

ЦЕНТР СОЦИАЛЬНОЙ ПОЛИТИКИ И ГЕНДЕРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

# **ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ: НАСТРОЙКА ОПТИКИ**

Под редакцией  
Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова

Москва  
2009

ББК 60.5  
В 74

*Издание подготовлено при поддержке  
фонда Джона Д. и Кэтрин Т. Макартуров*

**Визуальная антропология: настройка оптики** / Под редакцией Е. Ярской-Смирновой, П. Романова (Библиотека Журнала исследований социальной политики). М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. – 296 с.

**ISBN 978-5-903360-20-8**

Область современной визуальной антропологии включает интерпретацию визуальных артефактов как культурных феноменов, анализ контекстов их производства и использования, а также изучение социальной жизни с применением визуальных методов. Кому принадлежит право интерпретации образа – его создателю или зрителю? О чем позволяют людям высказываться фотографии и вещи? Авторы статей этой книги обсуждают существующие правила, контексты и возможности применения визуальных методов в профессиональной практике, поощряя критическую рефлексию и этическое осмысление, деконструируя образы популярного медиа дискурса и работая с памятью и эмоциями, воздействуя на реальность и подвергая пересмотру сложившиеся конвенции. Антропологам, социологам, культурологам, всем тем, кого интересуют возможности и принципы визуальных исследований культуры и общества.

**ISBN 978-5-903360-20-8**

© Коллектив авторов, 2009  
© ЦСПГИ, 2009  
© ООО «Вариант», 2009

# Содержание

|  |            |
|--|------------|
| <i>Елена Ярская-Смирнова, Павел Романов</i><br>Взгляды и образы: методология, анализ, практика.....                                  | 7          |
| <b>РАЗДЕЛ 1. ВИЗУАЛЬНАЯ МЕТОДОЛОГИЯ:<br/>ОТ ИССЛЕДОВАНИЯ К ДЕЙСТВИЮ.....</b>   | <b>17</b>  |
| <i>Хуберт Кноблаух</i><br>Видеография. Фокусированная этнография и видео анализ.....   | 19         |
| <i>Люк Пауэлс</i><br>Репрезентируя движущиеся культуры: проблемы и возможности<br>антропологической и социологической рефлексии..... | 37         |
| <i>Джуди Вейзер</i><br>Техники фототерапии: использование интеракций<br>с фотографиями для улучшения жизни людей .....               | 64         |
| <i>Виктор Круткин</i><br>Снимки домашних альбомов и фотографический дискурс .....  | 109        |
| <i>Люк Пауэлс</i><br>Этика съемки людей и использования снимков:<br>дилемма визуального исследователя .....                          | 126        |
| <i>Лилия Воронкова</i><br>«Социологические выставки»:<br>визуальные презентации в социальных науках .....                            | 149        |
| <b>РАЗДЕЛ 2. ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАРИСОВКИ .....</b>   | <b>173</b> |
| <i>Ольга Сергеева</i><br>Как мы стали телезрителями: реконструкция повседневности<br>по фотографиям 50-х – 70-х годов .....          | 175        |
| <i>Ольга Бойцова</i><br>Фотография в обрядах перехода .....  | 189        |
| <i>Елена Лобова</i><br>«Мобильная» фотография как средство коммуникации .....  | 201        |
| <i>Анна Печурина</i><br>«Там русский дух...»: вещи в доме как способ визуализации<br>идентичности мигрантов в Великобритании.....    | 212        |

|  |            |
|--|------------|
| <b>РАЗДЕЛ 3.</b>   |            |
| <b>ВИЗУАЛЬНОЕ КОНСТРУИРОВАНИЕ РЕАЛЬНОСТИ.....</b>  | <b>229</b> |
| <i>Ноа Хазан</i>   |            |
| Маленькая страна – большое поле для игры. Визуальное конструирование «еврейских рас» в израильской фотографии.....                         | 231        |
| <i>Ольга Гурова</i>  |            |
| «Глянец»: идеология моды в современной российской культуре.....  | 246        |
| <i>Александра Тихонова</i>   |            |
| «Гламурный подонок» и «суровый гей», или постсоветские репрезентации маскулинности в телевизионной поп-культуре: «Наша Russia» на ТНТ..... | 256        |
| <i>Мария Вейц</i>  |            |
| Стратегии реконструирования советской повседневности и телесности в современном российском кинематографе.....                              | 276        |
| Информация об авторах.....   | 291        |

# Visual Anthropology: Tuning the Lens

edited by Elena Iarskaia-Smirnova and Pavel Romanov  
Moscow: Variant, CSPGS, 2009

## Table of Contents

|  |     |
|--|-----|
| <i>Elena Iarskaia-Smirnova, Pavel Romanov</i><br>Views and Images: Methodology, Analysis, Practice.....  | 7   |
| <b>PART 1. VISUAL METHODOLOGY:<br/>FROM RESEARCH TO ACTION.....</b>  | 17  |
| <i>Hubert Knoblauch</i><br>Videography. Focused Ethnography and Video Analysis .....   | 19  |
| <i>Luc Pauwels</i><br>Representing moving cultures: Issues and Opportunities<br>of Anthropological and Sociological Filmmaking .....             | 37  |
| <i>Judy Weiser</i><br>PhotoTherapy Techniques: Using Interactions with Photographs<br>to Improve People's Lives .....                            | 64  |
| <i>Viktor Krutkin</i><br>Snapshots from the Family Photo Albums and Photo Discourse .....  | 109 |
| <i>Lilia Voronkova</i><br>"Sociological exhibitions": Visual Presentations in Social Sciences .....  | 126 |
| <i>Luc Pauwels</i><br>The Ethics of Picturing People and Using People's Pictures:<br>a Visual Researcher's Dilemma .....                         | 149 |
| <b>PART 2. ETHNOGRAPHICAL SKETCHES:<br/>VISUAL MARKERS OF EVERYDAY LIFE .....</b>  | 173 |
| <i>Olga Sergeeva</i><br>How We Became TV-Watchers: Reconstructions of Everyday Life<br>on the Photographs of the 1950-1970s.....                 | 175 |
| <i>Olga Boitsova</i><br>Photography in <i>rites de passage</i> .....   | 189 |
| <i>Elena Lobova</i><br>"Mobile" Photography As a Means of Communication.....   | 201 |
| <i>Anna Pechurina</i><br>"There is Russian spirit...": Home Possessions As a Way<br>of Visualization of Russian Immigrants' Identity in UK ..... | 212 |

|   |            |
|---|------------|
| <b>PART 3. VISUAL CONSTRUCTION OF REALITY.....</b>  | <b>229</b> |
| <i>Noa Hazan</i>  |            |
| Small Country – Big Playground:<br>Visual Formulation of Jewish Races in Israeli Photographs .....                                  | 231        |
| <i>Olga Gourova</i>   |            |
| “Gloss”: Fashion Ideology in Contemporary Russian Culture .....   | 246        |
| <i>Alexandra Tikhonova</i>  |            |
| A “Glamour Scum” and a “Harsh Gay”, or Post-Soviet Representations<br>of Masculinity in TV Pop Culture: “Nasha Russia” on TNT ..... | 256        |
| <i>Maria Veits</i>  |            |
| Strategies of Reconstruction of Soviet Everyday Life<br>and Body Practices in Contemporary Russian Cinema .....                     | 276        |
| Information about the authors.....  | 291        |

## **Взгляды и образы: методология, анализ, практика**

---

*Елена Ярская-Смирнова, Павел Романов*

Первые попытки применения визуальных методов исследования в социологии и антропологии были связаны с попытками остановить время, зафиксировать в памяти увиденное, сохранить эфемерное и исчезающее. Классический антрополог, используя визуальные средства, занимался изучением удаленных в пространстве и времени народов, культуры, образа жизни различных сообществ. Эта важнейшая задача остается на повестке дня и до сих пор: визуальная антропология, развивающаяся в настоящее время в рамках отечественной этнографической традиции, ставит своей целью изучение аудиовизуального наследия мировой и отечественной этнографии, фиксацию современной жизни народов, исследование визуальных форм культур и создание аудиовизуальных архивов. Но область современной визуальной антропологии расширяется – сегодня это, с одной стороны, интерпретация визуальных артефактов как культурных феноменов, анализ контекстов их производства и использования, а с другой стороны – изучение социальной жизни с применением визуальных методов.

Слово, традиционно доминировавшее в дискурсе социальных наук, дополняется образами, которые, как и сама практика применения визуальных технологий – фото, видео, электронных медиа – рассматриваются как «культурные тексты» и инструменты производства, представления и потребления знания. Антропологи и социологи феноменологического направления обращаются к интерпретации визуального, стремясь к изучению микро-контекстов повседневной жизни, способов и идеологий производства визуальных образов. И хотя позитивистские и

герменевтические подходы в области социального анализа визуальных свидетельств, как правило, конфликтуют между собой, эти перспективы могут и дополнять друг друга.

Визуальные методы и источники играют все более значительную роль в науке, образовании, социальной практике. Они прокладывают новые маршруты к пониманию прошлого, постоянно меняющихся в истории определений социальных отношений, способов конструирования и решения социальных проблем. Следуя Маркусу Бэнксу [Banks, 2001], мы можем применить к визуальным данным двойную перспективу анализа: контент и контекст. С одной стороны, речь идет о содержании любой визуальной репрезентации, и мы задаемся вопросом, в чем состоит «смысл» того или иного элемента дизайна или произведения искусства? Кто этот человек, изображенный на фотоснимке? С другой стороны, они связаны с контекстом любой визуальной репрезентации: кто создал это произведение искусства и для кого? Почему фотограф заснял именно этого человека, и почему снимок потом хранился кем-то?

Скользя взглядом по поверхности фотографии, мы видим там незнакомых людей, чья внешность и позы вызывают у нас ассоциации с известными нам типажам и ситуациями. Такое метафорическое зеркало представляет лишь набор типов, установленных здравым смыслом, - это хаос, в котором рассеиваются личности, «расплываются черты любой индивидуальности» [Делез, 1995. С. 103, 171]. Смотреть на человека как на тот или иной тип, значит определять собственные способы поведения и действий по отношению к типу, тем самым задавать рамку, типизировать себя. Разглядывая плакаты, смотря фильмы, вовлекаясь в зрелища, мы становимся объектом чужих взглядов – авторов и их персонажей, которые предлагают нам свои собственные клише зрения, редуцируя наше восприятие до ограниченного набора значений, приучая нас и впредь использовать ставшие знакомыми интерпретации.

Вместе с тем, Другой, очевидно, делает реальной нашу потенциальную способность воспринимать и быть восприимчивыми. Мы никогда не смотрим на мир прямо, а всегда лишь через других, обнаруживая и преодолевая таким образом границы, пределы собственного восприятия. В процессах идентификации важное место принадлежит визуальной составляющей: понимание и определение себя происходит через символическое присвоение другого в обратимом оптическом акте [Барт, 1994. С. 93-100; Мерло-Понти, 1992; Mulvey, 1989]. Для того, чтобы утвердить себя, нам необходим взгляд другого человека как источник иного чувственного опыта:

Отправляясь от конкретного, выстраданного и прочувствованного опыта другого, я хочу вобрать в себя этого конкретного другого как абсолютную реальность, в его инаковости... я хочу ассимилировать другого как глядящего-на-меня-другого, и в такой проект ассимиляции входит составной частью возросшее признание моего бытия-под-взглядом другого [Сартр, 1988. С. 207-209].



Кому принадлежит право интерпретации образа – его создателю или зрителю? Что преобладает в фотоснимке – музыка или поэзия? Что такое визуальный нарратив и фотографический дискурс? Эти и другие ключевые для визуальной антропологии теоретические вопросы обсуждаются в статье Виктора Круткина в этой книге.

Еще Робертом Флаэрти были заложены принципы ответственного отношения к представителям сообществ, попадающих в поле зрения камеры, и со временем на основе этого осознания причастности человека с камерой, а, соответственно, и зрителя, к миру людей, запечатленных объективом, было сформировано понимание визуальной антропологии как деятельности, обеспечивающей диалог культур [Александров, 2003]. Когда представители изучаемых сообществ, обычные горожане или жители сел, представители групп и организаций берут в руки камеру, постепенно меняются конвенции этнографического кино, оно превращается в инструмент, с помощью которого люди могут обнародовать свои нужды и требования, свои замыслы социального, политического и культурного характера [См.: Христофорова]. Технологический потенциал дигитализации образов, размещения видео в Интернет усиливает доступность, рефлексивность и гибкость обучающих стратегий. При этом особенно важно проявлять существующие конвенции, контексты и возможности применения визуального в профессиональной практике, чтобы обучать студентов новым техникам работы, поощряя критическую рефлексию и этическое осмысление, применяя техники групповой работы и партисипаторные подходы к образованию, исследованию и практике. Хуберт Кноблаух и Люк Пауэлс в своих статьях в этой книге разрабатывают базу новой методологии исследования, в котором используется визуальная техника сбора и анализа данных.

С визуальными источниками – будь то искусство, документальное фото, фильм, плакат – можно работать по-разному и в исследовании, и в преподавании разных дисциплин. К ним можно относиться как к документам, которые содержат и отражают факты. Образ можно использовать, чтобы иллюстрировать чью-либо идею. От фотографий и видео до карт и рисунков – широкий ряд визуальных материалов прибавят жизненность рассказу, сделают лекцию или доклад более живыми, (интер)активными и увлекательными. Визуальные источники часто используются при интервью, чтобы побудить информанта к рассказыванию истории. Это полезно и в практике, и обучении. Фотореминисценции, например, в оккупационной терапии, в гериатрии применяются как метод анимации в работе с пережившими инсульт.

В дополнении к этому визуальные источники, будучи проинтерпретированными, помогают развивать образное, творческое мышление, добавляя новые инсайты к осмыслению прошлого и высвечивая сложность социальных процессов в современной реальности. Однако, это не значит, что визуальные методы следует применять отдельно от других. Визуальные и другие традиционные данные (личные нарративы, ар-

живные текстовые источники) дополняют друг друга как разные типы знания, которое может переживаться и репрезентироваться разнообразными текстуальными, визуальными и иными чувственными способами [Pink, 2001]. Визуальные методы могут использоваться с разными целями: как средство «поймать момент», собрать и сохранить данные, а также проанализировать их, показать результаты, обсудив их с другими, а также катализировать изменения, как личные, так и социальные.

Сходная идея сформулирована Джуди Вайзер – основателем и директором центра фототерапии в Ванкувере:

Обычные личные снимки служат нам «зеркалами с памятью», отражая, что и кто имеет наибольшее значение в жизни людей. Следовательно, *эмоциональное* значение снимка гораздо важнее, чем то, что показывает нам визуально его поверхность – и его ценность всегда больше связана с тем, что образ *значит* в сердцах и умах людей, чем с тем, что видят их глаза [Weiser, 1999].

Как мы, буквально, можем видеть мир глазами обычных людей, студентов, специалистов или клиентов? Каким образом камера, оказавшись в руках ребенка, человека с инвалидностью, работника местной социальной службы, может помочь нам деконструировать и понять социальные проблемы, социальное неравенство, а также пересмотреть и развить подходы и попытки помочь людям улучшить их жизнь? Как будут смотреться их дворы, улицы и дома глазами живущих там детей? Как видят насилье пострадавшие от него люди? О чем фотографии и рисунки позволяют высказываться женщинам и мужчинам, юным и пожилым?

Усомнившись в предположениях взрослого мира о детях и принимая всерьез детские практики использования камеры, исследователи постигают новые методологические перспективы и совершают открытия [Cavin, 1994; Mizen, 2005]. Объединившись со студентами, преподаватели и практики снимают учебные фильмы, тем самым сближая и пересматривая свои точки зрения [Gelman and Tosone, 2006; Hundt et al., 2008; Ellis and Garland, 2000], а также информируя друг друга о том опыте исключения, к которому у многих из них просто нет доступа, и формируя эмпатию к жителям маргинализированных семей или целых районов [Perez, 2007].

Мультипликация – это еще одна визуальная техника, которая может применяться как в обучении, так и в практике и исследованиях в области психологии, психотерапии, медицины, социальной работы, социологии. Различные приемы мультипликации предполагают использование игрушек, бумажных кукол с движущимися и сменными деталями для имитации движений и эмоций, а также рисованные мультфильмы <sup>1</sup>. Это кол-

---

<sup>1</sup> На кафедре социальной антропологии и социальной работы Саратовского технического университета данная техника активно применяется на занятиях по творческим методам. Хороший пример профессиональной мультипликации, нацеленной на изменение социальных установок, представлен кампанией по смене восприятия и рассуждения об инвалидности: см. Leonard Cheshire Disability <http://www.creaturediscomforts.org/>

лаборативная практика: в изготовление мультфильмов в зависимости от характера проекта вовлекаются студенты, дети, клиенты.

Вообще, применение партиципаторных визуальных методов, привлекающих обычных людей в работу с исследовательскими инструментами, как правило, фокусируется не только на сборе и анализе данных, но еще и воздействует на реальность, подвергая пересмотру сложившиеся в той или иной области практики: например, пациенты начинают обучать врачей посредством визуальных нарративов [Chalfen and Rich, 2007], женщины, пострадавшие от домашнего насилия, организуют группы самопомощи в результате серии обсуждений сделанных ими фотографий [Frohmann, 2005], а дети, фотографируя «опасные» и «безопасные» места внутри и вокруг школы, убеждают администрацию и сотрудников ЮНИСЕФ в необходимости реорганизации пространства [Mitchell, 2004]. Выставки работ, сделанных в рамках таких проектов, тоже вносят вклад в переустройство социального пространства: открытые в бесплатных музеях, местных центрах социального обслуживания или школах, они оказываются доступными для рассматривания, рефлексии и комментирования различными группами зрителей [Mitchell, 2004].

Возможности фотографии как уникального источника свидетельств о социальных проблемах хорошо известны с тех пор, как был сделан важный визуальный поворот от анализа социальных проблем к интервенции с целью произвести социальные изменения посредством артикуляции публичного внимания, когда профессиональные фотографы, фотожурналисты включились в столь эмоциональную работу по документированию жизни людей в условиях экстремальной бедности, войны, стихийных бедствий и других экстраординарных ситуациях. Фотографы Джекоб Риис, Дьюис Хайн, Доротея Лэнг, издатель Пол Келлог внесли важный вклад в социальную политику США конца XIX – начала XX веков, рассказывая о таких проблемах и показывая убедительно достоверные свидетельства.

Документальные журналисты и фотографы действуют не так, как социальные работники или психотерапевты, – в основном информируют и интерпретируют, а не оказывают прямую помощь. Они могут привлечь внимание к замалчиваемым социальным проблемам, обнажить скрытые практики нарушения прав человека, эксплуатации, вдохновить понимание и сопереживание при помощи ярких эмоциональных образов и тем самым проложить путь помощи. Одна из современных инициатив – «Проект документальной фотографии» поддерживается фондом Сороса. Организуя выставки, мастерские, конкурсы грантов, публичные презентации, проект позволяет фотографии не только оформлять публичное восприятие, но и влиять на социальные изменения. Наиболее известная деятельность в рамках этого проекта – выставка «Двигаая стены» (Moving Walls), начатая в 1998 году, это художественная интерпретация таких преград в жизни человека, как политические репрессии, экономическая нестабильность и расизм, – и усилий по разрушению этих барьеров. Вот лишь несколько примеров с выставки:

### Moving Walls 10

<http://www.soros.org/initiatives/photography/movingwalls/10>

- **Пожар внутри.** На снимках Джона Рэнарда – российские и украинские подростки и взрослые, использующие внутривенные наркотики. Фотограф призывает обратить внимание на растущую ВИЧ-эпидемию в регионе, где сделано слишком мало, чтобы остановить ее.
- **Их обработка.** Юджин Ричардс показывает, как жестоко обращаются в государственных учреждениях с людьми, получившими диагноз умственной отсталости и психического расстройства.
- **Отцы.** Стефен Шэймс опровергает стереотип никчемности в отношении отцов с низким доходом. Участвуя в программах для родителей, которые помогают получить трудовые навыки и повысить самооценку, мужчины, изображенные на этих фотографиях, играют активную роль в жизни их детей.

### Moving Walls 12

<http://www.soros.org/initiatives/photography/movingwalls/12>

- **Поделиться секретами: портреты детей раскрывают стигму.** Портреты Донны ДеЧезаре документируют жизнь детей Центральной Америки и Колумбии, имеющих диагноз ВИЧ, занятых в коммерческом сексе или получивших травму на войне. Они несут на себе груз страха и стигмы, который заставляет их искать более безопасное окружение, где они могли бы открыть свои тайны.
- **Выжившие: домашнее насилие в Южной Африке.** Используя сильное внимание к деталям, триптихи Джоди Бибер – это беспощадные картины сцен, оружия и лиц домашнего насилия. Но за пределами свидетельств южно-африканских женщин, переживших годы избиений их партнерами, снимки говорят нам о культуре насилия против женщин – той, что сохраняется в Южной Африке – и во всем мире.

В статье Лилии Воронковой в этой книге анализируется этот новый феномен – социологические фотовыставки, позволяющие соединять потенциал социальных наук, визуальных исследований, эстетику и социальное действие.

Фотографы сталкиваются с этическими трудностями, документируя истории о сообществах или индивидах, прошедших через травматичные испытания. Особый вызов для студийной фотографии – снимать семью ребенка-инвалида. Дети с инвалидностью и их семьи нередко ощущают на себе предрассудки и враждебные установки окружающих. Вдохновленные идеей некоммерческой организации «Фотография особых детей Америки»<sup>1</sup>, мы провели фотосессию в местном

---

<sup>1</sup> См.: [www.special-kids-photography.com](http://www.special-kids-photography.com)

реабилитационном центре для детей с ограниченными возможностями. Это был действительно настоящий вызов как для детей и родителей, так и для нас самих, и фотографа, сотрудников реабилитационного центра, студентов-волонтеров проекта. Один мальчик, недавно перенесший операцию на губе, поначалу очень стеснялся, но вскоре увлекся, изображая вождя индейского племени. И другие дети, и их родители вдохновлялись, с гордостью и увлеченно позируя фотографу в разных ролях и костюмах. Все участники получили в подарок прекрасные портреты. Эти снимки затем экспонировались на выставке в местном художественном музее. Показывая красивые портреты детей с особыми нуждами или инвалидностью в публичных пространствах, мы можем позволить миру узнать, что они такие же, как любой другой ребенок.

Использование образов – фото, видео или рисунков – важно и для фасилитации рассказывания о травмирующих, эмоциональных событиях, а также в применении терапевтических техник рефрейминга. Практически одновременно в 1970е годы появилось несколько подходов фототерапии, представленными такими известными женщинами, как Джуди Вайзер, Джо Спенс и Роза Мартин. Джо Спенс – британский фотограф, она известна своими феминистскими вызовами ортодоксальной медицине на знаменитых фотовыставках, начиная с экспозиции «Картина здоровья?» в ранних 1970-х. Репрезентация тела, в особенности женского, в состоянии здоровья и болезни представляла главный ракурс ее работ как пациентки и феминистки. По ее словам:

Фототерапия – это использование фотографии для того, чтобы лечить самих себя. Вся эта техника построена на том, что фотографии побуждают задавать вопросы, а не предоставляют готовые ответы. Это меняет наше воображение о мире, помогая в усилиях по его изменению – как социальному, так и экономическому [Jo Spence, 1986].

Роза Мартин – британская художница, фотограф, писательница и терапевт, она работала с Дж. Спенс с начала 1980-х годов. На ее выставках поднимаются вопросы гендера, сексуальности, старения, неравенства, желания, памяти, стыда, власти и бессилия, здоровья и болезни, утраты и скорби, а также восстановления [Martin, 1986].

Джуди Вайзер [см. например: Weiser, 1999] – психолог, арт-терапевт из Канады, она использует обычные снимки, в том числе фотографии из семейных альбомов, а вернее, взаимодействия людей с этими снимками в качестве невербальных вспомогательных средств терапевтической коммуникации, направленной на помощь клиентам осуществить связи с теми чувствами и воспоминаниями, к которым невозможно добраться, пользуясь только словами. Фотография здесь понимается как символическая коммуникация, а не искусство. Статья Дж. Вайзер в этой книге показывает, как работа с памятью или воображением при помощи фотографий, сделанных во время сессии или до нее, помогает людям улучшить их жизнь.

Этнография как исследовательская методология во многом основывается на включенном, или участвующем наблюдении, и возможности сбора данных существенно расширяются благодаря применению визуальных техник. А поскольку визуальные техники распространяются среди населения, особенно городского, это ставит перед исследователями новые интересные вопросы и создает новые этические вызовы. Этнографические и социально-исторические исследования самих практик фотографирования находятся в центре внимания Ольги Сергеевой, Ольги Бойцовой и Елены Лобовой в этой книге. «Изучая визуальные репрезентации, созданные другими, – говорит М. Бэнкс, – мы довольно легко можем отследить двойную нить контента и контекста и исследовать их в тандеме» [Banks, 1995; см. также: Banks, 2001]. Однако, об этой двойственности столь же легко забыть, когда визуальные репрезентации производятся самим исследователем, и поэтому особенно важно рефлексировать не только то, что мы снимаем, но и где, как, зачем и почему. Анна Печурина рассматривает использование вещей в повседневных действиях людей для визуального упорядочения пространства и формирования идентичности.

Сами по себе визуальные данные – это, на первый взгляд, сырые материалы, нуждающимся в авторском обсуждении и интерпретации. В то же время, серии фотографий, фильмы, в том числе, антропологические являются конечным результатом серьезного аналитического труда. Тот визуальный ряд, который в них представлен, есть в той или иной степени форма представления позиции автора, собранных свидетельств, интеллектуальной работы. Хороший продукт исследования (текст в самом разном смысле этого слова) может быть не только информативным, но и зрелищным, содержать привлекательные черты продуманной режиссуры и изящной операторской работы. критерием выделения исследовательского фильма как жанра визуального творчества или результата исследовательской работы, очевидно, являются эксплицированные механизмы построения логики представления свидетельств, аргументации и вывода. Как зрители, так и читатели академического текста должны иметь возможность узнать, как этот вывод конструируется. В художественном произведении замена таким механизмам – инсайт, озарение, способность вызвать те или иные движения души, эмоциональные реакции.

Напечатанная фотография, опубликованная книга или журнал с иллюстрациями, выпущенный в прокат фильм начинают свою собственную жизнь в качестве текста культуры. Поэтому следует говорить не только о различиях в понимании смысла текста автором и аудиторией, но и об эффекте взаимовлияний текста и контекста социальных, экономических, политических и культурных условий производства визуального текста, его распространения и восприятия.

Медиа и популярный дискурс – это важный материал для анализа социальной политики и визуальной культуры. Ольга Гурова, Александра Тихонова анализируют кинорепрезентации потребления и гендера в

современной зрелищной индустрии – кино и телескетче. Мария Вейц обращается к ностальгии по советскому как предмету потребления зрителями современного российского кинематографа. В статье Ноа Хазан рассматривается практика (пере)оформления смыслов расы в израильской культуре, которая приписывает разным этничностям высокие или низкие статусные позиции и, соответственно, разную ценность.

Эта книга продолжает издательскую инициативу Центра социальной политики и гендерных исследований по визуальному анализу [Визуальная антропология, 2007] и представляет собой один из трех выпусков<sup>1</sup>, подготовленных в рамках проекта «Визуальные репрезентации социальной реальности: идеология и повседневность» при поддержке фонда Джона Д. и Кэтрин Т. Макартуров в 2008-2009 годах. Проект включал дистанционный курс и летнюю школу, в которых приняли участие будущие авторы статей всех трех сборников: тьюторы, дискуссионты и слушатели от полугода до года работали над своими статьями. Позднее к коллективу участников проекта присоединились и другие исследователи, чьи статьи также вошли в три новых выпуска «Визуальной антропологии». Мы выражаем особую признательность координатору курсов и летней школы Ольге Бендиной, руководителю Центра социологического и политологического образования Сергею Кухтерину, а также консультантам проекта: Татьяне Дашковой, Оксане Запорожец, Александру Захарову, Галине Орловой, Виктору Круткину и Виктории Семеновой.

Заметность и невидимость неравенства, прорисовка социальных границ и культурных меток, символизация материальных объектов и терапевтический характер интеракций между людьми и образами, идеология моды и ностальгии, кинополитика зрительского потребления, переформатирование гендерных идентичностей – надеемся, что читателя заинтересует такая проблематизация визуального, замешанная на теоретической основательности, этической рефлексии и осязаемой связи с реальной практикой – исследований, презентаций и социальных изменений.

### Список источников

*Александров Е.В.* Опыт рассмотрения теоретических и методологических проблем визуальной антропологии. М.: Изд-во «Пенаты», 2003.

*Барт Р.* Метафора глаза // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994. С. 93-100.

*Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность /* Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова, В. Круткина. Саратов: Научная книга, ЦСПГИ, 2007.

*Делез Ж.* Логика смысла. М.: Академия, 1995.

---

<sup>1</sup> Остальные книги серии: Визуальная антропология: городские карты памяти; Визуальная антропология: режимы видимости при социализме. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009.

- Мерло-Понти М.* Око и дух. М.: Искусство, 1992.
- Сартр Ж.-П.* Первичное отношение к другому: любовь, язык, мазохизм // Проблема человека в западной философии. М.: Прогресс, 1988.
- Христофорова О.Б.* От этнографического фильма к индейскому кино. Деятельность Мексиканского Национального Института исследований индейских культур (по материалам XVIII международной конференции по визуальной антропологии) // [http://visant.etnos.ru/library/ind\\_khrist.pdf](http://visant.etnos.ru/library/ind_khrist.pdf)
- Banks M.* Visual Methods in Social Research. London: Sage, 2001.
- Banks M.* Visual Research Methods // Social Research Update, № 11. Winter 1995 // <http://sru.soc.surrey.ac.uk/SRU11/SRU11.html>; See also Banks, 2001.
- Cavin E.* In search of the viewfinder: A study of a child's perspective // Visual Studies. Vol. 9. № 1. Spring 1994. P. 27–41.
- Chalfen R.* and *Rich M.* Combining the Applied, the Visual and the Medical: Patients Teaching Physicians with Visual Narratives // Visual Interventions/ Ed. by Sarah Pink. Oxford – New York: Berghahn, 2007. P. 53–70.
- Ellis G., Garland M.* The making of 'Home Improvements' - tools for working with families in Aotearoa/ New Zealand'. Reflections on creating a video resource for teaching purposes // Social Work Education. Vol. 19. № 4. 2000. P. 403–408.
- Frohmann L.* The Framing Safety Project. Photographs and Narratives by Battered Women // Violence Against Women. Vol. 11. № 11. 2005. P. 1396–1419
- Gelman C. R.* and *Tosone C.* Making It Real: Enhancing Curriculum Delivery Through the Use of Student-Generated Training Videos // Journal of Technology in Human Services. Vol. 24. № 1. 2006 P. 37–52.
- Hundt G., Blaxter L., Blackburn C., Jackson A., Bryanston C., Tanner D.* Learning from the Voices of Experience - Increasing the centrality of 'voices of experience' in teaching and learning // Education Innovation Fund - Audio-Visual Project. Warwick, 2008 // International Visual Methodology for Social Change Project [http://www.ivmproject.ca/resource\\_bibliography.php](http://www.ivmproject.ca/resource_bibliography.php)
- Jo Spence* // Sparerib No. 163 February 1986 // [hosted.aware.easynet.co.uk/jospence/jotext2.htm](http://hosted.aware.easynet.co.uk/jospence/jotext2.htm)
- Martin R.* Phototherapy: The School Photograph (Happy Days Are Here Again) // Photography/ politics: Two. Ed. by Patricia Holland, Jo Spence and Simon Watney. London: Comedia Photography Workshop, 1986. P. 40-42.
- Mitchell C.* Visual Studies and Democratic Spaces: Textual Evidence and Educational Research. Opening of Photography Exhibition // The Role of Education in a Decade of Democracy Conference. Johannesburg, May 13-14, 2004 // [www.ivmproject.ca/images/photo\\_voice/KZN.pdf](http://www.ivmproject.ca/images/photo_voice/KZN.pdf)
- Mizen P.* A little 'light work'? Children's images of their labour // Visual Studies. Vol. 20. № 2. 2005. P. 12–139.
- Mulvey L.* Visual and Other Pleasures. London: Macmillan, 1989.
- Perez A.M.* The Rhythm of Our Dreams: A Proposal for an Applied Visual Anthropology // Visual Interventions / Ed. by Sarah Pink. Oxford – New York: Berghahn, 2007. P. 227-246.
- Pink S.* Doing Visual Ethnography Images, Media and Representation in Research. London: Sage Publications, 2001.
- Weiser J.* PhotoTherapy Techniques – Exploring the Secrets of Personal Snapshots and Family Albums, 2nd Edition. Vancouver: PhotoTherapy Centre Press, 1999, available at <http://www.phototherapy-centre.com/bookvid.htm>



## РАЗДЕЛ I.

# **ВИЗУАЛЬНАЯ МЕТОДОЛОГИЯ: ОТ ИССЛЕДОВАНИЯ К ДЕЙСТВИЮ**



# Видеография. Фокусированная этнография и видеоанализ

---

*Хуберт Knoblauch*

## Введение

**З**а последние двадцать лет видеозапись получила широкое распространение в качестве инструмента сбора данных и анализа в социальных науках. Однако, хотя сбор данных с использованием видео в целом не является проблематичным, в проведении анализа видеоданных имеются расхождения. Это аналитическое непостоянство может быть для начала упрощено разграничением двух типов анализа: стандартизированного (включая автоматизированный) и интерпретативного. Стандартизированный (и автоматизированный) аналитический подход начинается с набора заранее определенных кодов, сконструированных согласно данному категориальному фрейму, который «применяется» к аудиовизуальным записям. После достижения некоторой степени «надежности интеркодирования» или автоматизации кодов, записанные на видео взаимодействия между учениками, например, могут быть потом закодированы как «поддерживающие» или «неподдерживающие», «агрессивные» или «неагрессивные» [см. напр.: Mittenecker, 1987]. В таких областях, как «Совместная работа при поддержке

---

Впервые опубликовано: Knoblauch H. Videography. Focused Ethnography and Video Analysis Video-Analysis Methodology and Methods // Hubert Knoblauch, Bernt Schnettler, Jürgen Raab & Hans-Georg Soeffner (eds.) Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology. Frankfurt am Main: Peter Lang 2006. P. 69-84. Перевод публикуется с любезного разрешения автора.

компьютера» (SCCW – Computer Supported Collaborative Work) или «Взаимодействие человека с компьютером» (HCI – Human Computer Interaction) в настоящее время доступно более 40 программных пакетов для стандартизированного анализа, большинство из них основаны на заранее определенных категориях [см. напр.: Koch & Zumbach 2002]. Насколько полезными эти исследования могут быть для определенных целей, – настолько же они не соответствуют требованиям второго подхода, то есть интерпретативного видеоанализа. Это аналитический подход, который отталкивается от предположения о том, что действия направляются смыслами. В то время, как во многих исследованиях доказана необходимость, важность и значимость такого интерпретативного видеоанализа, состоялось лишь несколько попыток наметить методы этих исследований, то есть каким образом обращаться с видео для целей научных социальных исследований. В результате, область интерпретативных, качественных социальных исследований и исследований, проводимых в естественных условиях (naturalistic), до сих пор нуждается в каких-либо унифицированных методологиях.

Моя цель в этой работе – основываясь на несопоставимых исследованиях предложить единый метод. Для этого потребуется разъяснить методологические посылки и методические шаги, использованные рядом исследователей в области интерпретативных видеоисследований<sup>1</sup>. Видеоанализ в социальных науках, как я докажу, может быть рассмотрен как вид этнометодологии с использованием видео, точнее, – *видеографии*. В качестве *видеографии*, видеоанализ сосредоточивает свое внимание на том, что может быть названо визуальным поведением. Под популярным заголовком мультимодальности некоторые исследователи пытаются разделить формы такого визуального поведения на такие слои как, например, жесты [Kendon, 2004], кинесику<sup>2</sup> [Birdwhistell, 1970] или мимику [Ekman & Friesen, 1969b]. Поскольку попытки ре-синтезировать различные слои или модусы в единую картину, например, по аналогии с музыкальной партитурой, оказались очень сложными и до сих пор не слишком успешными [см. напр.: Luckmann, 2006], подходы, которые рассматривают визуальное поведение как часть социального контекста, как кажется, гораздо лучше способны разобраться с визуальными данными. Одним из центральных объектов интерпретативного, качественного социального научного видеоанализа стала интеракция, основанная на ана-

---

<sup>1</sup> К счастью, я имел шанс поработать с Томасом Лукманом в ряде проектов, включающих работу с видео данными, сначала как младший научный сотрудник, а в последствии как старший научный сотрудник. Я также в долгу перед Джоном Гумперцем, с чьими исследовательскими техниками я познакомился в Беркли. Однако самую большую благодарность я выражаю Кристиану Хиту и его WIT group (особенно Джону Хиндмаршу, Полу Лэффу и Дерку фон Лену) в Лондонском Королевском колледже, чей детальный видео-анализ был так важен. Я также очень благодарен Нейлу Дженкинсу за многочисленные ценные комментарии по поводу статьи.

<sup>2</sup> Кинесика – язык тела. – *Прим. ред.*

## Видеография. Фокусированная этнография и видеоанализ

лизе социальных ситуаций и речевого общения. Что касается интеракции, я опираюсь на тот факт, что акторы (например, те, кого записывают) ориентируют свои действия друг на друга, создавая то, что Гофман определил как социальную ситуацию. Однако взаимодействие не ограничивается людьми, находящимися в со-присутствии. По сути, достаточное количество исследований с использованием видеоанализа [например, в области исследований рабочих мест, см.: Heath, Knoblauch, Luff, 2000] обращается к формам интеракции, в которых технологии и визуальные репрезентации акторов (такие как документы, телефоны, экраны) фигурируют как «агенты» (имитирующие со-присутствие). Таким образом, фокус на интеракции также включает «интерактивность» [Rammert, Schulz-Schaeffer, 2002], т. е. формы интеракции, опосредованные технологией, так же как и ситуативный контекст. По этой причине мне кажется адекватным говорить о *видеографии*.

В этой работе я попытаюсь пояснить более детально, что понимается под видеографией. Очевидно, видеография – это только один из методов, применяемых при анализе видеоданных. Однако, как я покажу во втором разделе, видеография – это метод, который, наверное, наилучшим образом использует потенциал видео для социальных наук, поскольку он соединяет (фокусированную) этнографию с «микроскопом социальных наук». В следующем, третьем разделе я намечу некоторые методологические предположения и методические шаги, чтобы воспользоваться этим микроскопом, особенно те, которые обращены к его секвенциальным и визуальным свойствам. И, наконец, я вернусь к требованиям сравнения и отбора, которые заложены в этнографическом фрейме видеографии.

### **Фокусированная этнография и видеоанализ**

В социальных исследованиях, которые проводятся с использованием сбора и анализа видеоданных, часто подчеркивается, что видеозаписи дополняются полевыми исследованиями, включенным наблюдением, или, в более общем виде, этнографией. В самом деле, если посмотреть более внимательно на видеоисследования и отрефлексировать свою собственную методологическую практику, становится очевидным, что запись видеоданных редко происходит в изоляции. В большинстве исследований, в дополнение к видеоданным используется этнография, которая полагается на включенное наблюдение, информацию из документов, суждения из интервью и дискуссий. Этнография особенно важна в тех случаях, когда исследуются технологические контексты, но также и в других областях, в которых для того, чтобы понять рассматриваемое действие, необходимо выявить имплицитное и подразумеваемое знание акторов. По этой причине, в начале 1980-х Уильям Корсаро [Corsaro, 1981] предполагал, что не следует делать видеозапись и анализ без проведения предшествующей им этнографической проце-

дуры подобной той, которую Гэри Альбрехт [Albrecht, 1985. P. 328] уже назвал «скаутинг» (scouting – рекогносцировка, предварительная разведка). Более того, Ф. Эриксон [Erickson, 1988] и А. Сикурел [Cicourel, 1992] подчеркнули, что этот процесс фокусирования предполагает предшествующие знания о поле и знакомство с полем, а, следовательно, предшествующую этнографию. Как подчеркивают К. Хит и Дж. Хиндмарш [Heath & Hindmarsh 2002. P. 107], для анализа видеозаписей естественно происходящей деятельности «решающим моментом является то, что исследователь проводит в большей степени конвенциональные полевые исследования».

Связь между видеоанализом (в его интерпретативной и натуралистической версии социальной науки) и этнографией не случайна, между ними существуют тесные отношения [см. также: Shrum, Duque, Brown 2005]. С одной стороны, и этнография, и видео основаны на наблюдении: аудиовизуальное наблюдение лежит в центре деятельности этнографии, и именно аудиовизуальное наблюдение автоматизировано, или, если использовать терминологию Б. Латура [Latour, 1986], «вписано» в видеотехнологию. Конечно, ведутся дебаты по поводу того, в какой степени это наблюдение посредством видео является «совместным», проактивным и способствующим действиям [Suchman, Trigg 1991; Jirotko, Goguen, 1994] или «реактивным» в его влиянии и манипулировании записываемой ситуацией. Однако, в то время как видеоборудование может быть навязчивым и даже тормозящим по отношению к отдельному действию, есть ситуации, в которых видеозапись может быть менее искажающей, чем присутствие (открытого или скрытого) наблюдателя [см. напр.: vom Lehn, Heath, 2006]<sup>1</sup>. Во-вторых, вписывание аудиовизуального позволяет исследовать «естественные ситуации» [см. Knoblauch, Schnettler & Raab, 2006]. Наша книга [Knoblauch et al., 2006] – тип ситуации, который также является предметом этнографии. И, наконец, этнография и видео сходятся в том, что они ориентированы на поведение (или, как это однажды было более прозаично обозначено: нравы и обычаи) людей в их («естественном») окружении. Результат этой конвергенции между видеоанализом и этнографией, как я бы утверждал, является не вводящим в заблуждение, а наоборот, полезным, это позволяет говорить о *видеографии* как о методе анализа людей, действующих в социальных условиях, при помощи видео.

Видеография, конечно, отличается в некоторой степени от классической этнографии. Например, несмотря на попытку сделать мно-

---

<sup>1</sup> В отличие от проведения наблюдений, технологии записи также освобождают исследователя от других задач и учитывают этнографические наблюдения, вопросы и рефлексии во время осуществления видео записи. Поскольку сбор данных поддерживается технически, исследователи располагают большим временем для наблюдения специфических свойств или для исследования определенных аспектов уже сфокусированного поля.

## Видеография. Фокусированная этнография и видеоанализ

госторонние этнографии различных организационных единиц видеосредствами, видеографии обычно не ставят своей целью охватить такие большие локально распределенные социальные структуры, как племена, деревни или города. Фактически, в отличие от таких всеохватывающих «конвенциональных» этнографий (как я буду называть их для краткости), видеографии, можно сказать, *сфокусированы* несколькими способами <sup>1</sup>.

Во-первых, конвенциональные этнографии могут быть времяемкими, требующими продолжительных полевых исследований (как правило, для большинства ученых – около года). В отличие от этого типа основанной на опыте этнографии, видеографии имеют тенденцию к более кратковременному периоду сбора данных. И даже если полевые исследования и сбор данных окажутся сравнительно длительными, осуществление всего проекта в целом по времени будет более компактным.

Во-вторых, предполагалось, что короткий период полевой работы видеографий делает их «поверхностными» или «быстрыми и грязными» [Hughes et. al., 1994]. Эта точка зрения, однако, игнорирует тот факт, что кратковременные периоды компенсируются за счет большой информационной емкости видеографии. Это качество относится не только к огромному количеству собираемых за относительно короткое время данных, но также к тому факту, что видеография требует такой степени интенсивного и детального анализа данных, которая беспрецедентна для конвенциональных этнографий, основанных на полевых записях с письменными протоколами.

Перед тем, как далее разъяснить природу анализа видеоданных, следует отметить, что видеография отличается от большинства конвенциональных этнографий еще в одном аспекте; это касается ее границ или, точнее, фокуса. Она придает значение «фокусу на частном», т.е. на «частностях обусловленной ситуацией перформанса, естественно происходящего в повседневной социальной интеракции» [Erickson 1988. P. 1083]. Видеография, следовательно, анализирует такие структуры и образцы интеракции, как координация рабочей деятельности, протекание семейных конфликтов или профессиональных собраний. Вместо того, чтобы изучать, например, полицию как поле, видеография может обратиться к вопросу, как офицеры полиции совершают патрулирование, или вместо изучения молодежных клубов она может сфокусироваться на том, как молодые люди ведут себя на определенных мероприятиях, а вместо изучения менеджмента компании – на собраниях менеджеров. Итак, если классическая этнография обращена к социальным группам и социальным институтам, видеография больше интересуется специфическими действиями, интеракциями и социальными ситуациями.

---

<sup>1</sup> Здесь я использую мою работу по фокусированной этнографии, впервые опубликованную на немецком [Knoblauch, 2001b] и английском [Knoblauch, 2005].

Именно фокус на действиях, интеракциях и социальных ситуациях мотивирует видеографов строить свой анализ в рамках интерпретативных, качественных и «натуралистических» подходов в социальных науках. Особенно повлиял на работу с видеоданными подход «конверсационный анализ», основанный на плодотворной работе таких ученых, как Мид и Гофман [см. об этом: Sacks, 1992 [1964]]. Однако, из-за продолжающегося сужения «ядра» конверсационного анализа до разбора аудиоданных и его оппозиции видеоданным и фоновому знанию этот подход распространяется на видеоданные в меньшей степени [ten Have, 1999]. Тем не менее, как отмечено выше, видеоанализ – это не унифицированный подход, и существуют альтернативные пути его проведения [см.: Raab & Tänzler, 2006]; можно еще добавить, что видеографии в той или иной степени опираются на этнографические данные, и в той или иной степени объясняют содержание этнографического знания.

### **Видеоанализ: последовательность и визуальность**

Хотя этнография может составлять каркас видеографии, ее ядро лежит в видеоанализе. Видеоанализ строится на ряде свойств медиума видеосъемки вообще. С одной стороны, желание записать «естественную ситуацию» основано на «миметическом» предположении, что видеозаписи должны действительно репрезентировать в некоторой степени то, что происходит в ситуациях, которые могут быть подвергнуты наблюдению без технологического устройства. Несмотря на жалобы на «кризис репрезентации» и в противовес письменному документированию ситуации, даже убежденные постмодернисты не могут отрицать, что видеозаписи доступны для других наблюдателей таким образом, который позволяет им делать новые наблюдения и интерпретации и предоставлять факты для (и, возможно, контраргументы) нового анализа. В сравнении с «простым наблюдением» видеозаписи потому-то и оказываются более детализированными, полными и точными. Кроме того, в техническом смысле, они дают намного более *надежные* данные, чем письменные полевые заметки, поскольку обеспечивают аналитический доступ исследователям, которые не участвовали в сборе данных, т. е. независимы от того, кто собирал данные [Peräklyä, 1997].

Эпистемологически видеография не отличается сомнением в существовании видимого; наоборот, видеография, можно сказать, близка чему-то вроде «научного реализма», поскольку предполагает, что люди реальны, и что они ведут себя (действуют) таким образом, который доступен для реконструкции (фиксации) при помощи видеоданных [что касается «научного реализма» и отличия между этими двумя уровнями см. Luckmann, 1978]. Таким образом, видеозапись позволяет нам установить то, что А. Шутц [Schutz, 1962] называл субъективной адекватностью, т. е. некое соответствие между установками исследователей и тех, кого исследуют и репрезентируют на видео.



Преимущество анализа видеозаписей в том, что видео намного легче воспроизводится, управляется и анализируется, чем другие визуальные форматы данных, например, фильм. Технические возможности повторного просмотра, анализ через замедленное воспроизведение и кадровый анализ, сопоставление с помощью быстрой перемотки и баз данных позволяют наблюдать детали, которые невидимы участникам в таких подробностях: часто они не могут объяснить или даже припомнить подробности видимого поведения, которые доступны видеоаналитику. Можно ожидать, что преимущества дигитализации улучшат эти возможности, позволяя исследователям сравнивать несколько разных эпизодов одновременно на одном экране. Кроме того, кадры и эпизоды можно будет сцепить и запрограммировать нелинейными способами, и анализ в перспективе будет становиться все более и более визуальным (вместо вербального).

И, наконец, видеоанализ использует другую особенность этого медиума: темпоральность. Как и фильм, видео также определяется темпоральной последовательностью изображений (именно факт того, что эта темпоральность больше не является неотъемлемой частью нового, основанного на цифровых запоминающих устройствах медиума, может быть причиной изменений, упомянутых выше). Вследствие их темпоральности изображения просматриваются в упорядоченной *последовательности*. Именно свойство последовательности определило особую концентрацию большинства работ по видеоанализу на действиях и интеракциях, поскольку видеомедиум фиксирует временную структуру темпоральных процессов беспрецедентным образом, по сравнению с более ранними технологиями (за исключением фильма). Так как видеозаписи передают аудиовизуальное поведение во времени, они служат лучшим посредником для установления последовательности действий и координации интеракции. Именно по этой причине видеоанализ можно рассматривать как близкий к другим формам анализа, основанным на последовательности, таким как разговорный анализ, объективная или структурная герменевтика [см.: Soeffner, 2006; Raab, Tänzler, 2006]. Другими словами, они рассматривают последовательность как ту самую структуру, посредством которой социальное действие, и, таким образом, социальный порядок, реализуется. Поэтому видеоанализ начинается с последовательности действий и интеракций как предмета изучения.

Мы можем коротко обрисовать, как последовательность может быть рассмотрена в качестве основы интерпретаций и анализа. В-первых, интерпретации видеозаписей сосредоточены на аудиовизуальном поведении. Предполагается, что то, что происходит (и то, что понимается как происходящее) может быть понято, только если внимательно рассмотреть действия, последовательность этих действий и интеракции, которые выражаются в аудиовизуальном поведении. Действия (как мы обозначаем эту базовую категорию для удобства –

без определения ее границ), как предполагается, производятся *методически* определенными способами, и что-то реализуется только потому, что исполняется определенными способами. Так, презентация с помощью PowerPoint (если брать пример из нашего текущего исследования), не будет определяться как некоторая фоновая деятельность по отношению к тому, что может считаться основной деятельностью (например, «передача знаний»). Более того, серии действий, включенных в проведение презентации, будут рассматриваться как самая суть этой деятельности. Таким образом, в фокусе анализа лежит то, как эти действия совершаются.

Это связано с дополнительным предположением, которое опять же делает акцент на визуальном: каким бы оно ни было видимым и понятным, следует рассматривать это не как результат действия внешних факторов вне самой записанной на видео ситуации, таких как «побуждения», «подсознательные желания», позиции и интересы, а как результат, обусловленный локальной последовательностью записанных действий. Как показал Гудвин [Goodwin, 1986], даже мнимые «адаптеры» (так Экман и Фризен называют такие жесты, как почесывание и покашливание [Ekman, Friesen, 1969a]) оказываются не просто «проявлениями природы». Скорее, они оказываются тонко встроенными в последовательный порядок действий, и, таким образом, сами являются действиями. В противоположность конвенциональному социальному знанию, действия здесь не рассматриваются как связанные с другими факторами вне специфической ситуации, в которой они осуществляются. Это находится в основе нашего понимания секвенционного анализа, когда любое действие (заметьте: действие, а не акторы) рассматривается как мотивированное предыдущими действиями и мотивирующее последующие действия. Это положение часто приравнивается к «ситуационному» характеру социального действия [Suchman, 1987]. Однако я бы рассматривал ситуативность как методологический принцип аналитика, пока это возможно, и избегал относиться к ней как к сущностной характеристике социальных действий. Фактически, обсуждение ситуативного характера исключает из наблюдения действия, которые не могут быть интерпретированы только ситуативными локальными средствами – и в которых могут играть роль институциональные регуляции, социальная асимметрия и власть.

*Рефлексивность* – еще одно очень важное методологическое понятие. Под рефлексивностью мы не имеем в виду, что действия подвергаются сознательной рефлексии. Наоборот, большинство исследований на самом деле обращены на то, что может быть названо рутинизированным, имплицитным знанием или социальной практикой. Рефлексивность означает, что акторы не только действуют, но также «показывают», «оформляют» или «контекстуализируют» то, как нужно понимать их действия, и как они интерпретировали предыдущие дейст-

вия, на которые реагируют <sup>1</sup>. Таким образом, мы не просто задаем вопрос, мы демонстрируем, что это вопрос, который мы формулируем. Именно благодаря этой рефлексивности со-акторы могут понимать, что означает действие. И именно рефлексивность действий делает возможной аналитическую интерпретацию посредством «изучения методологических ресурсов, используемых самими участниками в производстве социальных действий и деятельности» <sup>2</sup> [Heath, 1997. P. 184].

Возможность интерпретатора и аналитиков извлекать пользу из рефлексивности не только требует от них знания культуры, которую они изучают. Это также требует от них понимания ситуационно обусловленного действия, даже в большей степени, чем априорной теории коммуникативного действия. Такое понимание также означает, что аналитики, которые не участвовали в записанном событии, способны осмыслить то, что происходит при действиях и интеракциях. Это понимание имеет практические аспекты: поскольку слова и предложения должны быть поняты, чтобы быть расшифрованы, необходимо «видеть» направления взглядов на записях или знать, на что акторы ссылаются, для того, чтобы все существенные части (предложение, слово, движение) последовательности имели смысл для участников. Главным образом, именно на этом базовом уровне обыденного понимания этнографическое знание играет важную роль.

Необходимость интерпретации доказывает, что видеоанализ, по существу, есть герменевтическая деятельность: совокупность задач – это не только описать и объяснить «невербальное» поведение, но также (а) определить знание, которое необходимо для понимания того, что происходит в ситуации, и (б) установить видимое поведение, которое конституирует ситуацию.

Интерпретация может, следовательно, рассматриваться как самый первый шаг работы с данными, т. е. записями и расшифровками. Как интерпретация, связанная с обыденным пониманием того, что видится и слышится, она может быть отделена от анализа. Под анализом мы не обязательно понимаем выделение различных форм аудиовизуального поведения (визуального, вербального, паралингвистического и так далее) – хотя это необходимо в определенных случаях, чтобы сфокусироваться на определенных аспектах, например, на указывающих жестах во время презентаций PowerPoint. Анализ подразумевает установление единиц поведения и их взаимосвязей с другими в последовательности

---

<sup>1</sup> Это понятие рефлексивности отличается от рефлексивности, которая обращена на презентацию исследования [см.: Ruby, 2000]. Конечно, рефлексивность там также применяется, но это не только характеристика исследования [то, что понимается под рефлексивностью, объясняется более детально в статье Knoblauch, 2001a].

<sup>2</sup> В разговорном анализе предполагалось, что рефлексивность разговорной коммуникации вырабатывается только в разговорной коммуникации – это положение не используется видеоанализом.

их производства. Что бы ни оказалось этой единицей, оно должно интерпретироваться в связи с тем, что предшествовало этой единице, и какая бы ни была интерпретация, ее значимость будет проверена в следующей единице (или следующем обороте). Поэтому интерпретация никогда не делается только ретроспективно.

В разговорном анализе базовой единицей последовательности является «оборот». В действительности, поскольку видеонализ до сих пор использует расшифровки текстов, обороты речи остаются начальным пунктом анализа. Несмотря на то, что обороты – это не фиксированные единицы действия, их следует анализировать, обращая внимание на то, как именно производятся высказывания, границы и способы переходов между ними. Чтобы понять высказывания, можно, во-первых, попытаться зафиксировать акустические сигналы, такие как фразовые интонации, паузы и ритм.

Возьмем, например, следующую расшифровку <sup>1</sup>:

1 (3.3)

2 M: ähm das is jetzt so die klassische Ausrüstung die einem zur Verfügung  
*хм сейчас это классическое приспособление, доступное для*  
3 steht=wenn man eben Reis untersuchen möchte. Sie sehen hier auf  
*для тех, кто хочет исследовать рис. Вы можете видеть здесь*  
4 der rechten Seite eben so ne ähm Lupe.  
*с правой стороны просто такая хм увеличивающая линза.*

Расшифровка показывает часть текста, где говорит М. Просматривая разговор, можно понять, что М дает описание некоего «оборудования», на которое он ссылается в пункте 2. По использованию формы обращения можно сказать, что он обращается к кому-то еще и дает понять, что это увеличительное стекло является частью оборудования для исследования риса. Последовательность структурирована так, что сначала дается общее заглавие («классическое оборудование») к теме («исследовать рис»), потом он переходит к единичному предмету.

Тщательное изучение расшифровки не только позволяет нам стать ближе к ней и произнесенным словам (часто приводя к непрерывному улучшению и коррекции расшифровки). Это также основа для аналитических наблюдений структуры изучаемых последовательностей. Кроме того, чтение расшифровки помогает более детально просматривать видеоданные и изучать визуальное поведение. Ознакомленность с

---

<sup>1</sup> Важное требование и ресурс анализа – детальные расшифровки данных. Расшифровки (которые, как правило, включают большой объем работы и интенсивно знакомят исследователя с данными), включают паралингвистические и просодические (prosodic – относящиеся к интонации и произношению ударных и неударных слогов) характеристики, которые, однако, не играют значительной роли в данном примере. Поскольку расшифровка данных столь же продолжительна, как анализ данных, повидимому, решающее значение будет иметь развитие стратегий отбора и селекции релевантных данных.

произнесенными словами упрощает установление последовательности событий и «связывает» визуальные события в отношении текста. Видеопоследовательность может быть просмотрена повторно с целью обнаружить порядок акустических и визуальных событий (что когда происходит) и установить то, когда что-либо делается и говорится.

Можно было бы утверждать, что этот анализ мог быть выполнен без расшифровки, но опыт показывает, что наличие письменных расшифровок действует как некое локационное устройство, ориентирующее аналитиков в видеозаписях. Анализ упорядоченных последовательностей движется, таким образом, от (транскрибированного) записанного к увиденному.

Однако, визуальное не рассматривается только как дополнение к говоримому. Скорее, во время просмотра видео можно открыть дополнительные последовательности, которые позволяют осмыслить предыдущие интерпретации или последовательности.

Без видеоданных и этнографического знания было бы сложно показать, что М. не только рассказывает; он также использует презентацию PowerPoint, в которой представлено то, о чем он рассказывает<sup>1</sup>. А также то, что он указывает на экран при помощи лазерной указки. Таким образом, дейктическое<sup>2</sup> выражение “das ist” («это») является частью представления нового слайда, тогда как при помощи дейктического выражения “Sie sehen hier” («здесь вы можете видеть»), М. указывает на элемент, о котором собирается рассказать.

Рассматривая одновременно визуальное и вербальное поведение, можно заметить, что визуальное поведение конструируется так, чтобы поддерживать текст, произносимый говорящим, и наоборот. Слайд из презентации PowerPoint, показанный на экране (*Ил. 1*), в действительности, довольно сложен, но способы выделения текста, как и жест, указывающий на экран, создают объект, которого ранее там не было и который в дальнейшем может служить точкой отсчета в следующем обороте – обороте, который сам конструируется визуальными (телодвижение, новый слайд) и вербальными (пауза) возможностями. Анализ такого типа нацелен на выявление последовательной структуры событий, конструкции значимых единиц, структуры участия, пространственной организации деятельности, роли артефактов в совершении деятельности и так далее [Jordan & Henderson, 1995].

---

<sup>1</sup> Данные относятся к исследовательскому проекту Немецкой ассоциации содействия исследованиям (Deutsche Forschungsgemeinschaft – DFG), который называется “Перформанс визуально сопровождаемых устных презентаций: Жанр аналитического исследования парадигматических форм коммуникации в «обществе знания»”

<sup>2</sup> Дейктическое – вербальное средство, которое может быть проинтерпретировано только при помощи обращения к физическим координатам коммуникативного акта. Это, обычно, местоимения первого или второго лица (*я, вы*), локативные (*здесь*) и временные (*сейчас*) выражения. – *Прим. переводчика.*



Ил. 1. PowerPoint презентация с лазерной указкой

Таким образом, процедура валидации анализа требует использования того, что мы можем назвать имманентным критерием последовательности. Анализ зависит от того, что происходит аудиовизуально: учитывается то, каким образом каждое высказывание, каждый взгляд, каждое движение тела или головы формирует часть последовательности. Секвенции определяются только их ближайшим локальным контекстом. Нет необходимости в рассмотрении всего, что является содержанием экрана, а только того, что стоит в распознаваемой связи с тем, что произошло до и произойдет после. Так, обороты речи могут вообще не быть существенными единицами последовательности. Но что бы ни рассматривалось в качестве единицы, оно должно быть показанным, что бы быть ограниченным самим аудиовизуальным поведением.

Этот критерий последовательности дополняется вторым критерием: то, что является важным в визуальном, не должно быть основано на предположениях, а должно быть обозначено самими акторами. Смотрят ли акторы на экран, перед тем как нажать кнопку? Произносится ли это до ухода А? Смотрит ли А на В до того как А подходит к С? Шеглов [Schegloff, 1992] назвал это критерием релевантности, то есть то, что релевантно для аналитика должно быть показано, чтобы быть релевантным для акторов. Или, как это формулирует Гудвин:

Вместо того, чтобы блуждать в поле в качестве незаинтересованного наблюдателя, пытаясь решить невыполнимую задачу – каталогизировать все вокруг, мы можем использовать видимые ориентации участников как прожектор, чтобы показать только те особенности контекста, которые мы должны принять для адекватного описания организации их действий [Goodwin, 2000. P. 1508].

## Видеография. Фокусированная этнография и видеоанализ

Эта задача может быть выполнена аналитиком, который хорошо знаком, как с полевыми, так и видеоданными. К тому же, полезно регулярно проводить такую работу с данными, где аналитические наблюдения последовательного порядка подвергаются критическому взгляду других наблюдателей, которые могут постепенно знакомиться с данными. И, наконец, могут быть проведены семинары с другими исследователями и учеными, менее знакомыми с данными, которые могут открыть дополнительные перспективы и/или помочь в исследовании более обширных наблюдений.

До сих пор анализ фокусировался только на последовательности действий (включая технические устройства, такие как экран, на котором представлены предметы). Это не должно считаться проблемой, поскольку пример относится к такому фокусированному типу интерпретации, в котором участники сами устанавливают общий фокус. Однако, все изменится, если записанные события являются нефокусированными интеракциями, если произнесенные слова имеют второстепенное значение и если, следовательно, особое значение приобретает именно визуальное. Так как говоримое может быть представлено в последовательном и линейном порядке, соответствующем времени, это диахронический порядок. Кроме того, визуальное имеет дополнительное синхроническое измерение одновременности, то есть визуально представленные направления и средства действий, особенности акторов и, соответственно, контексты не могут быть систематизированы по принципу очередности.

Один из подходов к этой проблеме видеоанализа предложен Чарльзом Гудвином [Goodwin, 2000]. Он предполагает, что семиотика способна выявить эти визуальные особенности. Так, речь встроена в сложные знаковые системы (графические коды, жесты и другие особенности окружения). Согласно Гудвину, акторы ориентируются на то, что он называет «семиотическими полями», включающие различные типы знаковых феноменов, примеры которым можно найти в различных медиа. В соответствии с принципом релевантности, эти семиотические поля могут быть локально релевантными, раз акторы явно ориентируются на них (Гудвин называет это «контекстуальной конфигурацией»).

Очевидно, что концепт семиотического поля работает в случае хорошо развитых знаковых систем (таких, например, как графические системы профессиональных экспертов или знаковые элементы детской игры в классики). Однако, необходимо выяснить, поможет ли семиотика решить проблему визуальности в целом, отталкиваясь от предположения, что знаковое видимое организовано более или менее систематическим путем. Даже если допустить, что слова – это часть системы, можно поставить под сомнение утверждение о том, что жесты могут рассматриваться как составляющие реальную систему, не говоря о других визуальных элементах (выражения, одежда, предметы обстановки, положение вещей в пространстве и так далее) [см. напр. Hodge & Kress, 1988].

## Возвращаясь к этнографии

Валидизация по критерию релевантности нередко может быть сложной задачей. Чтобы прояснить смысл и значение визуальных элементов записанных данных, следовательно, возможная дальнейшая процедура – это выявление, автоконфронтация или видеодневникование [см. Bayart, Borzeix & Lacoste, 1997]. Метод, конечно, восходит к Жану Рупу [см. Jackson, 2004]. Это означает, что данные должны быть представлены актерам, участвующим в записи. Шуберт, например [Schubert, 2006], показал медицинскому персоналу видеозаписи их работы в операционной и просил прояснить действия, в которых они участвовали. Этот метод не только потенциально позволяет осуществить реконструкцию восприятия и ориентации актеров в снятых действиях. Он также может предоставить доступ к фоновым знаниям, значимым для понимания того, что происходит, поскольку актеры способны объяснить функционирование и значение видимых элементов сцены, которые недоступны аналитику.

Важность фонового знания, которое проясняет визуальные аспекты записей, снова доказывает важность этнографии в проведении видеодневникования. Ведь путем наблюдения, интервью, т.е. этнографических методов, мы знакомимся с условиями (и осмысливаем их), в которых мы производим видеозапись. Мы получаем знания, необходимые, чтобы понять аудиовизуальное действие темпорально, то есть серии действий (что во многих эмпирических случаях означает необходимость понять сложные технологии и их функционирование). Таким образом, видеодневникование до сих пор обращена к эмической перспективе «инсайдеров», однако, в особом смысле: специфическом относительно определенных ситуаций («ситуированном»), деятельностью и действий. Это не значит, что следует реконструировать запас культурного знания (то есть, знания участников), необходимого, чтобы действовать в данном поле в целом. Задача исследователя – получить достаточное знание, особенно те элементы знания, частично материализованные, которые значимы для деятельности, на которой сфокусировано исследование: например, при изучении технологической деятельности, особенно тех элементов знания, которые необходимы и значимы для понимания практик, включенных в управление той или иной технологией.

Как правило, следующие типы последовательностей являются фокусом видеодневникования: способы управления технологиями, формы кооперации между персоналом и использование ими технологий в определенных обстоятельствах (например, в рутинных действиях или кризисных интеракциях), типы интеракций между профессиональными и непрофессиональными актерами. Фокус может значительно меняться в зависимости от темы исследования и структуры поля. Тем не менее, одной из главных целей анализа будет установление общих свойств того, что изучается. Для этого необходимо будет не только интерпретировать и анализировать единичные случаи, но также использовать сравнение случаев. Такое сравнение означает, что похожие случаи, в соответствии с установленными анализом свойствами, могут быть систематизированы. Сравнения мо-



гут быть ассоциативными, направленными на поиск сходств, или они будут определять минимальные и максимальные контрасты. В целом, эти сравнения помогут установить определенные паттерны в изучаемых последовательностях, независимо от того, институционализированы они (как, например, организационные «методы решения проблем») или зависимы от контекста и ситуативны <sup>1</sup>. Эти последовательности могут состоять из серий индивидуальных действий, из интеракций между разными акторами и из работы технологий. Следовательно, анализ направлен на демонстрацию типов взаимосвязи этих действий в записанных ситуациях.

По этой причине единичные случаи могут быть сопоставлены с накопленными в корпусе данных. Чтобы извлечь эти случаи, используется протокол или журнал собранных материалов (content log) <sup>2</sup>. На его основе деятельность можно анализировать с помощью исходного корпуса видеозаписей, например, искать формы указывания в собранном видеоматериале, PowerPoint презентациях для того, чтобы выявить специфические особенности указывания при помощи этой технологии, роль этой технологии и тот эффект, который она имеет на презентации.

Как часто подчеркивается, эти ситуации на самом деле имеют *ситуативные (situative)*, зависящие от обстоятельств, свойства, реализуемые только в случаях, обеспечивающих ресурс для акторов. С другой стороны, следует понимать, что у ситуаций также имеются свойства, *общие с другими ситуациями (situated)* и формирующие часть «большого контекста» [Goffman, 1983], будь то тип комнат и их микросреда, доступные технологии, статусы присутствующих там людей и их репрезентации или особенности декора помещения. Записываемые ситуации формируют часть условий, учреждений, организаций и других контекстов. Без сомнения, эти контексты являются объектом для этнографии, будь то агентства по социальному обеспечению, станции метро или офисы. Таким образом, вместо того, чтобы просто сравнивать интерактивные последовательности, исследователь может далее обратиться к более широкому контексту, который является предметом этнографии (несмотря на то, что первое сравнение потом может быть рассмотрено как анализ внутри совокупности данных, оно похоже на триангуляцию с привлечением данных разного рода [см. Flick, 2004. P. 36]). Этот контекст может оставаться неизменным в некоторых исследованиях. Так, можно сконцентрироваться на консультировании в службах социального обеспечения, на кооперации между акторами в диспетчерской метро или интеракциях при продаже билетов между обслуживающим персоналом и пасса-

---

<sup>1</sup> Мы исследуем то, что называем «коммуникативными паттернами», которые являются формами интеракции, проявляющими общие структуры вне ситуативных действий, которые связаны с экстраситуационными функциями и социальными структурами [см.: Guenther & Knoblauch, 1995].

<sup>2</sup> В журнал регистрации материалов (content log) включают временные последовательности событий, приблизительную расшифровку деятельности, жестов и разговоров, рефлексии и кодирование последовательностей в соответствии с темой исследования [см.: Jordan & Henderson, 1995].

жирами на станциях. В этих случаях этнографические детали, которые входят в фоновое знание аналитика, до некоторой степени постоянны.

В других случаях, однако, контексты, в которых определенные типы деятельности, показанные или заявленные периодически повторяющимися, могут отличаться в зависимости от контекста учреждения или обстановки. Например, можно поинтересоваться, отличаются ли PowerPoint презентации в академических условиях от того же жанра в частных компаниях или в административных условиях. Чтобы избежать недопонимания: эти разные контексты не рассматриваются как «внешние факторы», но они могут указать на релевантные условия, согласно которым определенные интеракционные последовательности могут отличаться друг от друга или (что, может быть, даже более интересно) демонстрировать значительное сходство<sup>1</sup>. Анализ в таком случае означает рассмотрение не только ситуаций взаимодействия, но и более широкого социального контекста (и иллюстрацию того, как первые конституируют второй). Именно по этой причине анализ, как можно увидеть, начинается в процессе сбора данных и сопровождается отбором видеозаписей на каждой стадии. На протяжении исследовательского процесса он связан с этнографией и зависит от нее. Именно из-за этой тесной связи между видеоанализом и этнографией я полагаю, что термин «видеография» адекватно объясняет и описывает единую сущность того, что составляет интерпретативную методологию видеоанализа.

### Список источников

*Albrecht G. L.* Videotape Safaris: Entering the Field with the Camera // *Qualitative Sociology*. Vol. 8. № 4. 1985. P. 325-344.

*Bayart D., Borzeix A. and Lacoste M.* Les traversées de la gare: Filmer des activités itinerantes // *Champs visuels*. № 6. 1997. P. 75-90.

*Birdwhistell R.L.* Kinesics and Context: Essay in Body-Motion Research. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1970.

*Cicourel A.V.* The interpretation of communicative contexts: Examples from medical encounters// A. Duranti and C. Goodwin (ed.) *Rethinking Context: Language as an Interactive Phenomenon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. P. 291-310.

*Corsaro W.A.* Something old and something new. The importance of prior ethnography in the collection and analysis of audiovisual data// *Sociological Methods and Research*. Vol. 11. № 2. 1981. P. 145-166.

*Ekman P. and Friesen W.* The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage and Coding // *Semiotica*. № 1. 1969a. P. 63-68.

*Ekman P. and Friesen W.* A Tool for the Analysis of Motion Picture Film or Videotapes // *American Psychologist*. Vol. 24. № 3. 1969b. P. 240-43.

*Erickson F.* Ethnographic description// U. Ammon (ed.) *Sociolinguistics. An International Handbook of the Science of Language and Society*. Berlin, New York: de Gruyter, 1988. P. 1081-1095.

*Flick U.* *Triangulation. Eine Einführung*. Wiesbaden: VS-Verlag für Sozialwissenschaften, 2004.

---

<sup>1</sup> Цель этого вида анализа – идентифицировать эти типы сходств и различий и показать, каким образом они способствуют конструированию ситуаций и более крупных социальных структур [Knoblauch, Günthner, 1995].

## Видеография. Фокусированная этнография и видеоанализ

- Goffman E.* Forms of Talk. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.
- Goffman E.* The Interaction Order // American Sociological Review. № 48. 1983. P. 1-17.
- Goodwin C.* Gestures as a Resource for the Organization of Mutual Orientation// Semiotica. Vol. 62. № 1/2. 1986. P. 29-49.
- Goodwin C.* Action and embodiment within situated human interaction// Journal of Pragmatics. № 32. 2000. P. 1489-1522.
- Günthner S.* and *Knoblauch H.* Culturally Patterned Speaking Practices - The Analysis of Communicative Genres// Pragmatics. № 5. 1995. P. 1-32.
- Heath C.* The Analysis of Activities in Face to Face Interaction Using Video// D. Silverman (ed.) Qualitative Research. Theory, Method, and Practice. London: Sage, 1997. P. 183-200.
- Heath C.* and *Hindmarsh J.* Analysing Interaction: Video, Ethnography and Situated Conduct // M. Tim (ed.) Qualitative Research in Action. London: Sage, 2002. P. 99-121.
- Heath C., Knoblauch H.* and *Luff P.* Technology and social interaction: the emergence of 'workplace studies'// British Journal of Sociology. Vol. 51. № 2. 2000. P. 299-320.
- Hodge R.* and *Kress G.* Social Semiotics. Ithaca and New York, 1988.
- Hughes J. A., King V., Rodden T.* and *Anderson H.* Moving out of the Control Room: Ethnography in System Design// R. Futura and C. Neuwirth (ed.) Transcending Boundaries. Proceedings of the Conference on Computer Supported Cooperative Work. Chapel Hill. 1994. P. 429-439.
- Jackson J.* An ethnographic flimflam: Giving gifts, doing research, and videotaping the native subject/ object// American Anthropologist. Vol. 106. № 1. 2004. P. 32-42.
- Jirotko M.* and *Goguen J.* (eds.) Requirements Engineering: Social and Technical Issues. London, 1994.
- Jordan B.* and *Henderson A.* Interaction analysis: Foundations and Practice // Journal of the Learning Sciences. Vol. 4. № 1. 1995. P. 39-103.
- Kendon A.* Gesture. Visible Action as Utterance. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Knoblauch H.* Communication, contexts and culture. A communicative constructivist approach to intercultural communication // A. di Luzio, S. Günthner and F. Orletti (ed.) Culture in Communication. Analyses of Intercultural Situations. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 2001a. P. 3-33.
- Knoblauch H.* Fokussierte Ethnographie// Sozialer Sinn. № 1. 2001b. P. 123-141.
- Knoblauch H.* Focused Ethnography. Forum Qualitative Sozialforschung // Forum: Qualitative Social Research [Online Journal], 6, 3, 2005. Art 44, Available at: <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/3-05/05-3-44-e.htm>
- Knoblauch H., Schnettler B. & Raab J.* Video-Analysis. Methodological Aspects of Interpretive Audiovisual Analysis in Social Research // Hubert Knoblauch, Bernt Schnettler, Jürgen Raab & Hans-Georg Soeffner (eds.) Video-Analysis Methodology and Methods. Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006. P. 9-28.
- Koch S. C.* and *Zumbach J.* The Use of Video Analysis Software in Behavior Observation Research: Interaction Patterns of Task-oriented Small Groups // Forum Qualitative Sozialforschung. Vol. 3. № 2. 2002// <http://www.qualitative-research.net/fqs/fqs-eng.html>
- Latour B.* Visualization and Cognition. Thinking with eyes and hands. In: H. Kucklick and E. Long (ed.) Knowledge and Society// Studies in the Sociology of Cultural Past and Present. New York: Jai, 1986. P. 1-40.
- vom Lehn D. & Heath Ch.* Discovering Exhibits: Video-Based Studies of Interaction in Museums and Science Centres // Hubert Knoblauch, Bernt Schnettler, Jürgen Raab &

- Hans-Georg Soeffner (eds.) Video-Analysis Methodology and Methods. Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006. P. 101-114.
- Luckmann T.* Philosophy, Science and Everyday Life // T. Luckmann (ed.) Phenomenology and Sociology. Harmondsworth: Penguin, 1978. P. 217-253.
- Luckmann Th.* Some Remarks on Scores in Multimodal Sequential Analysis // Hubert Knoblauch, Bernt Schnettler, Jürgen Raab & Hans-Georg Soeffner (eds.) Video-Analysis Methodology and Methods. Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology. Frankfurt am Main: Peter Lang 2006. P. 29-34.
- Mittenecker E.* Video in der Psychologie. Methoden und Anwendungsbeispiele in Forschung und Praxis. Bern: Huber, 1987.
- Peräkylä A.* Reliability and validity in research based on tapes and transcripts// D. S. Silverman (ed.) Qualitative Research. London, 1997. P. 199-220.
- Raab J.* and *Tänzler D.* Video-Hermeneutics // Hubert Knoblauch, Bernt Schnettler, Jürgen Raab & Hans-Georg Soeffner (eds.) Video-Analysis Methodology and Methods. Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006. P. 85-100.
- Rammert W.* and *Schulz-Schaeffer I.* Technik und Handeln. Wenn soziales Handeln sich auf menschliches Verhalten und technische Abläufe verteilt// W. Rammert and I. Schulz-Schaeffer (ed.) Können Maschinen denken? Soziologische Beiträge zum Verhältnis von Mensch und Technik. Frankfurt am Main: Campus, 2002. P. 11-64.
- Ruby J.* Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology, 2000. Chicago: UCP.
- Sacks H.:* Lectures on Conversation. Edited by Gail Jefferson and Emanuel A. Schegloff. Oxford: Blackwell, 1992[1964ff]
- Schegloff E.* On talk and it institutional occasions // P. Drew and J. Heritage (ed.) Talk at Work. Interaction in Institutional Settings. Cambridge, 1992. P. 101-136.
- Schubert C.* Video-Analysis of Practice and the Practice of Video-Analysis // Hubert Knoblauch, Bernt Schnettler, Jürgen Raab & Hans-Georg Soeffner (eds.) Video-Analysis Methodology and Methods. Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006. P. 115-126.
- Schutz A.* Common Sense and Scientific Interpretation of Human Action // (ed.) Collected Papers I: The Problem of Social Reality (ed. by Maurice Natanson). The Hague: Nijhoff, 1962. P. 3-47.
- Shrum W., Duque R.* and *Brown T.* 2005: Digital video as research practice: Methodologies for the Millenium. Journal of Research Practice. Vol. 1. № 1. Article M4.
- Soeffner H.-G.,* Visual Sociology on the Base of 'Visual Concentration' // Hubert Knoblauch, Bernt Schnettler, Jürgen Raab & Hans-Georg Soeffner (eds.) Video-Analysis Methodology and Methods. Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006. P. 205-217.
- Suchman L.* Plans and Situated Actions. The Problem of Human-Machine Communication. Cambridge, 1987.
- Suchman L.* and *Trigg R. H.* Understanding Practice: Video as a Medium for Reflection and Design// J. Greenbaum and M. Kyng (ed.) Design at Work. Cooperative Design of Computer Systems. Hillsdale: Lawrence Erlbaum, 1991. P. 65-89.
- ten Have P.* Doing Conversation Analysis. A Practical Guide. London, 1999.
- vom Lehn D.* and *Heath C.* Discovering Exhibits: Video-Based Field Studies in Museums and Science Centres // Hubert Knoblauch, Bernt Schnettler, Jürgen Raab & Hans-Georg Soeffner (eds.) Video-Analysis Methodology and Methods. Qualitative Audiovisual Data Analysis in Sociology. Frankfurt am Main: Peter Lang 2006. P. 101-114.

Перевод с английского Анны Жуковой

## **Репрезентируя движущуюся культуру: проблемы и возможности антропологической и социологической киносъемки**

---

*Люк Пауэлс*

### **Многогранная природа научной киносъемки**

**П**ервоначальная привлекательность видеокамеры для антропологического исследования состоит в том, что благодаря ей традиционные полевые исследования становятся проводить легче и интереснее исследователям, которые раньше должны были стараться охватить всю сложность изучаемой культуры, имея в распоряжении лишь карандаш и бумагу. Все, что ускользало от их внимания или было трудно выразить словами, неизбежно терялось для исследования [Mead, 1963]. Технологические новшества облегчили съемку в полевых условиях, и в целом, появились возможности осуществлять работу в более спокойном режиме. Уменьшение технических препятствий означало, что исследователи могли более активно и с большим разнообразием включаться во взаимодействие с областью их исследования, и до какой-то степени именно это и произошло. И все же, технологический прогресс сам по себе никогда не приводил к социальным и научным инновациям. Интеграция этого, имеющего далеко идущие последствия визуального подхода в научную практику подразумевает развитие теоретической структуры и соответствующей методологии, которые приобретают определенную форму очень медленно и продолжают обсуждаться до сих пор. Довольно часто антропологи делали акцент на документировании исчезающих обществ в ущерб стремлению теоретически подкрепить визуальное производство

и поставить новые средства исследования на службу новым открытиям. Используемые неявные схемы часто отражали наивно-реалистический и этноцентристский взгляд на мультикультурное взаимодействие, которым по существу и является антропологическое полевое исследование.

Помимо того, что социологическая кино съемка обеспечивает описание или неизбежно несовершенное отражение определенных аспектов изучаемой действительности, эта деятельность является определенной формой научной коммуникации, адресованной специалистам-практикам в изучаемой области, заинтересованным социологам, исследователям культуры или, в зависимости от обстоятельств, более широкой общественности (в последнем случае это относится к весьма различающимся между собой разновидностям фильмов). Польза, которую приносит фильм при сборе данных – и в области наблюдения, и в области экспериментирования – теперь не вызывает сомнений, но возможности, которые он предлагает с точки зрения интеграции изображений в научную дискуссию, и определенные правила, которым нужно следовать в ходе работы, все еще очень активно обсуждаются.

Многие авторы пытались провести различие между фильмами, которые представляют собой немногим больше, чем просто метры пленки, и фильмами как независимыми научными экспрессивными конструкциями. По мнению некоторых, научный фильм может состоять только из «чистых данных», которые были собраны в строго контролируемых условиях, в то время как другие утверждают, что такие продукты не могут быть научными, потому что, являясь первичными базами данных или чистыми описаниями, они не могут предложить «обработанную» и научно оформленную перспективу исследуемого феномена. Многие визуальные исследователи попытались представить эту полярность между акцентом на мимезисе <sup>1</sup> (описательности) и выразительностью, оформленной в научных терминах. Жан Лажу, например, обращается к дихотомии «научного фильма», с одной стороны, и «экспрессивного фильма», с другой [Lajoux, 1975]. Люк Де Хойш называет «исследовательским фильмом» тот, который содержит только данные, в противоположность подвергнутому большей обработке «социологическому фильму» [De Heusch, 1988]. Андре Леруа-Гуран делает различие между «фильмическими заметками» и «документальным фильмом» [см.: Chiozzo, 1989. С. 11], а Джон Коллиер использует термин «культурное документирование» для более миметического варианта, который он отличает от соответственно «антропологического фильма» и «культурной драмы для широкой публики» [Collier, 1985. С. 85]. Вольф выражает мнение, что нужно проводить различие между «исследовательским фильмом» (Forschungsfilm) и «документирующим фильмом» (Dokumentationsfilm), утверждая, что эти

---

<sup>1</sup> Мимезис, миметический – в соответствии с взглядами некоторых антропологов и лингвистов, специалистов по эстетике, – подход к творчеству как к непосредственному отражению, воспроизводству действительности. – *Прим. ред.*

два жанра существенно расходятся с точки зрения требований истины, научного значения и использования определенных кинематографических средств выражения [Wolf, 1967]. Дж. Прост представляет сходное разделение между «фильмом-репрезентацией» и «иллюстративным фильмом», относя первый термин к кинематографическому материалу, который может использоваться как источник научной информации, в то время как второй может просто выполнить полностью иллюстративную роль, как по преимуществу и делают документальные и образовательные фильмы. Однако Дж. Прост признает, что на практике провести это различие намного труднее и что, в лучшем случае, имеется некоторое различие в той манере, в которой авторы пытаются сохранить научную целостность того, что изображено. Кроме того, тот или иной фильм (последовательность событий) может быть «репрезентативным» для одной исследовательской цели и просто «иллюстративным» для другой [Prost, 1975. P. 325-327].

Если принять во внимание, что цели фильма в научном или образовательном контексте расходятся, так же как различны их потенциальные аудитории, сразу же выясняется, что эта первичная дихотомия («мимезис-выразительность», или «сырые данные против хорошо проработанной репрезентации») отражает только часть существующего разнообразия.

В одном из старых исследовательских отчетов, подготовленных Отделом научных и индустриальных исследований (Department of Scientific and Industrial Research) и озаглавленном «Фильм в научном исследовании», понятие «исследовательского фильма» описано в узком смысле как «фильм, снятый в ходе исследования с целью анализа» [The Film, 1963. P. 8]. Однако, этот отчет приводит и более широкую классификацию научного фильма:

1) *Исследовательский фильм*. Материал собран в логической последовательности путем добавления и группировки отдельных кадров, отснятых для анализа.

2) *Концептуальный фильм*, включающий короткие отрезки неозвученного материала, снятые в ходе исследования, и иллюстрирующий события, которые можно анализировать методами замедленной съемки или методами ускоренной съемки, используя как «движущиеся диапозитивы» в образовательных целях для аспирантов.

3) *Исследовательский фильм – отчет*, созданный для того, чтобы сообщить информацию об исследовании почти таким же способом, как это делается на бумаге в специализированном журнале – с аккуратным представлением проблемы, метода экспериментирования, результатов и интерпретации.

4) *Исследовательский информационный фильм*, снятый во время исследования, который впоследствии был отредактирован таким образом, чтобы показать его ученым или кому-то еще с целью информирования.

5) *Исследовательский образовательный фильм*, который может включать не все собранные материалы, подготовлен с целью описания части исследования.

6) Фильм, подготовленный специально или случайно, с целью *демонстрации новых методов съемки*.

Недавняя попытка охватить многообразие феномена фильма в этнографическом контексте посредством многих различающих критериев была сделана Питером Кроуфордом. Эта классификация тоже обеспечивает элементы для дальнейших дебатов по маркированию научных фильмов (включая и те, что не входят в сферу этнографии) и их субжанров:

1) Этнографический *видеоматериал* – неотредактированные отснятые материалы, которые могут использоваться в этой форме в исследовательских целях или, в конечном счете, быть отредактированы в фильм.

2) *Исследовательские* фильмы – отредактированные материалы, снятые специально в целях исследования и, следовательно, не предназначенные для широкого показа кому-либо, кроме узкоспециализированной академической аудитории.

3) Этнографический *документальный* фильм, который имеет определенное отношение к антропологии, но является так или иначе частью документального кинопроизводства в целом. <...>

4) Этнографический *телевизионный* документальный фильм, снятый для телевидения и очень часто самой телевизионной компанией для широкой неспециализированной аудитории. <...>

5) *Образовательные и информационные* фильмы – снимаются в образовательных целях и предназначены для показа в учебных аудиториях или для широкой аудитории. <...>

6) Другие *неигровые* фильмы, включая журналистские сообщения, кинохронику, новости, фильмы о путешествиях и так далее. <...>

7) Художественные фильмы и документальные драмы, которые могут быть определены, как этнографические, в силу предмета своего повествования. <...> [Crawford, 1992. P. 74]

Обе попытки классификации показывают, что имеется насущная необходимость в более компетентном подходе и определению фильма как компонента или конечного продукта научного предприятия в широком или в узком смысле этого слова. Неявные или явные претензии на правду, имеющиеся в таких фильмах, и их научная полезность не могут быть отделены от определенных целей и целевых групп и на практике – от методологии производства, которая (как можно надеяться) приспособлена к этим целям. В конечном счете, мы должны спросить, чем «наука» является или должна быть, и нам нужно установить, что может рассматриваться в качестве легитимных научных целей, и как они могут быть достигнуты наилучшим образом.



### **Фильмические коды и противоречия: дебаты об экспрессивности**

Повествовательная структура научного фильма может быть близко связанной с изначальной структурой событий, которые фиксируются на пленке, или может обеспечивать явно демонстрируемую, научно обоснованную и обработанную перспективу этих событий, используя типичные фильмические средства. В связи с этим, как указывает Т. Райт, идут дебаты относительно так называемого

«естественного состояния» медиума – представляет ли он субъективно конструируемые смыслы или, напротив является объективной «прозрачной» съемкой [Wright, 1992. P. 276].

Сильно подчеркнутая экзотизация, проявившая себя во многих первых фильмах, которые причислялись к этнографическим, даже при том, что они были не обязательно сняты авторами, прошедшими этнографическую школу, вскоре пробудила стремление использовать камеру более «научно». Это привело к функциональному стилю съемки, выражающему намерение осуществить наиболее точный сбор данных с вниманием к широкому контексту. Многие исследователи в этой позитивистской и часто наивной реалистической традиции имели (и все еще имеют) почти слепую веру в автоматическую объективность камеры, в которой они видели (или видят) долгожданное устранение субъективизма и избирательности полевых заметок.

Творческая или конструирующая редакция изображений в фильме, как полагали, особенно несовместима с научной практикой – или, по крайней мере, предполагалось, что она должна быть сведена к минимуму, потому что влекла за собой момент субъективного отбора, который разрушил бы истинную ценность изображения. Этот несколько ограниченный подход разделяли теоретики художественного жанра [Vazin, 1975]. Колин Янг утверждает об этом довольно устойчивом мнении, что

<...> это взгляд на очень маленькую часть проблемы, которая имела отношение к антропологам в первые годы, – попросить, чтобы авторы фильмов сохранили весь отснятый материал и не «редактировали» его в «фильм» [Young, 1975. P. 66].

Но выбор того, что снимать, когда и каким образом, – в той же степени процесс отбора. Это тоже является формой «редактирования» реальности (ее выбора и расположения). Решение не редактировать отснятый материал просто влияет на сохранение целостности фильма – оригинальной хронологии и контекста, но само по себе это не дает достаточных гарантий, что визуальный документ полон и объективен (что на самом деле является и всегда будет недостижимым идеалом). Однако полезно будет сохранить все записи в их изначальной последовательности, даже после того, как материал был отредактирован в фильм. Со

временем или после повторного просмотра, определенные детали могут привести к новому уровню проникновения в суть или вопросам, которые требуют внимательного просмотра оригинального материала.

Редактирование – до сих пор важнейший и противоречивый аспект создания научных фильмов, вероятно, потому что этот жанр выдвигает на первый план конструкционистскую природу фильма. Небрежное редактирование, игнорирующее научные стандарты, бесспорно, может серьезно скомпрометировать исследовательскую ценность отснятого материала. Это происходит, например, в тех случаях, когда применяют кинематографические эффекты исключительно в эстетических или драматических целях: быстро меняют кадры, меняют размер кадра, чтобы произвести впечатление разнообразия или создать искусственную напряженность и динамизм. С другой стороны, осторожный выбор и выстраивание последовательности кадров в соответствии с техническими принципами научного исследования и в соответствии с целью исследования (точное описание или освещение сделанных открытий, находок) не должны снизить научной ценности продукта. Подобные вмешательства (выбор момента съемки и организация времени и пространства) происходят и во время записи, на уровне кадра – так, что вообще нужно более быстро и импульсивно реагировать на неожиданные обстоятельства, в то время как часто еще не осознано (в случае спонтанного действия) точное развитие событий. Возможность выстраивания отснятого материала в тщательно продуманной манере и в соответствии с обоснованной структурой в значительной степени определяет силу фильма как формы научной коммуникации.

Помимо последовательности изображений обычно имеет большое значение соотношение между визуальным представлением события и синхронно записанным звуком. Синхронный звук – звук голоса или какой-либо другой – представляет собой важное дополнительное измерение. Звуковые фильмы различных жанров редко будут содержать неозвученные моменты. Помимо синхронного звука большинство производителей фильмов также широко используют звуки, которые записаны позже и потом соединены с изображениями (так называемый «wild sound»), закадровый комментарий и музыкальный фон. Эти виды дополнений должны быть проработаны с большой тщательностью и осторожностью с точки зрения подходов социальных наук. Музыка, кроме случаев, когда она фактически звучит во время записи и является, таким образом, неотъемлемой частью передаваемой действительности (то есть синхронный звук), может в самом деле легко оказывать разрушительный эффект на процесс передачи знаний. Звук, который добавлен потом, может создать специфическое настроение и, таким образом, навязать зрителю определенную интерпретацию, для которой не может быть каких бы то ни было научных оснований. Этот звук может, например, отвлечь внимания зрителя от восприятия фактического материала. Аналогично, использование комментария, будь он «сопровождающим»

или нет, остается одним из наиболее обсуждаемых социальными учеными аспектов аудиовизуального производства. Зритель должен получить необходимую информацию, чтобы быть в состоянии разместить все, что показано, в соответствующем контексте. Поэтому совсем не обязательно, чтобы все события происходили (полностью или частично) непосредственно в фильме, эта информация может быть получена через устное введение, в письменном виде и так далее.

Применение мотивированного монтажа, аналитически функциональной перегруппировки и отбор исходного материала не обязательно ведут к снижению исследовательской ценности, а напротив, могут обогащать, с научной точки зрения. Утверждать, что использование фильмических средств просто несовместимо с научными целями, опасно в том плане, что многие из определенных возможностей изображения как средства передачи знания или коммуникации останутся неиспользованными. Кроме того, эта негативная позиция основана на ошибочном убеждении о том, что существуют необработанные данные. Даже в самом беспристрастном словесном или числовом представлении фактов скрывается специфический способ взгляда на вещи, определенный подход или убеждения. Другими словами, теория. Пытаться изгнать этот элемент из научного процесса – просто иллюзия. Райт присоединяется к этой точке зрения, когда он утверждает весьма решительно, что

даже в акте показа мы не можем избежать некоторой степени конструирования <...>. Так, если повествование неизбежно, это придает существенный акцент необходимости понять термины, в которых ведется повествование. Оно не может быть расценено просто как разворачивание событий перед камерой [Wright, 1992. С. 276].

Поэтому очевидно, что нереалистично требовать, чтобы тот, кто создает изображения, был просто посредником и никогда не выражал свою точку зрения. В этом отношении, неосознанная передача точки зрения может быть намного более опасной, чем выражение ее сознательно и открыто. Поэтому первостепенным для ученого как создателя фильмов является умение делать оценки на основе научных выводов и использовать соответствующие экспрессивные приемы, не уступая искушению применить более привлекательные средства выражения неконтролируемым и необоснованным способом.

Поэтому на первом месте всегда должны быть научные критерии, а не стремление к производству, отшлифованному по стандартам индустрии развлечений. Джек Роллваген весьма решительно подчеркивает роль научной теории в процессе производства фильма. Он резко критикует такие фильмические подходы, которые не помещают в центр научную теорию, а вместо этого полагаются на другие ценностные ориентации (например, чисто кинематографические). Среди других причин, по которым теория исчезает из фильмов, он называет недостаточную

подготовку создателей фильмов по соответствующей научной дисциплине [Rollwagen, 1988. P. 290-293]. В то же время, возможности оказываются упущенными из-за того, что исследователи проявляют неспособность к интеграции (а не к простому накоплению) опыта и теоретической работе. Интеграция подразумевает, что исследователь способен транслировать научные взгляды и представления в визуальную информацию и, наоборот, извлекать научную информацию, соответственно, из визуальных образов.

С другой стороны, недостаток живости и зрелищности – тоже не синоним «научности». Наука тоже старается извлечь преимущества из эффективной коммуникации. Дело, однако, в том, что в данном случае действует другой свод правил, которые должны быть сформулированы в явном виде и соблюдаться. Это подразумевает обдуманый выбор и принятие существующих, по возможности адаптированных (визуальных) кодов и выработку определенных соглашений для визуального научного дискурса. Понятно, что аудитория социологических фильмов (и «научных фильмов» вообще) должна привыкнуть к воспринимаемому на звуковом и визуальном уровне отсутствию знакомых кинематографических приемов и постепенно приближаться к принятию других норм и условностей в зависимости от требований таких приемов. Кроме того, предполагаемая целевая аудитория (эксперты, будущие ученые, неспециалисты) должны быть поставлены в известность, что именно они видят и какие основные правила лежат в основе того, что было визуально представлено.

Миметическая традиция в этнокинематографии может быть хорошо проиллюстрирована фильмом «Брак у тобело» (Dirk Nijland and Jos Platenkamp *Tobelo Marriage*, 1985), снятым антропологом Дирком Найландом из Лейденского университета <sup>1</sup>. В фильме описывается церемония брака в деревне Пака (Северные Молуккские острова, Индонезия) и достаточно трудные переговоры между двумя группами родственников, отдельные действия которых объяснены и помещены в более широкий культурный контекст. Здесь объясняется постепенное продвижение процесса переговоров и обмена: представлены ситуации и проблемы, иногда они изображены или суммируются в диаграммах, ключевые фигуры и их окружение ясно обозначены для удобства зрителя, беседы на языке тобело и индонезийском языке сопровождаются субтитрами. Однако, лишь немногие из ожиданий, типичных для западных зрителей, оправдались – и формально, и с точки зрения содержания. В фильме используется, в основном, широкий формат, призванный отразить внутренний контекст изображения. Съемки общим планом соединяются с медленным ритмом разворачивающихся событий. Темы, которые содержат драматические моменты (например, ссоры) в основном отраже-

---

<sup>1</sup> Тобело (самоназвания – каунг, боэнг, додингга) – народность, проживающая на территории Индонезии. – *Прим. переводчика.*

ны в дистанцированной и дидактической манере. Фильм не рассматривается здесь в качестве замены письменного антропологического отчёта, но как дополнение к тем аспектам культурной деятельности, которые легче отобразить визуально и труднее выразить словами, и которые рассматриваются в их смысловом контексте.

Помимо использования камеры в качестве вспомогательного инструмента для наблюдений следует обратить внимание на возможность получения дополнительных данных при помощи визуальной обратной связи с участниками и местными экспертами, чтобы обеспечить точность отражения исполняемых ритуалов и их кинематографического представления, так же как и оценку определенных действий участниками, которые находятся в кадре [Nijland, 1989. P. 148-151]. «Брак у тобело» – очень дотошное исследование, в котором живое представление культурной деятельности или артефакта является центральным. Таким образом, это – типичный пример этнографической традиции сохранения в максимально возможной степени целостности до-фильмического. Важно то, что появляется перед камерой, а не камеры как средства со своими собственными языковыми / выразительными возможностями. Этот очень зрелищный, но, прежде всего, миметический подход сильно оспаривался в течение некоторого времени (в том числе его критиковали за «наивный реализм»). Однако, у него действительно есть свои достоинства, даже если они состоят только в том, что он справедливо противопоставит растущей деградации визуального аспекта в некоторых более поздних подходах, которые, как оказывается, кроме того, тиражируют безудержную субъективность и акцент на словесном диалоге.

В некоторых кругах объяснимая, но преувеличенная реакция на наивный реализм многих создателей фильмов и зрителей состоит в том, что визуальное наблюдение как таковое объявляется оскверненным, в то время как слово провозглашается источником спасения. Как следствие, более современные, часто постмодернистские, фильмы, к сожалению, предлагают в меньшей степени визуальный подход. Такие фильмы состоят, прежде всего, из обмена устными высказываниями в рамках области исследования и по его поводу. То обстоятельство, что люди, участвующие в исследовании в качестве информантов, выражают себя словами, продвигается как новый вид антропологической или социологической правды. Однако не следует упускать тот факт, что речь участников отражает их индивидуальные представления и не относится ко всей культуре; кроме того, впоследствии эти свидетельства редактируются в соответствии с взглядами исследователя или драматургическим чутьем редактора. В общем, один наивный взгляд заменен другим столь же наивным или односторонним представлением, а именно – концепцией, согласно которой объекты исследования правдивы, исследуемые группы всегда полно и точно понимают свою собственную ситуацию, и представление диалогов в чистом виде выдвигает на первый план и делает понятной настоящую реальность. Та-

кие подходы очень мало способствуют дальнейшему развитию теоретически и методологически выдержанных форм сбора визуальных данных и средств, посредством которых взаимно дополняющая природа слова и изображения может использоваться в полной мере. Конечно, представления и восприятие исследуемых групп остаются важным источником информации для приобретения компетентного научного понимания ситуации.

В своей широко обсуждаемой работе антрополог и создатель фильмов Джек Роллваген резко критиковал создателей этнографических фильмов, утверждающих, что структура действительности может быть раскрыта через чистое наблюдение (например, так называемое «наблюдающее кино» – *observational cinema*), и что зритель может, таким образом, прийти к полному пониманию событий, просто смотря фильм. В то же самое время, однако, он нападает на ранее упомянутый постмодернистский, ориентированный на язык, подход, который преднамеренно выдвигает на передний план точку зрения тех, кто предоставляет информацию о культуре (часто облеченную исключительно в слова), и автора аудиовизуального текста, но очень немного дает в смысле теоретической интерпретации или объяснения:

<...> создание антропологических фильмов – это не просто запись того, что люди говорят или делают, а интерпретация этих записей в дисциплинарных рамках антропологии в ходе всего процесса создания фильма от замысла до его выполнения. <...> Осознанным включением антропологии в создание фильмов является заявление создателя фильма-антрополога о желании получить от коллег те же суровые оценки своих идей и выводов, какие получает обычная публикация. При таком подходе нет места уклонению от ответственности, которое возможно, когда предполагают, что «то, что зафиксировано на пленке, говорит само за себя» [Rollwagen, 1988. P. 295].

### **Встреча исследователя и исследуемого: к многолосию и взаимному поощрению интересов**

Конечно, в прошлом многие создатели этнографических фильмов имели тенденцию умалывать влияние камеры на демонстрируемое поведение, определенные стилевые особенности и предпочтения на различных стадиях процесса производства. Они часто полагали, что результаты их работы представляет собой чрезвычайно объективные и систематические наблюдения. Весьма характерно для этого представления, например, определение этнографического фильма Уолтером Голдшмидтом:

Этнографический фильм – это фильм, который пытается передать интерпретацию поведения людей одной культуры людьми другой культуры, при этом съемка этих людей ведется так, что в кадре они делают то же самое, что делали бы, если камеры не было [Goldschmidt, 1972, цит. по: MacDougall, 1975. P. 114].

Дэвид МакДугалл справедливо отмечает, что такие теории, которые находят выражение в высказывании Голдшмидта, часто идут рука об руку с другой иллюзией, заключающейся в том, что камера может охватить весь спектр событий. Невидимость камеры – фикция (за исключением действительно скрытых камер). Притворство насчет того, что присутствие камеры (или операторской группы) не имеет вообще никакого влияния на демонстрируемое поведение, фактически противоречит существующей ситуации. Как утверждает МакДугалл, «никакой этнографический фильм не является просто отчетом о другом обществе: это всегда – отчет о встрече между создателем фильма и определенным обществом» [MacDougall, 1975. P. 119]. Однако, стремление к объективности, и, соответственно, трезвому и дотошному кинематографическому стилю, весьма законно. Но почти исключительное внимание к этим аспектам может легко привести к тому, что будут проигнорированы другие важные методологические вопросы. Кроме того, ограничение себя попыткой осуществить наиболее точную передачу доступной постижению действительности оставляет неиспользованными многие новые возможности для научной коммуникации.

Этнографический идеал невидимости все еще сохраняется в определенных кругах. Следовательно, можно говорить, по крайней мере, о двух лагерях исследователей и кинематографистов: с одной стороны, те, кто чувствует, что воздействие камеры на события незначительно или, по крайней мере, управляемо, а с другой те, кто ясно понимает наличие реакции на присутствие камеры у людей, за которыми наблюдают, и кто пытается так применить это понимание (с разной степенью успеха), чтобы ценные, с научной точки зрения, данные могли бы все же быть собраны и превращены в фильм. Основная идея в последнем случае состоит в том, что явное вторжение операторской группы в мир объектов исследования и последующие возможности получения и проверки информации с участием этих объектов – все это скорее увеличивает аутентичность полученного материала, чем создает нереальную, деструктивную и поэтому с научной точки зрения недействительную ситуацию. Жан Руж сформулировал этот важный сдвиг в осмыслении ситуации следующим образом: «антрополог больше не энтомолог, рассматривающий свой объект как насекомое («подавляющий его»), а скорее – человек, создающий стимулы для взаимопонимания» [Rouch, 1975. P. 100]. Стремление ученого записывать и наблюдать естественное и репрезентативное поведение отнюдь не поколеблено введением камеры. Но все же, присутствие камеры следует признать в качестве неотъемлемой части реальной ситуации – элемента, который может оказывать большее или меньшее воздействие на другие элементы в этих необычных обстоятельствах.

Помимо того обстоятельства, что необходимо понять, насколько важны участие и сотрудничество изучаемой группы для приобретения более глубокого знания, существует другая важная человеческая движущая сила, вовлеченная в партисипаторные или интерактивные фор-

мы визуального исследования, а именно – желание переопределить традиционную ситуацию исследования в направлении большего равенства. Тем, кого исследуют, нельзя оказаться в положении опекаемых или объектов произвола со стороны исследователя. Кроме того, они должны, если это вообще возможно, кое-что извлечь из сотрудничества с исследовательской группой, например, в форме знания или способа реакции на нежелательную ситуацию (такую, как экономическое лишение или политическое притеснение). Хотя то, что делают исследуемые, вызывает одобрение, определенные концепции (например, понятие «общего» производства) должны рассматриваться с некоторой осмотрительностью. Иногда они оказываются формами рационализации, которые трудно проследить в ходе исследования. Идея партисипаторного исследования порождается у антропологов неартикулированным чувством вины, порожденным колониальным прошлым и той нередко сомнительной ролью, которую играла эта наука. Камера в особенности, как оказалось, проявила себя в качестве инструмента создания и поддержки специфического имиджа метрополии, служащего определенной политической доктрине или научного экспериментирования с выраженной западнцентристской перспективой.

Несмотря на эту понятную и закономерную реакцию на использование камеры в колонизации и последующую реорганизацию отношений между исследователем и исследуемым, не имеет смысла скрывать, что исследователи неизбежно играют направляющую роль в исполнении научной миссии и должны продолжать это делать. При этом ясно, что отношения между исследователем и исследуемым могут характеризоваться дисбалансом в большей или меньшей степени, а кроме того, есть реальные альтернативы отношений между этими двумя акторами. Эти отношения первоначально основывались на том, что исследователь что-то хотел от исследуемого и впоследствии исчезал с «награбленным».

Необходимая перестройка отношений между исследователем и исследуемым может начать формироваться через квалифицированное использование визуальных методов обратной связи. Они позволяют предоставить голос полю исследования (и визуально, и вербально), конечно, если этому вкладу – этой новой или иной истории и перспективе – находится место в финальном визуальном продукте.

**Визуальные методы обратной связи:  
возможности конструктивного взаимодействия  
между исследователем и исследуемым**

Хотя работа с камерами и визуальным материалом может иногда вызывать сопротивление, все же более распространенной реакцией является непосредственное участие и увеличивающийся интерес респондентов – конечно, спустя некоторое время после начала взаимодействия. Исследователь может использовать этот интерес, чтобы применить



новые подходы и получить новые откровения, которые могут помочь преодолеть разрыв между исследователем и исследуемым. Интерпретация определенных аспектов производства изображений в определенной степени ложится на респондентов, если их поощряют обеспечивать словесную или визуальную обратную связь (то есть комментировать изображаемое).

Бесспорно, возможность приобретения адекватного представления об истинном содержании непосредственно наблюдаемых культурных событий является иллюзией, все же методы обратной связи могут помочь выверить сюжет, выстраиваемый наукой или ученым, так, чтобы он стал многоголосным рассказом о встрече между культурами. Это может, в свою очередь, привести к более нравственным и, наиболее вероятно, более ценным с научной точки зрения продуктам и методам.

### ***Интервью с использованием образов, полученных при помощи камеры (выяснение сути явлений с помощью фото- и кинокадров)***

Техника, при которой образы, создаваемые камерой, используются как стимул в интервьюировании, первоначально применялась в психологических исследованиях. Впоследствии ее переняли многие социальные науки. Сопоставление того, что говорит интервьюируемый, с реальностью образов, созданных камерой, может обеспечить два вида информации для исследователя. Прежде всего, интервью с визуальными материалами может предложить исследователю простой и быстрый способ приобрести информацию о том, что было снято. Должным образом информированный респондент (например, в случае визуального сообщения о церемониальном или праздничном событии) может сказать очень точно, кто или что было или не было охвачено съемкой, какие действия представлены, и какое значение имеют определенные знаки и символы.

Цель интервью с использованием фото- и кинокадров, однако, не ограничена сбором или объяснением ряда конкретных фактов, связанных с тем, что было снято. Эта техника также позволяет выявлять более глубокие, более абстрактные представления и ценности респондентов как людей, которые имеют отношение к изображенному. Тщательно выбранный визуальный материал фотографической или нефотографической природы (печатные иллюстрации, рисунки), объединенный с хорошей техникой интервью, может помочь перейти от информации о том, что было снято, к последовательному сбору данных о значении отснятого материала для респондента. Таким образом, центр внимания переключается с внешних проявлений к «опыту», к «внутренней» перспективе. Возможность выявить решающую информацию (эмоции, концепции) во время интервью с использованием изображений, сделанных камерой, высоко оценивается исследователями, которые интенсивно использовали эту технику. Так, Стефани Кребс утверждает, что

если техника выявления с помощью фильма используется умело, исследователь может добыть некоторые из самых захватывающих данных антропологии – то, как участники осмысливают и структурируют мир, в котором они живут [Krebs, 1975. P. 284].

Коллиер делает следующий шаг, решительно заявляя, что «методологически единственный способ, которым мы можем использовать полную запись камеры, – это через проективную интерпретацию аборигеном» [Collier, 1967. P. 49]. По сравнению с обычным устным интервью, визуальное интервью, конечно, предоставляет ряд определенных преимуществ. В то время как интервьюеру часто нелегко убедить респондентов участвовать в разговоре, визуальный материал – особенно, если это коснется непосредственного окружения, или области, интересующей интервьюируемого, – может часто служить ключиком, открывающим двери. Визуальный материал может обеспечить интервью нечто вроде структуры, которая позволит респонденту не считать его раздражающим или навязчивым, не поставит его в неловкое положение и не вынудит защищаться. Он всегда обеспечивает конкретную тему для разговора, при этом стимулирование, характерное для ситуаций интервью, осуществляется на практике в непрямой форме. Визуальный материал часто вызывает непосредственные и непредсказуемые ответы респондентов.

В то время как словесное интервью часто характеризуется типичным различием ролей между интервьюером и интервьюируемым [Segers, 1983. P. 216], в ходе визуального интервью эти отношения могут принять совершенно иную форму. Вместо того, чтобы быть поставленным в положение человека, которого расспрашивают, респондент берет на себя роль эксперта. Это поощряет его или ее говорить свободно. Комментируя изображения, интервьюируемые намного реже испытывают ощущение того, что они говорят о вещах, о которых не должны говорить. Вместо этого они чувствуют, что просто объясняют то, что уже было запечатлено съемкой. Коллиер обнаружил, что обычные интервью имеют тенденцию становиться непродуктивными намного быстрее, чем интервью с визуальными стимулами. Если постоянно предлагаются новые изображения, то внимание и интерес респондента могут сохраняться в течение долгих периодов времени. Не относящиеся к делу отклонения от основного сюжета разговора со стороны респондента могут быть аккуратно предотвращены путем появления нового изображения, которое сосредоточивает внимание на новом факте. Визуальный материал, таким образом, «встряхивает» память респондента, который скорее может утомляться или выходить из себя из-за нехватки интересных новых стимулов со стороны исследователя и в связи с провалами в его собственной памяти во время обычного интервью [Collier, 1967. P. 48].

Это сравнение устного интервью и интервью с визуальными стимулами, которое в значительной степени основано на исследованиях Коллиера, может создать впечатление, что последний тип интервью выше

уровнем и легко решает все проблемы первого. Однако, интервью, будь оно просто устным или с визуальным сопровождением, остается сложным процессом взаимодействия, который подвергается множеству различных влияний. Во время визуального интервью результат, в конечном счете, зависит не только от качеств интервьюера, восприятия и отношения респондента, но также и от адекватности отобранного визуального материала. Этот визуальный материал – как и непосредственно интервьюер – может разрушить или исказить процесс исследования, если не соответствует изучаемой проблеме, плохо приспособлен к респонденту или создает наводящую на лишние размышления, одностороннюю или неполную картину явления или случая, который рассматривают. Кроме того, от интервьюеров требуется дополнительная и часто стимулирующая осведомленность: ожидается, что они знакомы с используемым визуальным материалом, манерой, в которой он был получен, возможностями исследования и интерпретации. Даже если визуальный материал, используемый интервьюерами, был собран и создан с большой тщательностью, исследователи должны избегать определенных интерпретаций со своей стороны и не игнорировать концептуальные рамки разговора, задаваемые респондентами. И Кребс [Krebs, 1975. P. 297], и Вагнер [Wagner, 1979. P. 91], полагают, что эта специфическая проблема может быть разрешена, если избегать наименования (или интерпретации) изображенных явлений, и если задавать прямые вопросы («Что здесь происходит?», «Что это?», «Расскажите мне о...»).

К информации, содержащейся в изображении, и ее значимости для респондентов нельзя подходить в строго стандартизированной манере. Всегда оставаясь внимательными к любой реакции респондентов на визуальный материал и гибко реагируя на непредсказуемые повороты, можно собрать наиболее значимую информацию.

### ***Культурный автопортрет, или туземное производство образов***

Интервью с использованием визуальных методов может предложить широкий диапазон релевантной информации о том, как респондент воспринимает свой мир, но самая ясная визуальная обратная связь получается, если представителям изучаемой группы или культуры разрешается делать свои *собственные* изображения. Основной интерес здесь заключается в изучении того, как будут отражаться в изображениях и сообщаться исследователю, а также другим членам группы существенные моменты своей культуры людьми, производящими визуальные образы. Похожие исследовательские вопросы формируют основу социологических исследований статических или динамических семейных изображений (фотографии, домашнее видео, семейный вебсайт и так далее). Они – в некотором смысле, тоже формы «аборигенного производства изображений» [Pauwels, 1996, 2008b; Chalfen, 1987]. Существенное различие между этими двумя подходами,

однако, состоит в том, что в случае получения автопортрета производство изображения происходит в контексте исследования, а не в социальной среде. В отличие от семейного фотоальбома, это самоизображение не является частью нормальной общественной жизни. Ведь это исследователь начинает и осуществляет производство камерой изображений в тех местах и в те моменты, которые очень необычны для изучаемых групп.

Эта форма визуальной обратной связи обычно слабо структурирована: исследователь весьма ограниченно контролирует манеру, в которой изображаются определенные аспекты (что делает сравнение более трудным). Тот факт, что влияние исследователя должно быть сведено к минимуму, является, в конце концов, базовым допущением в этом подходе. Однако остается вопрос, до какой степени, даже при обучении самым элементарным методам производства изображений камерой, можно предотвратить влияние или разрушение визуальной практики изучаемой группы исследователем, обладающим определенной культурной перспективой (или, в этом случае, «предвзятостью»). Эта предвзятость может проявиться в специфическом выборе кинематографических параметров (размещение в кадре, продолжительность и структура съемки, выбор тем и так далее). Хотя эта проблема не ставит под угрозу само применение техники, совершенно ясно, что исследователь должен сильно опасаться возможных моментов влияния в процессе исследования, так же как их масштабов и последствий.

Одно из самых известных исследований, в котором применена визуальная техника обратной связи, – «Глазами навахо» Сола Ворта и Джона Адэйра (Sol Worth, John Adair *Through Navajo Eyes*, 1972). Эти два исследователя научили нескольких индейцев навахо<sup>1</sup> пользоваться 16-миллиметровой камерой. За удивительно короткое время они сняли ряд коротких фильмов о своей культуре. Эта убедило Ворта и Адэйра, что обучение представителей других культур основным методам создания фильмов может обеспечить взгляд изнутри на типичные культурные и ментальные структуры в таких группах:

Рабочей гипотезой для нашего исследования стало предположение, что кинофильм, задуманный, снятый и смонтированный такими людьми, как навахо, выявит аспекты поведения, познания и ценности, которые могут подавляться, не поддаваться обзору или анализу, когда исследователь полностью зависит от устной коммуникации, – особенно, когда такое исследование делается на языке исследователя. Мы интересовались не только изучением общей природы познавательных процессов, вовлеченных в этот визуальный способ коммуникации непосредственно, но искали определенный образец, код и правила визуальной коммуникации

---

<sup>1</sup> Навахо, или навахи (самоназвание – *дене*) – племя североамериканских индейцев, представители которого проживают, главным образом, на территории США. – *Прим. переводчика.*

## Репрезентируя движущуюся культуру

в пределах культурного контекста. Это была взаимозависимость между способом коммуникации и ее контекстом, выраженным в образцах исследуемого взаимосвязанного поведения [Worth and Adair, 1972. P.27-28].

Исследователи заметили, например, что создатели фильма из числа навахо потратили существенное количество метража пленки, чтобы снять людей, которые просто передвигались от одного места до другого (например, в поисках хорошего дерева для костра – в фильме о работе серебряных дел мастере). Позже они обнаружили, что движение также играет важную роль в песнях навахо, их стихах и повседневной речи. Считается, что быть в движении существенно само по себе – это не просто средство, чтобы куда-то добраться [Worth and Adair, 1972. P. 146]. Они также сделали вывод, что западные создатели фильмов имеют тенденцию работать «более сжато»: они обычно пытаются сократить процесс, опуская многие моменты, которые, как они считают, незначительны. В данном случае они, например, сняли бы человека, но потом он исчез бы из кадра, возможно, они зафиксировали бы много раз отдельно, как он поднимает ветки, а затем снова исчезает из поля зрения, и, наконец, – сняли бы его возвращающимся домой с вязанкой дров.

Замечательно применение техники «визуальной обратной связи» обнаруживается в провокационном постмодернистском антропологическом фильме «Полька, корни групповой игры на аккордеоне в Южном Техасе» Роберта Бунзайера и Мартина Ренса (Boonzajer Flaes Robert, Maarten Rens *Polka, Roots of Conjunto accordion playing in South Texas*, 1986). Фильм отталкивается от предположения о наличии связи между появлением и развитием «польки чиканос» в пограничном районе между Мексикой и Техасом (в котором диатонический аккордеон играл главную роль) и центральноевропейскими традициями польки и аккордеонной музыки. Исследователи организовали встречу музыкантов чиканос<sup>1</sup> с прямыми потомками их музыкальных предшественников при помощи видеозаписей, которые были сделаны в Зальцбурге всего за несколько недель до этого.

Затем записи исполняющих польку чиканос показали австрийским музыкантам. Взаимная реакция этих двух групп на действия коллег была визуально зафиксирована и объединена в фильм. В то время как чиканос реагировали на музыку и стиль игры австрийцев с большим энтузиазмом и немедленно проявляли желание подражать им, австрийцы были довольно критически настроены по отношению к «испорченной» польке, и им нравилось показывать перед камерами, «как это должно быть сделано». Комментарии австрийцев главным образом касались (низкого) социального положения исполнителей («это – цыганская му-

---

<sup>1</sup> Чиканос – (Chicanos) – выходцы из Мексики или мексиканского происхождения, проживающие в США. – Прим. переводчика.

зыка, и она не имеет ничего общего с австрийским стилем»). Фильм также исследовал социальные и политические функции музыки чиканос. Возникнув в результате смешения различных влияний, музыка чиканос, как оказалось, играет важную роль в сохранении национально-культурной специфики группы населения, которая все еще жестко дискриминируется белым сообществом.

Эта работа, которая с точки зрения традиционной перспективы является несколько провокационной, визуально раскрывала множество типичных проблем и спорных моментов, касающихся полевых исследований и роли исследователя. В отличие от многих других антропологических фильмов, в этом случае роль исследователя и его фактическое вмешательство в ситуацию совершенно не скрываются. Особенно поражает в этой киноработе «взаимопроникновение», которое антрополог, сам талантливый аккордеонист, с успехом осуществляет с объектами исследования, и открытое вмешательство антрополога, почти постоянно находящегося в кадре и напрямую взаимодействующего с полем. В то время как имеет место свидетельство явного признания влияния создателя фильма на съемочный процесс и его исследование, это намного меньше относится к ситуации на уровне фильма (управления камерой), где подход является выразительным, но не всегда мотивированным, обдуманым и явным. Авторы, явно преувеличивая, утверждают, что «каждый документальный фильм – сенсационный фильм», и это часто скорее приводит к отказу от любого рефлексивного действия в кинематографической области, чем к борьбе за преднамеренную и явную научную выразительность.

В своих фильмах Бунзайер и Ренс пытаются выдвинуть на первый план «зрелище», а не «рассказ», и по этой причине они решительно отказываются от использования поясняющего комментария или повествования за кадром. Исследователи полагают, что объекты должны «рассказать свою собственную историю». Одно из последствий этого подхода состоит в том, что их «визуальное» исследование зависит в значительной степени от «вербальных» источников (иногда в их невербальном контексте). Поэтому оно в значительной степени остается «рассказом» о событиях, хотя скорее со стороны поля исследования, чем со стороны закадрового комментатора. Поскольку не сделано никакой попытки обеспечить в качестве дополнения информированный научный взгляд со стороны, фильм в значительной степени ограничен в научном смысле ценными, но все же неполными точками зрения чиканос и австрийцев или, чтобы быть более точным, точками зрения нескольких представителей этих двух различных культур. Достаточно свободное и немотивированное использование таких кинематографических средств, как редактирование и оформление кадра, явное присутствие и влияние антрополога, очень сильное вербальное воздействие и представление о том, что респонденты обладают полным пониманием своей ситуации, а также и замечательная связь с по-

лем и его участие – все это вылилось в «постмодернистский» антропологический фильм, который обеспечивает чрезвычайно интересную пищу для размышлений относительно дальнейшего развития научного фильма как миметического и выразительного жанра.

Сегодня визуальные методы обратной связи в различных формах стали предпочтительным подходом для многих визуальных социологов и визуальных антропологов. Дуглас Харпер, который часто использовал метод фото-выявления (photo-elicitation), дает краткий, но всесторонний обзор таких исследований, прежде всего в социологии. Методы фото-выявления часто применялись в исследованиях социальных классов, семьи, идентичности, местного сообщества, в рамках проектов в области исторической этнографии и при изучении различных тем, связанных с культурой [Harper, 2002. P. 16]. Однако, потенциальная область применения этих методов, конечно, намного шире, и типы образных и визуальных средств выражения, которые могут быть задействованы, многообразны.

Кроме того, эти методы оказались особенно полезными, когда они объединяются с другими визуальными или более распространенными социологическими методами и подходами. В своей недавней работе социологи Даниэла Глур и Хана Мейер [Gloor and Meier, 2000] исследовали словесные и визуальные реакции людей на проект восстановления речного ландшафта в Швейцарии, используя визуальный подход, в котором «туземное создание изображений», вместе с фото-разведыванием, было использовано вместе с более распространенными в социологии методологиями (опрос, интервью). Посетителей исследуемого региона попросили сделать при помощи камеры Полароид фотографии того, что им здесь нравится и что не нравится. После этого их попросили объяснить содержание снимков и причин, по которым именно эти снимки были сделаны. Такой подход привел к уникальному проникновению в суть различного понимания того, что прибрежный район значит для людей, их отношений к нему и требований, которые они предъявляют к берегу реки как к специфическому социальному пространству. Интересно, что респондентами последовательно использовались три различных смысловые системы: ориентиремая на природу или экологическая перспектива проявила себя только как одна из многих точек зрения, с которых посетители оценивали регион. На фотографии и на словесную оценку проекта возрождения реки большее влияние оказали социальные и эстетические аргументы. Все три перспективы, или структуры, были представлены в положительном и в более критическом (отрицательном) варианте [Gloor and Meier, 2000. P. 119-134].

Не только социологи и антропологи, но и представители других наук подхватили и развили такие визуальные методы обратной связи. Например, Хорст Ниесито применяет технические средства в своем этнографическом исследовании символической среды, а конкретнее,

фокусируется на способах самопрезентации молодежи Германии в процессе обучения видеосъемке [Niesyto, 2000]. Его теоретическая работа имеет дело с важными вопросами концептуализации и методами, которые используются для работы с фильмами, снятыми молодежью, он размышляет над качеством, надежностью и смыслами таких видео. Психологи продолжают использовать методы проективного рисунка как терапевтические средства. Рисунки или другие типы производимых пациентом визуальных материалов (фотоснимки, видео...) в контролируемых терапевтических условиях рассматриваются в качестве способов выражения людьми своего внутреннего мира, подсознательных и бессознательных побуждений и своих отношений с аналитиком. Психолог Гертрауд Диём-Вилле полагает, что детские рисунки выражают опыт, фантазии и желания символическим способом, она использует техники проективного рисунка главным образом как средство преодоления запретов и механизмов самоцензуры, которые обычно имеют тенденцию включаться в условиях обычных бесед с врачом [Diem-Wille, 2001]. Эта специфическая область экспертизы – возможно больше, чем любая другая – доказывает, каким сомнительным предприятием остается интерпретация визуальных материалов, несмотря на более или менее ясные процедурные вопросы и подходы. При том, что развиты и согласованы некоторые незначительные методологические руководящие принципы (например: «Приглядитесь к тому, что было нарисовано в самом начале», поскольку это, как полагают, показывает, что является самым важным для автора), аналитики, в конечном счете, должны интерпретировать многочисленные особенности рисунка и его часто весьма метафорическую и символическую природу, полагаясь на свой опыт, догадки и интуицию, а потом они могут попытаться сопоставить это с другими свидетельствами. Эти примеры также доказывают, что визуальные методы вряд ли стоит воспринимать как быстрые или нетребовательные к технике, и что они тоже могут вести к упрощенному анализу и интерпретации таких данных.

### **Рефлексивность или метадискурс науки, выражающей себя через фильм**

(Визуальная) репрезентация культуры все чаще рассматривается как чрезвычайно комплексная встреча культур: прежде всего, исследователей и исследуемых, но впоследствии также – встреча с культурой зрителей или пользователей визуального продукта. Ученый – не объективный и свободно наблюдающий субъект: у него есть собственная позиция, которая, кроме того, может меняться [Rosaldo, 1989], личные убеждения, предпочтения, опыт, особенности, культурное прошлое. Отталкиваясь от этой позиции, ученый подходит к исследовательскому полю, влияет на него и испытывает от него влияние. Аудитория научной



продукции также неизбежно имеет свою позицию и активно включает свой собственный мир в интерпретацию того, с чем она знакомится.

Более того, стало совершенно ясно, что каждый медиум, даже выглядящий столь реалистично, как фильм, неизбежно имеет миметические ограничения и может упрощать или видоизменять реальность (в осознанной или неосознанной выразительной манере). И, наконец, растет понимание того, что сам первичный объект исследования (аспект изучаемой культуры) необычайно многогранен и динамичен, и поэтому его никогда нельзя полностью отразить при помощи одного или даже целого ряда репрезентаций. Рефлексия процесса научного производства и роли ученого как индивида не нова в этом отношении. Однако, постепенно отходя от сложившегося стереотипа «объективного ученого», современные научные исследования и производство визуальных образов пришли к большему вниманию к понятию *рефлексивности*. И все же, часто остается неясным, что это понятие действительно означает.

Некоторые авторы ограничиваются прикреплением новых ярлыков к существующим методологическим принципам и практикам. Кроме того, они утверждают, что ранее в ходе исследовательских проектов и в процессе производства визуальных образов никогда не высказывались опасения в отношении того, что чей-то подход, возможно, в некоторой степени субъективен. Однако, это имеет отношение к более широким смыслам, принципам и объектам внимания, которые должны быть должным образом включены в научную практику.

Джей Руби обеспечивает ясное и компетентное описание того, что же в антропологическом контексте может означать термин «рефлексивность»:

Быть рефлексивным, в терминах антропологии, означает настаивать, чтобы антропологи систематически и с точностью обнаруживали свои методы и самих себя в качестве инструментов для производства данных, и размышляли о том, каким образом медиум, при помощи которого они передают свою работу, предрасполагает читателей / зрителей к конструированию смысла работы определенными способами [Ruby, 2000. P. 152].

Однако, не так легко разрешить проблему того, с какими различными аспектами исследования необходимо иметь дело в конкретном случае. На практике это приводит к новым недоразумениям. Более близкое внимание к собственному влиянию не означает, что оно должно взять верх над фактической темой визуального производства. В то время как рефлексивность должна привести к большей само-рефлексии и квалификации результатов, некоторые исследователи и создатели фильмов в действительности иногда используют ее, как средство самовосхваления. Такая сильная автобиографическая ориентация в исследованиях может, как это ни парадоксально, принести ущерб проникновению в суть более широкого понимания культуры, за которое, как ожидается, эти люди должны бороться. То же самое справедливо и

для преувеличенно рефлексивных подходов, которые, в свою очередь, могут быстро деградировать до уровня повторяющегося метадискурса о создании фильмов и научной работе на изменчивом фоне определенных культурных контекстов. Нет никаких быстрых или простых процедур для рефлексивного подхода: время от времени снимая себя или команду (чтобы сказать «эй, это только фильм, а не реальность!») или просто словесно подтверждая рефлексивность, не продвинешься далеко по пути выявления сил, движущих ученым, и научной пригодности результата работы. Яростный защитник вдумчивой и взвешенной рефлексивности, Руби действительно признает, что чрезвычайно трудно точно определить, сколько нужно знать и о каких именно чертах автора и процесса производства и, наоборот, что нужно считать лишним и, таким образом, вредным для конечного результата [Ruby, 2000. P. 155].

В любом случае, вывод о том, что при создании и дальнейшем использовании визуальных образов в научном контексте неизбежно присутствует большая доля субъективности, не означает, что все подходы одинаково (не) пригодны для проникновения в суть окружающих явлений и для осуществления учеными концептуальных построений вокруг них. Для ученого рефлексивность, или рефлексивное действие не означает освобождения от четкой и явной методологии, но настоятельно подразумевает ее расширение для каждого вида научной деятельности. В конце концов, нераспознанная субъективность или опровержение субъективных влияний и любые безошибочные эпистемологические последствия всех сделанных выборов неизбежно приводят к намного менее полезным, с научной точки зрения, открытиям, хотя на первый взгляд так могло бы не показаться. Руби действительно привлекает внимание к парадоксальному выводу о том, что, по мере того как ученые преуспевают в выполнении этого требования, их научный статус все более и более подрывается:

*Их методологические утверждения тогда начинают казаться более личными, субъективными, подверженными влиянию, предубеждению, культурно обусловленными – другими словами, чем более научными антропологи пытаются показывать свои методы, тем менее научными они кажутся [Ruby 2000. P. 163].*

Рефлексивность подразумевает ясное признание того, что все научные знания имеют условный характер и неполны, но следует выйти за пределы этого признания. Оправдание процедур, которыми сопровождалось исследование, включая взаимное субъективное влияние, должно принять конкретную форму тщательно продуманного метадискурса, который частично помещается в фильм (внутренний контекст), а частично – за его пределами (во внешнем контексте, например – через вербальное разъяснение, учебник, книгу). Аудитории конечного визуального продукта нужно позволить осознать, насколько возможно, «статус» того, что показывают: почему были сделаны определенные виды выбора? Наблюдаем ли мы естественные явления, выявленные

формы поведения или сконструированные события? Материалы добыты путем тайного наблюдения или путем сотрудничества с полем? Какие трудности возникли во время съемок и редактирования? До какой степени то, что показано, можно обобщить?

Действительно образцовым, визуально выразительным и рефлексивным антропологическим фильмом является «Аукцион в деревне: продажа имущества Поля В. Лейтцеля» (Robert Aibel, Ben Levin, Chris Musello and Jay Ruby *A Country Auction: The Paul V. Leitzel Estate Sale*, 1984). Этот фильм снят Робертом Айбелем, Беном Левиным, Крисом Музелло и Джейем Руби о социальных, личностных и экономических аспектах продажи на аукционе последнего «универсального магазина» в сельском поселении в Пенсильвании. В основе работы – представление о том, что этот вид общественного аукциона отвечает различным социальным целям: домашнее хозяйство физически разорено, таким образом, на членах семьи покойного его кончина сказывается очень сильно. Членам сообщества дают возможность приобрести определенные предметы, обладающие преимущественно символической или эмоциональной ценностью, антиквары могут заработать, и они распределяют значительную долю товаров довольно широко за пределами этого сообщества. Кинематографические методы и приемы использованы в фильме очень продуманно, и так же строится научная аргументация. И намерения создателей, и разнообразные методы, использованные в этой работе, проявляются с предельной ясностью. Сам процесс производства фильма и его создатели – еще одна тема этого визуального исследования, таким образом, роль исследователей и процесс исследования не были скрыты. Спроектировав свою работу как социологическую, авторы подогнали свой фильм и сопровождающие его материалы под сходные (хотя не обязательно те же самые) и такие же строгие стандарты, как и те, которым подчиняются письменные формы научного изложения. «Руководство к изучению», сопровождающее фильм, обеспечивает необходимый контекст. В нем разъясняется и теоретическая структура, которая окружает эту работу, показана и доказана уместность каждого из сделанных кинематографических выборов.

### **Заключительные мысли**

Вопросы создания научных фильмов остаются очень сложной темой для дискуссии одновременно о статусе и потенциале весьма разнообразного и включенного в культуру медиума (формальные аспекты, визуальные и вербальные выразительные коды, воздействие технологии, требования правдивости) и о сущности и возможностях науки как специфической культурной практики.

Ясно, что фильм как средство репрезентации обладает исключительным богатством и в миметическом, и в выразительном смысле. По сравнению со многими другими типами визуальных представлений в

науке, он обладает особенно сильным потенциалом своего визуального диахронического (развитие действия в течение долгого времени) и мультимедийного характера (звук, изображение, текст). Будучи сложным визуальным средством сам по себе, фильм может также включать и подражать другим типам визуальных представлений (через использование диаграмм, рисунков, компьютерного моделирования). Таким образом, фильм не ограничен простым отражением до-фильмической действительности, иными словами, не ограничен тем, что имеет дело с изображением того, что есть, выявленными или воспроизведенными явлениями, но способен воспроизвести более концептуальные представления [Pauwels, 2008a]. Многие из недавних антропологических фильмов имеют тенденцию использовать в своих интересах эту способность смешивать представления и дискурсивные стратегии самых разных видов.

Однако, фильм может также стать частью более крупной мультимедийной структуры. Хороший и довольно давний пример – CD-ROM, названный «Яномами 1 – интерактивный мир: бой топорами» (1997), созданный Питером Биелла, Наполеоном Шенноном и Гарри Сименом (Biella, Peter, Napoleon Chagnon and Gary Seaman, *Yanomamö Interactive: The Ax Fight*, CD-ROM with User's Guide. Forth Worth: Harcourt Brace and Company, 1997). Этот мультимедийный продукт выстроен вокруг переведенной в цифровую форму полной версии сложного и многослойного антропологического фильма Тимоти Эша и Наполеона Шеннона «Бой топорами» (Asch, Timothy and Napoleon Chagnon, *The Ax Fight*, 1975). Пользователи этого остроумно разработанного мультимедийного продукта могут в своем собственном темпе исследовать этот богатый антропологический материал нелинейным способом и получают доступ к информативным генеалогическим схемам, картам, биографиям, аналитическим текстам, аннотациям, диаграммам и звуковому повествованию. Для большего удобства они могут также сделать повтор эпизодов, использовать стоп-кадры или замедление. Дополнительная контекстная информация предоставлена на вебсайте, который, в отличие от формата CD-ROM, позволяет осуществлять обновление материалов.

Таким образом, нынешние цифровые медиатехнологии позволяют все больше расширять дискурсивный потенциал фильма и превращать его во все большее количество гибридных продуктов с большим количеством возможностей и качеств. Оцифрованные изображения, тексты и звуки средствами нелинейного цифрового монтажа предоставляют различные возможности обойти иногда слишком жесткую линейность движущегося изображения и приспособить содержание для различных типов зрителей в соответствии с их уровнем знаний и интересов. Новые средства информации, вместо того, чтобы просто вытеснить более ста-

---

<sup>1</sup> Яномами (Yanomamö) – потомки исконного населения тропических лесов Амазонки, на границе между Бразилией и Венесуэлой – *Прим. переводчица.*

рые, перенимают и расширяют многие свойства, вместе с производством совершенно новых. Если весь этот потенциал хорошо продумывать и умело применять, такие новые возможности могут значительно обогатить научный дискурс [Pauwels, 2002; 2005].

Какой бы многообещающей технология ни казалась сама по себе, она должна в любом случае оставаться на службе идей и открытий, а не вставать во главу научного проекта [Pauwels, 2000]. И вовсе не безоговорочный призыв реже использовать растущие – и в значительной степени неизведанные – возможности визуальных средств, но определенная степень умеренности все чаще будет играть существенную роль в создании ценной научной продукции. Новые возможности должны всегда измеряться их добавленной ценностью, так же как и их «издержками», так как «больше» может значить «меньше».

### Список источников

- Bazin A.* Qu'est-ce que le cinema. Paris: Cerf, 1975.
- Chalfen R.* Snapshot Versions of Life. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987.
- Chiozzi P.* Reflections on Ethnographic Film with a General Bibliography // Visual Anthropology. Vol. 2, N 1, 1989. P. 1-84.
- Collier J.* Visual Anthropology: Photography as a Research Method. New York/London, Holt, Rinehart and Winston, 1967. (Later revised with Malcolm Collier (1986), University of New Mexico Press).
- Crawford P. I.* Film as discourse: the invention of anthropological realities // Film as Ethnography / Peter Ian Crawford & David Turton (eds). Manchester and New York: Manchester University Press, 1992.
- De Heusch L.* Ethnographic and Sociological Films // Visual Anthropology. Vol. 1, N 2, 1988. P. 99-156 (reprint of an 1962 UNESCO).
- Diem-Wille G.* A therapeutic perspective: the use of drawings in child psychoanalysis and social science // Handbook of Visual Analysis / van Leeuwen, Theo & Carey Jewitt. London / Thousand Oaks / New Delhi: Sage Publications, 2001. P. 157-182.
- Gloor D., Meier H.* A River Revitalization Seen Through the Lens of Local Community Members // 'Visual Cultures & Visual Literacies', special issue of Visual Sociology / Pauwels, L. (ed.), Vol. 15, 2000. P. 119-134.
- Harper D.* Talking about pictures: a case for photo elicitation // Visual Studies, Vol. 17, N1, 2002. P. 13-25.
- Heider K.* Ethnographic Film. Austin/London: Univ. of Texas Press, 1976.
- Krebs S.* The Film Elicitation Technique // Principles of Visual Anthropology / Paul Hockings (ed.). Den Haag / Paris: Mouton, 1975. P. 283-301.
- Lajoux J. D.* Ethnographic Film and History / Paul Hockings (ed.) Principles of Visual Anthropology. Den Haag / Paris: Mouton, 1975. P. 167-184.
- MacDougall D.* Beyond Observational Cinema // Principles of Visual Anthropology / Paul Hockings (ed.) Den Haag / Paris: Mouton, 1975. P. 109-124.
- MacDougall D.* Transcultural Cinema / edited with an introduction by Lucien Taylor. New Jersey: Princeton University Press, 1998.
- Mead M.* Anthropology and the Camera // The Encyclopedia of Photography / W. Morgan (ed.). New York: Greystone Press. Vol. 1, 1963. P. 166-184.

- Mead M.* Visual Anthropology in a Discipline of Words // Principles of Visual Anthropology / Paul Hockings (ed.). Den Haag/Paris: Mouton, 1975. P. 3-10.
- Niesyto H.* Youth Research on Video Self-productions: reflections on a Social-Aesthetic Approach // Visual Sociology, special issue 'Visual Cultures & Visual Literacies' / Pauwels L. (ed.) Vol. 15, 2000. P. 135-153.
- Nijland D.* Schaduwen en Werkelijkheid: Cultureel bepaald kennen, waarnemen, nonverbaal communiceren en onderzoek daarvan via de terugvertoning van de etnografische film «Tobelo Marriage», PhD dissertation, Leiden: Rijksuniversiteit, 1989.
- Pauwels L.* An Integrated Model for Conceptualizing Visual Competence in Scientific Research and Communications // Visual Studies, Vol. 23, N 2, 2008a. P. 147-161.
- Pauwels L.* A Private Visual Practice Going Public? Social Functions and Sociological Research Opportunities of Web-based Family Photography // Visual Studies, Vol. 23. N 1. 2008b. P. 34-49.
- Pauwels L.* Websites as Visual and Multimodal Cultural Expressions: Opportunities and Issues of Online Hybrid Media Research // Media, Culture & Society, Vol. 27. N 4, 2005. P. 604-613.
- Pauwels L.* The Video- and Multimedia-article as a Mode of Scholarly Communication: toward scientifically informed expression and aesthetics // Visual Studies, Vol. 17. N 2, 2002. P. 150-159.
- Pauwels L.* Taking the Visual Turn in Research and Scholarly Communication: Key Issues in Developing a More Visually Literate (Social) Science // Visual Sociology, Vol. 15, 2000. P. 7-14.
- Pauwels L.* De Verbeelde Samenleving, Camera, Kennisverwerving en Communicatie. Leuven / Apeldoorn: Wetenschappelijke Uitgeverij Garant, 1996.
- Prost J.* Filming Body Behavior // Principles of Visual Anthropology / Paul Hockings (ed.). Den Haag / Paris: Mouton, 1975. P. 325-363.
- Rollwagen J.* (ed.) Anthropological Filmmaking: anthropological perspectives on the production of film and video for general public audiences. Chur / London: Harwood Academic Publishers, 1988.
- Rosaldo R.* Grief and the Headhunter's Rage // Culture and Truth. Boston: Beacon, 1989. P. 1-21.
- Rouch J.* The Camera and Man // Principles of Visual Anthropology / ed. by P. Hockings. Den Haag / Paris: Mouton, 1975.
- Ruby J.* Picturing Culture: explorations of film and anthropology. Chicago / London: University of Chicago Press, 2000.
- Segers J.* Sociologische Onderzoeksmethoden: Deel 1, Inleiding tot de structuur van het onderzoeksproces en tot de methoden van dataverzameling. Assen: Van Gorcum, 1989.
- The Film* in Scientific Research // Research report, department of scientific and industrial research, 1963.
- Wagner J.* (ed.) Images of Information: Still Photography in the Social Sciences, Beverly Hills / London: Sage, 1979.
- Wolf G.* Der Wissenschaftliche Dokumentationsfilm und die Encyclopaedia Cinematographica. Johann Ambrosius Barth München, Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen, 1967.
- Worth S., Adair J.* Through Navajo Eyes, An exploration in film communication and anthropology. Bloomington: Indiana University Press, 1975.

## Репрезентируя движущуюся культуру

Wright T. Television narrative and ethnographic film // Film as Ethnography / Crawford P. I. & D. Turton (eds). Manchester and New York: Manchester University Press, 1992. P. 274-282.

Young C. Observational Cinema // Principles of Visual Anthropology / in: Hockings P. (ed.). Den Haag / Paris: Mouton, 1975. P. 65-79.

### Фильмография

Aibel R., Levin B., Musello Ch. and Ruby J. A Country Auction: The Paul V. Leitzel Estate Sale, 1984.

Boonzajer F. R., Rens M. Polka, Roots of Conjunto accordion playing in South Texas, video, color, 50 mins University of Amsterdam, Center for Visual Anthropology, 1986.

Nijland D. in co-operation with Platenkamp J. Tobelo Marriage, 16mm, color, 108 mins, ICA. 1985.

Asch T. and Chagnon N. The Ax Fight (30 mins) University Park, PA / Wattertown, MA: Center for Documentary Anthropology, Pennsylvania State University / Documentary Educational Resources, 1975.

Biella P., Chagnon N. and Seaman G. Yanomamö Interactive: The Ax Fight (CD-ROM with User's Guide). Forth Worth: Harcourt Brace and Company, 1997.

*Перевод с английского Юлии Мавриной  
под редакцией Павла Романова*

# Техники фототерапии: использование интеракций с фотографиями для улучшения жизни людей

---

*Джуди Вайзер*

## Введение

**Т**ехники фототерапии подразумевают использование личных снимков и семейных фотографий клиентов, а точнее, чувств, воспоминаний, мыслей и информации, которые ими порождаются, в качестве катализаторов терапевтической коммуникации. В данной статье рассматривается гибкая система интерактивных техник, демонстрируются возможности их использования любым квалифицированным терапевтом<sup>1</sup>. После краткого обзора теоретической базы, общности и различий между фототерапией и арт-терапией (и терапевтической фотографией) в статье приводится описание каждой из пяти основных техник фототерапии с примерами из практики автора, опыта работы в качестве арт-терапевта, психолога и тренера по использованию данных техник.

---

Впервые опубликовано: Weiser J. PhotoTherapy Techniques in Counselling and Therapy – Using Ordinary Snapshots and Photo-Interactions to Help Clients Heal their Lives // The Canadian Art Therapy Association Journal. 2004, Fall. Vol. 17. № 2. P. 23-53. Перевод и публикация осуществлены с любезного разрешения автора и издателя. Авторские права на фотографии в данной статье принадлежат Джуди Вайзер (© Judy Weiser, 2004) за исключением фотографий, защищенных авторским правом других лиц. Некоторые части статьи являются адаптированными или цитируемыми материалами из других публикаций автора.

<sup>1</sup> Терапевт (therapist) – психолог, социальный работник или другой специалист, имеющий профессиональную подготовку по психологическому консультированию людей, переживающих сложные жизненные ситуации. – *Прим. ред.*



## Техники фототерапии

Фотографии *всегда* хранят истории, независимо от их художественной ценности (которой они также могут обладать), однако каждая фотография рассказывает историю по-своему в зависимости от того, кто неосознанно придает ей смыслы в процессе изучения. Это делает обычные снимки не только превосходными естественными катализаторами социального общения, но также полезным инструментом в ситуации, когда вербальная коммуникация не является достаточно эффективной (например, при терапии). Моменты, запечатлеваемые на снимках, настолько обычны, что люди редко задумываются над тем, что происходит, когда они пытаются осознать увиденное. Это не только демонстрирует сильное влияние обычных «нехудожественных» снимков на жизнь большинства людей, но также позволяет объяснить, почему фотография так отличается от иных видов медийного художественного выражения, особенно при ее использовании в терапевтических целях (или целях самопознания).

Хотя люди обычно не задумываются об этом, фотографии содержат *намного* больше информации, чем кажется на первый взгляд. Даже обычные бытовые фотографии таят в себе эмоции, особые секреты и лично кодированные символы, которые в полной мере не доступны пониманию стороннего наблюдателя. Все фотоснимки, которые делают и хранят люди (художественные фотографии или обычные и семейные снимки) – это «зеркала прошлого»<sup>1</sup>, которые отражают то (или тех), что имеет наибольшее значение, а также служат талисманами, противостоящими забвению прожитых лет. С помощью фотоснимков люди останавливают время, чтобы запечатленные моменты жизни можно было осмыслить позже. Как отпечатки человеческих жизней личные фотоснимки не только фиксируют прошлое людей (эмоциональное и географическое), но и предсказывают, куда в дальнейшем их создатели направятся, даже если они пока не осознают этого сами. Иногда люди делают снимок, а его значение понимают гораздо позже; иногда происходит так, что случайно найденная старая фотография, которую они, как им казалось, хорошо помнили, воспринимается теперь совсем по-иному.

Много лет назад я заметила, что разговоры с людьми об их личных и семейных фотографиях давали намного больше фактической и эмоциональной информации, чем ответы на прямые вопросы. Я также обратила внимание, что аналогичная ситуация наблюдается, когда люди смотрят мои фотографии, которые представлены в галерее или висят у меня дома. Иногда я случайно подслушиваю споры людей о смысле рассматриваемой ими фотографии, в которых они высказывают противоположные точки зрения. Если они не знают, что у них за спиной стоит фотограф, то можно довольно легко вовлечь их в беседу о том, почему был сделан тот или иной снимок или почему был выбран для данной выставки.

---

<sup>1</sup> Фраза принадлежит Оливеру Уэнделу Холмсу; источник неизвестен.

Для меня как художника интересно узнавать о том, что они видят и чувствуют в образах, которые мне очень хорошо известны, так как их восприятие существенно отличается от моего. Меня каждый раз поражал эффект неосознанного выборочного внимания и то, насколько различно восприятие одного и того же предмета разными людьми. Я стала понимать, что невозможно однозначно предсказать, что именно люди могут увидеть в моих фотографиях, а также то, какие эмоции вызовет у них тот или иной образ.

Как терапевт я была также заинтригована дополнительными уровнями невербальной коммуникации, неожиданно проявляющимися вместе с визуальными фотографическими деталями, о существовании которых я не подозревала в момент съемки и печати, и которые существенно влияли на восприятие зрителями значения снимка. Таким образом, от изначального понимания фотографии как искусства я опытным путем пришла к тому, что фотографии служат невербальными катализаторами, высвобождающими давно забытые, неосознанные чувства и воспоминания. В свою очередь, это привело меня к мысли о том, что обычные личные и семейные фотоснимки и альбомы могут быть мощными инструментами в руках терапевта. Я осознала, что в подобных ситуациях художественный компонент снимков становится не столь важен, поскольку терапевт исследует внутреннее понимание клиентом фотографии при просмотре, а также съемке, позировании, хранении и даже воспоминаниях о снимке. *Эта* мысль побудила меня заняться развитием данных техник, созданием комплексной системы для их эффективного использования и распространения.

В «техниках фототерапии»<sup>1</sup> используются личные снимки и семейные фотографии клиентов (и порождаемые ими ощущения, воспоминания, мысли и информация) в качестве катализаторов терапевтической коммуникации в процессе консультации. В фотоизображениях (и в реальности в целом) перед глазами зрителя одновременно предстает вся информация, и только сам человек делает неосознанный выбор интересующих его объектов из всей представленной совокупности, а также что именно из выбранного, и в каком объеме останется в его памяти. Таким образом, если фотография сама по себе не может иметь объективного значения, независимо от создателя и/или зрителя, то не может быть единственно верного пути узнать абсолютную истину о ней. Соответственно, как бы ни утверждали фотокритики и теоретики, что они

---

<sup>1</sup> Моя первая статья на эту тему вышла в 1975 году [Weiser, 1975], а несколько позже появились публикации других авторов [Krauss, 1979, 1980, 1981; Stewart, 1979; Wolf, 1976, 1978; Zakem, 1977]. Почти синхронное появление «идеи, время которой пришло», способствовало проведению множества международных конференций, основанию журнала, издаваемого уже более 10 лет, изданию книг и прочих публикаций (список которых можно найти по адресу: [www.phototherapycentre.com/recommended\\_readings.htm](http://www.phototherapycentre.com/recommended_readings.htm)). Дополнительную информацию об истории развития фототерапии можно найти по адресу [www.phototherapy-centre.com/history.htm](http://www.phototherapy-centre.com/history.htm)

## Техники фототерапии

могут научить вас находить тайные скрытые смыслы чужих фотографий, *никто*, даже терапевт, не может прочесть фотографию подобно книге или объективно деконструировать ее до выявления внутренних кодов, поскольку фото не может «показывать», оно лишь *порождает предположения...* В результате, каждый участник интеракции «человек-фотография» имеет собственное (верное лишь для него) понимание, которое может существенно отличаться от предполагаемого создателем снимка.

Поскольку личные и альбомные фотографии являются визуальными метафорами момента непосредственного «живого» опыта (фиксирующими всю совокупность настоящих чувств в запечатленном камерой мгновении), они могут существенно помочь клиентам вспомнить, сравнить, представить и изучить сложные составляющие своей личности, жизни и особенно своих чувств. Использование собственных фотографий (или реакции на снимки других людей) в качестве проводника в «личное бессознательное» помогает клиентам справляться с чувствами, мыслями и воспоминаниями, возникающими с непредсказуемой интенсивностью при использовании снимков в качестве фокусирующей линзы.

В целом, есть пять базовых техник фототерапии, напрямую связанных с различными отношениями, возможными между человеком и камерой (или человеком и фотографией), которые на практике, как правило, совмещаются. Данные техники кратко описаны далее, а подробно каждая из них рассматривается и иллюстрируется примерами из практики в следующих разделах.

**1) Фотографии, найденные или созданные клиентом** с помощью фотокамеры, коллекция изображений людей в журналах, Интернет, на открытках и так далее.

**2) Фотографии клиента, сделанные другими людьми**, где клиент специально позирует, или снимки, сделанные спонтанно, без его ведома; в обоих случаях решения о времени, месте съемки и содержания снимка принимаются *другими* людьми.

**3) Автопортреты – любые фотографии самого себя, сделанные клиентом**, когда буквально или метафорически клиент сам *полностью* контролирует процесс создания снимка.

**4) Семейные альбомы и другие биографические фотоколлекции** – фотографии семьи клиента или семейные снимки по выбору, хранимые в альбомах или более свободно организуемые в нарративы – фотоснимки на стенах или дверцах холодильников, в бумажниках или настольных фоторамках, в компьютере или на семейных сайтах. Все эти фотографии собираются для документирования личного жизненного нарратива и прошлого клиента, и в отличие от отдельных снимков, подобные альбомы живут своей жизнью.

**5) Наконец, техника фотопроекции**, которая исходит из того, что значение снимка главным образом формируется зрителем *в процессе* просмотра (съемки или даже планирования); соответственно, лю-

бая фотография, вызывающая интерес клиента или терапевта, может использоваться в процессе консультации. Данная техника лежит в основе *всех* интеракций между человеком и фотографиями и в первую очередь связана со способами и причинами, по которым человек так или иначе понимает смысл *любой* фотографии. Это называется «проекциями» в том смысле, что значение *всегда* проецируется зрителем на фотографический объект, и *не существует* универсальных объективных значений для всех зрителей. Данная техника не связана с определенным типом фотографии, но сосредоточена на менее осязаемой границе между фотографией и зрителем (или автором), области, в пределах которой каждый человек формирует собственную, уникальную реакцию на увиденное. Таким образом, данная техника не является самодостаточной, но скорее представляет собой неотъемлемую часть остальных четырех техник. Однако ее следует обсуждать отдельно (и, по возможности, *в первую очередь* при обучении терапевтов данной технике).

В целом, каждый тип интеракций человека и фотографии (каждая техника) имеет свои плюсы и минусы и может использоваться в комбинации с остальными четырьмя типами (техниками), а также в сочетании с различными художественными медиаматериалами<sup>1</sup> или иными подходящими изображениями с целью усиления терапевтического эффекта. Обучившись применению данных техник, терапевты из разных профессиональных областей могут развивать собственные подходы, применительно к определенным ситуациям.

Поскольку техники фототерапии являются комплексом вспомогательных инструментов «активации», а не фиксированными рекомендациями, основанными на определенном теоретическом принципе или терапевтической системе, они могут использоваться *любым* квалифицированным терапевтом, независимо от концептуального подхода, профессиональной специализации, предпочитаемой модели интервенции или степени предварительного знакомства с фотографией, а также их особая польза в практиках арт-терапии. Хорошая, качественная терапия – это *само по себе* искусство, требующее наиболее эффективного применения как можно большего количества «инструментов».

### **Причины использования фотографий в терапии**

Фотоснимок в ваших руках – это не просто кусок бумаги, это мгновение, застывшее навеки. То, что мы видим на этом тончайшем листе бумаги, ощущается нами как трехмерное «здесь-и-сейчас» (даже если снимок был сделан давно). Зрители погружаются в пространство и вре-

---

<sup>1</sup> Обученные фототерапии и арт-терапии, терапевты получают колоссальные преимущества – возможность комбинировать данные техники. Первые несколько фотографий, приведенных в статье, демонстрируют комбинирование подобного рода. Довольно продуктивно рассматривать подобные артефакты с обеих точек зрения.

## Техники фототерапии

мя фотографии, как если бы они физически могли переместиться *туда*. Они словно *сами становятся* камерой или фотографом, запечатлевшим момент на долгую память.

Поскольку сцена, запечатленная на любой фотографии, всегда воспринимается глазами зрителя, зритель обычно не осознает, что посредником этого видения является камера. Сознание зрителя не разделяет «визуальное содержание фотографии» – объекты, запечатленные на снимке, – и реальные, видимые объекты. Это придает фотографическим артефактам видимость достоверности, которая, разумеется, на самом деле *фиктивна*.

По этой причине фотография легко становится естественным «объектом перехода» – перекрестком реальностей, о чем зритель даже не подозревает. Зрители автоматически, бессознательно совершают когнитивный скачок, приравнивая процесс изучения (просмотра) фотографии к реальному нахождению в запечатленной на снимке обстановке; таким образом, у зрителей есть внутреннее убеждение, что камера не лжет и *не может* лгать (поскольку она фиксирует то, что находится перед объективом в данном месте, в данный момент). Однако снимок делает не камера, а человек...

Таким образом, фотография имеет специфическое качество – быть одновременно реалистичной иллюзией и иллюзорной реальностью, зафиксированным моментом времени, который невозможно восстановить в его изначальной форме. Люди используют фото, чтобы останавливать время, которое, разумеется, остановить невозможно. Фотографии заряжены эмоциями (словно электромагнитными волнами), потому люди не могут рассматривать личные фотографии, не испытывая каких-либо чувств. Кто-то однажды сказал мне, что фотографии – это бумага, пропитанная «эмоциями»; этот человек имел в виду «эмульсию», но эта оговорка осталась в моей памяти. Каждое фото – лишь кусок бумаги, покрытый с одной стороны засохшей эмульсией, однако чувства, которыми этот кусок пропитан, необычайно сложны. Эти небольшие кусочки бумаги обладают силой предвосхищения, которая существенно превосходит их ценность как артефактов. Их важность усиливается от человека к человеку, от прошлого к будущему. Это естественно, что люди относятся к фотографиям как к одушевленным объектам, печалятся об их потере, посылают их в качестве своих «заменителей», если не могут встретиться лично, и делают снимки по особым случаям с целью запечатлеть их навсегда.

Данные аспекты важны для понимания того, как и почему фотография является полезным терапевтическим «инструментом»: она позволяет досконально изучить период времени, запечатленный на пленке как факт, и в то же время позволяет раскрыть бесконечное число реальностей с каждым новым просмотром. В этом смысле, у каждого снимка есть свои истории, воспоминания и секреты, которые, в случае необходимости, могут быть раскрыты. Подобная информация скрыта во всех личных фотографиях клиентов и при ее использовании для

форсирования терапевтического диалога обычно обнажается более прямая и менее цензурированная связь с бессознательным.

Фотографии, которые люди делают (или коллекционируют, как, например, почтовые открытки, плакаты, поздравительные открытки, страницы из журналов и календарей) также что-то говорят о клиентах, так как эти снимки сделали или собрали именно в силу значимости *для них* того или иного момента жизни и необходимости зафиксировать его. Если рассматривать фотографии как коллекцию, то они составляют «автопортрет» их обладателя, поскольку люди обычно не хранят фотографии, которые им не нравятся или те, которые им не важны. Фотографии, которые хранятся из-за их особой важности, также многое говорят о жизни их обладателя, что вполне объяснимо при более детальном рассмотрении подобной информации. Человек, делающий снимок, пытается запечатлеть особый момент (момент является особым, поскольку фотограф его таковым видит; возможно, что остальные этого не замечают). Если фото ему нравится, значит, оно соответствует его ожиданиям, если нет – то возможно у него есть соображения по поводу того, что «не так».

Когда люди позируют в процессе съемки (даже если они снимают себя сами), у них есть определенная идея о том, как в результате будет (или должна) выглядеть фотография. Эти ожидания соответствуют представлениям о том, как их должны воспринимать другие люди в реальности. Соответственно, вопросы о личных фотографиях могут помочь узнать больше о ценностной системе клиентов, об убеждениях, самооценке и ожиданиях, в соответствии с которыми будет определяться их дальнейшая жизнь (а также поведение и внешний вид).

Зачастую в ходе фототерапии объяснение клиентами истинного значения определенного фото становится менее значимым, чем *причины*, по которым они считают, что это правда, и *почему* они уверены в том, что это *и есть* правда. Можно понять очень многое, поскольку клиенты рассказывают не только о визуальном, но и об эмоциональном значении своих фотографий. Описывая свои личные или семейные фотографии, или слушая мнение других людей по поводу данных снимков, клиенты узнают о себе то, о чем они не имели представления, когда получили или сделали фото. Возможно, что вещи, которые позднее стали заметны, потенциально присутствовали и в момент «остановки времени». Все это может быть полезным для терапевта, знающего как правильно использовать интеракцию индивида с его личными и семейными фото, с целью помочь клиенту воссоздать более полную картину своей жизни.

С помощью внутреннего конструирования своей идентичности люди «кадрируют» собственную реальность. Личные представления о мире оказывают влияние и фильтруют *все* то, что входит в сознание человека и выходит вовне. Поэтому не использовать фотографии клиентов, которые они делают, собирают, считают важными и создают по бессознательным побуждениям, – значит упускать существенный объем ин-

формации, необходимой для «конструирования личности». Из осознания данного утверждения следует, что *отказ от использования* автопортретов или фотографий клиентов, сделанных другими людьми, ограничивает любого терапевта, стремящегося помочь пациентам в укреплении самооценки или изучении того, как они воспринимаются другими людьми (это помогает клиентам заглянуть в себя и затем устранить любое противоречие, являющееся причиной их проблем).

Аналогично, терапевт, взаимодействующий с клиентами лишь вербально с целью помочь им осмыслить их жизненный нарратив (то есть рассказанные истории, конструирующие их идентичность и объясняющие проблемы), теряет множество возможностей, игнорируя изучение семейных фотографий и альбомов. Любой терапевт, желающий помочь клиентам узнать больше о том, что отличает их как личностей помимо семейных ценностей, культурного контекста или социально закрепленных ролей и ожиданий, должен помнить, что эта информация во многом представлена в фотоснимках и альбомах.

Таким образом, терапевты, готовые воспринимать фотографии клиентов как отправные точки, а не как конечный продукт, а также использовать их для инициирования открытых вопросов, изучения чувств, убеждений и стимулирования дополнительной творческой экспрессии (что помогает раскрыть бессознательные внутренние процессы), узнают гораздо больше о своих клиентах, используя личные и семейные фото в качестве инструментов активации. Это процесс постоянного развития: неважно, насколько велика фотография, она – лишь часть картины жизни во времени и пространстве; и тем больше ее важность, чем чаще происходит взаимодействие с ней. Я полагаю, что арт-терапевты должны знать о существовании фототерапии, *независимо от того, будут ли они использовать эти техники в своей практике или нет*. Уверена, что незнание (о техниках фототерапии) неприемлемо в практиках и тренингах арт-терапии и ведет к недостаточной компетенции в данной сфере, особенно в эпоху цифровых изображений и компьютерной грамотности клиентов...

Перед тем, как более детально описать и проиллюстрировать каждую из основных техник фототерапии (используя реальные примеры их применения на практике), я считаю необходимым кратко рассмотреть теоретические основы практик фототерапии (включая сходства и различия с арт-терапией), а также помочь читателям выявить различия между фототерапией и смежной сферой, которую иногда также называют «фототерапией» (в основном, в Великобритании), более известной в остальном мире как «терапевтическая фотография».

Далее в статье будут более детально рассмотрены каждая из пяти техник, с объяснением возможности их эффективного совмещения, одновременного применения. Кроме того, читателю будет предложено руководство к поиску дополнительной информации, рекомендуемой литературы, а также список студенческих дипломов и диссертаций по

данной теме, список практикующих в этой области специалистов, с которыми читатель может при желании связаться, список тематических сайтов, и информация о том, как можно больше узнать о современных практиках фототерапии в мире (посредством интерактивной коммуникации напрямую с заинтересованными в этой проблеме людьми)<sup>1</sup>.

### Теоретические основы фототерапии

Несмотря на широкое признание субъективной природы фотографии, многие постмодернистские теоретики, фотохудожники, преподаватели фотографии или фотокритики (особенно рекламные фотографы) строят свое дело на убежденности в том, что все люди предсказуемо (и одинаково) реагируют на фотографии. Они считают, что людей можно научить читать фотографии так же, как книги, и полагают, что вполне возможно научиться объективно и «правильно» расшифровывать секретные коды и подтексты фотографий, даже рассматривая снимки с позиции постороннего.

Однако, данная «способность», разумеется, полностью зависит от степени соответствия систем ценностей, восприятия интерпретатора и фотографа, субъекта или владельца (так как фотография имеет различные значения для разных людей, взаимодействующих с ней). *То, кем является зритель*, определяет то, что видят его глаза и сознание. Значение любого изображения формируется, когда зритель избирательно воспринимает *лишь* заметные и значимые для него объекты. Кроме того, необходимо учитывать значение, изначально заложенное в фотографию автором снимка, который снял (или «взял») фото с определенной целью, обычно отличной от цели, предполагаемой зрителями. Когда впоследствии подобные артефакты отбираются или «перерабатываются» для дальнейшего использования (альбомы, подарки, скринсейверы, пересылаемые изображения в формате jpeg и так далее), на изначальный смысл наслаиваются новые значения, придаваемые теми, кто работает с данным изображением, поэтому восстановить изначально заложенный в снимок смысл бывает сложно.

Другими словами, несмотря на заглавия и подписи, раскрывающие тайные подтексты, предлагаемые для деконструкции изображений ключи или критический дискурс о фотохудожниках, характерный для галерей, книг или более популярных источников, фактом остается то, что подлинное значение *любой* фотографии недоступно объективному познанию и не может быть предсказано – особенно сторонним наблюдателем, не задействованным ни на одном из этапов создания снимка.

---

<sup>1</sup> Все эти ресурсы можно найти на страницах веб-сайта «Техники фототерапии» [www.phototherapy-centre.com](http://www.phototherapy-centre.com), а также в интерактивной дискуссионной группе PhotoTherapy Discussion Group, где можно связаться с людьми со всего мира.



## Техники фототерапии

Согласно экзистенциалистской и феноменологической перспективам, когда люди что-либо воспринимают, они порождают то, что в дальнейшем считают реальным, и большая часть смысла и эмоциональной нагрузки, которую они видят в чем-либо или ком-либо, в основном закладывается *ими* самими в процессе восприятия. Таким образом, то, что замечается наблюдателем, определяется как значимое, и от этих «существенных отличий» зависит не только то, как понимается однажды сделанная фотография, но и то, будет ли эта фотография создана *вообще*. Рассматривая первоначальный замысел фотографии и приписываемые ей в дальнейшем значения, невозможно отделить личное от социокультурного и политического. Скрытое значение будет присутствовать в фотографии *лишь* для тех, кто его ищет.

Как было сказано ранее, значение фотографии не только различается для каждого человека, который смотрит на нее, фотографирует или фигурирует на снимке, но и ситуационно зависит от уникальности мгновения, в которое происходит взаимодействие «человек-камера» («подходящий» момент, чтобы запечатлеть то, что находится перед объективом камеры). Несмотря на то, что постмодернизм сделал многое для привлечения внимания к факту создания фотографии именно человеком, а не камерой, многим достаточно трудно понять, что множество ежедневно «атакующих» нас фотоизображений не обязательно должны нести определенные значения и эмоции, которые порождаются самим человеком в процессе просмотра.

Истина состоит в том, что *эти эмоции они получают не от фотографии!* С позиции изучения того, как значение формируется самой фотографией, старая поговорка «что видишь, то и получаешь» приобретает более глубокий смысл. Абсолютно *все*, что человек инстинктивно воспринимает как присутствующее *на* фотографии, в основном определяется (и избирательно создается) тем, что происходило в его жизни до мгновения первого знакомства со снимком (что также влияет и на понимание смысла изображенных объектов при просмотре снимка в дальнейшем). Аналогичный процесс влияет на принятие фотографом решения о том, фиксировать ли данный момент времени на пленку или нет. Если этот момент настолько особенный, что он хочет его сохранить, фотограф щелкает затвором фотообъектива, а человек, стоящий рядом с ним, при этом может не заметить ничего интересного для фотографирования. В этом смысле, очевидно, что объектив камеры *всегда* фокусируется вовнутрь в той же степени, что и вовне – на субъекте, попавшем в поле зрения фотографа.

Все это еще в большей степени усложняется стихийным взаимодействием множества культурных, общественных, семейных, расовых, гендерных и прочих дифференцирующих векторов и мощных противоречий, предшествующих появлению конкретного снимка и детерминирующих его существование. Фотография, получив осязаемую, фиксированную форму, *никогда* не сможет в полной мере передать весь «пласт

жизни», который фотограф попытался запечатлеть. Поскольку реакция отдельного зрителя основывается на уникальных индивидуальных ощущениях, фактическое значение любой фотографии существует *лишь* в неподдающейся наблюдению (хотя и не обязательно случайной) сфере пересечения сенсорно-кодированных ассоциаций, возникающих на неосозаемой границе между конкретным зрителем и изображением.

Согласно законам квантовой физики, жизнь движется в виде волн энергии, и попытка остановить движение этих волн на время, необходимое для их изучения, неумолимо изменяет суть изучаемого феномена. Аналогично, попытка использования фотографии для остановки времени (что невозможно) в лучшем случае способствует аппроксимации эмоций и момента, который фотограф попытался запечатлеть, поскольку фотография фиксирует лишь вероятности, а не реалии.

Чувства сами по себе недолговечны, за исключением случаев, когда камера фиксирует эмоциональные и поведенческие проявления. В действительности, на пленке запечатлеваются лишь их визуальные «следы». То, что мы видим на фотографии – лишь отпечаток прошедшего мгновения, который вместо того, чтобы отображать то, что действительно происходило перед объективом, улавливает лишь свет, отраженный от объектов. Однако осознание данных различий обычно теряется в момент взаимодействия человека и снимка, формирующего подобно голограмме значение, воспринимаемое как присущее этому снимку.

Поскольку чувства людей существуют как потоки сенсорной энергии, их слова и мысли о чувствах могут быть лишь приблизительными попытками зафиксировать то, что происходит внутри. Это особенно очевидно в ситуации, когда люди неспособны говорить о своих сильных реакциях на травматические происшествя. Сложность вызывает репрезентация (повторное переживание) внутреннего опыта с использованием лишь выраженной вербальной формы коммуникации (устная / письменная речь) для наиболее полной передачи своих чувств и мыслей другим людям.

Обычно люди практически теряют дар речи в подобных экстремальных эмоциональных ситуациях. Однако, информация, сенсорно атакующая их мозг (и тело) в подобных условиях, продолжает проникать в них и сохраняется в чувственной форме до тех пор, пока *что-то помимо* слов не откроет доступ к невербальной информации, хранящейся глубоко внутри. В частности, использование обычного вербального кода общепринятого языка (то есть, речь или письмо) *всегда* будет зависеть от взаимного соглашения между «отправителем» и «получателем» о конкретном содержании словарных сигналов. Другими словами, язык – это «повторный перевод» опыта, изначально полученного в невербальной чувственной форме, потому *необычайно* сложно обсуждать с помощью слов то, что у человека на душе.

Необходимо иметь в виду, что любая попытка передать чувства словами автоматически прерывает их естественный поток и, соответст-

## Техники фототерапии

венно, неминуемо и кардинально меняет их сущность, поскольку чувства облекаются в форму мысленных переводов (когнитивных структур), которые никогда не смогут передать их в полной мере. Справедливо и обратное: попытки использовать слова с целью вызвать или усилить чувства не всегда успешны, поскольку невозможно одновременно *переживать эмоции и говорить о них*.

Если у человека есть проблемы в личной жизни, отношениях, и он не может решить их самостоятельно, то, скорее всего, данные проблемы настолько глубоко укоренены в бессознательных чувствах, мыслях, ценностях, взглядах и воспоминаниях, что человек даже не догадывается о внутреннем существовании таких эмоций. Высвободить эти глубинные невербальные потоки чувств и ассоциативных значений, сделать их осознанными, чтобы появилась возможность о них говорить, – задача не из легких.

По этим причинам многие психологи стали использовать уникальные особенности художественного творчества клиентов в качестве эффективного инструмента изучения внутреннего мира, чувств, секретов и воспоминаний в случаях, когда одни только слова не могли преодолеть вербальную защиту и рациональные объяснения. Аналогичным образом, терапевты применяют личные и семейные снимки клиентов в техниках, основывающихся на реакциях / интеракциях клиентов с фотографиями. Используя фотографии, сделанные клиентами или другими людьми, а также фотографии, на которых изображены клиенты, снимки, которые те решили сохранить, снимки, созданные ими как автопортреты, и фото, сформированные и «переработанные» в нарративы, альбомы и аналогичные личные коллекции (и даже фото, которые люди просто помнят или представляют), терапевты могут помочь им глубже «исследовать» собственную жизнь и получить более четкую картину возможных причин их личных проблем.

Разумеется, пословица «увидеть – значит поверить» справедлива, однако для терапевта, пытающегося проникнуть в сознание клиента с целью понять его уникальный способ взаимодействия с миром и выявить *причины* возникновения проблем, также важно помнить, что не менее справедливо утверждение «*поверить – значит увидеть*». Поскольку история любой фотографии заключается в том, что она *будит в нас*, а не просто *изображает*, фраза «видите, что я имею в виду?» приобретает важное значение в фототерапии.

### **Фототерапия и арт-терапия**

В течение последних десятилетий сложилось несколько техник арт-терапии, основанных на уникальных особенностях искусства как символического языка, выражающего то, что невозможно выразить словами. Подобные вспомогательные средства способствовали усовершенствованию процесса вербальной терапии, которая на протяжении долгого

времени являлась единственно возможным подходом. В то же время фотография как наиболее привычное и мощное (в плане эмоционального воздействия) художественное средство стала использоваться в качестве естественного вспомогательного терапевтического инструмента не только арт-терапевтами (которые часто совмещают в своей практике и тренинговых программах два типа медиа-средств). На фотографию обратили внимание и другие терапевты, которые обычно не прибегают к использованию арт-объектов в своей работе.

Иногда арт-объекты используются в процессе консультирования (Art Therapy = арт-терапия), когда терапевт самостоятельно выбирает определенные выразительные средства искусства, зная, какой из них наиболее адекватен в ситуации работы с человеком. В других случаях само искусство становится терапевтическим процессом (Therapeutic Art = терапевтическое искусство). К сожалению, термином «арт-терапия» часто называют *оба* вида практики (даже в учебной программе для арт-терапевтов), потому неудивительно, что люди иногда путаются, когда им говорят об арт-терапии, а на самом деле применяют методики терапевтического искусства<sup>1</sup>. Независимо от их различий оба подхода основываются на концепции, согласно которой естественный язык бессознательного кодируется не столько словами, сколько визуальными символическими репрезентациями опыта. Методики арт-терапии и терапевтического искусства базируются на точке зрения, в соответствии с которой художественное творчество позволяет чувствам принять форму, и, таким образом, развивать подлинно корреляционный, метафорически-символический язык, устанавливающий естественную связь с бессознательными процессами.

Изучая сферу арт-терапии, я считала необходимым концептуализировать различные ее формы не как противоположности, но как континуум между двумя полюсами (искусства *во время* терапии с одной стороны, и искусства *как* терапии с другой), в рамках которого могут существовать *все* терапевтические практики, использующие арт-объекты. Аналог, рассматриваемый в следующем разделе, – это континуум между полюсами «фототерапии» (фотографии *в процессе* терапии) и «терапевтической фотографии» (фотографии *как* терапии).

Важно осознавать, что арт-терапия не учитывает эстетическую ценность творчества клиентов; успех фототерапевтических методов заключается в применении фотографии скорее как средства *коммуникации*, чем произведения искусства. Важно учитывать и то, что в терапевтических целях не столь важно то, насколько визуально привлекательны фотографии (так же, как и рисунки клиентов): эстетический компонент фотографии *абсолютно не играет роли*, когда снимки используются как инструменты терапевтической помощи. Обучаясь тех-

---

<sup>1</sup> Спорным представляется вопрос, является ли терапией процесс художественного творчества, даже осуществляемый вместе с терапевтом.

## Техники фототерапии

никам фототерапии, терапевты, обладающие опытом художественной фотосъемки, испытывают сложности, связанные с пересмотром своих убеждений о параметрах оценки фотографии или критериях интерпретации.

Большинство программ арт-терапии требуют предварительного предоставления участником тренинга портфолио работ в качестве подтверждения навыков и компетенции в одном или нескольких видах искусства. Напротив, тренинги фототерапии предусматривают *лишь* то, что терапевт и клиент просто знают, *что такое* фотография, *что делает* камера, и что участники получили навыки консультирования *прежде*, чем изучать использование конкретных вспомогательных техник в терапевтической практике. Это одно из целого ряда существенных различий между фото- и арт-терапией<sup>1</sup>, поскольку техники фототерапии могут успешно (и компетентно) преподаваться и использоваться разными специалистами в сфере лечения психического здоровья, включая тех, кто не получил специального арт-терапевтического образования.

Несмотря на то, что для участия в тренинге клиенты арт-терапевтов не должны обладать художественным талантом, многие, по моему опыту, тем не менее, приходят с осознанием «ограниченности своих художественных способностей» (которое обычно является следствием неудачных попыток заняться искусством в юности). Фотография же является привычным и относительно «простым в эксплуатации» видом творчества, в котором у большинства клиентов уже есть успехи. Обычно клиенты показывают свои снимки терапевту, уже зная из опыта, что для их создания не требуется специальных художественных навыков (т.е. они согласны с тем, что это просто снимки, а не художественные фотографии). Иногда клиенты задают вопросы об этих фотоснимках.

Поскольку почти все фотографируют или хранят личные снимки, имеющие особое значение, то просьба принести свои фотографии или сделать новые в процессе терапии (при этом эстетическая ценность снимка не имеет значения) часто воспринимается легко и даже с удовольствием, ведь обмен фотографиями и их обсуждение – это нормальная социальная практика. Фототерапия рассматривает фотографию как коммуникацию, поэтому ни клиент, ни терапевт не обязаны обладать опытом в фотографии, разбираться в камерах и искусстве фотографии для того, чтобы использовать данные техники. Ни клиент, ни терапевт не ощущают недостаточности своих навыков (даже если это действительно так). До тех пор, пока оба знают, что такое снимок и что он собой представляет, применение техник будет эффективным.

Как упоминалось ранее, фототерапия является системой взаимосвязанных техник, применимых в любой из терапевтических практик,

---

<sup>1</sup> Более подробно об особенностях фототерапии и арт-терапии (или терапевтической фотографии) см. [www.phototherapy-centre.com/comparisons.htm](http://www.phototherapy-centre.com/comparisons.htm)

независимо от теоретической базы терапевта или предпочитаемой им рабочей методикой. Однако, по моему мнению, она в *большей степени* основывается на экзистенциальной теории и феноменологии, включая дополнительные компоненты системного, конструктивистского, нарративного, гештальт, юнгианского и других терапевтических подходов. Тем не менее, она может столь же эффективно использоваться и теми, кто придерживается психодинамической или иных альтернативных моделей терапевтической теории. Следовательно, фототерапия не основана на определенной модели и не является независимой теорией; скорее, это система техник (инструментов) *активации* теоретических знаний о том, как помогать людям <sup>1</sup>.

Возможно, наибольшим разочарованием для любителей фиксированных определений будет то, что фототерапия одновременно является и не является арт-терапией. Фототерапия и арт-терапия различны, но они не исключают друг друга и неотделимы друг от друга. Скорее, они полностью взаимосвязаны, дополняют друг друга, однако отличаются «продуктом» и процессом, поскольку используют различные медиатипы. Оба вида терапии придают визуальную форму чувствам, делают видимым невидимое, что определяется как «вызов бессознательного» [Spence, 1986]. Д. Краусс [Krauss, 1983] весьма красноречиво сравнивает и противопоставляет арт-терапию и фототерапию. И, поскольку их более глубокое изучение входит в задачи данной статьи, ниже, в моем кратком описании сходств и различий данных практик, приводятся несколько цитат из работ Краусса <sup>2</sup>.

Как упоминалось ранее, напрямую взаимодействуя с бессознательным, визуальные символы позволяют естественным образом преодолевать вербальные фильтры (а также связанные с ними объяснения, оправдания и аналогичные защитные реакции), которые автоматически ограничивают прямую связь с сильными чувствами, мыслями и воспоминаниями клиентов. И в фототерапии, и в арт-терапии подобные символические коммуникации возникают непосредственно из бессознательного клиента, являясь лишь одним из множества уровней возможных значений; в свою очередь, квалифицированный терапевт должен помочь клиенту в изучении данных значений.

---

<sup>1</sup> Есть мнение, что арт-терапия также не является теоретической системой, а лишь набором арт-техник, используемых в терапии и базирующихся на любой теории, которой придерживается терапевт. Однако, этот предмет неразрешимой полемики не является основным в данной статье.

<sup>2</sup> Читатели, знакомые со статьей Розы Мартин в книге Сюзан Хоган «Феминистские подходы в арт-терапии» (1997), могут удивиться, почему многие части этого раздела я привожу как текст моего авторства и авторства Дэвида Краусса. Однако, в действительности это мы написали данный текст (в то время как выяснилось, что Мартин намеренно выдала наш текст за свой). Подробности (а также «Уведомления о внесении исправлений» издателя) доступны по адресу: [www.phototherapy-centre.com/plagiari2ed.htm](http://www.phototherapy-centre.com/plagiari2ed.htm).

## Техники фототерапии

Согласно Крауссу:

Оба типа терапии являются проекциями, символическими репрезентациями реальности. В результате нашей социализации, использование камеры лишь делает данную проекцию видимой, более точной и реальной, чем иные изобразительные репрезентации. Однако оба типа – лишь символические предположения о реальности. Оба процесса дают клиентам возможность с помощью изображений творить, переживать опыт и извлекать пользу из изучения символов, что позволяет познать себя в данный момент [Krauss, 1983. P. 53].

*Более того*, хотя и арт-терапия, и фототерапия используют методiku проецирования изображений, очевидно, что изначально они делают это по-разному. В *арт-терапии* внутренние тревоги клиента высвобождаются из подсознательного в процессе спонтанного рисования. Внешние стимулы, свет или содержание не важны в то время, когда клиент рисует образы. Например, клиент может нарисовать дом, которого нет в комнате, где он рисует. *Фотографии*, напротив, снимают там, где имеет место «физическое содержание» (в символической или специально организованной формах). Так, содержанием фотоснимка, на котором изображен дом, будет являться физическая репрезентация самого здания.

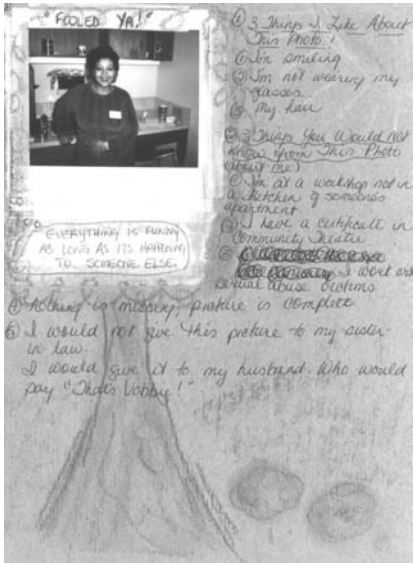
Поскольку арт-терапия находится под воздействием внутренних объектов, облеченных во внешнюю форму, а фототерапия – под воздействием интернализированных внешних объектов, то очевидно, что данные терапевтические техники работают с различными аспектами личностного символизма [Krauss, 1983. P. 53].

Существуют и иные различия между данными сферами; например, люди часто рассматривают произведение искусства, подсознательно чувствуя, что оно выражает личную позицию автора, поскольку авторство обычно неразрывно связано со значением произведения. Снимок же автоматически воспринимается как фактическое изображение, которое может воспроизвести любой человек с камерой. Потому, рассматривая явление, запечатленное на чьей-то фотографии, люди подсознательно считают, что на фото изображены те объекты, которые они сами могли бы увидеть и запечатлеть, оказавшись на месте фотографа. Таким образом, размышления о целях, потребностях, чувствах или надеждах создателя фотографии могут стать терапевтическим исследованием, которое невозможно в рамках художественного творчества. Так как создателя фотографии можно легко «отделить» от самого изображения, техники фототерапии зачастую используют арт-объекты (фотографии), не созданные клиентом, что не типично для арт-терапии.

Далее Краусс подчеркивает особую ценность документальности снимков, формирующей личные истории клиентов: «Личные и семейные фотографии ... это щедрый источник проективных и физических данных, которые невозможно получить иным путем. Они служат ис-

точником биографической информации об отношениях клиента с миром вне процесса терапии» [ibid], включая информацию о членах семьи и их взаимоотношениях, зафиксированную не с помощью слов, а с помощью камеры.

Одним из наиболее важных преимуществ использования фотографий в терапии в дополнение к личному художественному самовыражению (см. пример такого сочетания на *Ил. 1*) является то, что клиенты могут увидеть себя так, как это невозможно без использования камеры. Они могут увидеть себя со стороны (не в зеркальном отражении), в непривычных для них ракурсах (например, в профиль или со спины, во сне или в движении и так далее), себя среди других людей, например, в семье, с друзьями или коллегами. Сделать это объективно при помощи рисунков достаточно сложно. Поскольку фотографические репрезентации фиксируются во времени и пространстве «объективным» механическим устройством, клиенты полагают, что подобные снимки более «правдивы», чем субъективно нарисованные портреты.



*Ил. 1.* Пример сочетания техник фототерапии и арт-терапии

Чувства и воспоминания невозможно передать словами, они существуют независимо от того, замечают ли их и верят ли в них. Когда люди «останавливают» поток чувств и воспоминаний с целью описать или объяснить их, это автоматически искажает все то, что было пережито или увидено. Это объясняет, почему невербальные сенсорно-ориентированные терапии (в особенности фототерапия или арт-терапия, или, что лучше, их сочетание) являются наиболее адекватными подходами в работе с преимущественно визуальным, метафорическим языком бессознательного.

Моя позиция относительно места фототерапевтических практик в арт-терапии основана на осознании того, что установление связи

со сферой чувств невозможно при обращении лишь к области разума (и мысли), так как память – это не только часть сознания, но и «часть» тела (и сердца). Я считаю, что клиенты должны переживать *одновременно* познавательный и эмоциональный опыт при осознании роли событий прошлого, воспоминаний, мыслей и чувств, с целью понять, насколько прошлое влияет на их настоящее. Их разум и сердце, интуиция и осознанное познавательное реконструирование необходимы в це-



## Техники фототерапии

лях сохранения доступности новой информации, необходимой для дальнейшего использования в процессе терапии и лечения. Интуиция и катарсис *необходимы*, однако, по моему мнению, для эффективной терапии этого *недостаточно*. Если данные формы опыта не структурировать в когнитивные модели с целью дополнительной «обработки», а также дальнейшего рассмотрения и реинтеграции с эмоциональными событиями, то они вскоре вернуться на уровень подсознания, а предоставляемая ими информация станет недоступной.

Для меня это иллюстрирует одно из ключевых различий между арт-терапией и терапевтическим искусством (между фототерапией и терапевтической фотографией): арт-терапия (искусство в терапии) затрагивает в человеке то, что недоступно терапевтическому искусству (искусству как терапии). Терапевтическая фотография и *не должна* этого делать, поскольку это небезопасно с этической точки зрения, без «подстраховки» профессионала, знающего как работать с неожиданно возникающими сильными эмоциями в случаях, когда фотографии вызывают яркие чувства и воспоминания.

Однако, вполне можно перепутать *терапию с самопомощью*. Даже терапевты иногда совершают эту ошибку, и она куда более существенна, чем это может казаться.

По утверждению одного из основателей арт-терапии,

Некоторые считают, что если кому-то становится лучше из-за занятий творчеством, значит, осуществляется терапия. Но это не так. Терапия привносит внутренние изменения, в то время как творчество, улучшающее настроение, может снять напряжение, что является лишь малой долей терапевтического процесса – независимо от теоретических представлений<sup>1</sup>.

Другой арт-терапевт отмечает, что совместное творчество не есть терапевтический процесс, даже в случае, если терапевт принимает в этом участие:

Творческий опыт крайне информативен, он может изменить жизнь и тому подобное, и, при этом, способен к трансформации, как качественный образовательный процесс, однако, это не «терапия»... Когда художники предлагают искусство в качестве способа лечения или достижения личностного роста, акцент делается на создании произведения, которое и является *основным* ожидаемым результатом...<sup>2</sup>

Таким же образом, «подлинная» фототерапия предполагает, что клиенты должны не только участвовать в процессе интеракции со снимками, но также осознанно исследовать и затем воссоздавать общую картину переживаний, вызванных снимками, *под активным руково-*

---

<sup>1</sup> Майра Левик, личная электронная переписка, 2 сентября 2001 года.

<sup>2</sup> Кэрл Ларк, сообщение в Интернет-группе Американской ассоциации арт-терапии, 8 марта 2002 года.

*дством квалифицированного терапевта* – так, чтобы эта информация способствовала лучшему пониманию, оставаясь доступной для дальнейших осознанных *воспоминаний*<sup>1</sup>.

Поэтому для меня эффективная и всесторонняя фототерапия располагается в диапазоне практик ближе к полюсу «искусство *во время* терапии», чем к полюсу «искусство *как* терапия». Это не значит, что занятие фотографией само по себе не обладает терапевтическими свойствами – разумеется, обладает. Просто для меня «терапевтической фотографии» (рассматриваемой в следующем разделе) недостаточно. Для процесса терапии *необходим* квалифицированный специалист, ведущий клиента и помогающий ему перевести свои открытия *также* на когнитивный уровень, так, чтобы результаты можно было использовать в дальнейшем терапевтическом процессе.

### **Фототерапия и терапевтическая фотография**

Фототерапия состоит в использовании обычных снимков и интеракциях с данными снимками в рамках *осознанно* применяемой модели терапевтической практики, при которой квалифицированные специалисты в области психического здоровья используют данные техники (как неотъемлемую часть терапии) в процессе консультирования клиентов. «Терапевтическая фотография» – это использование фотографии в самостоятельно организованной (не предписанной терапевтом) деятельности, которая осуществляется самими индивидами «*для себя*», в целях личностного роста и самопознания. А также в целях совершения *личных* открытий, исследования себя, с целью сделать художественное заявление и/или в качестве инструмента личных / политических / социальных изменений, *вне* формального контекста консультации (т.е. *официально не присутствует терапевт, который руководит процессом* или позднее обсуждает перенесенный опыт с клиентом в более широком контексте специально организованного консультирования).

Таким образом, очевидно, что «фототерапия», появившаяся в Северной Америке и Европе, довольно отличается от той «фототерапии», которую в тот же период времени Джо Спенс<sup>2</sup>, а затем и другие<sup>3</sup> стали развивать в Англии (направление, которое в других странах давно было известно как «терапевтическая фотография», «автобиографическая фотография», «фотографическое самопознание» и даже «фотографические

---

<sup>1</sup> Автор использует сложно переводимый на русский язык каламбур. В английском языке слово «воспоминание» звучит как *recollection*, которое автор разбивает на морфемы *re-* (префикс, означающий повторное действие) и *collection* (существительное, означающее накопление, коллекцию, процесс сбора частей в целое). Соответственно, воспоминание – это буквально воссоединение пережитого опыта – *Прим. переводчика*.

<sup>2</sup> Подробнее о «терапевтической фотографии» Спенс см. на странице [www.phototherapy-centre.com/comparisons.htm](http://www.phototherapy-centre.com/comparisons.htm)

<sup>3</sup> Многие самостоятельные практики фото-активистов основывались на данной концепции. Примеры см. на странице [www.phototherapy-centre.com/recommended\\_readings.htm](http://www.phototherapy-centre.com/recommended_readings.htm)

## Техники фототерапии

исследования культуры»)). К сожалению, случайное совпадение данных весьма различных практик, получивших одинаковое название, часто приводит к путанице (особенно это характерно для арт-терапевтов и студентов в Великобритании, которые далеко не всегда различают эти подходы).

Как было сказано ранее, арт-терапию и терапевтическую фотографию полезно рассматривать в качестве двух полюсов диапазона, в рамках которого можно поместить все фото-ориентированные поисковые практики: на одном полюсе – «фотография в терапии», а «фотография как терапия» – на другом. Однако эти две техники не являются конфликтующими противоположностями. Они пересекаются, поскольку фототерапия естественным образом включает многие аспекты терапевтической фотографии, однако проникает глубже, осуществляя направленную работу с бессознательным. Это просто разные способы использования эмоциональной информации, бессознательно запечатлеваемой на личных снимках: фототерапия требует участия квалифицированного консультанта, формально контролирующего и поддерживающего процесс, тогда как терапевтическая фотография этого не требует. В одной практике акцент делается на *терапии*, в другой – на *фотографии*.

Люди часто используют камеру как инструмент личных и социальных изменений в рамках личных фото-практик или публичных выставок как политических заявлений. Но подобные действия могут также необычайно быстро вызывать сильные эмоции, что порой повергает в смятение тех, кто не обучен реагировать на подобные неожиданные реакции. Поскольку в терапевтической фотографии не требуются ни предварительная подготовка в области терапевтической теории, ни навыки консультирования, то не существует и той защитной рамки консультирования, с помощью которой важно сразу же разрешать эмоции, овладевающие участниками процесса. Занятия терапевтической фотографией индивидуально, как и в группе с применением обратной связи может потребовать присутствия терапевта, способного прояснить происходящее. А работа с личными открытиями и эмоциями *в рамках* формальной структуры терапевтического процесса является *основой, процессом и назначением фототерапии*.

Очевидно, что многие люди, в данный момент занимающиеся фототерапией или терапевтической фотографией, могут не знать, как по всему миру на самом деле называются данные практики. Другие также могут работать в этих сферах, но не столь «публично» (публичность работы выражается в писательской и издательской деятельности, в размещении сайтов в сети), и поэтому они могут не знать о работе друга друга (несмотря на существование широких сетей для обмена информацией<sup>1</sup>). Усложняет общую картину и то, что многие профессиональ-

---

<sup>1</sup> Больше информации о практикующих по всему миру специалистах и множестве программ, использующих оба вида фото-ориентированных техник, см. в разделе «Ссылки по теме», «Кто, что и где делает» на сайте [www.phototherapy-centre.com](http://www.phototherapy-centre.com)

ные терапевты поощряют клиентов к занятию терапевтической фотографией в качестве способа более интенсивного самопознания и просят затем приносить полученные фотографии на сеансы терапии. Таким образом, в основе более глубокой консультационной работы лежит комбинация двух подходов<sup>1</sup>.

Долгое время работая в сфере фототерапии, я полагаю, что, несмотря на то, что терапевтическая фотография не является терапией, и практикующим специалистам *обоих* направлений важно осознавать общие черты данных подходов, а также уважать их ограничения (и следствия), обусловленные различиями. Однако эта статья посвящена техникам фототерапии, поэтому далее в тексте терапевтическая фотография обсуждаться не будет. Существуют более объемные статьи, которые глубже рассматривают и сопоставляют эти две сферы [Weiser, 2001], а также полное издание, служащее в качестве «практического пособия по фототерапии» [Weiser, 1999]. В следующем разделе представлено введение<sup>2</sup> в каждую из техник фототерапии.

### **Техники фототерапии (с примерами)**

В предыдущих разделах было отмечено, что снимки являются не только источником фактической информации о жизни клиентов, но и содержат скрытые коды с бесконечным набором возможных значений, актуализирующихся лишь с применением ряда личных, уникальных фильтров, бессознательно используемых для понимания всего, что представлено на снимках. В совокупности эти фильтры представляют собой карту ценностной системы и взаимосвязанных убеждений клиента (именно с них и должен начинаться процесс терапевтических изменений). В свою очередь, личные фотоснимки всегда «работают» одновременно на двух уровнях: конкретном и символическом, в разделении которых нет необходимости (и возможности). Именно поэтому фотоснимки являются необычайно эффективными терапевтическими «инструментами».

Фототерапия не есть объяснение фотографий клиентам. Напротив, информация должна исходить от человека, отвечающего на вопросы терапевта о снимках. Таким образом, и клиент, и терапевт изучают фотографию (и ее эмоциональное воздействие). Чувства (и ассоциации) клиента (или терапевта), вызываемые каждым снимком, индивидуальны, и, поскольку не существует изначально неверного способа интерпретировать значение фотографии, то не существует и внешнего крите-

---

<sup>1</sup> Я всегда думала о том, что идеальным вариантом для терапевтов, применяющих техники фототерапии, было бы периодически пользоваться услугами терапевтических фотографов – в тех случаях, когда клиенты нацелены на более глубинное изучение, но технически не могут осуществить его самостоятельно.

<sup>2</sup> Более подробную информацию о каждой из техник можно найти по ссылкам, расположенным внизу страницы раздела «Пять техник», по адресу [www.phototherapy-centre.com/five\\_techniques.htm](http://www.phototherapy-centre.com/five_techniques.htm)

## Техники фототерапии

рия «объективности» оценки восприятия клиента. Разумеется, терапевты также могут делиться своими ощущениями от просмотра снимков, но только в случае, если их мнение не транслируется как более удачное или правильное, чем мнение клиента. Реакция клиента сама по себе не может свидетельствовать об определенной диагностической проблеме или о состоянии психики, а общие выводы, предположения и оценки не должны вытекать из единичных ответов. Терапевты, обученные фототерапевтическим техникам, изучают внутренние закономерности (паттерны) ответов, темы и образы, последовательно (зачастую периодически) повторяющиеся во времени, необычное или символическое их содержание, и, в особенности, эмоциональные реакции клиента, демонстрирующие его сокровенные (осознанные или неосознаваемые) чувства, порождаемые снимком-катализатором.

Сделать фотоснимки или принести их на терапевтический сеанс – это лишь начало. Следующий шаг после просмотра фотографии – активизировать все порождаемые ею ассоциации, изучить визуальные послания снимка, вступить с ним в коммуникацию, задать вопросы с учетом различных точек зрения и воображаемых изменений, используя дополнительные инструменты художественных медиа, с целью получить «полную картину» снимка. *Таким образом, то, что для фотографа обычно является конечным результатом (сделанный снимок), в рамках фототерапии является отправной точкой.*

Рассматривая снимок, терапевт задает простые вопросы, способствующие погружению клиента в свой внутренний мир и отрешению от внешней реальности, например: «Какова история данного снимка?», «Как его сняли?», «Этот снимок имеет для Вас значение, и если имеет, то какое?», «Когда Вы его рассматриваете, какие мысли, чувства, воспоминания он в Вас пробуждает?», «Кто сделал этот снимок?», «Почему он или она выбрали именно *этот* момент и именно *этот* объект для съемки?», «Если бы Вы могли что-то изменить в этом снимке, то что бы это было и почему?», «Если бы фотоснимок мог говорить, что бы он сказал или спросил?», «Вы бы хотели что-то сказать или спросить у него?», «Напоминает ли Вам это фото другие снимки, которые кажутся похожими?», «Что в этом снимке (не)нравится Вашей маме (отцу, супругу/е)?», «Что бы они сказали о Ваших ответах на эти вопросы?» и так далее. Разумеется, терапевтической ценностью обладают не только фактические ответы, но и сам процесс беседы, раскрывающий причины *полученных* ответов (терапевтическая ценность скорее описывается вопросом «почему?», а не «что?»). Причина состоит в том, что взаимодействие со снимками часто раскрывает дополнительную ценную информацию и эмоции – в качестве случайных, «побочных продуктов» исследовательского процесса.

В ходе сеансов фототерапии участники не просто пассивно рефлексировали безмолвно созерцаемые фотографии: напротив, они активно создают снимки, позируют, разговаривают с ними, слушают их,

реконструируют, пересматривают с целью формирования или иллюстрирования новых нарративов, собирают снимки по заданию, воссоздают их в памяти или воображении, интегрируют с другими арт-терапевтическими выразительными средствами или даже включают их в оживленный диалог с другими снимками <sup>1</sup>. Мы с клиентом сосредоточиваемся на фотографии и пытаемся понять визуальные символы, которые, как нам кажется, присутствуют на данном снимке. Мы вместе изучаем снимок, взаимодействуем с ним, пытаемся связать внутренние и внешние части нашего «я» и одновременно общаясь на многих уровнях. Таким образом, терапевтически значимым является не просто визуальное содержание фотографий, но все то, что происходит в процессе интеракции клиента со снимками. Воспоминания, чувства и мысли, порождаемые фотографическим диалогом, порой более значимы в терапевтическом аспекте, чем непосредственная реакция на изображения.

Разумеется, каждый терапевт, пользующийся фототерапевтическими техниками, применяет их по-своему, в зависимости от квалификации и теоретических предпочтений, а также определенных терапевтических задач в конкретной ситуации. В многочисленных публикациях <sup>2</sup> раскрываются практики применения техник фототерапии в разнообразных условиях и в работе с различными группами клиентов <sup>3</sup>. Модель, представленная далее, объединяет пять техник в простую и доступную для осмысления форму, а также демонстрирует эффективность данных техник при их синергическом комбинировании.

Подобно пальцам на руке данные техники должны восприниматься как части взаимосвязанной, единой системы (а не как отдельные

---

<sup>1</sup> Новые методы, скорее всего, появятся тогда, когда терапевты привыкнут к использованию разнообразных цифровых технологий (возможно, они даже будут практиковать интерактивную художественную «кибертерапию»).

<sup>2</sup> Более двухсот книг, статей и книжных глав приведены на странице сайта «Рекомендованная литература» по четырем категориям: «Фототерапия», «Терапевтическая фотография», «Видеотерапия» (видео в терапии и видео как терапия) и «Ссылки по теме» («Исследования фотографической культуры и/или образование», «Визуальная антропология и/или социология» и «Прикладные исследования»). Более длинный список публикаций по фототерапии можно найти на сайте.

<sup>3</sup> Например, семейная терапия [Berman, 1993; Entin, 1981; Kaslow, Friedman, 1977], терапия с молодежью [Fryrear, 1982, 1983; Weiser, 1983, 1988b, 2002; Wolf, 1982, 1983], с женщинами [DeMarre, 2001; Weiser, 1990], с психически больными пациентами [Comfort, 1985; Phillips, 1986; Walker, 1982, 1983, 1986], с клиентами, перенесшими тяжелую утрату [Gough, 1999, 2003; Wilker, 1977], с пожилыми клиентами или пациентами, страдающими синдромом Альцгеймера [Sandoz, 1996; Weiner, Abramowitz, 1997; Zwick, 1978], с пациентами с нарушениями питания [Wessels, 1985], терапия, используемая в специальном образовании [Hogan, 1981; Weiser, 1975], в работе с представителями других культур и во многих других сферах, включая взаимодействие («взаимное обогащение») с арт-терапией [Comfort, 1985; Fryrear, Corbit, 1992; Landgarten, 1993; Weiser, 2000; Wolf, 1978]. Многие неопубликованные студенческие дипломы и диссертации также вносят существенный вклад в данную подборку текстов: около сотни подобных работ можно найти по адресу [www.phototherapy-centre.com/student\\_proj.htm](http://www.phototherapy-centre.com/student_proj.htm)

элементы) и использоваться в диалоговом режиме, а не в качестве отдельных шагов в соответствии с заранее установленным порядком. Не существует единственно верного способа применения данных техник (единственное условие – это соблюдение этики в работе с клиентом), а также не существует правил их использования в определенных последовательностях или комбинациях. Поскольку отдельные части данной единой системы тесно связаны, то довольно сложно обучать им по отдельности. Однако их *необходимо* временно разделить, чтобы объяснить как (и почему) работает каждая из техник. Приведенные далее описания – это лишь краткий обзор каждой техники с примерами. Важно отметить, что эти техники лучше всего усваиваются в процессе *тренингов*<sup>1</sup>, когда будущий специалист опробует данные методики на себе прежде, чем применять их в работе с клиентом<sup>2</sup>.

### **1. Фотографии, найденные или созданные клиентом**

Любая фотография по сути дела представляет собой автопортрет, отражающего личность фотографа, и каждый снимок содержит скрытую информацию о своем создателе. Независимо от того, был ли сделан снимок осознанно или нет, решение о том, где, когда, кто, как, и, что самое важное, *зачем* его сделал (или сохранил), он может рассказать так же много о создателе, как и о том, что запечатлено на плёнке.

Помимо фотографий, которые клиенты делают с помощью своих камер или приносят из личного архива «найденных» изображений, данная методика также работает с копированными, коллажированными, сканированным и цифровыми фотографиями и со снимками, подвергнутыми иным способам «повторного использования». Терапевты не просто изучают факты по снимкам клиентов, но выявляют более общие закономерности в повторении тем, личных символов и метафор, а также прочей визуальной информации, о которой клиент мог не догадываться в момент съемки.

Фотоснимки, которые приносят клиенты (по своей инициативе или по просьбе терапевта), могут использоваться для проведения фокусированных дискуссий о жизни пациентов, выходящих за рамки запечатленных на снимках объектов. Помимо «изучения» готовых снимков, принесенных клиентами на сеанс, терапевт также может

---

<sup>1</sup> Информацию о тренингах, консультациях или семинарах, посвященных фототерапии, можно найти на странице сайта «Тренинги и образование» [www.phototherapy-centre.com/training.htm](http://www.phototherapy-centre.com/training.htm), а также в моих публикациях [Weiser, 1985, 1986, 1999].

<sup>2</sup> Более подробную информацию о техниках фототерапии с множеством тематических иллюстраций, обширной библиографией и, что особенно важно, множеством упражнений, позволяющих терапевтам попрактиковаться, прежде чем использовать техники в работе с клиентами, см. в издании «Техники фототерапии: изучение секретов личных фотоснимков и семейных альбомов» [Weiser, 1999]. Копию первой главы данной книги можно бесплатно скачать по адресу [www.phototherapy-centre.com/bookvid.htm](http://www.phototherapy-centre.com/bookvid.htm)

разработать для своих пациентов «домашнее задание», подразумевающее более активный поиск, сбор снимков или фотографирование с определенной целью – затронуть конкретные темы, требующие более глубокого изучения.

Задания на поиск фотографий не должны быть слишком конкретными – «чем шире сеть, тем больше улов». Возможность заснять то, что впечатляет, дает клиентам больший контроль над сферой неизведанного и непредсказуемого. При этом поиск «чужих» фотографий дает клиентам иной угол зрения, повышающий «безопасность» проводимого исследования. Проиллюстрируем это примерами <sup>1</sup>:

*Пример А. Рефлексия спонтанно снятых клиентами кадров*

Опыт одной пациентки демонстрирует, как снятые ею фотографии неожиданно предстали в новом свете, превратились в мощный источник информации о ней самой в тот момент, когда она перестала искать скрытые метафорические послания в своих снимках. Она сказала мне, что после просмотра балетной репетиции племянницы, она решила взять камеру и сделать как можно больше снимков, потому что «за детьми всегда так интересно наблюдать». Являясь как любящей тетей, так и фотографом-любителем, женщина сняла на три катушки плёнки не только племянницу, но и других детей, которые изо всех сил старались хорошо танцевать. Она была довольна полученным опытом и даже сделала несколько фотокопий отснятых кадров для членов семьи (например, *Ил. 2*) и для племянницы, которой, по ее словам, очень понравились эти снимки. Она упомянула, что ее племянница хорошо выступила, и к общей радости девочка не ошиблась и не запуталась. Когда я спросила, почему она это сказала и так ли важно успешное выступление в пятилетнем возрасте, женщина на мгновение задумалась и ответила:

Знаете, я отсняла три катушки фотопленки и на большинстве снимков запечатлены неловкие, неуклюжие движения маленьких девочек. В моей семье девочки автоматически должны были идти в балетную школу. Я была высокой, крепкой девчонкой-сорванцом, и упражнения в пачке раз в неделю не приносили мне удовольствия. По сути, опыт был крайне травматичным... Я полностью подавила в себе эти детские воспоминания и не вспоминала до настоящего момента... Я никогда не чувствовала, что я – часть всего этого... Я так походила на этих девчушек, когда мои родители отдали меня в ту дурацкую школу для девочек. Все встало на свои места, как только я увидела, почувствовала связь с этими снимками.

---

<sup>1</sup> Некоторые примеры в данной статье – из реальной терапевтической практики, другие – из ролевых игр и семинарских тренингов. Поскольку техника «иллюстрации» является идентичной на обоих уровнях, они не будут различаться в последующих примерах.





Ил. 2. Рефлексия спонтанно снятого клиентом кадра © «А.Р.», 1993

Мы продолжили разговор о том, как она ощущала в детстве ожидания своей семьи и общества в отношении её поведения, и насколько оно соответствовало этим ожиданиям. Мы попытались найти связь между её детскими уроками танцевального мастерства и настоящей жизненной ситуацией – одинокая женщина-специалист, на которую возложен целый ряд ожиданий. Ее наивные снимки, изначально сделанные лишь ради забавы, после их исследования и деконструкции выявили несколько ранее неосознанных связей с прошлым.

### *Пример Б. Снимки, отснятые по фотозаданию*

Рут<sup>1</sup> было 9 лет, последние пять она жила в приемной семье (в которую попала из-за физического и сексуального насилия со стороны отца и отсутствия заботы со стороны обоих биологических родителей). Консультируя Рут в течение нескольких месяцев, я считала ее отзывчивой и довольно общительной, однако ее понимание эмоциональных взаимоотношений и выражение чувств в целом казались мне довольно ограниченными и заблокированными.

Ее приемная мать была обеспокоена. Она вернулась на работу несколькими месяцами ранее, после того, как ее младший ребенок достаточно попрос, и привела ко мне Рут, которая, как ей казалось, все более отдалялась от нее. Что бы я ни спрашивала у Рут, я не могла получить словесного ответа, который бы помог мне понять её. Она отвечала на вопросы, но вежливо и нейтрально. Я не могла выяснить, что являлось причиной эмоциональных всплесков и подавленности, проявлявшихся дома, однако не могла ни с кем об этом поговорить.

---

<sup>1</sup> Имя «Рут» – псевдоним, так же как и все остальные имена, использованные в примерах.

Несмотря на сложности, мне было ясно, что возможно Рут и сама не осознает причины происходящего.

Выяснив, что она любит снимать на свою простую автоматическую камеру, я дала ей несколько фото-заданий. Зная, что мы имеем дело с чувствами и эмоциональными отношениями, в особенности между девочкой и приемной матерью, я предложила ей пойти в местный парк и сфотографировать людей разного возраста, в особенности – матерей. Мне хотелось выяснить, как она видит «плохих» и «хороших» матерей, взаимоотношения, которые она принимает или не принимает, а также иную информацию, которая могла «всплыть» случайно в процессе выполнения задания.

На фотографиях, которые Рут принесла на следующую консультацию, были изображены разные люди, в основном женского пола. На большинстве снимков – играющие дети и мамы, наблюдающие за детьми неподалеку: матери с детьми в колясках или одеялах, матери, качающие качели, матери, разговаривающие с маленькими девочками (и даже подростками). Однако, Рут не принесла *ни одной* фотографии, на которой был бы изображен ребенок (или группа детей) без взрослой женщины рядом.

Я просмотрела все фотографии и отметила несколько из них, на которых были изображены женщины (в одиночестве или среди других взрослых людей), и спросила Рут, являются ли они матерями. В кратком ответе Рут раскрыла мне все то, что происходило в ее сознании, то, что, скорее всего, не осознавала она сама: «Они – не матери вообще или плохие матери, потому что рядом с ними нет детей!»

Глядя на прошлое Рут, можно понять, что эта девочка, испытывавшая на себе жестокое обращение в раннем детстве, чувствовала себя незащищенной, когда рядом с ней не было мамы, которая бы ее защитила. Возможно, она перенесла это переживание и на ситуацию с приемной матерью, которая вышла на работу, «бросив» своего ребенка, вместо того, чтобы всегда быть с ним рядом. Ситуация также отразилась и на Рут, поскольку приемная мать теперь не могла постоянно находиться рядом с ней. Этим и объясняются причины беспокойства девочки о том, что матерей нет рядом с их детьми. Фотографии способствовали началу диалога и достижению взаимопонимания между всеми сторонами.

## **2. Фотопортреты клиента, снятые другими людьми**

Фотопортреты, снятые другими людьми, позволяют клиентам увидеть себя со стороны, не в зеркальном отражении. Люди редко задумываются о том, как они бессознательно транслируют визуальную информацию о себе другим, наблюдающим за ними (или рассматривающим их фотографии). Многие из этих «безмолвных посланий» имеют непосредственное влияние на процесс восприятия окружающих. Люди часто удивляются, видя себя на фотографиях совсем другими – не такими, какими они себя представляли.

## Техники фототерапии

Терапевтически полезным может стать сравнение постановочных и репортажных снимков, а также фотопортретов, сделанных разными фотографами, что позволит увидеть, насколько отличаются их изображения (восприятие клиента), и что это может сказать о различиях во взаимоотношениях авторов снимков с клиентом. Полезным может быть изучение того, каким образом человек меняет свое обычное поведение, внешний вид или язык телодвижений, когда неожиданно замечает, что его фотографируют.

В отличие от техники автопортрета, когда клиенты работают со своими изображениями, сделанными самостоятельно, без внешнего вмешательства, в данной технике используются фотографии клиентов, сделанные другими людьми, принимавшими решения о том, где, когда, как и почему необходимо (если необходимо) было сделать эти снимки. Клиент в данном случае, даже позируя для фотографа, обладает меньшим контролем над результатом. Фотографии клиентов, снятые «со стороны», репрезентируют динамику властных отношений между ними («субъектами» съемки) и фотографом, взгляд которого через объектив фотокамеры превращает клиента (вне зависимости от его желания) в объект внимания. «Субъект» и «объект» становятся многозначными терминами, поскольку один человек обретает власть над другим, получая его фотоснимок.

Клиентам также можно дать задание отснять свои портреты, например, с помощью друзей или членов семьи, а затем сфотографироваться с каждым из них. Индивидуальные фото можно сравнить с групповыми, а репортажные снимки – с постановочными. Фотографии, снятые в профессиональных студиях, можно изучать не только «как они есть»: при желании, по мере развития терапии, можно сделать новые фотографии с целью изучения любых изменений.

### *Пример*

Одна женщина сказала мне, что решила разойтись со своим бойфрендом, по следующей причине:

В прошлом он слишком мной манипулировал, но так, что манипулирование представлялось мне чем-то иным... Он считал, что мы должны сразу, без промедления пожениться, так как он не хотел оставаться один после пережитого развода. Вскоре я поняла, что он абсолютно не умеет приспосабливаться к другому человеку. Он пользовался моим терпением, моей энергией, и знаете что? Одной из причин, подтолкнувших меня к принятию окончательного решения о прекращении любых долговременных отношений с ним, стало неожиданное осознание того, что на каждой совместной фотографии, сделанной другими или даже на его фотоаппарат, он властно держит меня за шею, практически душил. На каждой чертовой фотографии... Я чувствовала, что на меня постоянно давят. Мои силы, направляемые на то, чтобы поддержать его, ослабевают под напором... Мои друзья, коммен-

тируя эти фотографии, говорили: «Крепко он к тебе прилип», – но я их не слушала. Я поняла это лишь, когда разложила перед собой все фотографии и увидела их все вместе, вот это да!..

### **3. Автопортреты**

Автопортреты клиентов – фотоснимки, сделанные без вмешательства посторонних, – позволяют им изучать себя, когда никто другой не наблюдает за ними, не судит о результатах и не пытается контролировать процесс. Независимо от того, является ли съемка спонтанной (с целью получить мгновенные снимки на сеансе терапии) или фотографии снимают и собирают по заданию терапевта позднее, каждый снимок – это персональное (само)исследование определенных граней собственной личности, без вмешательства «со стороны».

Поскольку вопросы самооценки, самопознания, уверенности в себе и самовосприятия лежат в основе большинства проблем клиентов, способность увидеть себя вне зависимости, вне связи с окружающими обладает мощным терапевтическим эффектом. А поскольку автопортреты представляют собой прямой невербальный контакт с собственным «я», то, вызывая эмоции, они могут не только улучшать ситуацию, но и представлять собой определенную угрозу. Это объясняет, почему они являются настолько быстрыми и эффективными катализаторами внутренних процессов в терапевтических ситуациях.

Под внимательным руководством консультанта даже в наиболее чувствительные моменты «столкновения» с собственным «я», когда работа защитных механизмов затруднена (так как не существует постороннего, на которого можно было бы переложить вину), клиенты могут использовать автопортреты для налаживания внутреннего диалога с собой на своем внутреннем языке, изучая собственные открытия без ведома посторонних, но под наблюдением специалиста, осведомленного о конкретных проблемах клиента.

#### *Пример*

В момент, когда Ли тщательно готовился для этой фотографии (Ил. 4), он был уже семь лет как ВИЧ-инфицирован. Фотографию делала его подруга, однако она лишь нажимала кнопку затвора. Полчаса он старательно подбирал позу, и говорил, когда нужно нажимать кнопку затвора предварительно установленной камеры. После того, как пленку отсняли, он крупно распечатал любимый снимок, оформил его в рамку и повесил рядом с кроватью. Ли никому не показывал снимок, кроме подруги и терапевта, сеансы с которым он начал, когда понял, что вскоре умрет (Ли скончался недавно).

Он объяснил это так:

Когда я был ребенком, жизнь была прекрасна. Я был в тепле, чист и сыт. Я был окружен безграничной любовью родителей. Мир был безопасным и дружелюбным. Когда я впервые узнал, что инфициро-

## Техники фототерапии

ван, это была ранняя стадия, тогда никто не знал, что такое ВИЧ и как с ним бороться. Я даже не знал, что рискую. Когда мне сказали, что мне скоро станет хуже, и я умру, я похолодел от ужаса. Мое сердце замерло от страха. Я почувствовал себя изнасилованным. Это была целая палитра ужасных ощущений. Я чувствовал несправедливость – я же не знал обо всем этом и поэтому не смог себя защитить.



*Ил. 3. Автопортрет.*

О чем это фото? Когда я впервые узнал диагноз, я почувствовал себя маленьким мальчиком, который кричит «Хочу к маме!». Правда, это первое, что пришло мне в голову. Но мама уже давно умерла, поэтому мне было некуда идти домой, не к кому забраться на колени. Мой друг уже умер, а семья отвернулась от меня, когда узнала, что я гей. Они не знали, что у меня ВИЧ, а я не хотел лишний раз доставить им удовольствие сказать мне, что это кара божья. Мои друзья меня понимают, но не могут примириться с тем, что я умираю, так же как не могу и я. Я еще не готов, и не уверен, что когда-нибудь буду готов к этому.

Каждый раз, когда я начинаю думать об этом, мне становится все страшнее и страшнее, и мне правда хочется найти безопасное место, где я мог бы задержать дыхание и на некоторое время забыть про ВИЧ. Я ненадолго переехал отдохнуть в загородный дом своей подруги. И когда я был в этом мотеле, на конференции, в одной комнате я увидел детскую кроватку, и это вернуло мне воспоминания о детстве, когда я помещался в такую же кроватку. Я в ту же минуту решил забраться в нее. Я не обдумывал это, просто забрался. И знаете, там я почувствовал себя в безопасности...

На следующий день я попросил мою подругу зайти в мою комнату с камерой и снова залез в кроватку – я хотел запомнить то ме-

сто, в котором однажды был счастлив, не испытывал тревог, в то время, когда моя жизнь была чиста и я не знал, что такое смерть. Время от времени я достаю эту фотографию и вспоминаю, что значит не испытывать страха. От этого мне на некоторое время становится лучше...

#### **4. Семейный альбом и другие биографические фотоколлекции**

Фотоальбомы и схожие подборки снимков, фиксирующих «историю семьи», – это, разумеется, совокупность фотографий предыдущих трех типов: снятых *самими* людьми, их фотопортретов, сделанных *другими*, и автопортретов (которые сочетают в себе характеристики первых двух типов). Однако, в случае, когда они составляют упорядоченную совокупность снимков, формирующих более масштабную картину (например, альбом), все они получают вторую жизнь: их нарративная система простирается далеко за пределы определенного типа фотографий, задействованных в любой из четырех техник фототерапии. По этой причине работу с семейными фотографиями и другими автобиографическими снимками необходимо рассматривать как отдельную технику фототерапии. При этом каждый отдельный снимок может рассматриваться как определенный «тип» применения любой из четырех техник.

В альбомах фиксируют особенные моменты, места, людей (и домашних животных), значимых в жизни семьи (или человека, создавшего *этот* альбом). На страницах фотоальбомов представлены не только отдельные личности, но и то, как они вписаны в многочисленные, более широкие контексты и семейные системы, показано, кто они вместе (в матрице семейных отношений) даже если кажется, что они изображены одни. Во многих отношениях семейный альбом – это (в метафорическом смысле) их дом и основа их идентичности.

Альбомы обычно создаются с целью показать семью «с лучшей стороны»; их скрытый подтекст – «так было всегда» (однако реальные семейные отношения редко бывают столь идеальными). Согласно нарративной / конструктивистской теории, любая история создается из последовательности предложений, в которых важен не только выбор определенных слов, но также их порядок (каждое слово определяется всеми предыдущими словами и их взаимодействием). Если в приведенном выше предложении «слова» заменить на «снимки», то легко заметить, что семейный альбом – это не объективный документ семейной истории, но личная конструкция из выбранных фактов, созданная человеком для того, чтобы определенным образом рассказать историю семьи. В свою очередь, другой член семьи может с помощью тех же снимков рассказать абсолютно другую историю согласно своей точке зрения. Таким образом, семейный альбом не может быть объективным артефактом, который люди воспринимают как подлинный документ,

## Техники фототерапии

фиксирующий коллективную идентичность семьи; история, конструируемая на страницах альбома, всегда будет избирательной.

Обобщенная, идеализированная семейная история, представленная на страницах семейного альбома, редко схожа с личными воспоминаниями, поэтому имеет смысл попросить клиентов вернуться в прошлое и реконструировать альбом *по-своему*, воссоздать свою версию истории. Это позволяет взглянуть на семейные взаимоотношения с иной точки зрения, в соответствии с особым (зачастую отличным) восприятием реальности клиентом. Терапия, помогая увидеть себя в личностно-историческом контексте, также способствует лучшему пониманию ситуации (и чувств), сложившейся в настоящем и, возможно, прогнозированию ожиданий в будущем.

На страницах альбома могут обнаружиться физические сходства и прочие «сквозные» тематические паттерны. В альбомах хранятся «забытые» люди, секреты, мифы, тайны, драматические истории и случайная ложь; и то, чем пренебрегли на страницах альбома, порой более значимо в терапевтическом плане, чем то, что в нем представлено. Для терапевтов, обученных любой модели семейных систем, альбомы будут богатым источником информации о таких видах динамики, как синтез / дифференциация, паттерны триангуляции, гендерные ожидания, «незаконченные дела» и семейные «сценарии», а также об иных реальных воплощениях эмоциональных коммуникаций в семье.

Альбомы – это доказательство человеческого существования; ведь они легко переживут своих хозяев и таким образом расскажут миру о том, что эти люди жили, и их жизнь имела значение. В этом контексте использование таких фотографий с целью помочь клиентам осмыслить свое прошлое и вызвать у них воспоминания, может способствовать смене точки зрения, переключению с конкретного момента кризиса на закономерности более глобального течения жизни. Это позволяет клиентам пересмотреть свой опыт и свои успехи, свои связи и отношения с другими людьми, а также найти цель своей жизни.

### Пример

Девушка по имени Элен принесла мне эту фотографию (Ил. 4) из своего семейного альбома, когда я попросила ее «рассказать о своем детстве с помощью фотоснимков». Она рассказала следующее:

Эта фотография имеет для меня очень большое значение по нескольким причинам. Я ценю ее за единение, близость трех изображенных на ней персонажей (меня в 5-летнем возрасте, моей 8-летней сестры и матери). Фотография была сделана за год до того, как мои родители развелись, так что для меня это единственное документальное свидетельство о загородной прогулке «настоящей» семьи. Здесь я вижу в глазах мамы глубокую привязанность к фотографу (моему отцу), что редко можно увидеть на других снимках. Мы трое (а скорее четверо) кажемся очень дружной семьей (что довольно обманчиво, однако я бережно храню этот идеальный образ).



Ил. 4. Фото из семейного альбома © «Отец Элен», 1993.

Мы изучили фотографию, обсудили каждого человека на ней, чувства, вызываемые снимком. В то время, как я обращала внимание на «главные» объекты, не замечая мелкие детали снимка, такие как ботинок или пучок травы в кадре, Элен вдруг неожиданно с раздражением отметила изображенную на снимке газету (на камне в левом углу снимка).

Мое идеализированное представление об этом кадре изменилось лишь сейчас, когда я заметила в кадре газету – на камнях рядом с мамой. И чем больше я думаю о символическом значении газеты, тем больше это беспокоит меня. На той прогулке мама могла не быть с нами в полной мере, как мне казалось раньше; обычно она предпочитала читать, а не заниматься с нами. Это говорит о том, что я хотела иметь мать, которая бы на первый план ставила воспитание детей, а не собственную интеллектуальную жизнь, чего не делала моя мама. Это говорит о моей неосознанной потребности в матери, по-настоящему любящей моего отца. Мой гнев был направлен на газету, за то, что она разрушила мое восприятие снимка, на котором, как я была убеждена раньше, запечатлен счастливый семейный пикник.

Когда я спросила, что произойдет, если газеты на снимке не будет, если ее каким-либо способом вырезать, Элен ответила: «Это будет неправильно, нечестно». Однако через несколько месяцев, когда Элен делала коллаж из старых фотографий ко дню рождения матери, она задумалась, вырезать или оставить газету на снимке. В итоге она решила ее вырезать «отчасти потому, что на коллаже не было достаточно места, но в основном потому, что я решила уважить свое восприятие, и не важно, насколько оно реалистично».



### 5. «Фотопроекции»

Подобно тому, как люди смотрят на мир сквозь солнечные очки, искажающий эффект которых настолько привычен, что незаметен до момента снятия очков, клиенты видят мир через неосознанные «линзы», автоматически фильтрующие все, что попадает в их поле зрения, включая *собственные* взгляды, мысли и чувства. При этом люди абсолютно не осознают происходящее. Аналогичным образом взгляд человека на любую фотографию порождает ощущения и эмоции, *проецируемые* его внутренней картой реальности, которая определяет понимание того, что он видит. Следовательно, «подлинный смысл» снимка содержится не в самой фотографии, но в нематериальном, абстрактном взаимодействии *между* снимком и зрителем, в процессе которого каждый формирует своё собственное, уникальное восприятие увиденного. Данный процесс лежит в основе *всех* интеракций человека и фотографии (камеры) и позволяет выявить основные способы и мотивы восприятия фотоснимков.

Поскольку не существует объективного смысла любого снимка, восприятие одной и той же фотографии разными людьми всегда будет различаться. Данная техника называется «фотопроекции», поскольку люди *всегда* проецируют значение на фотографию: другого способа ее увидеть просто не существует. Именно это качество делает реакции зрителей на снимки крайне полезным терапевтическим инструментом, помогающим клиенту понять способ восприятия реальности. Это относится не только к личным фотографиям, снятым самостоятельно, или фото из семейных альбомов, но также к фотографиям, не имеющим прямого отношения к клиентам. Например, газетные фото, почтовые открытки, журнальные рекламы, обложки книг и тому подобные изображения, отобранные терапевтом с определенной целью. Таким образом, данная техника является не самодостаточной, но скорее неотъемлемой частью остальных техник. Ее *следует* обсуждать отдельно и, по возможности, *в первую очередь* при обучении терапевтов.

В фотопроекции не может быть «неправильных» способов восприятия или реакций на фотографии, как не может быть и неверных оценочных суждений. Правильное и ложное – термины относительные, поскольку реакции на фотографии принимаются в соответствии с их содержанием, а не правильностью. Поскольку любая интерпретация, предлагаемая клиентом, является верной для него самого, данная техника может служить эффективным инструментом укрепления самосознания пациента, особенно в случае, если он в течение долгого времени испытывал девальвацию собственных взглядов и неуверенность в себе. Смысл любого снимка в большей степени зависит от *эмоциональной*, а не от *визуальной* составляющей, поэтому неудивительно, что фотографии часто вызывают глубинные воспоминания, сильные чувства и информацию, которая долгое время хранилась в сфере бессознательного. Люди редко задумываются о том, почему и

как это происходит, однако *это является основным фокусом и целью фотопроективных практик.*

Проективные техники являются для клиентов идеальным, безопасным способом увидеть свои личные, общественные, семейные, классовые, культурные и прочие «фильтры», без риска последующей девальвации ценностей, унижения или осуждения со стороны других людей, не понимающих их в силу отличий собственных «фильтров». На терапевтических сеансах, в процессе которых особенно важна ясность коммуникации, это может помочь клиентам осознать, что их способ восприятия мира не является единственно возможным. Как только клиенты смогут принять тот факт, что разные люди по-разному воспринимают один и тот же снимок, *все* встанет на свои места (для каждого из них). Возможно, они также начнут понимать, что процесс выборочного восприятия имеет место и в других ежедневных интеракциях, когда они воспринимают человека или ситуацию не так, как другие (или не так, как себя).

Изменения могут начаться лишь изнутри, с осознания клиентом того, что существует множество взглядов на его личную жизненную ситуацию. Это может помочь клиенту взглянуть на нее под другим углом зрения. Для того, чтобы помочь людям в осуществлении желаемых изменений (особенно представителям культурных меньшинств, депривированных классов или рас и так далее), терапевтам необходимо взглянуть на мир глазами клиентов (и выявить присущие им особые смысловые «фильтры», не всегда очевидные для терапевта).

#### *Пример А. Фотопроекции в пассивной рефлексии*

Среди множества фотографий, разложенных на столе, женщина выбрала изображение человека, смотрящего из окна поезда, поскольку этот снимок более всего привлек ее внимание в эмоциональном плане.

Именно этот снимок привлек мое внимание, и я взяла его, чтобы получше рассмотреть. На фото какой-то человек смотрит из разбитого окна. В окне отражаются деревья. Стены вокруг окна сделаны из проклепанных листов стали. Что это? Поезд? Здание? Тюрьма? Это заставило меня задуматься о людях, с которыми я работала в тюрьме. Они были вдали от дома, и даже несмотря на то, что вокруг них были деревья (местная система правосудия использовала традиционные методы при создании воспитательной среды), это все равно была тюрьма.

Но это сторонние мысли. Я знаю, что выбрала это фото потому, что оно говорило что-то обо мне, и ни о ком другом. Я просто не уверена, что именно оно говорило. Я должна на время взять и изучить эту фотографию, чтобы понять, что она значит. Лицо на снимке выглядит усталым, так же себя чувствую и я. Я работаю в школе уже 10 лет, и я просто устала. Устала от постоянной борьбы за деньги, время и душевное равновесие. Устала от постоянной борьбы за то, во что верю. Просто устала. У меня не было отпуска уже 7 лет.



*Ил. 5. Фотопроекции в пассивной рефлексии.*

Почему разбито окно? Где этот человек? Мне показалось, что он в поезде, похожем на тюрьму. Они куда-то едут, но не могут сойти с поезда, пока тот не остановится (как я, когда училась в школе). Их единственная связь с внешним миром – разбитое окно (мимолетные проблески в моей жизни – прогулки в парке, кофе с друзьями и походы в гости).

Этот человек не несчастен. Он просто устал. Люди знают, что не смогут покинуть поезд до конца поездки, которая может длиться годами. Это то, что я чувствую. У меня не было планов надолго остаться в школе. В глубине души я не педагог. Я хотела получить степень в области искусств, выучиться и возможно писать детские книги. Но прошло 10 лет, а я все еще сижу в этом поезде. Я почти забыла, каково это – жить в мире, в котором нет стольких изолирующих чувств и заданий, таких как сочинения (учебные, а не творческие), оценки (они приводят меня в недоумение), равнодушные некоторых педагогов (если люди держат тебя на расстоянии, они могут сохранять иерархию) и недостаток времени на отдых, на размышления.

Когда я смотрю на фото, я чувствую себя подавленной, мне не хватает воздуха. Я вижу деревья, но не могу их потрогать. Я вижу мир вне поезда-тюрьмы, но не могу с него сойти до самого конца пути. При желании я могла бы сойти, но тогда бы я не попала туда, куда мне нужно. Мне нужно попасть в это место, так что приходится терпеть. Это и печалит, и радует. Ведь в конце концов, поезд все еще движется.

Четыре года спустя после этого интервью она прочитала собственные слова, и снова посмотрев на эту фотографию, добавила следующее:

Перечитав мои размышления о снимке, на котором я увидела поездку на поезде, я осознала насколько была несчастна тогда, когда писала дипломный проект в то время и в том учреждении. Однако было что-то, что заставляло меня оставаться. Работа по принуждению была похожа на каторгу.

Через некоторое время после сеансов фототерапии и моего прозрения я отказалась от участия в программе (что потребовало значительной смелости с моей стороны) и продолжила работать в клинике. Я тут же почувствовала, как с моей души свалился камень, что я снова на свободе, среди деревьев. Теперь я учусь в клинической интернатуре, но это потому что я так хочу, а не потому что надо, и я больше не ощущаю себя пассажиром в том поезде. Точнее, я чувствую, что время от времени еду, но теперь мне нравится вид за окном, и я знаю, что могу сойти с поезда, если только захочу.

### *Пример Б. Фотопроекции в активной интеракции*

Однажды в местном зоопарке я сфотографировала изображенную далее сценку (Ил. 6). Для меня она символизировала детскую шаловливую фантазию, с которой, став взрослой, я стала встречаться гораздо реже...

Когда я повесила эту фотографию на стену в моей приемной, я ожидала увидеть реакцию на снимок со столь игривым настроением. И я услышала несколько комментариев, например: «Эти невинные, детские шалости», «Они в стране Нет-и-не-будет с Питером Пэном, или на пиратском корабле – изучают заброшенный остров»; «Они пустились в приключения за миллионы миль отсюда; время остановилось, и они не подзревают, что вокруг кто-то есть».

Когда один мальчик почти подросткового возраста посмотрел на этот снимок, я спросила, что он о нем думает. Улыбаясь, он сказал: «Похоже, они приняли этого эльфа в свою семью как брата». «Что бы ты сделал, если бы эльф ожил?» – как бы невзначай спросила я. «Я бы увел его отсюда, угостил его обедом в МакДональдсе. Дал бы ему green food <sup>1</sup>, спросил бы, знает ли он E.T. <sup>2</sup>, того парня из фильмов, а потом привел бы домой и показал маме». «Пока все идет легко», – подумала я и продолжила: «Что бы обо всем этом подумала твоя мама? Что бы они с эльфом сказали друг другу? Что бы произошло дальше?»

Мальчик ответил довольно быстро, но его ответы заставили меня более внимательно к ним прислушаться. Словно говоря об очевидных вещах, он продолжил: «Мама обрадуется, но потом мы с ней должны найти достаточно большое укромное место для эльфа, до того, как папа придет домой, иначе будет беда». «Почему?» – осторожно спросила я. «Потому что, если папа пьян, как обычно, и увидит эльфа, он побьет его. Лучше я спрячу его под кроватью вместе со мной и маленьким братом, до тех пор, пока я точно не узнаю, получим мы взбучку или нет».

---

<sup>1</sup> Green food – экологически чистые пищевые продукты и добавки. – *Прим. ред.*

<sup>2</sup> E.T. – научно-фантастический фильм 1982 года, режиссер Стивен Спилберг. – *Прим. ред.*



*Ил. 6. Фотопроекции в активной интеракции.*

Стоит ли говорить, что мы начали долговременный процесс консультирования этой семьи. Во-первых, мы пришли к осознанию того, что в семье были проблемы с насилием, о которых не упоминалось на предыдущих сеансах, и, во-вторых, мы стали предпринимать какие-то действия.

Когда в доме случается насилие, оно зачастую тщательно скрывается семейной системой. Детям часто запрещают говорить о том, что происходит в семье. Если такие случаи не подвергать терапии, то воспоминания об искаженной правде (и связанное с этим чувство смятения) могут долго таиться в глубине души, выходя на поверхность лишь когда подсознание неожиданно реагирует на происходящее, минуя обычные когнитивные барьеры.

Подобные чувства и воспоминания, которые хранятся в подсознании и не имеют вербального доступа, зачастую не осознаются клиентом. Они выходят на поверхность благодаря сенсорным раздражителям (таким как запах или визуальный материал), действующим спонтанно и интуитивно, минуя обычные защитные барьеры и вербальные объяснения, зачастую скрывающие мощь этих чувств и причиняемую ими сильную боль. Чтобы «высвободить» данную информацию для дальнейшей работы, необходимо обойти обычные вербальные каналы, незаметно проникнуть на уровень чувств, до того, как сознание замаскирует или опровергнет их. Например, для клиента обычно намного безопаснее говорить о людях на фотографиях (даже если среди них он сам), чем о себе напрямую, поскольку в последнем случае информация может представлять слишком большую угрозу. Как это было проиллюстрировано на предыдущих примерах, фотографии, используемые в качестве проективных катали-

заторов, могут успешно применяться в процессе преодоления барьеров. Они могут способствовать проникновению в подсознание, сохраняя при этом возможность управлять процессом, поскольку фотографии предоставляют клиенту безопасную дистанцию и позволяют работать на метафорическом уровне с визуальными символами.

### **Общая картина**

Поскольку все пять техник представляют собой единую взаимосвязанную систему, то довольно сложно рассматривать их как пять отдельных частей, скорее, каждая техника отчасти формируется остальными или является смежной по отношению к другим. Следовательно, наиболее эффективным применением данных техник будет их творческое комбинирование друг с другом.

Каждый тип (техника) фотографии обладает своими уникальными преимуществами и недостатками; опыт и обучение вскоре позволят определить, какие из техник в каких ситуациях являются наиболее подходящими. Например, проецирование смысла происходит, когда клиент смотрит на автопортрет как на фотографию постороннего человека. Фотоальбом, в свою очередь, является коллекцией портретов, сделанных людьми, а также своего рода автопортретом семьи (созданным выборочно, что делает альбом проецируемой конструкцией). Все фотографии, которые делают люди, во многих отношениях являются их автопортретами. Таким образом, все эти техники в тесной взаимосвязи друг с другом формируют более масштабную «картину» терапевтических возможностей.

Использование более одной техники обычно полезно в случае, когда в ходе терапии у клиента наблюдается некий прогресс. Комбинирование двух или более техник может быть эффективно само по себе или в сочетании с другими арт-медийными техниками. Если акцент делается на потребности клиентов в автономии и индивидуации (осознании того, кем они являются как отдельные индивиды, вне семейного и культурного контекста, т.е. кто они, когда нет никого вокруг), то наиболее подходящими являются первые три техники (фотографии клиентов, снимки, сделанные клиентами и автопортреты). Если основное внимание уделяется взаимоотношениям клиентов и их ролям в нескольких пересекающихся системах, включая семью, то тогда лучше начать с использования четвертой техники (семейные альбомы и прочие нарративы, сформированные подборками биографических фотоснимков).

Лучший способ понять фототерапевтическую практику – это помнить, что фотографии обладают метафорическим, символическим языком и говорят с подсознательным без единого слова, так что *любой* снимок может быть полезным в качестве стимула и катализатора в успешном процессе консультирования (как это было проиллюстрировано ранее). Но «правда» снимков *всегда* должна восприниматься как относи-

## Техники фототерапии

тельная в ситуационном и временном аспекте, а клиент должен обладать правом не принимать определения, диктуемые снимками при первом контакте с ними. Если терапевту кажется, что в ходе взаимодействия выявлены некоторые «доказательства», то их стоит представить не как объективную истину, но как один из возможных способов восприятия жизненной ситуации, который полезно учесть и который можно попытаться применить и выяснить, подходит он или нет.

Однако, понимание сути техник еще не означает, что терапевт знает, как применять их на практике. Например, понимание того, что автопортреты являются мощным инструментом самоанализа, или что альбомы полезны при выявлении динамики властных взаимоотношений, само по себе не объясняет, *каким образом* использовать эти техники, чтобы они выполняли данные функции. Лучшим способом выяснить, как лучше применять все эти техники, является практический тренинг. Именно в процессе тренинга терапевт может сам почувствовать скорость, мощь и глубину техник, *прежде чем* использовать их в работе с клиентом.

Фототерапия позволяет терапевтам свежим взглядом посмотреть на привычное и увидеть что-то новое. Она восстанавливает ощущения, внутреннюю и когнитивную связь с чувствами, обращая прошлое в настоящее, помогает людям использовать фотографии в качестве стимула для получения ответов из очевидной и скрытой информации, содержащейся в снимке, а также наладить диалог, который бы не был столь же глубоким и эффективным с использованием одних только слов.

Хорошие терапевты не указывают клиентам, что делать (или как видеть), а скорее, помогают им в поисках собственного пути или осуществлении желаемых перемен (в своем темпе), сопровождаемых прозрением – осознанием того, *как* они узнали о своем внутреннем мире и *как* это связано с их глубинными чувствами и воззрениями. Терапевты могут лишь помочь вновь открыть и изучить то, о чем клиенты бессознательно догадывались; а также обратить внимание на то, как визуальные коммуникации могут выявить изначальные детали или жизненные паттерны, существовавшие, но ранее недоступные сознанию. Помочь их осознать – главная цель терапии: то есть, сделать так, чтобы клиенты не испытывали *потребности* обратиться к терапевту в случае повторного возникновения проблемы.

### Заключение

Машина, которая останавливает время, фиксируя момент в вечности именно таким, какой он был... Это казалось бы так просто: навести объектив фотокамеры на происходящее и правдиво запечатлеть образ, копируя сцену без искажений, присущих картинам и рисункам.

От ушедшего века «научного разума и объективности» нам досталось в наследство фантастическое предположение о том, что машина

может отразить мир таким, какой он есть, во всей красе и правдивости, без человеческого вмешательства, вне зависимости от заблуждений человеческого восприятия... В этой статье было показано, насколько *ошибочен* такой взгляд, и насколько субъективными и личными являются фотографические миры разных людей.

Фотографии действительно останавливают время, а внешняя реальность в какой-то степени прекращает существование. Каждый снимок – это одновременно момент, изолированный от остальных, и в то же время – их часть. Наблюдатель и наблюдаемое становятся частью общего потока жизни, который сам по себе необозрим, в то время как мы, люди, пытаемся его остановить щелчком затвора фотообъектива. Смысл фототерапии состоит в следующем: когда человек взаимодействует с фотографией, смотрит на нее или нажимает кнопку затвора, создавая снимок спонтанно, он или она полностью меняет всю картину происходящего.

Обычный снимок облакает в форму и структурирует наши глубинные эмоциональные состояния и бессознательные коммуникации. Он выступает в качестве границы между когнитивной и сенсорной сферами, между внутренним «я», недоступным нашему сознанию, и «я», о котором мы знаем; между «я», которое мы знаем изнутри, и «я», которое видят окружающие. Он также может связывать прошлое и настоящее, формируя многоуровневую, взаимосвязанную матрицу, подготавливая нас к преодолению настоящего и движению вперед. Снимок объединяет физический и психический миры, реальность, о которой мы знаем, с реальностью, становящейся очевидной лишь позднее, когда ее взаимосвязи или закономерности проявляются в ретроспективе.

Техники фототерапии могут использоваться для выявления забытой, скрытой информации или той, от которой люди защитили себя, а также для ее перемещения в сферу познания; особенно это касается невербальной информации (которую невозможно полностью передать словами). Эти техники позволяют людям воссоздать подробности своей жизни, изначально зафиксированные как сенсорные ощущения, и вспомнить что-то важное, но эта важность становится очевидной лишь под воздействием визуального стимула, способствующего осознанию данных ассоциаций.

Личный фотоснимок является одновременно интеллектуальной и эмоциональной собственностью, обладание которой характеризуется не только внешним видом, но и тем, как этот тип бессознательно конструируется, обретая значение и эмоциональный заряд. Фотографии *клиентов* и фотографии, сделанные *клиентами*, представляют собой взгляд изнутри и взгляд извне, демонстрируя при этом разные стороны личности. *Автопортреты* демонстрируют оба типа одновременно, *альбомные фотографии* – тоже, но с учетом временных интервалов. *В конечном счете, они идентичны* при использовании в качестве инст-



## Техники фототерапии

рументов фокусирования, помогающих людям лучше понять свою жизненную ситуацию.

Техники **фотопроекции** помогают клиентам понять, как их восприятие фотографий отражает то, каким образом они изнутри определяют, «кадрируют» мир и окружающих людей, а также то, что их мысли, чувства, воспоминания, воззрения (и следующие из этого реакции) хранятся внутри них, под защитой «секретных» кодов, которые порой можно открыть лишь с помощью визуальных подсказок.

**Автопортреты** – возможно, наиболее мощные и ценные снимки в терапевтическом процессе; способствуя проявлению зрелой, сознательной личности, а также изучению и сравнению представлений о себе, они являются критическими шагами на пути к желаемым переменам и исцелению. **Фотографии клиентов** являются источником множества внешних корреляций, при помощи которых можно сопоставить внутреннее представление клиента о себе с внешними рефлексиями. В свою очередь **фотографии, созданные или собранные клиентом**, служат феноменологической конструкцией личности, отражающей значимые аспекты жизни пациента. Фотографии **семейных альбомов** и прочие биографические снимки иллюстрируют «избирательную реальность» семьи, призванную выдержать испытание временем. В рамках данных персональных нарративов люди навеки застывают вместе, демонстрируя разнообразную динамику взаимоотношений, а одномоментные проявления чувств становятся перманентными.

Таким образом, фототерапия – это не только изучение очевидного смысла фотографии, пассивно считываемого с поверхности снимка. Важно то, что данными снимками можно более активно оперировать для дальнейшего исследования и использования полученной «секретной» информации, в то время как бессознательное символически представляется естественным визуальным языком. Суть заключается в том, чтобы с помощью фотографий-стимулов научиться задавать вопросы. Это будет способствовать проведению внутренних терапевтических исследований и приобретению знаний о том, что, когда и как спрашивать, чтобы помочь клиентам в познании себя.

Большинство людей, не задумывающихся о том, что фотография фиксирует определенный срез времени, удивляется и восторгается волшебной возможностью выхватить определенный момент из бесконечного потока времени и остановить его как мгновение, длящегося вечно. Эта сила – часть эмоциональной логики и неосознанного понимания, которое приходит к людям в результате их взаимодействия со снимками; это также может быть мощным инструментом фокусирования на себе и собственной жизни.

Грамотность в своей основе визуальна, а визуальная грамотность является основой, потому фотографии становятся логическим языком коммуникации в терапевтическом диалоге (на самом деле, я считаю, что они являются естественным языком, облегчающим любой диалог!).

Какова бы ни была метафора, обычные снимки людей обладают необычайной важностью и таят в себе немало тайн. Они позволяют изучать преимущественно невербальные аспекты невербальными способами. Они могут быть подходящим ключом к ранее недоступной информации, к чувствам и воспоминаниям, изучить которые невозможно лишь с помощью слов.

Они объединяют вербальное, визуальное и эмоциональное. Объясняя эти связи, люди начинают видеть собственную жизнь, осознавать ее важность. С использованием техник фототерапии клиенты получают *намного* более точную картину своей жизни, чем та, что создает пресловутая тысяча слов. В своей поэме «Бёрнт Нортон» Т.С. Элиот говорит о том, что настоящее и прошлое – это часть будущего, а будущее, по сути, содержится в прошлом [Eliot, 1968]. По моему мнению, это составляет суть фотоснимков и фототерапии в целом.

Считаю важным отметить еще и то, что люди *используют* фотоснимки в целях усовершенствования коммуникации и восстановления в процессе лечения, иногда даже не зная такого термина, как «фототерапия». Поскольку взаимодействие клиентов с терапевтами (и самими собой) в первую очередь основано на невербальных визуально-сенсорных кодах, то логично, что визуальный язык фотографии должен широко использоваться в терапии для активации подобной эмоциональной информации.

Разумеется, невозможно предсказать, что произойдет в будущем, однако очевидно одно: некоторые из данных перспективы пока сложно представить. Фототехнологии продолжают стремительно развиваться, и наши клиенты в будущем будут легко их использовать для естественного документирования повседневности. Как следствие, потенциал применения фототерапевтических техник в консультировании скорее всего возрастет до того уровня, который мы на сегодняшний день не можем себе представить. Вопрос не в том, будут ли фототерапевтические техники соответствовать этому развитию, а в том, будут ли терапевты восприимчивы к постоянно развивающимся технологиям, смогут ли они безболезненно к ним приспособиться и применять все более усложняющиеся инструменты в процессе консультирования клиентов.

### **Список источников**

*Berman L.* Beyond the smile: The therapeutic use of the photograph. London: Routledge, 1993.

*Comfort C.E.* Published pictures as psychotherapeutic tools // *Arts in Psychotherapy*, 1985. Vol.12. №4. P. 245-256.

*DeMarre L.* Phototherapy: Traveling beyond categories // *Afterimage: The Journal of Media Arts and Cultural Criticism*, 2001. Vol.29. №3 (Nov/Dec). P.6.

*Eliot T.S.* The Four Quartets. New York: Harvest Books, 1968.

*Entin A.D.* The use of photographs and family albums in family therapy / A. Gurman (Ed.) Questions and answers in the practice of family therapy. New York, NY: Brunner/Mazel, 1981. P. 421-425.

*Fryrear J.L.* Photographic self-confrontation as therapy / D.A.Krauss, J.L.Fryrear (Eds.) PhotoTherapy in mental health. Springfield, IL: Charles C. Thomas, 1983. P. 71-94.

*Fryrear J.L.* Visual self-confrontation as therapy // Phototherapy, 1982. Vol.3. №1. P.11-12.

*Fryrear J.L., Corbit I.E.* Photo art therapy: A Jungian perspective. Springfield, IL: Charles C. Thomas, 1992.

*Gough M.L.K.* PhotoTherapy with the bereaved // The Forum (Association for Death Education and Counseling), 2003. Vol. 29. №2 (April/May/June). P.7.

*Gough M.L.K.* Remembrance photographs: A caregiver's gift for families of infants who die / S.L.Bertman (Ed.) Grief and the healing arts: Creativity as therapy. Amityville, NY: Baywood, 1999. P. 205-213.

*Hogan (Turner) P.* Phototherapy in the educational setting // Arts in Psychotherapy, 1981. Vol.8. №3. P.193-199.

*Kaslow F.W., Friedman J.* Utilization of family photos and movies in family therapy // Journal of Marriage and Family Counseling, 1977. Vol.3. №1. P. 19-25.

*Krauss D.A.* A summary of characteristics of photographs which make them useful in counseling and therapy // Camera Lucida, 1980. №2(4). P. 6-7.

*Krauss D.A.* Photography, imaging, and visually referent language in therapy: Illuminating the metaphor // Phototherapy, 1981. №1(5). P. 58-63.

*Krauss D.A.* Reality, photography and psychotherapy / D.A.Krauss, J.L. Fryrear (Eds.) PhotoTherapy in mental health. Springfield, IL: Charles C. Thomas, 1983. P. 40-56.

*Krauss D.A.* The uses of still photography in counseling and therapy: Development of a training model. Unpublished doctoral dissertation. Ohio: Kent State University, Kent, 1979.

*Krauss D.A., Fryrear J.L.* Phototherapy in mental health. Springfield, IL: Charles C. Thomas, 1983.

*Landgarten H.* Magazine photo collage: A multicultural assessment and treatment technique. New York: Brunner/Mazel, 1993.

*Phillips D.* Photography's use as a metaphor of self with stabilized schizophrenic patients // Arts in Psychotherapy, 1986. Vol. 13. №1. P. 9-16.

*Sandoz C.J.* Photographs as a tool in memory preservation for patients with Alzheimer's disease // Clinical Gerontologist, 1996. №17. P. 69-71.

*Spence Jo.* Putting myself in the picture: A political personal and photographic autobiography. London: Camden Press, 1986.

*Stewart D.* Photo Therapy: Theory and practice // Art Psychotherapy, 1979. Vol.6, №1. P. 41-46.

*Walker J.* The photograph as a catalyst in psychotherapy / D.A.Krauss, J.L.Fryrear (Eds.) PhotoTherapy in mental health. Springfield, IL: Charles C. Thomas, 1983. P. 135-150.

*Walker J.* The photograph as a catalyst in psychotherapy // Canadian Journal of Psychiatry, 1982. №27. P. 450-454.

*Walker J.* The use of ambiguous artistic images for enhancing self-awareness in psychotherapy // Arts in Psychotherapy, 1986. Vol.13. №3. P. 241-248.

*Weiner R.L., Abromowitz L.* Use of photographs as therapy for demented elderly // Activities, Adaptation, & Aging, 1997. №21. P. 47-51.

*Weiser J.* "More than meets the eye": Using ordinary snapshots as tools for therapy / T. Laidlaw, C. Malmo & Associates (Eds.) Healing voices: Feminist approaches to therapy with women. San Francisco: Jossey-Bass, 1990. P. 83-117.

*Weiser J.* "See what I mean?" Photography as nonverbal communication in cross-cultural psychology / F. Poyatos (Ed.) Cross-cultural perspectives in non-verbal communication. Toronto: Hogrefe, 1988a. P. 245-290.

*Weiser J.* Ethical considerations in PhotoTherapy training and practice // Phototherapy, 1986. Vol. 5. №1. P.12-17.

*Weiser J.* PhotoTherapy techniques: Exploring the secrets of personal snapshots and family albums // Child & Family, 2002. Spring/Summer. P. 16-25.

*Weiser J.* PhotoTherapy techniques: Exploring the secrets of personal snapshots and family albums. – Vancouver: PhotoTherapy Centre Press, 1993, 1999.

*Weiser J.* PhotoTherapy techniques: Using clients' personal snapshots and family photos as counseling and therapy tools (Invited feature article in "Special Double Issue: Media art as/in therapy") // Afterimage: The Journal of Media Arts and Cultural Criticism, 2001. Vol. 29. №3 (Nov/Dec). P. 10-15.

*Weiser J.* PhotoTherapy: Photography as a verb // The B.C. Photographer, 1975. №2. P. 33-36.

*Weiser J.* PhotoTherapy: Using snapshots and photo-interactions in therapy with youth / C. Schaefer (Ed.) Innovative interventions in child and adolescent therapy. New York: Wiley, 1988b. P. 339-376.

*Weiser J.* PhotoTherapy's message for Art Therapists in the new Millennium // Journal of the American Art Therapy Association, 2000. Vol. 17. №3. P. 160-162.

*Weiser J.* Training and teaching photo and video therapy: Central themes, core knowledge, and important considerations // Phototherapy, 1985. Vol.4. №4. P. 9-16.

*Weiser J.* Using photographs in therapy with people who are 'different' / D.A. Krauss, J.L. Fryrear (Eds.) PhotoTherapy in mental health. Springfield, IL: Charles C. Thomas, 1983. P. 174-199.

*Wessels D.T.* Using family photographs in the treatment of eating disorders // Psychotherapy in Private Practice, 1985. Vol. 3. №4. P.95-105.

*Wikler M.E.* Using photographs in the termination phase // Social Work, 1977. Vol. 22. №4. P.318-319.

*Wolf R.I.* The Polaroid technique: Spontaneous dialogues from the unconscious // Art Psychotherapy, 1976. Vol. 3. №3. P. 197-201.

*Wolf R.I.* Instant phototherapy with children and adolescents / D.A. Krauss, J.L. Fryrear (Eds.) Phototherapy in mental health. – Springfield, IL: Charles C. Thomas, 1983. P. 151-174.

*Wolf R.I.* Instant Phototherapy: Some theoretical and clinical considerations for its use in psychotherapy and in special education // Phototherapy, 1982. Vol.3. №1. P. 3-6.

*Wolf R.I.* The use of instant photography in creative expressive therapy: An integrative case study // Art Psychotherapy, 1978. Vol.5. №1. P. 81-91.

*Zakem B.* Photographs help patients focus on their problems // Psychology Today, 1977. Vol.11. №4. P. 22.

*Zwick D.S.* Photography as a tool toward increased awareness of the aging self // Art Psychotherapy, 1978. Vol.5. №3. P. 135-141.

*Перевод с английского Ярослава Кирсанова  
под редакцией Мариш Ворона*

## Снимки домашних альбомов и фотографический дискурс

---

*Виктор Круткин*

Социальные науки последних десятилетий знали немало вариантов смены исследовательских программ, с которыми связывали представления о поворотах культуры. Подобные повороты – лингвистический, текстуальный, антропологический, гендерный, биографический, нарративный, визуальный (пикториальный, иконический), перформативный и другие – отнюдь не являются некой модой: через них раскрываются важные черты культуры, открываются новые источники для развития науки. Предметом данного исследования выступают условия, при которых возможно применение установок и принципов повествовательных теорий к фотографиям семейного обихода. Речь пойдет о применении к фотографии таких понятий, как «образ», «изображение», «дискурс». Это в духе времени объединяет, по меньшей мере, два «культурных поворота» – визуальный и нарративный.

Фотографии семейных альбомов все чаще становятся предметом внимания исследователей. Семейные хроники сейчас изменились, они выполняются в цифровом формате, их перестают печатать на бумаге, хранят на дисках, смотрят на больших экранах, высокопрофессиональная техника позволяет получать отличные изображения даже начинающим, особые программы позволяют сохранять не только изображения, но речь и музыку. Подобные коллекции из частных становятся публичными, выставляются в Интернете, образуя нечто вроде музея семьи, фамилии, рода.

Мы остановимся на снимках предшествующей поры, когда они были черно-белыми, снимались на пленочную 35-мм камеру со стандартным

объективом, печатались (по ночам в ванной комнате) форматом 9x12 см. Вопрос в письме – «фотографии получили?» был типичен в переписке родственников, разбросанных индустриализацией по всей стране. Эти карточки хранились в альбомах, коробках, старых портфелях, время от времени их рассматривали с особыми переживаниями. Такие семейные хроники лишь в идеале имели форму альбома, т.е. были книгой с картонными листами. Иногда снимки туда даже вклеивали, когда составитель альбома стремился придать необратимость порядку размещения. Тем самым предотвращалась возможность пересмотра порядка истории. Беда заключалась в том, что часто клей был канцелярский, он необратимо портил бумагу, да и жизнь оказывалась сильнее этой магии, когда в кризисных случаях их все-таки оттуда доставали. История – это то, что непрерывно переписывается.

Подобные фотоколлекции – это рассеянные по стране народные музеи, в чем-то альтернативные музеям научным (государственным). Эти снимки отличает стандартная оптика, не очень высокое качество печати, они отличаются на ощупь фигурно обрезанными краями, у них особый запах старой бумаги. На этих карточках отображена какая-то часть исторического опыта нескольких поколений минувшего века. Следы этого опыта постепенно исчезают, старые фотографии кочуют с книжной полки на антресоль, затем на чердак и так далее.

Могут ли эти старые коллекции, как и идущие им на смену новые, быть полезным ресурсом для развития социального познания? Документами чего они могли быть? Какие вопросы мы могли бы им задать? К каким ответам мы должны быть готовы?

### **Образ и фотографическое изображение**

В работах, связанных с исследованием фотографии, часто выделяют разделы, где ставятся задачи изучения связей образа и реальности, образа и языка [См.: например, Брекнер, 2007]. Но не менее важной является задача рассмотреть связь образа и изображения. Образы – праформы предметов, первообразы, эталоны вещей и смыслов интересовали философию со времен Платона; его знаменитая пещера своеобразно воспроизводит процесс «письма светом» [См.: Секацкий, 2000]. Образы – не следствие активности мира, который себя запечатлевает в душе человека. Это продукт активности человека. Как считает Ханс Бельтинг, традиционные образы берут начало от решения задачи: обеспечить присутствие вещи, которая в данный момент отсутствует (временно или навсегда). Это отсутствие не означает, что образы замещают отсутствующие тела и заставляют их вернуться. Скорее, они замещают телесное отсутствие разными видами присутствия [Бельтинг, 2002].

Немецкий медиатеоретик Вилем Флюссер считал, что история культуры включает в себя три ключевых эпохи. Это эпоха мифа и традиционного образа; эпоха, когда изобретается письменность, и, нако-

## Снимки домашних альбомов и фотографический дискурс

нец, эпоха техногенных изображений. Изобретение фотографии (а она вызовет к жизни кино, ТВ, видео) В. Флюссер сравнивал с изобретением письменного языка. Суть фото образа в том, что он указывает на что-то во внешнем пространстве и времени, обязуется представить нам четырехмерный мир в двумерном виде. Фотографическое воображение – это способность переходить из четырехмерного мира в двумерный мир и обратно [Флюссер, 2007. С. 13], порождать двухмерные символы и поступать в соответствии с ними. Изображение – это способ, каким образ становится видимым. Сам образ невидим. Изображение и образ не совпадают, мы можем уничтожить изображение, но это невозможно сделать с образом, который может по-прежнему нас воодушевлять или утешать. Образы могут обрести иное, чем изображение, материальное тело, например, музыкальное. Образы как праформы вещей, как организованные целостности адресуются к сознанию и чувствам, к телу человека. Поэтому выражения «визуальная культура» или «аудиовизуальная культура» во многом условны, так как образы, пусть в разной степени, но затрагивают всю чувственность.

Изображение предстает перед нами как означающая поверхность. Значение в принципе дано нам сразу, пишет Флюссер, но тогда оно поверхностное. Если мы хотим его углубить, тогда мы должны позволить взгляду блуждать по поверхности. Взгляд работает как рука человека, находящегося в темном помещении. Значение образа, как оно складывается в работе сканирующего устройства, будет формироваться на стыке двух инициатив: той, которая манифестируется со стороны образа, и той, которая идет со стороны смотрящего. Интенции рассматриваемого изображения можно дифференцировать: здесь и активность познания, и активность переживания, и активность оценки: «Все образы имеют сложную историю», – читаем у Джона Грэди:

Кто-то, какие-то группы или социальные организации производят их с помощью определенной технологии при каких-то условиях для разных целей. Образы, созданные одними людьми, часто используются и другими, у которых совсем иные интересы и ожидания [Grady, 2004. P. 19].

У наших образов есть история, которая вполне может выходить за границы нас как индивидов, наверняка среди них есть и такие, которые восходят к временам архаики. Древнейшие образы восходят к мифу, магической интегральности мира, переживаемой телесно. Там все связано со всем. В обычном мире восходит солнце и кричат петухи. В магическом мире нет подобных причинных связей, здесь крики петуха означают восход солнца. Присматриваясь к бытованию фотографий, можно обнаружить в нынешних техногенных образах архаические следы. Как замечает У. Митчелл, любой человек знает, что фотография – это неживой предмет, бумажный прямоугольник, который можно легко разорвать. Но если вы предложите человеку разорвать такой бумажный

прямоугольник, который будет представлять собой портрет матери этого человека, вряд ли он это сделает.

Этот мир магии поначалу был путеводителем или картой. Но со временем, считает В. Флюссер, эти образы перестают декодировать смыслы реальности, человек начинает эту редуцированную до двухмерности реальность проецировать во внешний мир. Идолопоклонство наступает тогда, когда человек попадает в заколдованный туман им же созданных образов.

От эпохи магического освоения мира до эпохи рационального освоения мира доверие к визуальной сфере не раз циклически сменялось недоверием, «иконопочитание» сменялось «иконоборчеством». Самые древние образы были наделены человеческими характеристиками, включая антропоморфную власть действовать. Священный характер образа был произведен от тех таинств, в которые образ был вовлечен. Сакральность таинств передавалась образу. В эпоху образов до начала искусства, образы были личностями – их любили, их просили, на них надеялись. Богословы, пишет Бельтинг, никогда не насаждали образы, они их скорее запрещали, ибо через них действовала религиозная стихия [Бельтинг, 2002. С. 11]. Это могло мешать монополии культового служения. Иконоборцы в Византии вовсе не были противниками изображений – храмы могли быть украшены картинами. Они опасались, что изображение Спасителя исказит правду его учения, ибо изображение воспроизведет лишь его человеческую природу:

Икона не показывает и не изображает. Она не предназначена для пассивного созерцания, но скорее является оператором и повсеместно требует активного соучастия смотрящего [Сосна, 2005. С. 12].

В таком активном соучастии происходит перерождение повседневности: человек перед образом переживает собственное бытие как чудесное другое. Эта инаковость нового бытия объединяет людей в эмоциональную, аффективную общность. Эта сторона теории образа развивается в работах Е. Петровской. Исходный принцип прежнего анализа («я созерцаю фотографию») в современных подходах, пишет она, изменяется, ибо существует целая общность, которая узнает себя в фотографии именно в качестве общности. Зритель сегодняшней фотографии – это не индивидуальный зритель, а некое сообщество, переживающее остаточный или, вернее, ослабленный аффект перед лицом подобной фотографии [см. Петровская, 2003.]

Семейная фотоколлекция предстоит именно такому не индивидуальному созерцанию: мы смотрим эти снимки глазами своей общности, снимки предполагают, скорее, не когнитивное, но аффективное поведение: вряд ли кто-то интерпретирует собственные фотографии. Чужие альбомы, наверно, никогда не вызовут подобного восприятия.

Линейная письменность изобретается, по мнению В. Флюссера, как способ преодолеть отчуждение человека от образов, которые прежде



ориентировали его. В разных местах Земли люди пытались освободить путь в мир. Их метод состоял в том, чтобы вынимать элементы изображения, пиксели, и строить их ряды письменности. Изобретатели письменности перекодировали циклическое магическое время в линейное историческое. Возник тот тип сознания, который называется историческим. Фактически, изобретение письменности вызовет революцию в умах – будет изобретена логика, логическое мышление лежит в основе науки. Когда люди запишут мифы – то мифы исчезнут, они превратятся в литературу. Письмо расколдовывает мир, разъясня образы. Но пройдет несколько тысячелетий, и теперь уже тексты, по мнению Флюссера, начнут заслонять мир, вместо того, чтобы ориентировать нас в нем. Настанет новый кризис, новая беда, симметричная идолопоклонству, это можно назвать текстопоклонением. Оно столь же галлюциногенно, как и идолопоклонство.

Техногенные образы изобретаются как решение задачи противостояния текстопоклонению. Сначала фотография, затем кино, телевидение фактически взрывают линейное сознание и предлагают магическое сознание второй степени. [Флюссер, 2008. С. 17]. Тексты, которые окружают людей в огромном количестве, будут теперь заряжаться новой магией. Неверно думать, что немецкий теоретик выступает с прославлением нового медиа. Главный лейтмотив его подхода – помочь избавиться от простодушия и наивности. Его тревожит то обстоятельство, что очередной джин выпущен из бутылки, что люди вновь безоружны перед этой средой, которая начинает плотно их окружать; люди вызвали к жизни силы, управлением которыми они не наделены. Техногенные образы, которые окружают нас, – это абстракции третьей степени, абстракции от текстов. Поэтому соотносить фотографии или фильмы с какой-то «реальностью» без учета такого опосредствования, искать похожесть или критиковать за непохожесть – с точки зрения Флюссера, наивно.

Как замечает А. Секула, подавляющее большинство визуальных сообщений, которые циркулируют в «общественной сфере» в нынешних индустриальных обществах,

проговариваются голосом анонимной власти, и с этими сообщениями предполагается только согласие [Sekula, 1982. P. 86].

Скорее всего, именно это обстоятельство лежит в основе мифа о фотографической реалистической правде. Действительно, живописное искусство бывает «до-реалистическим», «реалистическим», «пост-реалистическим», но любые изображения конструируются. Реалистические картины – это сконструированные изображения. Полагать, что используемое фотографическое медиа прозрачно и нейтрально в передаче черт его объекта, было бы неправильно. Как традиционный, так и техногенный образ – не столько отображение реальности, сколько ее конструирование. Здесь есть как «Эта», так и «Другая» реальность. Об-

разы, конечно же, актуализируются через наши интерпретации, но они еще и живут своей собственной жизнью, через них живет желание Другой реальности, напоминание о Другой реальности, обещание Другой реальности.

Образ и изображение не совпадают. Изображение – это способ, каким образ становится видимым. Изображения несут на себе печать текстов, с которыми они безуспешно пытались сладить, часто оставаясь у них в плену. Изображения несут на себе печать интересов людей, а значит отношений доминирования.

### **Медийная природа домашнего фотографирования**

Медиа – это средства выражения, посредники в связях между людьми. Все посредники, так или иначе, продолжают человеческую телесность, тело в истории всегда нормализовалось ритуалами культуры. Как пишет И. Смирнов, известная формула «The medium is the message» верна, как никогда, в применении к погребальному обряду, когда тело подлежит отправке в небытие, другой мир [Смирнов, 2006]. Медиа – это посредники между мирами – Этим и Иным.

Обращаясь к до-фотографическому прошлому людей, мы обнаружим множество форм медийного опыта, предшествующего изобретению «письма светом». Амулеты и талисманы как особые технологии памяти являются медиа, фотографии нередко используются как амулеты и талисманы. Медийными чертами обладал бубен в магических камланиях шаманов, выстраивавших отношения между мирами. Оружие в руках и прищур зоркого глаза охотника, отслеживающего добычу, – это тоже шаг к письму светом («shot» – это и кадр и выстрел). Опыт фотографирования предвосхищался таким медиатором как зеркало. Отчасти в это прошлое войдут навыки живописцев, но это скорее опыт рассматривания картины, нежели практики ее создания.

Знаменитый фотограф А. Картье-Брессон говорил, что у писателя есть время, чтобы работать с фразами, прежде чем он изложит их на бумаге. Фотографы, возвращаясь с работы, ничего уже не могут сделать в отношении своего репортажа. Конечно же, существует отбор, ретушь, монтаж, комментарий, но если газета выходит утром, то второй раз снимок уже не сделать. То же отмечает Джон Бергер, сравнивая фотографию и живопись:

Живопись создается в относительно продолжительный промежуток времени и явления воспроизводятся живописцем. Тогда как фотография – это след явлений, выхваченных из нормального движения глазами [См. Alvarado, 1980. P. 150].

Добавим, что обычно мы смотрим двумя глазами, тогда как у аппарата одна линза, и мы видим подвижные объекты или сами движемся, тогда как в случае снимка это не так, здесь замораживается движение и останавливается ход событий. Фотографическое письмо – это акт мгновенный, не

## Снимки домашних альбомов и фотографический дискурс

состоящий из частей. Живописец может долго стоять перед белым загрунтованным холстом, многократно переписывать фрагменты. Часто говорят, что фотография – это нечто менее сконструированное, чем живопись.

Исследователь может обернуть это «менее» в другую сторону – увеличить долю «сконструированного» за счет многочисленных снимков. М. Мид и Г. Бейтсон – классики этнографической фотографии – опирались на несколько тысяч сделанных ими для исследования снимков, чтобы в книге «Балийский характер» использовать всего несколько десятков. Исследователь может увеличивать число снимков, не делая их сам, но заимствуя из семейных коллекций. И следует сразу отметить, что такие снимки создавались для совсем иных целей, чем исследование. Нынешние музеи не готовы работать с подобными экспонатами, это исключается существующими правилами музеефикации. Специфика старых снимков состоит в том, что далеко не всё изображенное на них известно нынешним владельцам архивов (где, когда, кем был сделан снимок). Фотографии такого типа часто являются вернакулярными, т.е. простонародными, локальными, обиходными, какими могут быть манера речи, тип жилища, особенность декора. Сейчас появляется интерес не только к вернакулярным фотографиям [Гавришина, 2004], но и вернакулярному видео [Sherman, 2006].

Всех исследователей сближает понимание фотографии как практики сигнификации, техники означивания. Но для понимания природы этого медиа нужно учесть и другие техники. М. Фуко расширил ряд прежде известных техник: 1) производства и преобразования; 2) позволяющих использовать системы знаков; 3) определять поведение индивидов, и ввел в научный оборот четвертый вид – это техники себя.

Это то, что можно было бы назвать «искусствами существования». Под этим следует понимать практики рефлексивные и производные, с помощью которых люди не только устанавливают себе правила поведения, но стремятся также преобразовывать самих себя, изменять себя в своем особом бытии [Фуко, 1996. С. 280].

Применение идеи «техник себя» к исследованию фотографии позволяет по-новому ставить вопросы о социальной истории фотографии [см. Нуркова, 2006]. В социальной истории фотографии много составляющих – техническая, научная, политическая, художественная. О «белых пятнах» в этой истории размышляют исследователи – что же послужило решающим импульсом в развитии фотографической техники в советской России? Изобретения и открытия в науке? Неутомимое желание конструкторов? Достижения мировой техники? Лозунг власти «догнать и перегнать»? [см. Абрамов, 1997]. Много здесь совпало. Революция вызвала к жизни нового исторического субъекта. Пророческими окажутся слова наркома А.В. Луначарского в 1927 году:

...Но как каждый передовой товарищ должен иметь часы, так он должен уметь владеть фотографической камерой. И это со временем будет. В СССР будет как всеобщая грамотность вообще, так и фотографическая грамотность в частности. И это будет гораздо скорее, чем думают скептики [цит. по: Абрамов, 1997].

Первые массовые аппараты у населения стали появляться в начале 30-х годов, а после войны они перестают быть редкостью. Приобретение аппарата («ФЭД» в 1930-х стоил 700 руб., или примерно две зарплаты рабочего, в 1960-х стоимость «Зенита» составляла около 100 руб., то есть примерно одну зарплату рабочего, тогда как «Смена» – лишь 20 руб.) – это знаковое событие в семье, один из статистических признаков роста ее благосостояния.

В 1970-е годы уже каждая десятая семья на селе и каждая третья в городе имеют фотокамеру. Неизбежны изменения в деятельности людей под влиянием этой формы медиа, они сопоставимы по влиянию с вхождением зеркала в быт предшествовавшего столетия [см.: Мельшиор-Бонне, 2005]. Освоение практик фотографического «письма» и «чтения» влияло на процессы формирования идентичности, на перформативные установки разных групп, фотография была связана с визуализацией поколенческих и гендерных представлений. Камера глядявалась в лица своих героев, она не только реагировала на происходящие изменения в социальном мире, она вызывала их, выступала «техникой себя».

Демократическая доступность простых камер создавала предпосылки для непритязательного домашнего увлечения, как и рукоделие, это было полезным занятием для дома и семьи. Человек мог превратить фотографирование и в профессию. На многих предприятиях (пусть и на фиктивных должностях) появятся люди, снимающие для пропусков и доски почета. Малая часть становилась репортерами газет. Через это прошли почти все известные по позднейшим выставкам мастера, они сполна узнали проблемы дефицита хорошей техники, материалов, литературы, как и проблемы идеологического надзора цензуры, регулировавшей фотографическую активность в публичной сфере. Как об этом пишет известный фотограф Б. Михайлов, были законы:

«О шпионской деятельности». Нельзя было снимать: сверху – выше второго этажа; в районах железных дорог; вокзалы; военных; в любой организации без специального разрешения.

«О тенденциозном подборе информации». Это касалось моральных элементов съемки. Нельзя было снимать все, что «порочило» советскую власть и советский образ жизни.

«О порнографии». Фотографирование любого обнаженного тела могло быть поводом для привлечения по этому закону [Михайлов, 2005. С. 173].

В 1936 году был осужден известный фотограф А. Гринберг – он разместил на выставке своих работ несколько «ню» [Свиблова, 2000].

## Снимки домашних альбомов и фотографический дискурс

По аналогичному основанию в 70-х годах был уволен с работы тот же Б. Михайлов.

Если эти обстоятельства относились к публичной сфере, то имеют ли они отношение к теме домашнего фотографирования? Думается, что имеют. Фотографирование – это, так или иначе, жест, и он может оказаться претенциозным. На улице любого города, даже если просто снимать голубей, – в кадр обязательно попадала труба какого-нибудь завода. Б. Михайлов вспоминает:

Я когда-то прочитал, как Ортега-и-Гассет объясняет, почему в некоторых тоталитарных режимах запрещается показ обнаженного тела. Он связывал это с тем, что в тоталитарно-атеистических режимах человек теряет ощущение вины – теряя связь с церковью, – и им труднее манипулировать. Поэтому такой запрет делает его как бы виновным и подчиненным [Михайлов, 2005. С. 176].

Фотографические увлечения были в основе групповых коммуникаций, служили фактором развития индивидов, стимулировали интерес к сопряженным областям техники и культуры. Фотоаппарат сопровождал людей в отпуске, был элементом возникавшей индустрии досуга, способствовал обустройству приватной сферы жизни.

Д. МакДугалл писал, что в антропологии, как и в социальных науках в целом, никогда не было недостатка интереса к визуальности; проблема всегда заключалась в другом – что с этим визуальным делать? Здесь возможны как минимум два ответа – использовать образы для изучения культуры и изучать использование образов в культуре. Если над первой задачей ученые работают уже сто лет, то вторая задача, как замечает Д. МакДугалл, основательно еще даже не поставлена [MacDougall, 1999. P. 283]. Ричард Челфен пишет:

В центре проблемы – что делать с визуальным, мы сталкиваемся с трудными вопросами, относящимися ко всем символическим системам, а именно – с отношением между значением, репрезентацией и информацией [Chalfen, 2002. P. 142].

Фотографии домашних коллекций обобщенно отвечают на вопрос: «Как они выглядели?» Этот вопрос, отмечает Р. Челфен, и прост и сложен. «How They Looked?» может быть прочитано и «How They Look?».

Первое может быть понято – как эти люди предстают перед нами. Что мы находим как наблюдатели, когда оцениваем индивидов или группу людей, через внешние проявления материальной культуры и видимых качеств... Второе может быть понято – как эти индивиды или группы смотрят на мир, как видят и понимают жизнь вокруг [Chalfen, 2002. P. 143].

Снимки несут информацию о жизненных проявлениях – о том, как люди одеты, причесаны, где они отдыхают, живут, с кем поддерживают отношения, как они изменяются со временем, т.е. «выглядят».

Но в снимки встроена и альтернативная парадигма – «как они глядят», иными словами, здесь есть информация и о том, как люди придают смысл своей повседневной жизни, своему непосредственному окружению и миру, который они видят вокруг себя. Семейное фото оказывается в пространстве противоречия между мифом идеальной семьи и живой реальностью семейной жизни [Chalfen, 2002. P. 145].

Джон Грэди в исследовании фотографий использует методологию И. Гофмана. Необходимость репрезентировать свою жизнь другим людям заключается в том, что эти другие могут составить о нас и нашем образе жизни ошибочные и неполные впечатления. Об этом приходится заботиться. У нас нет какого-то другого образа (истинного или запасного), кроме того, который мы создаем в представлении для других. Повседневная жизнь каждого из нас идет по множеству сценариев, и существует великое число моделей, которым люди пытаются следовать. Важным является не то, насколько люди приближаются к этим идеализациям, но то, что они к этому стремятся. Домашняя фотография, изображая Другое бытие, выполняет роль такого «идеализатора» поведения [Grady, 2004. P. 24]. Семейные карточки – система мечтаний о семье. Это позволяет говорить о виртуальной природе семьи, как она запечатлена [Нуркова, 2006. С. 96]. Семья себя показывает, как правило, расширенной, празднично одетой, наделенной соответствующими жестами, взглядами, позами. Если мы станем критиковать семейные снимки за эту «искусственность» или «неестественность», то это означает, что мы прошли мимо понимания сути этого медиа.

Если во главу угла мы берем не просто случайности индивидуального воображения, пишет П. Бурдьё, то обнаруживается, что

большинство тривиальных фотографий выражают, независимо от внутренних интенций фотографа, систему схем восприятия, мышления и оценок, общую для всей группы.

Нормы, которые организуют фотографическую оценку мира в терминах оппозиции между тем, что подлежит фотографированию и не подлежит, эти нормы неотделимы от внутренней системы ценностей, поддерживаемой классом, профессией, художественным объединением, частью которого фотографическая эстетика должна быть, даже если она отчаянно требует автономии [Bourdieu, 1998. P.6].

Фотографическое сообщение несет следы того, что находится не только перед камерой, но и того, кто держит ее в руках. Изображение в камере возникает совсем не потому, что забыли закрыть крышку объектива.

Общее выражение «семейное фото» совсем не исключает особенностей его индивидуального восприятия. Тем не менее, пишет Р. Челфен, «мы никогда не занимаем критическую позицию по отношению к нашим семейным фотографиям».

## Снимки домашних альбомов и фотографический дискурс

Домашнее медиа – это фотографирование непрофессиональное, повседневное, любительское. Во всяком случае, не то, что относится к миру искусства. Некоторые критики вообще предпочитают игнорировать подобное домашнее медиа как фотографию [Chal-fen, 2002. P. 144].

Такая позиция (высокомерной снисходительности) пронизывает многие мнения, представленные на отечественных специализированных сайтах. Но эта позиция неконструктивна, т.к. смотреть на фотографию только как на «искусство» – значит удалиться от понимания природы этого медиа.

После работ П. Бурдьё уже невозможно на домашнее фотографирование смотреть как на область маргинальную, по сравнению с деятельностью, претендующей называться искусством. Связь окажется обратной:

Так как семейные снимки являются ритуалом домашнего культа, в котором семья – и субъект и объект, этот ритуал служит выражению праздничного чувства, которое семейная группа дарит себе, ритуал укрепляет это чувство, давая выражение, потребность в изображениях является потребностью в фотографировании (здесь осуществляется интернализация социальной функции), и чем это чувство интенсивнее, тем более оно интегрирует группу [Bourdieu, 1998. P. 19].

Обычно нас захватывает событие, оказавшееся в центре внимания человека с аппаратом. Но наряду с первым событием происходит и второе – событие фотографирования, которое, как и событие рассматривания снимка, представляет собой социальный ритуал, символическое поведение, в том числе, и способ выражать убеждения в рамках символической системы. Ритуалы выполняют для общества столь же важную роль, как язык для мышления [Дуглас, 2000. С. 101], здесь символически переопределяется ситуация [Ионин, 1998. С. 130-143]. Ритуал интенсификации групповой жизни непременно предполагал и фотографирование (свадьба или похороны). Любые домашние снимки – финальная часть ритуала презентации – это нечто вроде комплимента: мы не просто считаем предмет красивым, но делаем об этом заявление. Ритуалы и импровизации противостоят друг другу; развитие импровизаций размывает ритуальные основы взаимодействий. Первоначально семейное фотографирование выполняется в четком следовании ритуальным формулам, где всегда известно, что подлежит обязательному фотографированию, а что не может быть сфотографировано. Переход от моностилизма к полистилизму в устройении общества изменит этот порядок, и в эпоху импровизаций сниматься будет все подряд, что начнет заметно обесмысливать получаемые снимки.

Изображения несут на себе печать интересов людей, они свидетельствуют о людях не только по ту, но и по эту сторону камеры. И если мы говорим об интересах, то следует задуматься о балансе этих интересов.

Многие миллионы камер в стране, которые доставали в праздники и отпуск, не только фиксировали происходившие изменения в социальном мире, они вызывали изменения в индивидах, выступая для них «техникой себя». Домашняя фотография – это средство и индекс семейной интеграции. Такое «письмо жизни» будет эволюционировать от ритуальных формул в сторону расширяющихся импровизаций. Событие фотографирования и событие рассматривания снимка – столь же важны для анализа, как и то, что представлено в самом изображении. Можно предположить, что значение фотографий «как мы глядим на этот мир», по сравнению с фотографиями «как мы выглядим в этом мире», постепенно будет увеличиваться.

### Фотографический дискурс

Фотографическое изображение, с одной стороны, – факт физической проекции света и химической фиксации этой проекции, а с другой стороны, если мы обратим внимание на то, что этот кусочек картона кто-то держит в руках и разглядывает, то это отнюдь не просто технический след. Человек видит не изображение, не пятна на картоне (хотя там именно они и есть), а изображенное. Мы видим не *фотографию* предмета, а сфотографированный *предмет*. Здесь нет зазора, который бывает, когда переводят речь на другой язык. Исследователи отмечают, что язык тяготеет к тому, чтобы подчинить себе все окрестности, в частности подчинить себе образную среду. Из этого часто выводят противоречие вербального и визуального.

Но визуальное – лишь одно из проявлений чувственного мира человека. Хотя существуют различные определения дискурса, все же думается, что правильнее противопоставлять вербальному чувственное в целом, как дискурсивному – недискурсивное. Мы рассуждаем в русле идей М. Фуко, когда в языковой сфере встречаемся с динамикой дискурса и текста, а в визуальной – с динамикой образа и изображения.

Пятна и линии на карточке адресуются к зрению, запускают его, но наступающее видение не сводится к физиологическому результату, оно подчиняется порядку культуры. Это не автоматический процесс. Известны случаи, когда люди не опознавали на весьма отчетливых карточках собственных близких, хотя прекрасно узнавали их в условиях даже плохой видимости.

Антрополог М. Херцкович показывал африканской женщине снимки ее сына, но она не узнавала его. Такая неспособность является логическим следствием жизни в культуре, где люди не сталкиваются с двухмерными моделями трехмерных объектов. Хотя антрополог стремился словесно пояснить те снимки, для женщины фотографии ее сына не стали сообщениями [Sekula, 1982. P. 85].



Обнаруживая техногенные изображения в поле своего исследовательского внимания, многие ученые на это медиа переносят те установки, которые работали в привычных подходах, когда главной задачей был языковой анализ культуры. Лингвистический, текстуальный «повороты» были продолжительными, у них много сторонников. Поэтому часто встречаются суждения о «тексте», «языке», «чтении» применительно к фотографии. Во многом эти суждения стараются возвести к текстам Р. Барта, у которого глагол «читать» действительно сочетался с множеством дополнений: «Я “прочитываю” тексты, образы, города, лица, жесты, сцены и т.д.» [Барт, 2003. С. 490]. Заметим, слово «прочитывать» Р. Барт использует в кавычках и тут же показывает, что произойдет, когда эта метафоричность не учитывается

Умение читать поддается описанию и проверке на начальной своей стадии, но очень скоро у него не оказывается ни дна, ни ступеней, ни правил, ни пределов [Там же. С. 491].

Исследование Р. Брекнер отталкивалось от интересного наблюдения – одна и та же работа модного фотографа Х. Ньютона по-разному воспринималась студентами, жившими в Восточной и Западной Германии. Но Р. Брекнер лишь упомянула об этом различии и не стала развивать проблему локальных различий видения, ею была сделана попытка реконструировать «универсальное» восприятие работы Х. Ньютона. Р. Брекнер предлагает «секвенциальный» анализ, который представляет собой «попытку следовать процессу, при котором «глаз», следуя организационной структуре изображения, формирует отношения между отдельными элементами» [Брекнер, 2007. С. 19]. Усилия исследователя, пишет она, должны концентрироваться на

последовательном анализе сегментов фотографии, каждый из которых должен быть идентифицирован, т.е. отслежен детально с точки зрения тематического, символического, иконического аспектов, а также с учетом его роли в формировании изображения в целом и его репрезентативного потенциала [Брекнер, 2007. С. 20].

Изображение рассматривается по аналогии с языковым текстом: выявляются дискретные части, они структурно противопоставляются, изолируются и так далее.

Не опережаем ли мы события, когда автоматически переносим на фотографию характеристики повествования? Сообщение и повествование различаются. Повествование – рассказывание истории, важная форма придания миру смысла, сообщение – материал для повествований. Конечно, повествования не ограничиваются вербальными продуктами, они могут быть представлены, например, в кинематографе или балете. Словесный язык специально приспособлен для рассказывания историй, где события разворачиваются во времени; в повествовании есть начало и конец, есть повествуемое событие и есть событие повествования – вот главные постулаты нарративных теорий. На

снимке же событие выхвачено из потока времени, сообщение не дискретно, а непрерывно. В нем нет начала и конца, есть сфотографированный миг события, но событие фотографирования и событие показывания снимка глубоко замаскированы. Значение изображения зависит от подписи, места опубликования и даже размера снимка. Р. Барт осуществил анализ кодов фотографического сообщения, ограничившись примерами газетных и рекламных снимков. Давая же перечень типов повествований, он не упоминает в нем фотографию [см. Alvarado, 2001. P. 149].

Почему порой так стремятся придать фотографии статус повествования? Думаю, что срабатывает миф о фотографической правде. Изображение завораживающе «похоже» на реальность, как же не довериться его сообщению? Но полезно снова вспомнить наблюдение М. Херцковича, о котором шла речь выше.

Автоматическое распространение на визуальные объекты характеристик текстов не учитывает того, что язык слов и образы не сводимы друг к другу. Как об этом писал М. Фуко,

...сколько бы ни называли видимое, оно никогда не уместается в названном, и сколько бы ни показывали посредством образов, метафор, сравнений то, что высказывается, место, где расцветают эти фигуры, является не пространством, открытым для глаз, а тем пространством, которое определяют синтаксические последовательности [Фуко, 1977. С. 52].

Экстраполяция текстуальных характеристик на эти артефакты, замечает А. Секула, опирается на идею, что изображение выводит свои семантические свойства из предпосылок, которые находятся внутри самого образа, а это не так:

Довольно часто нам говорят, что фотография «имеет свой собственный язык», находится «по ту сторону речи», является сообщением «универсального значения» – короче, что фотография является универсальным и независимым языком или знаковой системой [Sekula, 1982. P. 84].

В продолжение этого аргумента В. Бёргин утверждает:

Исследования в семиотике показали, что не существует «языка» фотографии, нет единой означающей системы, от которой бы все фотографии зависели (в том смысле, как любые тексты в английском языке зависят от грамматики этого языка). Существует, скорее, гетерогенный комплекс кодов, посредством которых может работать фотография. Каждая фотография обладает множеством кодов, типы которых варьируются от одной фотографии к другой [Burgin, 1982. P. 143].

Известно, что Р. Барт, говоря о субъектах фотографического опыта, выделял того, кто снимает (Operator), того, кто изображен

## Снимки домашних альбомов и фотографический дискурс

(Spectrum) и того, кто рассматривает изображение (Spectator) [Барт, 1997. С. 26]. Есть основание выделить еще одну фигуру – это человек, «показывающий фотографию». Часто можно встретить выражение «изображение повествует», но на деле повествует человек, который держит картинку в руках.

К любой фотографии может быть задан вопрос, и в нем уже будет содержаться некая гипотеза об отношениях людей, предметов, мест или событий. И любой ответ на подобный вопрос будет историей, рассказывающей о том, чем эти отношения могут быть [См.: Grady, 2004. P. 23].

Фотографический дискурс – не «речь» изображения, потому, что бумага молчит. Это речь человека по поводу фотографирования, о фотографирующем, фотографируемом, рассматривающем фотографию и показывающим её, о занятых производством фотографий и их покупателях. Снимок – это сообщение лишь в рамках подходящего дискурса. Фотографический дискурс, пишет А. Секула,

может быть определен как сфера информационного обмена, т.е. как система отношений между сторонами, вовлеченными в коммуникативную деятельность [Sekula, 1982. P. 84].

Стороны – всегда инстанции с интересами, пространство фотографического дискурса – сфера борьбы интересов. Дискурсивное может быть рассмотрено как функция, которая устанавливает границы сферы, где значения сторонами разделяются. Чтобы ставить вопрос о границах и пределах внутри дискурсивной ситуации, нужно выйти за ее пределы, поместить себя в метакритическое к ней отношение:

Дискурс есть, в наиболее общем смысле, контекст высказывания, это условия, удерживающие и поддерживающие значение этого высказывания, определяющие его семантическую перспективу. Это общее определение предполагает, что фотография – это высказывание особого рода, оно несет послание или является посланием, но является неполным высказыванием, сообщением, которое зависит от внешних условий и допущений для ее читаемости [Sekula, 1982. P. 85].

Фотографический дискурс семейной коллекции – сфера динамики интересов с границами, где есть «родительский альбом», «мой, до замужества», «мой, где я, муж и дети», где представлены разные люди («я», «мы», «они»), разные места («здесь» и «там»).

В основе фотографии, писал Д. Бергер, лежит выбор. Но не выбор события X в отличии от события Y, это выбор момента времени X в отличии от момента времени Y, когда нажимается кнопка затвора [Berger, 1981]. Это обстоятельство важно, оно подсказывает – перевод фотографии в словесное описание нам мало, что даст, ибо она уже является «описанием».

Нарративный анализ предлагает путь, но не «восстановления» «реальности», исключенной из застывшего мгновения, а понимания того, почему отдельный выбор момента фотографирования имеет такой эффект [см.: Alvarado, 2001. P. 155].

От этого «момента» зависит, будет ли снимок «удачным», когда возникает жанровое попадание – в моральную назидательность или в карнавальное приключение, т.е. появляются предпосылки не только для ответа на вопрос «как мы выглядели», но и для ответа на вопрос «как мы глядели на...». В семейную фотоколлекцию снимок обычно komponуется как часть более широкого повествования, имеющего жанровую определенность – притчи, анекдота, жизнеописания и так далее. Чтобы вводить анализ события фотографирования и события рассматривания изображения, уже недостаточно только рассматривать снимок; чтобы в изображении проявился образ, нужно разговаривать с сообществом. Только так могут раскрыться перцептивные, когнитивные, этические коннотации [Барт, 2003. С. 390], придающие снимку коммуникативную силу.

Как старые, так и новые фотоколлекции, возникающие в повседневности – это особые свидетельства того, как жизнь интерпретирует себя. Вглядываясь в рубрики подобных коллекций, мы можем приблизиться к пониманию того, что люди наделяли особой ценностью и значимостью, а через это – какими верованиями и убеждениями они окружали свою жизнь. Домашние снимки – это не только материал для интерпретаций, это уже первичная интерпретация.

Визуальные исследования ведутся в широком спектре, здесь можно условно выделить крайние точки. На одной стороне будет располагаться «интерпретативная» парадигма исследования образов, на другом полюсе будет располагаться парадигма «философии присутствия» [Мохеу, 2008]. В первом подходе образы оказываются производными от наших интерпретаций, во втором подходе образы понимаются как наделенные способностью самостоятельного существования. В первом подходе власть принадлежит интерпретатору образа. Во втором подходе власть остается за образом. Одна из перспектив развития визуальных исследований – раскрыть взаимодополняемость этих подходов.

### Список источников

Абрамов Г. Этапы развития отечественного фотоаппаратостроения <http://www.photohistory.ru/1207248170259168.html>

Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ad Marginem, 1997.

Барт Р. Статьи по семиотике культуры // Система моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003.

Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. СПб.: Прогресс-Традиция, 2002.

Брекнер Р. Изображенное тело. Методика анализа фотографии // Интеракция. Интервью. Интерпретация. 2007. №4. С. 13-32.

## Снимки домашних альбомов и фотографический дискурс

- Гавришина О.* «Другая фотография»: заметки о конференции // Синий диван. 2004 №4. <http://sinijdivan.narod.ru/sd6rez4.htm>
- Дуглас М.* Чистота и опасность. М.: «Канон-пресс-Ц», «Кучково поле», 2000.
- Ионин Л.Г.* Социология культуры. М.: «Логос», 1998.
- Мельшиор-Бонне С.* История зеркала: Культура повседневности. М.: Новое литературное обозрение, 2005.
- Михайлов Б.* Лекция (фрагмент) // Синий диван / Ред. Е. Петровской. № 6. М.: Три квадрата, 2005. С.173-186.
- Нуркова В.В.* Зеркало с памятью: феномен фотографии: Культурно-исторический анализ. М.: РГГУ, 2006.
- Петровская Е.А.* Антифотография. М.: Три квадрата. 2003.
- Свиблова О.* Александр Гринберг. // <http://www.artistico.ru/rus/grinberg/>
- Секацкий А.* Фотоаргумент в философии // Октябрь. 2000, №3. <http://www.magazines.russ.ru/october/2000/3/sekack.html>
- Смирнов И.П.* Логоматерия, или О соотношении дискурса и гламурá // <http://www.anthropolog.ru/doc.php?id=351>
- Сосна Н.Н.* Фотография и образ: философский анализ концепций Р. Краус, М.-Ж. Мондзэн и В.Флюссера. Автореф. дисс. на соиск. уч. степ. канд. филос.наук. М., 2005.
- Флюссер В.* За философию фотографии / Пер. с нем. СПб.: Изд-во С.-Петербурга. ун-та, 2008.
- Фуко М.* Слова и вещи. М.: Прогресс, 1977.
- Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер. с франц. М.: Касталь, 1996.
- Alvarado M.* Photographs and Narrativity // Representation and photography: a Screen education reader / Ed. by M. Alvarado, E. Buscombe and R. Collins. N.Y.: Palgrave, 2001.
- Berger J.* Understanding a Photograph. Selected Essays and Articles: The Look of Things, 1981 // [http://www.macobo.com/essays/epdf/berger\\_understanding\\_a\\_graph.pdf](http://www.macobo.com/essays/epdf/berger_understanding_a_graph.pdf)
- Bourdieu P.* Photography: A Middle-brow Art. Oxford: Polity Press, 1998.
- Burgin V.* Looking at Photographs // Thinking Photography / Ed. by V. Burgin. London: Macmillan, 1982.
- Chalfen R.* Snapshots "r" us: the evidentiary problematic of home media // Visual Studies, Vol. 17. №. 2, 2002. P. 139- 149.
- Grady J.* Working with visible evidence // Picturing the social landscape: Visual methods and the sociological imagination. London: Routledge, 2004. P. 18-31.
- MacDougall D.* The visual in anthropology // Rethinking visual anthropology / Edit by Marcus Banks and Howard Morphy. Wiltshire Yale University, 1999. P. 276-295.
- Moxey Keith.* Visual Studies and the Iconic Turn // Journal of Visual Culture. 2008. № 7. P. 131-146.
- Sekula A.* On the Invention of Photographic Meaning // Thinking Photography / Ed. by V. Burgin. London: Macmillan Press, 1982. P. 84-109.
- Sherman T.* Vernacular Video // [www.noemalab.org/sections/ideas/ideas\\_articles/sherman\\_vernacular\\_video](http://www.noemalab.org/sections/ideas/ideas_articles/sherman_vernacular_video)

## **Этика съемки людей и использования снимков: проблема визуального исследователя**

---

*Люк Пауэлс*

### **Введение**

**В** обществе, которое все чаще определяют как «визуальную культуру», образы играют важную роль для различных сфер социальной жизни. Несмотря на их широкое применение и существенную функциональность, специфическая сущность визуальных изображений, в особенности их иконические и индексные свойства, а также вытекающая из этих свойств «неоспоримость» данных порождают сложные этические проблемы. Сегодня ценность изображений и визуальных репрезентаций не вызывает сомнений, однако возникает ряд общих и специальных проблем. Исследование требует бережного отношения к этическим вопросам; эти вопросы, в свою очередь, могут варьироваться в зависимости от характера и цели изыскания и собираемых материалов. В случае аудиовизуальных записей поведения людей этические проблемы особенно ощутимы, поскольку визуальные данные кардинально отличаются от вербальных и численных. Использование визуальных материалов требует особого подхода к этическим вопросам. Широкое распространение Интернета с 1990-х годов и стремительное развитие технологий цифровых изображений и коммуникаций изменили способ фиксации, воспроизводства и передачи изображений, что также повлияло на этические проблемы в визуальных исследованиях.

В данной статье я концентрируюсь на использовании в научном исследовании отснятых изображений. Главный вопрос звучит следующим образом: как ученые в сфере социальных наук должны использовать визуальные медиаматериалы для сбора данных и трансляции полученных результатов, гарантируя при этом безопасность исследуемых? Этот вопрос порождает другие вопросы: что точно понимать под вредом для исследуемых субъектов? Каковы допустимые пределы этого вреда? Определив наилучшие принципы принятия этических решений в визуальных исследованиях, как мы сможем побудить или заставить исследователей следовать этим принципам? И, наконец, насколько реально использование и производство визуальных записей людей в современной исследовательской культуре?

Этические стандарты и рекомендации для социальных исследований зафиксированы во множестве источников, см. например: «Этический кодекс» Американской социологической ассоциации (ASA, 1999), «Положение об этичной практике» Британской социологической ассоциации (BSA, 2002), «Положение об этике: принципы профессиональной ответственности» Американской антропологической ассоциации (AAA, 1971), «Кодекс этики...» (2000), рекомендации Совета по экономическим и социальным исследованиям (Economic and Social Research Council) и Европейского научного фонда (European Science Foundation, 2000). Особые рекомендации по этике исследований в Интернете были разработаны рабочей комиссией Ассоциации Исследователей Интернета (Ess and the Association of Internet Researchers AoIR 2002). Несмотря на то, что создаются мировые этические стандарты, многие вопросы, характерные для визуальных исследований, остаются нерешенными, и некоторые из них я обозначу в данной статье, а также дам отправные точки, помогающие визуальным исследователям находить этические подходы к их особым исследовательским задачам, контекстам и участникам исследований.

Сначала я рассмотрю проблемы, непосредственно связанные с этикой визуальных исследований: это проблема правдивости изображений, проблема личного пространства в обществе, понятие вреда по отношению к исследуемым субъектам и проблема получения согласия. Затем я обозначу новые этические проблемы в визуальных исследованиях, связанные с развитием коммуникаций. Наконец, я сделаю обзор необычных, развивающихся представлений об этике в обществе и научном мире, а также подведу итоги того, как наилучшим образом использовать этические подходы в визуальных исследованиях.

### **Добросовестность изображений**

Основополагающим этическим правилом любого исследования является утверждение, что исследователь собирает и обрабатывает данные в соответствии с принципами честности и научности:

Научная добросовестность исследования – основа доверия, на котором строятся коммуникация и сотрудничество в академическом мире. Научная добросовестность требует абсолютной честности на всех стадиях научного исследования; в особенности неприемлемы любые формы обмана, например, сфабрикованные или сфальсифицированные данные или записи... [European Science Foundation, 2000. P. 5].

Изображения являются формой данных, и, подобно вербальным и цифровым данным, их можно структурировать определенным образом для доказательства любой гипотезы; отсюда существует множество возможностей для научного мошенничества. С развитием цифровых технологий усовершенствовались технические возможности трансформации изображений. Более того, некоторые существенные детали контекста производства данных могут намеренно утаиваться, например, с целью придать изображениям большую достоверность. Вычленение визуальной информации из контекста (деконтекстуализация) – еще одно распространенное злоупотребление при использовании изображений. Теперь к восприятию изображений как непрерываемого доказательства стоит подходить критически. Однако существует несколько причин, по которым некоторым непорядочным ученым следует быть осторожными. Образы – это сложные знаки, тщательный анализ которых иногда выявляет факты и связи, незаметные глазу автора изображения. Технологии и способы обработки изображений развиваются параллельно технологиям съемки и часто используются с целью доказать или опровергнуть факт трансформации изображения и научного мошенничества (например, см. сайт Отдела контроля за объективностью научных исследований в США – the US Office of Research Integrity <http://ori.dhhs.gov/misconduct/cases/>). Пример – фотоманипуляция, обнаруженная на снимке стволовой клетки в статье профессора В.С. Хванга и его коллег, опубликованной в журнале Science в 2005 году (Rossner, 2007). В данной статье были приведены четыре разных снимка, которые выдавались за снимки четырех различных колоний клеток, однако, «Простая настройка тональной шкалы в программе Adobe Photoshop выявила, что два средних изображения идентичны друг другу» [Rossner, 2007. P. 131].

Журнал клеточной биологии (JCB) разработал стандарты оценки достоверности цифровых изображений в 2003 году; теперь все изображения в рукописях для публикации в JCB тщательно проверяются [Rossner, 2007]. За три с половиной года, в период до марта 2006 года JCB пришлось отклонить одну статью из каждой сотни, прошедших экспертную оценку, из-за выявленных фотоманипуляций, повлиявших на интерпретацию данных [Rossner, 2006]. Из принятых к печати материалов каждая четвертая рукопись включала, по меньшей мере, одно изображение, подлежавшее правке как не соответствовавшее рекомендациям JCB. По словам Росснера, главного редактора JCB,



это показывает широко распространенное непонимание границы между приемлемыми и неприемлемыми манипуляциями, и на эту границу необходимо указывать студентам при обучении правилам проведения исследования [Rossner, 2006. P. 3].

У исследователя есть этическая ответственность перед научным сообществом (дисциплиной, сверстниками и студентами, вовлеченными в процесс исследования), исследуемыми субъектами (вне зависимости от культуры и способностей) и обществом в целом (граждане и спонсоры). Личная приверженность и энтузиазм в исследовании темы и отстаивании точки зрения – это положительные качества для исследователя лишь в том случае, если они не подрывают научную суть исследования. Прогресс в сфере технологий изображений порождает научное мошенничество, однако, он используется и для регулирования исследований, что позволяет научному сообществу получать достоверные результаты.

### **Ожидания приватности**

#### **Анонимность**

Этические правила визуального исследования не ограничиваются лишь достоверностью и честностью перед научным сообществом. Ученые также должны учитывать негативные последствия исследования для всех задействованных лиц вне зависимости от того, появляются ли они на изображениях. Исследователи должны принимать меры предосторожности, чтобы не допускать подобных последствий или же сохранять их в приемлемых границах. Важный способ предотвращения нежелательных последствий для лиц, задействованных в исследовании, – защита личности, например сохранение анонимности людей, зафиксированных в визуальных материалах.

Тем не менее, в реальной практике исследований гарантирование абсолютной анонимности невозможно. В письменных опросах, широко используемых в научных исследованиях, анонимность, как правило, вообще не воспринимается как проблема [см. напр.: Swanborn, 1981. P. 153], во всяком случае, довольно редко существуют мотивы отслеживания респондентов. Однако, при наблюдении с использованием камеры защита приватности наблюдаемого субъекта становится важной задачей.

Типичные качества изображений становятся препятствиями для защиты личности субъектов. У образов существует уникальная иконическая и индексная связь с реальностью. «Непререкаемая суть» изображения, фиксируемого на камеру, состоит в том, что снимок теряет свою коммуникативную силу при его конвертировании в альтернативный медиаформат, например, в слова или числа, или же если части изображения, например, лицо субъекта, делаются нечеткими с целью сохранить анонимность. В визуальных исследованиях нас не интересуют мнения конкретных людей, как и в случае применения опросной технологии, однако, в большинстве случаев личности оста-

ются крайне заметными. Если визуальные данные включаются в финальный отчет о научно-исследовательской работе, или, в крайних случаях, в фильм для широкого показа, изображаемые личности оказываются узнаваемыми для зрителей.

Иконические и индексные связи образов и реалий, которые они отражают, вызывают озабоченность исследуемых субъектов тем, что их снимают на камеру. Аллен Гримшоу выделяет ряд (зачастую смежных) причин, по которым люди могут отказываться от фото- и видеосъемки [Grimshaw, 1982. P. 235]:

- ощущение того, что часть тебя крадут;
- чувство утраты анонимности;
- очевидное (нежелательное) присутствие в ситуации, зафиксированной на записи;
- озабоченность тем, что неизменность и воспроизводимость записи может сделать субъекта жертвой насмешек или иной неизвестной угрозы.

В определенных случаях эти причины справедливы. Исследователи могут игнорировать протесты субъектов или не понимать их, особенно если они недостаточно знакомы с социальным контекстом, в котором разворачивается исследование. В свою очередь, опытные исследователи могут знать потенциальные угрозы, о которых забывают исследуемые. Долг исследователя – проинформировать и защитить субъектов как можно раньше. Некоторые опасности могут быть незамеченными как субъектами, так и исследователями, что, к сожалению, неизбежно.

Иногда обеспечение анонимности менее важно, например:

- в ситуациях, когда изображения используются в узком, ограниченном кругу людей;
- если изображения – лишь промежуточная ступень перед дальнейшим кодированием или количественной обработкой;
- если пространственная (или культурная) дистанция между сбором данных и презентацией данных настолько существенна, что люди на изображениях не будут узнаваемыми; пример: съемка аборигенов Папуа Новой Гвинеи для использования в университете в Англии;
- если люди сняты неузнаваемо по техническим причинам, например, если субъекты – часть большого скопления народа или находятся вдали, и их личность невозможно идентифицировать.

Однако даже в этих случаях гарантировать анонимность практически невозможно. Одним из решений проблемы визуального исследования является трансформация изображений с целью сохранить анонимность. Развитие в сфере обработки цифровых изображений существенно облегчило процесс маскирования отдельных элементов изображения, например, лиц или логотипов, посредством размытия. Однако, это не всегда возможно и просто. Подобное вмешательство может привести к

потере важных данных. Мы, кроме того, можем использовать определенные техники сохранения анонимности в процессе записи: например, съемку субъектов спиной к камере, в темноте или переодетыми. Но все это, как правило, влечет потерю существенной контекстной информации. К тому же важная для визуальных исследований невербальная информация также может быть потеряна, например, мимика.

Таким образом, защита анонимности в визуальных исследованиях является важной для устранения тревог субъектов и возможного вреда. Иконическая и индексная сущность изображений повышает коммуникативную силу исследовательских данных, однако, одновременно облегчает транслирование идентичности, что требует осторожности. Иногда исследователи и исследуемые не в состоянии устранить все возможные последствия, и при иных сценариях действий риск может быть менее существенным. Однако при любом сценарии абсолютная гарантия анонимности невозможна. Редактирование изображения или особые техники интервью усложняют идентификацию субъектов, при этом снижается коммуникативный потенциал визуального материала. Научный критерий интерсубъективности подразумевает доступ к собранным данным, следовательно, визуальные данные должны быть доступны, а это ставит перед визуальным исследователем вопрос о следовании данному критерию при сохранении анонимности субъектов. Решение этой дилеммы требует учета контекстуальных проблем определенного исследования, включающих такие аспекты, как степень узнаваемости субъектов на изображении, допустимость возможных негативных последствий, условия доступа к данным, степень участия субъектов и так далее. Существенное внимание необходимо уделять не столько универсально применимым стандартам, сколько этическому анализу конкретного исследовательского проекта, результатом которого должна стать выработка общих принципов поведения, обеспечивающих анонимность.

### ***Приватное и публичное***

Следующие проблемы, связанные с правами индивидов на частную жизнь, которые я собираюсь рассмотреть, – это ожидания людей в частной и публичной сферах. Разграничение частной и публичной сфер – это довольно сложная задача. Например, любой, кто посещает туристические аттракционы, должен признать, что его изображение может случайно появиться в фотоальбоме незнакомых людей. Случайной съемки невозможно избежать, она является неизменным следствием демократизации производства частных фотографий. Абсолютно иная ситуация – когда более интимные аспекты или поведение фиксируются сознательно для исследования или иных целей, которые предполагают в определенной степени публичное разглашение.

На практике право на частную жизнь к публичным фигурам и частным лицам применяется по-разному. Немаловажно и то, снимаем ли мы большие группы людей в публичном месте или более камерное

поведение потенциально идентифицируемых личностей [Grimshaw, 1982. P. 234]. Однако, по данным аспектам нет общего согласия, отчасти в силу того, что понятия и термины, применяемые в дискуссии по теме, зачастую крайне нечеткие и двусмысленные.

Некоторые исследователи, например, Беккер, полагают, что нахождение в публичной сфере и осуществление опасных для общества действий, нивелирует право индивида на приватность [Becker, 1986. P. 258-259]. Данная позиция соотносится с преобладающими формами журналистских репортажей. Например, люди вероятнее попадут на телеэкран, посетив музыкальный фестиваль, чем оставшись дома, особенно если будут нарушать в публичном месте нормы поведения, приемлемые в обществе. В свою очередь, политики и кинозвезды обычно испытывают намного более частые и серьезные посягательства на частную жизнь. Есть также существенные отличия профессиональной этики в рамках одной сферы деятельности: например этика издателей серьезной прессы и таблоидов. В свою очередь, Голд отстаивает дифференцированный подход, заявляя, что социально изолированные и уязвимые группы, например, детей или заключенных, следует тщательнее защищать от посягательств на частную жизнь, чем людей, имеющих социальный статус и власть. На самом деле, скорее всего, только последние и могут выдвинуть претензии исследователям, зашедшим слишком далеко [Gold, 1989. P. 108]. Джозеф Шеффер представляет совершенно иной подход, заявляя, что съемка должна разрешаться при ограниченных условиях без учета различий между людьми, а также выступает против публичного разглашения, хотя неясно, что подразумевается под данным термином [Schaeffer, 1975. P. 255]. Такая двусмысленность в целом типична для дискуссии о приватности и фиксации визуальной информации. Даже если мы достигнем согласия по поводу разграничения публичной и частной сфер, остаются вопросы, например, как определить данные сферы, кем являются публичные фигуры, какие действия публичных фигур должны принадлежать к частной сфере. К тому же, необходимо делать четкое разграничение между искусственными, контролируруемыми условиями лаборатории и реальными публичными пространствами. При съемке на площади или в публичном здании обычно очень сложно или даже невозможно заранее предупредить об этом людей. Необоснованно ожидать от исследователя или оператора, что он сможет предсказать попадание посторонних в его поле зрения. В свою очередь, потом сложно установить личность людей, случайно попавших в объектив.

### ***Открытая и скрытая съемка***

С развитием визуальных технологий скрытая запись стала проще, например, с помощью телескопических объективов, миниатюризации, повышением фоточувствительности, экранами одностороннего наблюдения и так далее. Следовательно, допустимость скрытой съемки людей

и/или условия подобных практик становится важной темой в дискуссии об этике в визуальных исследованиях.

Скрытая или несогласованная съемка становится тем менее приемлемой, чем более мы углубляемся в частную сферу. С позиции психологии [Bosch, 1984. P. 17] утверждалось, что социологи придают больше значения интересам общественности, чем интересам личности, потому что они не особенно переживают, делая выбор в пользу скрытого или несогласованного наблюдения. Но большинство социологов, занимающихся визуальными исследованиями, выступают против скрытых форм наблюдения. Они не вполне квалифицированно объясняют это тем, что подобные исследования имеют меньшую научную ценность, чем открытые исследования. Так, Гримшоу заявляет, что скрытая съемка игнорирует этнографический контекст и потому является менее ценной, а сознательная смена поведения и самоконтроль, вызванные наличием наблюдателей, обычно не является существенной проблемой при съемке на камеру [Grimshaw, 1982. P. 232-247], тем самым, отмечается главную причину скрытой съемки в этнографических исследованиях. Таким образом, Гримшоу рекомендует по возможности избегать скрытой съемки. Шеффер также утверждает, что возможные преимущества от скрытой съемки нивелируются возможными проблемами для исследователя и исследуемого [Schaeffer, 1975. P. 255]. Озабоченность защитой прав исследуемых, разумеется, оправдана. Однако утверждение о том, что открытое наблюдение – это наилучший вариант, тоже является научно несостоятельным, и далее я поясню, почему.

Нередко складывается так, что предварительное разрешение получить невозможно, так как это кардинально изменит поведение исследуемых. Порой сбор данных вообще имеет смысл только в том случае, если исследуемых не информировать (или условно информировать) заранее. Ведь в противном случае субъекты могут изменить поведение из-за того, что за ними наблюдают. По возможности с такими людьми необходимо поговорить после съемки и серьезно учесть все вопросы и возражения.

Интересное взаимодействие развития технологий и практик исследования проявляется в нивелировании различий между ожиданиями субъектов при открытом и закрытом сценарии исследований. Даже самые ярые сторонники открытого наблюдения редко противятся использованию технических устройств, таких как телескопические объективы и камеры дистанционного управления. Подобные приспособления используются при открытом наблюдении, чтобы исследуемые забыли о том, что их поведение снимается, а также с целью избежать влияния на них исследовательского контекста.

Даже если исследуемые знают о том, что за ними наблюдают (как при так называемом открытом наблюдении), они редко представляют доподлинно, что именно исследуется, не знают обо всех возможных по-

следствиях и опасностях. Как при закрытом, так и при открытом наблюдении исследователи стараются фиксировать характерное поведение, и незнание конкретного предмета изучения может лишить исследуемых осознания риска при обоих сценариях.

Сценарий, согласно которому субъект не знает, что его снимают или целей съемки, мало отличается от сценария, согласно которому субъект забыл, что его снимают. Разница между сокрытием цели исследования с применением техники для маскировки ситуации исследования, и скрытой съемкой поведения не всегда существенна.

### ***Выводы по проблеме приватности***

В данной части я проиллюстрировал различные темы дискуссии, ставящие перед визуальными исследователями непростые этические проблемы. Четких определений и общего понимания публичного и приватного не существует. Под воздействием новых технологий записи изображений меняется сама сущность открытого или скрытого наблюдения, и любой сценарий вызывает идентичные этические вопросы.

У частных и публичных лиц различается восприятие приватности. К тому же, некоторые исследователи варьируют право приватности в зависимости от нахождения в публичных местах, социально одобряемого поведения или властного статуса людей. Другие ученые заявляют, что влияние исследователей на поведение исследуемых несущественно, так что открытое наблюдение всегда будет достаточным, предоставляя больше контекстуальной информации. Однако, в реальной практике существуют сценарии, при которых открытое или оговоренное наблюдение не срабатывает, так как оно может изменить поведение субъектов и тем самым повлиять на ценность исследования, или же такое наблюдение невозможно. Наконец, стоит отметить, что каждое исследование требует оценки ожиданий приватности со стороны исследуемых. Именно по результатам такой контекстно ориентированной оценки определяется выбор в пользу открытого или скрытого наблюдения. Независимо от того, какой тип наблюдения выбран, при каждом сценарии необходимо уделять внимание мерам по предотвращению возможных негативных последствий для субъектов. Об этом речь пойдет в следующем разделе.

### **Определение вреда и его приемлемых рамок**

Говоря об этических принципах, антропологи, социологи и психологи настаивают на том, что исследователь должен предотвращать любой вред или ущерб по отношению к исследуемым:

В случае, если процесс исследования подразумевает получение материалов и информации на основе доверия между лицами, очевидно, что права, интересы и чувства исследуемых лиц должны быть защищены [Council of the American Anthropological Association 1971, цит. по: Heider, 1976. P. 118-120].

Этический устав без дальнейшего объяснения ставит условием защиты анонимности, что также распространяется на съемку камерой. Люди должны быть в полной мере проинформированы обо всем до начала исследования, которое может продолжиться только в случае, если они открыто выразили свое согласие. Несмотря на то, что это здравые принципы, их столь широкая и неясная формулировка затрудняет их применение на практике.

Вопросы относительно того, в какой мере исследователь может и должен предотвращать негативные последствия, а также возможно ли на практике получить согласие после полного информирования участников, требуют уточнения. В первую очередь, я рассмотрю понятие вреда или ущерба, а также в данном разделе я затрону некоторые темы, связанные с проблемой согласия.

Жесткое следование правилу предотвращения негативных последствий и вреда для людей может сделать исследование просто невозможным. Ведь любое заявление о реальности неизменно затрагивает кого-либо или что-либо. В случае новой или противоречивой информации риск ущерба различного рода возрастает. Поэтому нам необходимо оценивать приемлемость существующего риска в каждой конкретной ситуации.

Однако провести грань между дискомфортом, порождаемым собранными материалами, и истинным ущербом и последствиями, вызванными данными материалами, не так уж легко [Becker, 1986. P. 258-259]. Например, когда вас снимают во время учебы, ваша самооценка может пошатнуться, если ваше поведение на снятом материале не вполне соответствует идеалу. Обычно дискомфорт все же ощущается в приемлемых рамках (в случае, если затем изображения не используются злоумышленно в других целях). Даже если исследование проводится честно и без манипулирования, люди по-разному переносят подобную противоречивую информацию. Исследователи не могут предугадать уровень чувствительности каждого субъекта, так что наиболее безопасный подход – полагать, что все они – крайне чувствительны.

Проблема предотвращения возможных негативных последствий в основном типична для процесса съемки поведения (например, при исследовании взаимодействия). Однако мы не можем исключать возможность того, что нежелательные или негативные последствия могут проявить себя даже при записи чисто материальных вещей, на которые зачастую влияет поведение субъекта, например, его рабочего места. В большинстве случаев вред ограничивается личной, нематериальной сферой, однако финансовый или физический ущерб все же возможен. Вред репутации личности является в первую очередь моральной проблемой (например, отторжение человека значимым для него другим), но может также привести к финансовым потерям лиц и организаций: спаду продаж, замедлению продвижения по службе, снижению шансов на переизбрание и прочее). Подобный негативный эффект исследова-

ния демонстрирует то, что защита людей должна состоять в предотвращении возможных долговременных последствий. К тому же, этическая ответственность исследователя не завершается с окончанием научного проекта, но включает и ограничение доступа к материалам исследования, т.е. контроль за распространением полученных данных.

Таким образом, представители различных дисциплин сходятся во мнении о том, что субъектов следует защищать от ущерба, однако достижение этого на практике проблематично, а точное следование этому правилу грозит полностью остановить визуальные исследования. Любое исследование реальности может иметь негативные – кратковременные или долговременные последствия личного и материального характера. При оценке потенциального ущерба должны также учитываться последствия обнародования данных и доступность полученного материала. Особенно в визуальных исследованиях субъекты могут испытывать дискомфорт даже от просмотра собственных изображений, и поскольку субъекты различаются по уровню чувствительности, рекомендуется быть крайне осторожными. Проблема принятия этических решений состоит в том, чтобы оценить, насколько приемлем потенциальный риск в контексте конкретного исследования и применительно к конкретным субъектам исследования.

### **Согласие как процесс**

Помимо защиты субъектов от вреда, процитированный выше этический кодекс также упоминает полную информированность и предварительное согласие субъектов. В самом деле, многие настаивают на том, что исследуемые должны иметь право решать, участвовать ли им в исследовании, полностью осознавая все возможные последствия. Это называется принципом информированного или добровольного согласия. Шеффер формулирует это правило следующим образом:

Добровольное согласие подразумевает, во-первых, то, что вовлеченность в проект полностью определяется участником. Однако, это условие не может осуществляться без полного и ясного понимания участником целей, действий и последствий. Обязанность исследователя – проинформировать участника для более полного понимания исследования. Во-вторых, добровольное согласие подразумевает взаимное доверие и уважение между исследователем и исследуемым. Соответственно, в течение всего процесса исследования взаимоотношения исследователя и участника строятся на согласии. Для обоих должно быть очевидно, что исследователь не может предать [Schaeffer, 1975. P. 254].

Принцип добровольного согласия по Шефферу требует полной информированности субъекта о целях, действиях и последствиях исследования. На практике этого идеала достичь невозможно. Многие участники психологических и социальных исследований слабо представляют



себе, что именно и как происходит, и в каких целях могут быть использованы их данные. Более того, обычно они недооценивают возможности используемых визуальных технических средств. Следовательно, важная обязанность ученого – как можно более честно проинформировать участника исследования. Однако, сбор и анализ данных зачастую является долгим процессом, направление которого полностью непредсказуемо даже для самого опытного и добросовестного исследователя. Следовательно, с этической точки зрения, даже предварительное согласие при предоставлении полной и аккуратной информации не является достаточным. Нежелательные эффекты могут проявиться неожиданно в конце исследования, иногда при публикации или распространении изображений, годы спустя [Grimshaw, 1982. P. 242].

Исследователи лишь могут попытаться проинформировать субъектов по возможности наиболее честно и ясно, в доступной для них форме. Исследователи могут проинформировать о методе сбора данных, о том, как эти данные будут обрабатываться в дальнейшем, как и кому будут показываться данные, о возможных рисках и предосторожностях, предпринимаемых для их предотвращения и так далее. Маршалл [Marshall, 2003] обобщает ряд тем, связанных с информированным согласием, включая то, как письменное или устное согласие было получено. Некоторые исследовательские центры требуют письменное согласие от участников исследования. Однако это не всегда осуществимо на практике. Например, при наблюдении за неизвестными людьми в публичных местах получить от них письменное согласие затруднительно. При работе с представителями других культур получение письменного разрешения особенно проблематично из-за характера исследования, а также неграмотности или социальной незащищенности исследуемых [Fluehr-Lobban, 1998; ссылка по изд.: Marshall 2003. P. 271-272].

Обязательное требование некоторых исследовательских институтов письменного согласия обычно продиктовано не заботой об исследуемых субъектах, а стремлением избежать личной или институциональной ответственности. Голд справедливо говорит о серьезных этических проблемах, связанных с контрактным подходом к исследованию, особенно в случае визуального и/или интерактивного исследования, при которых субъект не получает надлежащего уровня защиты [Gold, 1989. P. 104]. Беккер также заявляет, что предварительное согласие дает недостаточно гарантий в этическом аспекте. Он пишет, что даже с юридической точки зрения подобные соглашения могут быть недействительными, поскольку исследуемые редко полностью осознают, на что же они дают свое согласие [Becker, 1986. P. 259]. Получение (письменного) информированного согласия – это в первую очередь юридический подход, в основном защищающий исследователей и институты от возможного ущерба, однако он недостаточен для обеспечения приватности, конфиденциальности и минимального уровня защиты исследуемых во время и после завершения исследовательского проекта [например, см.

American Association of University Professors]. Маршалл заявляет, что «решения о получении письменного или устного согласия должны приниматься исходя из характера исследования, изучаемого контекста и серьезности риска для участников исследования, подписывающих документ информированного согласия» [Marshall 2003. P. 275].

Во время съемки субъекты могут контролировать ситуацию в определенных рамках, сопротивляться непредусмотренным или нежелательным действиям, заявив о своих чувствах, если ощущают давление, или в тех ситуациях, от которых стремятся дистанцироваться. Однако, фаза записи / съемки – лишь один аспект производства визуальных материалов. Обычно затем материал редактируется. В процессе отбора и перегруппировки данных материал может получить новые смыслы: физически не связанные аспекты могут объединяться по принципу сравнения или контраста. Комментарии могут также придать изначальному событию новые смыслы, нежелательные для задействованных лиц. Все это создает следующую дилемму: с одной стороны, несправедливо то, что субъект имеет право голоса лишь во время съемки, не влияя на последующий процесс редактирования. С другой стороны, лишь немногие фильмы были бы сняты (и имели аналитическую ценность), если бы исследуемые обладали неограниченным правом принимать решения [Heider, 1976. P. 121].

И хотя в исследовательском процессе невозможно достичь полной информированности субъектов и постоянно консультироваться с ними; исследователи не должны действовать в одиночку после получения изначального одобрения от субъектов, важно консультироваться с людьми в течение всего исследования. Исследователи должны быть открытыми для вопросов и жалоб участников исследования, и, по возможности организовывать показы записанного материала для поддержания обратной связи с субъектами. Исследователи должны гарантировать, что материалы будут использоваться на заранее оговоренных (конфиденциальных) условиях. Неосторожность или беспечность со стороны исследователя является серьезной профессиональной ошибкой.

Следующий вопрос, на который стоит обратить внимание, это кто должен выдавать разрешение на групповые съемки. В данном случае необходимо задействовать всех участников, а не ограничиваться лишь согласием властей. Например, согласие администрации школы или фирмы на съемку не дает автоматического права на съемку любого человека из школы или фирмы без его согласия. Очевидно, что это порождает определенные неудобства – задержки по срокам или сопротивление.

В рамках партисипаторных подходов к визуальным исследованиям выдвигаются радикальные этические принципы: например, то, что ученые и информанты должны совместно определять цели и процесс исследования [см., например, Kjølseth, 1983]. Подобные модели сотрудничества могут иметь реальный потенциал, что частично реализуется; однако, все же, требуется критический взгляд. Обычно именно исследо-

ватели почти полностью контролируют все действия в проекте, определяют инструментарий и способ представления результатов. Такое неравное распределение власти не может маскироваться чисто методологическими или теоретическими заявлениями. Необходимо определиться с тем, в какой мере взаимное доверие и уважение, эти два фундаментальных принципа этического поведения будут реализованы в процессе исследования.

Таким образом, существует ряд тем, связанных с защитой права субъектов контролировать собственное участие в исследовании. Динамический характер любого проекта подразумевает, что информированное согласие в абсолютном виде практически невозможно с самого начала исследования, и ученые могут честно рассказать субъектам лишь о том, как будут собираться данные, для каких целей, каковы возможные последствия и среди кого данные материалы будут распространяться. Выбор устной или письменной формы согласия зависит от характера исследования, изучаемого контекста и серьезности риска для участников исследования, подписывающих документ об информированности [Marshall, 2003: 275]. Согласие должно быть получено на личном, а не организационном уровне; контрактные соглашения не являются достаточными, так как в начале проекта очень мало известно о направлении и цели исследования. Необходимо максимально честно информировать участников по мере развития исследования. Необходимо учитывать обратную связь по поводу развития проекта и получаемых данных и даже обращаться к более радикальной кооперативной модели исследований, при которой контроль распределен более равномерно между субъектами и исследователями. Чтобы данная модель была эффективной, необходимо выстраивать взаимное доверие и уважение между исследователями и субъектами, что также применимо к виртуальным отношениям субъектов и исследователей с помощью новых медиатехнологий.

### **Новые медиатехнологии, новая этика?**

Социальные и культурные исследователи отмечают ценность сети Интернет как области изучения, вспомогательного инструмента штудий и средства коммуникации. Гибридный, безграничный характер Интернета как области изучения и средства коммуникации ставит перед исследователями ряд особенно сложных этических вопросов и проблем.

Огромный массив информации публично доступен через сеть и в том случае, если сайт не защищен какими-либо паролями и фильтрами, доступ к этим данным может иметь любой. Для исследователей открыты дискуссии между пользователями Интернета, просмотр сайтов и личная информация (фотографии, биографии или письма). Исследователь может легко присоединиться к онлайн-дискуссии, и ее участники не узнают, что их поведение изучают. Главное преимущество ненавязчивого наблюдения – отсутствие слежения и прочих нежелательных

реакций, вызванных осознанием наблюдения. Однако скрытое наблюдение снова порождает этические вопросы.

Некоторые исследователи и многие представители общественности считают Интернет публичной сферой, из которой черпаются данные. Однако в целом более распространено мнение, что «исследования в киберпространстве попадают в сферу действия этических рекомендаций, затрагивающих информированное согласие, приватность, конфиденциальность и необходимость защиты исследуемых от негативных последствий» [Lee, 2000. P. 135]. Проблема состоит в том, каким образом применять существующие этические нормы в сети Интернет, принимая во внимание его гибридную, гетерогенную сущность.

Так же как и в реальном мире, в киберпространстве сложно провести грань между публичной и частной сферой, где существует бесконечное число пользователей «частно-публичного» статуса. Аналогично практике в реальном мире, исследователи должны получить явное согласие субъектов на участие в исследовательских проектах. Цели исследования, использование его результатов или сопутствующих материалов, а также потенциальный риск должны быть наиболее полно объяснены участникам. Недавно Ассоциация Исследователей Интернета (Association of Internet Researchers = AoIR) опубликовала рекомендации рабочей комиссии по этике (Ess and AoIR, 2002), которые ставят перед исследователями вопросы, помогающие в принятии этических решений для конкретного Интернет-исследования с определенной целью и контекстом. Рекомендации по исследованию Интернет-коммуникаций включают следующие вопросы:

- Каковы внутри-контекстные этические ожидания?
- Какие этические проблемы ставит исследование перед участником(ами) проекта? Например, если содержание коммуникации субъекта станет известным за пределами проекта, будет ли результат вредоносным для субъекта? Если же исследуется лишь форма коммуникации, а не содержание, то это снижает риск для субъекта исследования. В любых случаях (т.е. когда для исследователя важна форма или содержание), если содержание относительно обычное, не затрагивает острые темы, то риск для субъекта незначителен [Ess and AoIR, 2002. P. 7-8].
- Участники исследования воспринимаются как «субъекты» (в значении, принятом в медицине и социальных науках), или как авторы, чьи тексты/артефакты предназначены для публичного доступа [Ess and AoIR 2002. P.7].

Если вебсайты делаются публичными и общедоступными, то их контент в качестве материалов исследования не должен вызывать много этических вопросов. Однако являются ли тексты и изображения, опубликованные на сайтах, действительно публичными и свободно доступными для научных и иных целей? Можем ли мы заключить из того,

что владелец сайта решил сделать медиа-материалы общедоступными, то, что на это было дано разрешение? Каковы ожидания владельцев сайта?

В разделе «Открытая и скрытая съемка» я рассматривал различия в восприятии приватности со стороны публичных и частных лиц. Можем ли мы перенести те же этические правила для частных и публичных лиц и организаций (политиков, правительственных сайтов, корпораций) из реального мира в киберпространство? Публикуя вебсайты в сети, не нарушают ли их владельцы право приватности, обычно присущее частным лицам? Нарушает ли общественно неприемлемое поведение права владельцев сайта? Эти вопросы требуют тщательного анализа и учета контекста.

Исходя из второго пункта, процитированного по рекомендациям AoIR, главный вопрос в дискуссии по исследовательской этике состоит в том, что конкретно субъект собирается делать с полученной информацией. Изначальная цель сайта может быть лишь объединение людей по интересам; иные цели могут не предполагаться. Этично ли использование материалов, не предусмотренное владельцем сайта? Например, может кто-либо опубликовать ссылку на сайт, не связавшись с владельцем сайта? Ответы на некоторые вопросы есть в сетевом этикете (правилах поведения для членов электронного сообщества), другие правила требуют осторожного подхода, так как последствия могут иметь негативные последствия для владельца сайта. Необходимо различать «этику доступа к информации и этику использования этой информации» [Reid цит. по: Lee, 2000. P. 13]. Доступ к определенным видам информации не дает права на использование этих данных или, по крайней мере, на любое их использование. Например, для сравнения, цитирование сайта или использование ссылки на сайт – это разное использование материалов, что приводит к негативной оценке сайта (см. раздел «Худшее в сети»). В данном случае указание на определенный сайт может спровоцировать такие негативные для ресурса последствия, как нежелательные письма владельцу сайта, взлом сайта и так далее. В некоторых случаях даже упоминание сайта (в статье или книге) имело нежелательный эффект для владельца сайта и других лиц. Подобные последствия не ограничиваются действиями в сети: в случае, если на сайте доступна личная информация, ее могут использовать для связи с владельцами сайта, а также преследования этих лиц или их детей в реальном мире.

Исследование изображений, представленных на сайтах, порождает еще больше этических вопросов. Подобные изображения «говорят сами за себя», в отличие от тех, что сняты и отобраны исследователем, или полученных из весьма личных источников. Однако повторяю, что неустранимая иконическая сущность изображений подразумевает, что их кодирование в форму текстуальных или цифровых материалов снижает их ценность. При составлении отчетов по исследованию, изображения, полученные с сайтов, как и снятые исследователем, воз-

можно, потребуется изменить с целью сохранения анонимности. Однако, подобные ограничения или трансформации изображений могут затруднить оценку или продолжение исследований [Lee, 2000. P. 136, ссылка на Lee, 1993]. В частности, теряется коммуникативная насыщенность изображений.

Последний вопрос из рекомендаций AoIR затрагивает новую проблему, связанную с использованием изображений с сайтов, – проблему авторского права. В некоторых исследованиях владельцы сайтов могут рассматриваться как изучаемые субъекты, однако они также являются владельцами собственных материалов, текстов и изображений, которые публикуют. Вопрос усложняется тем, что владельцы сайтов зачастую используют изображения и текст, которые им не принадлежат, так что использование такого материала требует согласия третьей, часто неизвестной стороны. Разумеется, создатели должны материально поощряться за свою работу, однако было бы полезным позволить цитировать их визуальные ресурсы в некоммерческих целях (например, преподавание и исследование) бесплатно, как это происходит с текстами книг и статей. Визуальные исследователи поддерживают международное соглашение о «честном использовании» материалов в научных целях.

Интернет и последующие новейшие технологии, широко задействующие визуальную сферу, продолжают оказывать влияние на исследования, их методы, а также на то, как мы коммуницируем и делимся знаниями. Исследовательские возможности и этические вопросы, порождаемые техническим и культурным развитием, требуют особого внимания. Одни исследователи считают, что традиционные этические принципы одинаково применимы в реальном и виртуальном мирах, другие разработали специальные правила для исследований, проводимых в Интернете. Вопросы обеих исследовательских школ используются в принятии этических решений в рамках визуальных исследований. Проблемы, связанные с открытым наблюдением в реальном мире, характерны и для визуальных исследований в киберпространстве.

Однако исследования Интернета породили новые вопросы: нам следует различать доступность информации и ее использование в Интернете; права доступа и права пользования не равнозначны. Исследователи должны выяснять ожидания владельцев сайтов в отношении использования их материалов и возможных негативных последствий. Столь же внимательно нужно изучать в аспекте анонимности изображения, полученные в Интернете, как и в реальном мире; наконец, воспринимать субъектов исследования как авторов и владельцев изображений, уважать авторские права, и при этом стремиться к менее строгому контролю использования изображения в научных целях. Чтобы получать пользу от Интернета как богатого культурного ресурса и посредника, нам необходимо конструктивное взаимодействие технологического прогресса, этических норм, критической теории и методологических инноваций.

## **Этика на практике**

Прежде чем подвести итог дискуссии о проблемах визуальных исследований, я опишу этические феномены, появившиеся в обществе и научном мире. Затем я обобщу главные темы, затронутые в статье, которые, я надеюсь, помогут визуальным исследователям применять в своей работе релевантные этические принципы.

### ***Наука и общество – двойные моральные стандарты?***

Необычный развивающийся ныне феномен – поляризация этических ожиданий в науке и обществе, что создает «двойные стандарты».

Во многих сферах общества все более широко применяются камеры, а люди проявляют поразительную терпимость к практикам нарушения приватности (например, к скрытым камерам в реалити-шоу), что выходит далеко за пределы того, что может себе представить даже самый беспринципный исследователь. Парадоксально, но в некоторых сферах научной практики преобладает обратная тенденция. Все более явным становится контраст между жесткими научными стандартами съемки человеческого поведения и шокирующей дозволенностью вторжения в частную жизнь и раскрытия ее наиболее интимных аспектов. Множество примеров можно наблюдать в телевизионных реалити-проектах и прочих «инновационных» формах визуальных репортажей, а также в квазипубличной сфере Интернета [Pauwels, 2006]. Очевидно, мы не можем согласиться с подобным пренебрежением этическими стандартами. С другой стороны, слишком жесткая, непоследовательная или безразличная этическая позиция тоже может вызвать инерционные процессы, как я сейчас продемонстрирую.

### ***Наука и искусство: еще одно моральное расхождение?***

Еще более необычный факт – поляризация допустимой исследовательской этики в различных научных дисциплинах. Например, сегодня социологи США сталкиваются в научных учреждениях с практически невыполнимыми этическими правилами, когда дело доходит до использования или производства визуальных материалов, фиксирующих человеческое поведение. Для защиты прав лиц, задействованных в исследованиях любого рода, в США были созданы Институциональные Наблюдательные советы (Institutional Review Board = IRB). Основные цели данных советов – минимизировать угрозы и ущерб, обеспечивать документирование информированного согласия и устанавливать строгие правила защиты приватности и конфиденциальности. Во многих других странах этические комиссии, исходя из тех же целей, сходным образом пытаются контролировать и регулировать утверждение плана исследования. Данная инициатива необходима и похвальна, однако, члены этих советов не всегда знакомы с методами социальных наук, особенно с более новыми подходами и качественными методами. Визуальные методы сталкиваются с двойной проблемой: их воспринимают

как качественные и как нетрадиционные. А важная потребность в работоспособном решении в отношении информированного и добровольного согласия пока совершенно игнорируется.

Этические комиссии обычно занимают очень осторожную, порой чрезмерно ограничительную позицию к санкционированию проектов с использованием визуальных записей людей, особенно если производство материалов должно осуществляться самими исследователями. Наиболее примечателен тот факт, что к аналогичным проектам, предполагающим репрезентацию людей, но представляемым как арт-проекты, применяется меньше ограничений, и легче получить одобрение.

По результатам проведенных дискуссионных групп и визуальных конференций стало очевидно: такая странная ситуация привела к тому, что (социальные) ученые в раздражении и отчаянии рекомендуют коллегам регистрировать свои инициативы (например, визуальный анализ людей в рабочей и бытовой обстановке) как «арт-проекты», а затем заниматься обычным социологическим исследованием. В недавнем специальном издании журнала *Визуальные исследования (Visual Studies)*, посвященном вопросам этики, социолог Диана Пападемас не рекомендует переименование научного исследования в арт-проект или журналистское исследование ради устранения проблем с разрешением исследования [Papademas, 2004. P. 124]. Между тем, нередко для исследователей это является единственным способом использовать широкие, инновационные возможности визуального подхода к сбору и распространению научных данных.

Появление подобных этически «легких путей» отражает не только усиление несоответствия этического восприятия в науке и обществе и появление двойных стандартов, но также проблематичное расхождение в этике различных научных дисциплин. Это вновь демонстрирует необходимость более широкой социальной контекстуализации этики. Распространяя четкую информацию и стимулируя дебаты, необходимо выработать адекватные способы расширения общественной легитимности.

Как утверждает Патриша Маршалл, наблюдательные советы часто с излишним рвением интерпретируют федеральные законы, так как Отдел защиты прав человека в исследованиях закрыл ряд проектов в институтах США, которые, как утверждалось, нарушают права человека [Marshall, 2003]. Столь жесткая позиция советов вызывает тревогу:

На данный момент в условиях административных разногласий, отчетов о нарушениях исследовательской этики и исправлениях существующих рекомендаций, советы будут склонны принимать решения и интерпретировать правила, руководствуясь страхом того, что их организации предъявят иск, а все исследовательские программы будут закрыты «федералами» за недостаточный контроль [Marshall, 2003. P. 273].



Требования наблюдательных советов и аналогичных этических комиссий становятся тем более ограничивающими и некомпетентными, чем чаще исследователи прибегают к менее открытым (и/или этичным) методам. В свою очередь, исследователи могут полностью утратить интерес к своим проектам из-за ограничительных процедур, задействованных в получении разрешения. Таким образом, исследование, являющееся важным для науки или исследуемых, может остаться незавершенным. Маршалл отмечает [Marshall 2003. P. 281], что ни одно из данных последствий неприемлемо, и предлагает несколько рекомендаций по усовершенствованию процедур наблюдательных советов.

По мнению Кэролин Флюер-Лоббан, в эпоху глобализации этика исследований не может ограничиваться или определяться западными национальными или местными дискурсами [Fluehr-Lobban, 2000. P. 37]. Новые акторы, методы и окружающие условия изменили и продолжают менять постколониальный мир, требуя новых стандартов нашей работы. Она также настаивает на том, что социальные ученые (и в особенности антропологи) должны занять более активную, ведущую роль в международном обсуждении характера и условий исследования, затрагивающего людей.

Хотя взгляды на этику в обществе в целом становятся все более гибкими, корректное поведение остается главной обязанностью исследователей, и анализ этических вопросов должен быть неотъемлемой частью любого исследования. Слишком жесткие ограничения не решают проблем, лишь порождая ложные «легкие пути» для одобрения со стороны комиссии, которые приведут к запретам некоторых типов исследований. Исследователи должны сами разрабатывать нормы, особенно в стремительно развивающейся, непредсказуемой технологической среде. Технический прогресс и глобализация требуют более широкого подхода к этике исследования человеческого поведения, чем подход, основанный лишь на западных или национальных ценностях. Речь не только о том, как остаться в рамках, установленных законом, но и вопрос о принципах, позволяющих разумно и этически верно действовать во многих случаях, когда юридические положения не работают, запаздывают или являются слишком неопределенными.

### ***Контекстуальное принятие решений***

Этическое поведение не может устанавливаться жесткими правилами; оно скорее определяется позицией, согласно которой конкретный тип поведения продиктован конкретной ситуацией. В первую очередь, необходимы знания и опыт относительно предполагаемых или возможных последствиях принятия решения для лиц, вовлеченных в исследование. Кроме того, требуется чуткое понимание всех сенситивных аспектов, связанных с предметом исследования и его участниками, из чего следует существенная вовлеченность исследователя в ситуацию, во все то, что в ней происходит. Исследователям следует полагаться на свое собственное восприятие ситуации как членам общества. Ведь оче-

видно, что социальные ученые не только изучают социальные нормы и ценности на дистанции, но и напрямую сталкиваются с этими нормами в своих изысканиях и хотят применять их корректно.

Стремление ученых работать в этически приемлемых рамках постоянно ставят перед ними дилеммы как в визуальных, так и в другого рода исследованиях. Данная тема требует более пристального внимания, однако устранить неопределенность в полной мере невозможно. В научной работе сосуществуют различные интересы и ожидания, между которыми необходимо искать компромисс. Среди них – следующие:

- защита достоинства и частной жизни исследуемых;
- научный принцип репрезентативности данных;
- требование публичного раскрытия научного материала;
- этическая совесть исследователя и меняющиеся этические нормы в обществе;
- стремление исследователя к личному успеху (слава, карьера).

Если данные могут причинить существенный вред или ущерб участникам исследования или сторонним лицам, то их нельзя использовать, несмотря на содержащуюся в них ценность. Это имеет отношение к случаям, когда данные фиксируют предосудительное поведение или, не имея серьезных публичных последствий, могут навредить самооценке респондентов или их взаимоотношениям с другими лицами. Визуальные данные можно использовать по-разному; необходимо задать вопрос, можно ли собранные визуальные данные делать общедоступными. Например, при прямом наблюдении, где записи делаются в текстовом режиме, а изображения не фиксируются, визуальные данные не могут быть доступны другим – иными словами, мы имеем дело уже с кодированной информацией. Однако, визуальные медиа, предоставляющие доступ к первичным данным, хотя и являются промежуточной формой, дают существенное преимущество, которое по возможности стоит использовать.

На первый взгляд, существует определенное сходство между практикой визуально ориентированных наук и практиками фотожурналистики и документального кино; последние также ограничены явным или скрытым этическим кодом. Однако, научная визуальная практика должна подчиняться более жестким критериям научного (научные принципы, методология) и этического (ответственность по отношению к сфере исследования и обществу в целом) характера. Использование изображений в научных исследованиях человеческого поведения нельзя рассматривать лишь как простую альтернативу более трудоемким процедурам. Подход «чем быстрее, тем лучше» иногда встречается среди не столь этически озабоченных сборщиков изображений, работающих для коммерческих газет, журналов.

Этические вопросы, возникающие при использовании визуальных записей в исследовании человеческого поведения, крайне слож-

ны. Несмотря на это, визуальные исследователи не так уж часто испытывают сложности с получением согласия на исследование. И хотя нежелательные последствия не могут быть полностью устранены, из практики мы знаем, что многие люди по разным причинам желают участвовать в подобных проектах. Гримшоу говорит об альтруистических мотивах, например, желании внести вклад в науку, а также таких личных причинах, как слава и внимание, получаемые благодаря участию в проекте [Grimshaw, 1982. P. 244]. И все же, большинство полученных в результате проектов (научные или образовательные фильмы, иллюстрированные статьи или мультимедийные материалы на вебсайтах, CD или DVD) время от времени вызывают недовольство лиц, участвовавших в исследовании. Исследователю, производящему запись, необходимо предусмотреть подобную реакцию с помощью предварительного обсуждения и консультаций, а также быть готовым к возможным проблемам и последствиям. Внимательный анализ затронутых в данной статье вопросов поможет исследователям в оценке и применении этических принципов, адекватных целям, участникам и контексту исследования.

### Список источников

*Кодекс этики Американской антропологической ассоциации* (пер. с англ. Е. Ярской-Смирновой) // Журнал социологии и социальной антропологии. №1, 2000. С.173-180.

AAA 'Statement on Ethics' adopted by the Council of the American Anthropological Association in May 1971 and amended in November 1986, <http://www.aaanet.org/stmts/ethstmnt.htm>

*American Association of University Professors*: [cited 26th March, 2007]. Available from <http://www.aaup.org/aaup>

*ASA Code of Ethics*, American Sociological Association, 1999.

*Becker H.S. Doing Things Together: Selected papers*. Evanston Ill: Northwestern University Press. 1986.

Bosch J. (3<sup>rd</sup> ed.). *Leren Observeren: een introductie in het gebruik van systematische gedragsobservaties*. Muiderberg NL: Coutinho. 1984.

*BSA Statement of Ethical Practice for the British Sociological Association*, March 2002 (Appendix updated May 2004).

*Economic and Social Research Council*, No date. *Research Ethics Framework* [cited 7th February 2007]. Available from [http://www.esrcsocietytoday.ac.uk/ESRCInfoCentre/Images/ESRC\\_Re\\_Ethics\\_Frame\\_tcm6-11291.pdf](http://www.esrcsocietytoday.ac.uk/ESRCInfoCentre/Images/ESRC_Re_Ethics_Frame_tcm6-11291.pdf)

*Ess C.* and the Association of Internet Researchers (AoIR). *Ethical decision-making and Internet research: Recommendations from the AoIR ethics working committee*, Approved by AoIR, November 27, 2002. [cited 23rd August 2006]. Available from [www.aoir.org/reports/ethics.pdf](http://www.aoir.org/reports/ethics.pdf)

*European Science Foundation*. *Good scientific practice in research and scholarship*. 2000 [cited 24th August 2006]. Available from <http://www.esf.org/sciencepolicy/170/ESPb10.pdf>

*Fluehr-Lobban C.* *Globalization of Research and International Standards of Ethics in Anthropology* // *Annals of the New York Academy of Sciences*. № 925. 2000. P. 37-44.

*Gold S.* Ethical Issues in Visual Field Work // *New Technology in Sociology: Practical Applications in Research and Work*, edited by G. Blank, J. McCarthy and E. Brent. 1989. P. 99-109. New Brunswick, Canada: Transaction Publishers.

*Grimshaw A.* Whose Privacy? What Harm? // *Sociological Methods & Research* Vol. 11. №2. 1982. P. 233-247.

*Heider K.* *Ethnographic Film*. Austin/London: University of Texas Press. 1976.

*Hine C.* *Virtual Ethnography*. London/Thousands Oaks/New Delhi: Sage Publications, 2000.

*Kjølseth R.* Evidence and Imagination: Photography in Enquiry // *International Journal of Visual Sociology*. №. 1. P. 1983.20-24.

*Lee R.M.* *Unobtrusive Methods in Social Research*. Buckingham/ Philadelphia: Open University Press. 2000.

*Marshall P.L.* Human Subjects Protections, Institutional Review Boards, and Cultural Anthropological Research // *Anthropological Quarterly* Vol. 76. № 2. 2003. P. 269-285.

*Office of Research Integrity: Handling Misconduct: Case Studies* [cited 13 February 2007]. Available from: <http://ori.dhhs.gov/misconduct/cases/>

*Papademas, D.* 2004. Editor's Introduction: Ethics in Visual Research // *Visual Studies*. Vol. 19. № 2. P. 122-125.

*Pauwels L.* Ethical Issues of Online (Visual) Research // *Visual Anthropology* Vol. 19. № 3-4. 2006. P. 365-369.

*Rossner M.* How to guard against image fraud // *The Scientist*. № 20. 2006. P. 24-25.

*Rossner, M.* Hwang case review committee misses the mark // *Journal of Cell Biology* Vol. 176. №2. 2007. P. 131-132.

*Schaeffer J.* Videotape: New Techniques of Observation and Analysis in Anthropology // *Principles of visual anthropology*, edited by P. Hockings. Aldine: Chicago. 1975. P. 253-282.

*Swanborn P.* *Methoden van Sociaal-Wetenschappelijk Onderzoek: Inleiding in ontwerpstrategieën*, Meppel: Boom. 1981.

*Worst of the Web:* [cited 26th March 2007]. Available from: <http://www.worstoftheweb.com>

*Перевод с английского Ярослава Кирсанова  
под редакцией Елены Ярской-Смирновой*

## **«Социологические выставки»: визуальные презентации в социальных науках**

---

*Лилия Воронкова*

Теперь я вижу вещи в ином свете и все воспринимаю по-иному. Я могу в своем искусстве воссоздавать жизнь средствами, которые прежде были мне неизвестны. «Мечта о форме в дни, когда царствует мысль», – кто это сказал?

*Оскар Уайльд «Портрет Дориана Грея»*

### **Введение**

**Н**епривычное сочетание слов «социологическая выставка» сложилось и утвердилось у меня в голове после трех лет работы на шаткой междисциплинарной границе между искусством (фотографией) и наукой (социологией). Данное эссе – попытка осмыслить мой опыт работы в этом направлении, а также определить место социологических выставок в рамках социальных наук, инкорпорирующих визуальные методы.

Освоение фотографической техники, изучение способов презентации визуального материала и организации выставок стали для меня своеобразным «полевым исследованием», в рамках которого я пыталась понять: каким образом «видят» окружающий мир фотографы, какими способами и техниками они создают эстетически привлекательные «документальные» снимки, каким образом кураторы организуют материал с целью донести какую-то идею. Будучи по образованию антропологом и обладая (хочется надеяться) так называемым

«социологическим воображением», я старалась отрефлексировать свое погружение в фотографический мир. Приверженцы постмодернистского подхода в антропологии уделяют огромное внимание элементу «рефлексивности» в работе полевого исследователя, т.е. необходимости постоянного отслеживания своих действий, своей позиции в поле, своих отношений с информантами, своих предрассудков и предубеждений [О «рефлексивном» подходе в антропологии см., например: Geertz, 1988; Рубел, Чегринцев, 1998]. Именно поэтому мои размышления над тем, как и зачем социальные науки могут инкорпорировать визуальные презентации, опираются в первую очередь на мой собственный опыт и мою рефлексию.

В рамках данной статьи я не ставлю задачу подробно описать мою работу по изучению фотографии и мой опыт (пусть и небольшой) кураторства, но постараюсь объяснить свою точку зрения по вопросу о роли публичных визуальных презентаций в социальных науках и о способах представления научного знания в «визуальную эпоху». Мы живем в мире, где способы восприятия смещаются от вербальных (письменных) в сторону образных, визуальных. «Богатство образов в нашем повседневном восприятии приводит к формированию новых форм восприятия, нового склада мышления и постижения мира», – пишет Штомпка, и «образ начинает замещать реальность» [Штомпка, 2007. С. 10]. Эта ситуация повлияла и на развитие социальных наук: в последние десятилетия налицо всплеск интереса к визуальным репрезентациям со стороны социальных ученых.

Без сомнения, понимать и расшифровывать образы очень важно. Но, на мой взгляд, «владения словом» уже не достаточно в данной ситуации, надо учиться «владеть образами» – производить и репрезентировать их. Для этого следует обратиться к способам и техникам создания и презентации образов, которые были выработаны в искусстве. Социальные науки и искусство на протяжении всего XX века двигались навстречу друг другу, и сегодня объединение усилий двух дисциплин видится мне наиболее интересным и перспективным вариантом представления результатов научных исследований. Особенно важным этот шаг становится в рамках развития идеи публичности в социальных науках. Я считаю, что социальные науки и искусство могут не только сосуществовать, но и плодотворно взаимодействовать, и попытаюсь рассказать про эту возможность – на примере собственной профессиональной биографии.

Соответственно, в предлагаемом вниманию читателя тексте мои личные рефлексивные заметки будут перемежаться краткими ретроспективными зарисовками из истории социальных наук и искусства, в частности, фотографии, а также анализом общих вопросов, к которым традиционно обращаются социальные ученые: о статусе визуального, об идее публичности, об отношениях между социальными науками, властью и гражданским обществом.

## История знакомства с фотографией

Я окончила социологический факультет (кафедру антропологии) СПбГУ в 2003 году. В то время визуальные методы в антропологии и социологии в России только начали вызывать интерес, и на факультете социологии не было ни одного курса, посвященного проблемам визуальности в социальных науках. После окончания университета я работала в ЦНСИ и участвовала в качестве исследователя или интервьюера в различных социологических проектах. Идея сопровождения исследований фотографированием возникла у меня стихийно около трех лет назад во время проекта по исследованию блошиного рынка возле станции метро «Удельная» в Санкт-Петербурге.

Рынок, существовавший нелегально на протяжении почти 50-ти лет, все время находился под угрозой закрытия. Поэтому, с одной стороны, мне просто захотелось сохранить хотя бы на снимках образы этого интереснейшего объекта: пространство, людей, предметы. С другой стороны, мое фотографирование не было стихийным. Делать фото я начала в ходе второго исследования этого рынка, которое мы проводили вместе с Олегом Паченковым. У нас был материал полевого исследования, собранный в процессе первого участвующего наблюдения в 2003 году, поэтому мы уже имели представление о том, что следует фотографировать, какими особенностями обладает этот объект, какие люди там собираются. Именно исследование, его цели и задачи, а также мой опыт полевого исследователя во многом определили «мой взгляд» на фиксируемый объект.

По мере фотографирования рынка я поняла, что помимо сохранения (памяти) объекта на снимках, изображения фиксируют то, что ускользает от исследователя в бесконечном потоке информации, который окружает «участвующего» социолога в поле (так называемая функция «замораживания» момента). Рассматривая детали предметов на фотографиях, мы обнаружили, что возникают новые детали и дополнительные коннотации, которые несут важную для исследования информацию. Например, в случае с блошиным рынком, во многом благодаря визуальным фиксациям, обнаружился интересный аспект для социологического анализа: феномен ностальгии (*Ил. 1*)<sup>1</sup>.

Однако, самое важное, на мой взгляд, было следующее открытие: полученные изображения позволили уловить и отразить то, что мы не могли описать ни социологическими терминами, ни с помощью художественной речи, то, что мы ощущали и переживали, участвуя в жизни объекта изучения. Это неуловимая «атмосфера места», ностальгический дух советского прошлого, насыщенный жизненными историями людей

---

<sup>1</sup> Результатом стала публикация (в соавторстве с Олегом Паченковым) двух статей с фотографиями в Интернете: «Nostalgia at post-socialist flea markets» и «Odd flea market objects and nostalgia (cases of St.-Petersburg and Berlin)» на сайте Encyclopedia of N/Ostalga: <http://www.nosztalgia.net/cms/> и статья [Pachenkov, Voronkova, 2009].

и вещей, придающий неповторимый шарм этому странному месту. Именно тогда стало понятно, что лишь дополненный фотографиями текст позволит передать «целостность» изучаемого объекта, представить нашу интерпретацию достаточно убедительно – известно, что «визуальная восприимчивость заменяет или дополняет восприимчивость текстовую» [Штомпка, 2007. С. 7].



*Ил. 1.* «Удельный» блошинный рынок в Петербурге, 2007 год. Атмосфера «Удельного» блошиного рынка в Петербурге проникнута «духом советскости», который обнаруживается в людях, предметах, организации пространства

Любовь к изучаемому объекту, а также выразительность и эмоциональность визуальных образов, навела меня еще на одну мысль. Мне показалось, что если бы была возможность показать нашу статью и снимки более широкому кругу читателей, а не только в академической среде, возможно, могло бы измениться негативное отношение к блошиному рынку, характерное для доминирующего дискурса в России. Это стало первым шагом к идее создания социологических выставок. С этого момента я начала интересоваться визуальными методами в антропологии и социологии. Одновременно, я стала изучать технику фотографирования и, постепенно, съемка исследуемого объекта плотно вошла в мою исследовательскую практику.

Год жизни в Берлине, где я участвовала в исследовательском проекте по изучению немецкого блошиного рынка <sup>1</sup>, помог мне утвердиться в моей идее визуальных презентаций результатов исследования широкому

---

<sup>1</sup> Я принимала участие в качестве помощника исследователя, интервьюера и фотографа в индивидуальном исследовательском проекте Паченкова О.В. «Уличная экономика» и ее участники в современной России и Германии (сравнительное исследование «блошинных рынков» в СПб и Берлине (Alexander von Humboldt Foundation's German Chancellor Scholarship Program).



кругу зрителей. На блошином рынке, где мы проводили участвующее наблюдение, мне посчастливилось познакомиться с владельцами галереи, область интересов которых совпадала с моими личными поисками. Галерея «Интранситос»<sup>1</sup>, специализирующаяся на реализации творческих проектов на стыке этнологии и визуального искусства, была создана творческим дуэтом Яны Таубэ (этнолог по профессии), и Александры Борха (профессиональный медиахудожник). Деятельность этой галереи включает в себя проведение различных выставок и акций, касающихся проблем миграции, бедности, социальной исключенности, и отталкивается от исследовательских проектов этнологов. Наше знакомство переросло в дружбу и сотрудничество, и в 2007 году в галереи «Интранситос» состоялась моя первая фотовыставка, посвященная сравнительному исследованию блошиных рынков Петербурга и Берлина.

Со временем обнаружилось, что в Германии существует достаточно примеров научных презентаций, инициированных учеными. Например, в институте Европейской Этнологии при Гумбольдтском Университете (Institute for European Ethnology at Humboldt University) организация выставок даже включена в план работы института. Интерес людей к мнению ученых и креативные способы подачи материала, а также мой опыт, приобретенный во время участия в проектах «Интранситос», стали для меня стимулом к организации подобных проектов в России.

Основная проблема, которая меня волновала, была связана с обоснованностью применения фотографических материалов, особенно, срежессированных или претендующих на эстетическое содержание, в научных публикациях и публичных представлениях результатов научных исследований. Не секрет, что многие ученые до сих пор отстаивают позицию «наука – для ученых», и в научной среде ведутся споры, связанные с применением визуальных методов: могут ли методы и техники, применяемые в искусстве, использоваться социальными учеными? Насколько фотография (кино) может соответствовать «высоким научным стандартам» и задачам социальных наук? Эта проблема часто формулируется как «неизбежное противоречие» между наукой и искусством [подробно см., например, Хайдер, 2000]. Однако в последние годы это противоречие становится все менее «неизбежным», появляется больше сторонников инкорпорирования «искусства» в сферу научного, а история применения визуальных материалов (а сегодня – использование и других художественных способов) в социальных науках говорит, скорее, в пользу проекта «социологических выставок» как одного из возможных способов представления результатов работы ученых.

### **Социальная фотография в науке**

Дискуссии на тему применения визуальных материалов существуют в истории социальных наук больше ста лет. Использование фотографии в

---

<sup>1</sup> Проект-галерея «IN TRANSIT»: [www.intransitos.de](http://www.intransitos.de)

антропологии имеет довольно богатую историю – с колониальных документальных архивов конца XIX века. Долгое время считалось, что запечатленные на фото пленке артефакты имеют законченные символические смыслы и представляют собой «фотографическую истину», свободную от субъективных наслоений исследовательского опыта. В социологии началом использования визуальных репрезентаций можно считать публикацию фотографий в Американском социологическом журнале (1896 – 1916). Публикуемые фотографии служили дополнительным доказательством и обоснованием исследований [Запорожец, 2007. С. 35]. При этом целью ученых было продемонстрировать читателю/зрителю незнакомую реальность, как она выглядит «на самом деле» (чужую культуру, в случае антропологии; незнакомую, девиантную городскую культуру, в случае социологии).

Однако после 1916 года документальная фотография исчезла со страниц Американского социологического журнала, т.к. стало считаться, что фотография не может быть инструментом описания на научном уровне, следовательно, не может быть аргументом в социологических исследованиях [Henny, 1986]. Возвращение визуальных репрезентаций в социологию, переосмысление значения и смысла фотографии в социальных науках началось в 1960-х – 1970-х годах, вместе с пересмотром теоретических оснований исследовательских методов, а также поиском новых форм презентации знания в социальных науках [о теоретических подходах см. дискуссию в: Writing culture... 1986]. Отказавшись от претензии на объективность, ученые признали, что этнографический фильм или фотография «не более субъективны или объективны, чем написанные тексты» [Pink, 2006. P. 1]. Этнографическое знание, являясь переживаемым опытом, может репрезентироваться различными текстуальными, визуальными и другими чувственными способами. Все эти средства выражения обогащают и дополняют друг друга, представляя «взгляд исследователя» на изучаемую культуру. С 1970-х наблюдается резкое повышение интереса социальных ученых к визуальным методам исследования и к изучению визуальных репрезентаций общества [Обзор литературы на эту тему см., напр.: Сергеева, 2008].

Вторая половина XX столетия характеризуется всплеском «постмодернистских» теоретических подходов к субъективности, опыту и репрезентации, акцентом на междисциплинарности. Под их влиянием не только возвращается практика использования и изучения визуальных материалов в социальных науках, но и встает вопрос о равнозначности изображений тексту<sup>1</sup>, а также о форме и эстетике

---

<sup>1</sup> Ссылаясь на работы MacDougall, Josephides, McGuigan, С. Пинк предлагает развивать «альтернативные цели и методологии» в отношении визуальных методов и предлагает рассматривать имиджи как равнозначный текстам «элемент этнографического мира», при этом «в некоторых проектах визуальное может стать более важным, чем сказанное или написанное слово, в других – нет» [Pink, 2006. P. 4].

представляемых материалов <sup>1</sup>. Сегодня все больше ученых приходит к убеждению, что

нет ничего плохого в попытках выполнения фотографом-социологом художественных снимков, доставляющих эстетическое удовлетворение, а не только холодную информацию об обществе. Убедительность и выразительность таких снимков, как правило, больше [Штомпка, 2007. С. 79].

Дуглас Харпер развивает идею использования визуальных образов в исследовании. Указывая на разницу восприятия человеческим сознанием текстов и образов, он пишет, что, для того чтобы наилучшим образом донести «целостность культуры» до читателя/зрителя, ученые могут использовать не только фотографии, но и живопись, мультфильмы, граффити и любые другие визуальные образы [Harper, 2002. P. 13].

Акцентирование внимания на эстетике визуальных образов в рамках социальных наук послужило сближению последних с искусством. В 1974 году в работе «Фотография и социология» классик социологии Говард Беккер сопоставляет профессиональный опыт социологов и фотографов, которые проявляют интерес к одной и той же теме: социальные факты, общественные движения, девиантные группы. Несмотря на разницу подходов к исследуемой теме, разделяющую сообщества профессиональных фотографов и социологов, Беккер приходит к мысли о продуктивности объединения усилий [Becker, 1974. P. 3-6]. Автор отмечает, что фотографы всё чаще изучают социальную теорию, которая обогащает фотографическую практику, а социологам следует поучиться репрезентативным возможностям выражения социальных идей. На институциональном уровне тоже происходит сближение фотографии и социальных наук. Курсы по социальной теории и методологии всё чаще внедряются в преподавание в художественных вузах (например, этнографический подход используется в образовательных программах по визуальному искусству: появился предмет «медиа этнография») [Хайдер, 2000. С. 3]. Постепенно происходит стирание междисциплинарных границ: социолог, художественно инкорпорирующий методы искусства становится художником, а художник, работающий в поле социальных наук – социологом.

### **Социальная фотография в искусстве**

Параллельно с трансформацией социальных наук во второй половине XX века в искусстве также происходили важные процессы, в значительной степени способствовавшие сближению искусства и со-

---

<sup>1</sup> В. Флоссер пишет о том, что образы сегодня вообще вытесняют тексты: «не статья поясняет фотографию, а фотография иллюстрирует статью. Этот переворот отношений текст-фотография характеризует постиндустриальное время...» [Флоссер, 2008. С. 70].

циальных наук. Так, в истории фотографии заметны те же методологические трансформации, в частности, смена субъект-объектной парадигмы, что и в социальных науках.

Социальная фотография появляется как жанр в конце XIX века. Уже тогда обнаруживается много общего между интересами и исследованиями первых социальных фотографов и социологов. Так, один из первых социальных фотографов – Льюис Хайн (Lewis Wickes Hine, 1874-1940), рассматривал фотографию как «средство социологического исследования и распространения фотографии» [Левашов, 2008. С. 283]. Среди других пионеров в области социальной фотографии можно назвать Генри Мэйхью (Henry Mayhew, 1812-1887), который изучал условия жизни низших слоев в Лондоне, Джейкоба Рииса (Jacob August Riis, 1849-1914), документировавшего жизнь беднейших кварталов Нью-Йорка в конце XIX века, его современника Георга Хендрика Брейтнера (George Hendrik Breitner, 1857-1923), исследовавшего повседневность Амстердама.

Направление фотографии, посвященное социальной тематике (в отличие от съемки природы, физических микропроцессов), получило название «фотодокументалистики»<sup>1</sup>. Само название говорит о том, что снимки, полученные фотографами, расценивались как изображение, документирующее «правду» или «объективную реальность». Богатое событиями время (1920-е – 1950-е) и развитие техники способствовали быстрому развитию документального жанра. Множество мэтров фотографии стали известны благодаря сериям снимков, сделанных во время Второй Мировой войны, Великой Депрессии, нацизма в Германии, сталинского режима в СССР.

В 1970-е годы фотография переживает ряд радикальных изменений, которые во многом определили ее существование сегодня. Во-первых, эта трансформация часто интерпретируется в истории фотографии как «смерть фотографии» [Левашов, 2008. С. 529], связанная с внедрением цифровых технологий<sup>2</sup>. Во-вторых, одним из принципиально важных событий было открытие «медиума» (в частности, фотографии) как доминирующей формы визуальной коммуникации в XX веке (переход к современной «визуальной эпохе»). В связи с этим, осознание власти изображения спровоцировало жаркие дискуссии как среди ученых, так и в среде художников. Резкая критика со стороны социальных философов в адрес документалистов-фотографов привела к пересмотру субъект-объектных отношений в фотографии. Теоретическому переосмыслению основ фотографии способствовали книги

---

<sup>1</sup> В понятие «документальная фотография» входят разные подвиды фотографии. Это, например, «прямая фотография» (direct photography), «непосредственная фотография» (candid photography), пресс-фотография (фотожурналистика) – правда, не все ее разновидности [См. подробнее: Левашов, 2008. С. 281-396].

<sup>2</sup> Здесь можно вспомнить точку зрения Вальтера Беньямина, и его рассуждения об искусстве в эпоху «технического репродуцирования образа» [Беньямин, 1996].

Сюзан Зонтаг «О фотографии» [Sontag, 1973] и Ролана Барта «Camera lucida» [Barthes, 1981]<sup>1</sup>.

Большой популярностью в художественных кругах также пользуется работа «Об изобретении фотографического значения» Алана Секулы [Sekula, 1982] в которой автор утверждает, что «фотография не является прозрачным окном в реальность, но целиком определяется культурным контекстом». Таким образом,

уже и чисто теоретически фотография видится в это время не визуальным отпечатком реальности, не инструментом самой природы, но либо эстетической, субъективной интерпретацией реальности, либо сверх-субъективной культурно-языковой деятельностью [Левашов, 2008. С. 530].

Развитие фотографии и колоссальный рост той роли, которую визуальные образы начали играть в общественной жизни во второй половине XX века, вызывали неоднозначные реакции в обществе. С одной стороны, это было моральное осуждения «общества спектакля» (термин Ги Дебора); с другой стороны, завораживало открывавшееся поле для экспериментов и заманчивость научных исследований фотографии. Это был восторг по поводу эффективности образов, их неизмеримой глубины, которые только предстояло проанализировать (развитие медиа-исследований). В то же время выросла общественная чувствительность к фотографиям, особенно в отношении социальных предрассудков, которые за ними скрывались (сексизм, гомофобия, этнические стереотипы). Высказывались опасения, связанные с «непроизвольной» властью образов, с их воздействием на человека и его жизнь. История фотографии стала восприниматься критически, как архив репрессивного контроля и систем слежения [Kozloff, Butler, 2000. P. 15].

Изменения, произошедшие в «современном искусстве» в XX веке, заставили художников пересмотреть многие ключевые положения. И хотя документальная фотография не исчезла как жанр (хотя и пересмотрела теоретические основания), многие талантливые фотографы приняли позицию рефлектирующих художников: (*artistic self-consciousness* [Kozloff, Butler, 2000. P. 15]). Рефлексивный подход к изучаемой (фотографируемой) реальности фактически привел к тому, что сегодня современная фотография и социальные науки часто имеют не только один и тот же объект – жизнь общества, социальные отношения, маргинальные группы, социальные проблемы (бедность, неравенство, геноцид), – но и схожие принципы работы – от анализа и создания идеи – до ее воплощения (см., например, работы Нан Голдин (Nan Goldin), Дианы Арбус (Diane Arbus), Брассаи (Brassaï), Аннет Мессаже (Annette Messager), Дэни Лион (Danny Lyon) и многие другие). «Искусство растворилось в жизни», пишет К. Милле: художники исследуют повседневность, составляют этнографические коллекции, собственная биография становится основой презентаций [Милле, 1995. С. 218].

---

<sup>1</sup> Характерно, что социальные ученые и фотографы обращаются к одним и тем же авторам.

Работы современных художников-фотографов отличает глубокая личная вовлеченность в жизнь фотографируемых и обостренная рефлексия, биографические и автобиографические откровения, использование артефактов (писем, документов, вещей). Убедительность и сила воздействия произведений художников вместе с талантом кураторов организовывать и представлять материал, на мой взгляд, дает повод социальным ученым пересмотреть академические границы науки. Возможно, пришло время задуматься над инкорпорированием художественных методов презентации в науку и созданием совместных арт-научных проектов, где научное и методологически обоснованное содержание результатов исследований будет передаваться аудитории при помощи эффективных (и эффектных) художественных форм.

### **Социальная наука в эпоху «визуализации»**

Ученые считают себя «интеллектуалами», причастными «к созданию разных сторон картины мира» [Круткин, 2007. С. 48], следовательно, они должны активно принимать участие в формировании общественного дискурса. Сужая свою аудиторию до «академической среды», дистанцируясь от «непосвященной публики», ученые забывают о возрастающей роли «экспертного знания» в конструировании окружающей реальности.

Становление мира, все более связанного сетями коммуникаций, выводит на первый план задачу антропологической науки – не просто открывать культуру группе исследователей, но выступать в роли коммуникативного средства между различными культурами. (...) визуальная антропология (...) оказывается важным средством сообщения антропологического знания [Круткин, Романов, Ярская-Смирнова, 2007. С. 11].

Возможно, публичное освещение результатов – это следующий шаг, который следует предпринять ученым: социальные исследования должны обсуждаться не только в академической среде, но представляться широкой публике. «Функция публичного социолога – проблематизировать задачи <...> делая это путем повышения самосознания публик через широкие разговоры о ценностях» [Буравой, 2008. С. 145]. Сегодня, когда государственная власть стремится к монополии на определение реальности (П. Бурдьё), а видимость альтернативы государству создают международные корпорации, особенно важной становится роль третьей силы – независимых институтов гражданского общества, способных создать публичный дебат (Ю. Хабермас). Соответственно, возрастает роль «публичной социологии», ориентированной на актуальные для граждан проблемы [дискуссии на тему публичной социологии см., например: Ответственная роль социологии, 2008]. «Социологическое знание помогает другим понять их место в мире, а также стратегии того, что они могут и должны с ним делать» [Буравой, 2008. С. 143].

Для того чтобы коммуникация с публикой была эффективной, социальным ученым нужно использовать средства, адекватные сего-

## Визуальные презентации в социальных науках

дняшней реальности (в противном случае сторонники критической оппозиции вряд ли смогут что-то противопоставить доминирующему дискурсу и рискуют лишиться аудитории). Сегодня самым доступным для понимания людей и вместе с тем эффективным по воздействию становится язык образов. Соответственно, еще одна причина, побуждающая социальных ученых обратиться к визуальным средствам – трансформация мышления и восприятия людей в современную эпоху.

Визуальные образы становятся популярнее текстовых по причине большей содержательности: «визуальность сокращает путь к имажинативному, она более доходчива, впечатляющая, более захватывающая. В конце концов, 80% информации, получаемой человеком, приходят через зрительные рецепторы» [Покровский, 2007. С. xii]. Количество информации, таким образом, постепенно трансформировалось в новое качество, и изменило способ восприятия людьми действительности. Особенность постиндустриальной эпохи в том, что визуальные конструкты постепенно вытесняют не-визуальные (так, например, потребление визуальных образов (кино, телевиденье) сегодня многим людям заменяет чтение книг, газет). «Изображения, зрительные ощущения приглашают в мир виртуального, обладая при этом чертами принудительной убедительности, доходчивости, коммуникативности» [Там же]. Такова имажинативная реальность нашего времени. Этот факт можно игнорировать и делать вид, что ничего не изменилось, а можно признать и использовать для решения поставленных задач (Ил. 2).



Ил. 2 «Удельный» блошиный рынок в Петербурге, 2007 год.  
Эмоции и идеи, передаваемые с помощью фотографии,  
воздействуют на реципиента сильнее и убедительнее.

Определенные сдвиги в этом направлении уже заметны: так, в последнее время всё больше ученых осваивают современные технологии, простым устным сообщениям предпочитают медиапрезентации (Power Point) с показом фотографий и эпизодов фильмов. Принимая новые правила жизни, ученые стремятся представлять свои взгляды новыми убедительными способами: визуальными.

Сегодня условно можно выделить два направления в визуальной социологии/ антропологии, связанных с дискуссией о предмете. Первое направление – инструментальный подход, связанный с расширением использования визуальных методов в эмпирической науке, с активным внедрением технических средств и с созданием визуальных образов в процессе полевой работы (в этом случае визуальное используется как метод) [См., например, работы: Banks, 2001; Harper, 2000; Rieger, 1996].

Вторая позиция связана с интерпретацией визуальных репрезентаций культуры (анализ визуальных проявлений в культуре) – это семиотический, интерпретативный анализ визуальных культурных проявлений. Этот подход отталкивается как от традиционной семиотики, так и от постмодернистской теории, и отчасти возник как реакция на глобальную тенденцию перехода от текста к символу [См., например: Беньямин, 1996; Barthes, 1981; Chaplin, 1994; Pink, 2006]. Полемика между двумя направлениями ведется в основном вокруг проблемы того, что важнее для понимания социальной действительности социальными учеными – интерпретировать образы или совершенствовать методы наблюдения.

К сожалению, и те и другие ученые нередко забывают, что в современную – визуальную – эпоху необходимо использование визуальных образов не только в процессе исследования, но и для презентации результатов научного проекта. Мои идеи и усилия направлены на развитие именно этого направления. Как я показала выше, важность здесь приобретает не только научное содержание презентации, но и его форма, доступная для понимания обычных людей. Залогом успеха становится обращение к визуальным средствам. Для решения этой проблемы социальным ученым, вероятно, имеет смысл обратиться к методам и способам, выработанным в искусстве. Одним из удачных форматов публичных научных презентаций я считаю социологические выставки (социологической/антропологической фотографии, социальной фотографии, документальной фотографии). Они позволяют продемонстрировать взгляды (часто альтернативные и оппозиционные) социальных ученых, провоцирует рефлексию и реакцию общества. «Социологические выставки» выглядят логичным междисциплинарным союзом двух форм знания об окружающем мире – социальной науки и искусства.

### **Социологические выставки: игра ученых на поле искусства или долгожданный союз?**

Наиболее очевидной (но, как я покажу ниже – не исключительной) формой презентации результатов социальных исследований я считаю



фотографическое изображение и кино, дополненные текстовым описанием концепции, основанной на результатах проведенных исследований. Тому есть несколько причин. Во-первых, фотография и кино давно применяются в социальных науках. Во-вторых, история развития этих медиа тесно сплетена как с историей социологии, так и историей искусства. Наконец, изображения зачастую будят более глубокие элементы человеческого сознания, чем слова. Более того, фотография не просто предоставляет больше данных, но скорее обеспечивает другой тип информации, затрагивает другие участки человеческого сознания, стимулирует воображение, провоцирует на различные интерпретации [Наггер, 2002. Р. 13]. Таким образом, мне представляется, что комбинирование фотографий и текстовых комментариев ученых является интересным и продуктивным форматом социологической выставки, который поможет максимально эффективно донести идеи социальных исследований до публики.

Само название «социологические выставки» возникло в процессе моей работы над организацией презентаций исследовательских проектов. Для обоснования такого обозначения я попыталась ответить на следующие вопросы: кто иницирует выставки? Что выставляется? Где проводятся социологические выставки?

Мои первые выставки были задуманы именно как презентация результатов научного социологического исследования. Фотографии, представляемые на выставке, были сделаны социологом во время работы в «поле» исследования. Концепция и идея организации материала также были созданы социологами на основании анализа материалов проекта. Наконец, места, в которых проходили обе выставки, связаны так или иначе с социальными науками, а цель самих выставок была поделиться результатами нашей работы с широкой аудиторией. Таким образом, я полагала, что социологическими проектами, или социологическими выставками можно считать такие иницированные социологами выставки, которые представляют визуальный материал, созданный социальными учеными, и организованные в пространствах, имеющих отношение к науке <sup>1</sup>.

### **Кто?**

По мере накопления опыта в этой сфере, мои идеи претерпели существенные изменения. Во-первых, сегодня я уверена, что единственным и достаточным основанием для того, чтобы выставка могла назы-

---

<sup>1</sup> Используя понятие «социологические выставки» я предполагаю, что авторы и организаторы используют материалы и идеи, представляющие различные сопредельные социальные дисциплины: этнологию, антропологию, социологию, социальную географию и др. Междисциплинарные связи в данном случае важнее существующих между этими дисциплинами различий. Я бы использовала термин «Социальные выставки», но он используется для обозначения выставочного направления, иницированного фотографами, специализирующимися на социальной фотографии.

ваться «социологической» является то, что идея организации выставки исходит от социальных ученых и основывается на результатах и анализе научных исследований. Важна перспектива или «точка» зрения социального ученого. Формируя концепцию презентации материалов, ученый отталкивается не только от своего опыта в данном исследовании, но и от социальной теории и методологии. Его взгляд, сформированный под влиянием социальной теории за годы работы в академической среде, отличает так называемое «социологическое воображение» (термин Ч. Миллза) [Миллз, 1998], необходимое для «понимания» окружающей «реальности». Первое, с чего начинается выставка – это концепция – идея, вокруг которой организуется материал. Цель экспозиции – эффектно познакомить зрителя с этой идеей.

Именно концепция помещает фотографии и другие материалы выставки в определенный контекст, а также определяет, что будет показано и, отчасти, как будет показано. Таким образом, формируя концепцию, социолог тем самым задает определенную интерпретативную («социологическую») рамку всей экспозиции, которая, собственно, и отражает взгляд социального ученого на ту или иную проблему. Социологический «взгляд», основанный на анализе материалов исследования, отличает социологическую выставку от любой другой, инициированной, к примеру, художниками или журналистами.

### Что?

Другое мое сомнение связано собственно с материалом выставки – экспозицией. Первоначально моя идея заключалась в том, что на выставке должны быть представлены только фотографии, сделанные антропологами в «поле». Поскольку фотография не есть фиксация объективного положения вещей, а лишь одна из возможных интерпретаций, то видение (и, соответственно, фотография) одного и того же объекта профессиональным фотографом и профессиональным антропологом, вероятно, будет различным. Социолог и фотограф представляют две разные точки зрения на одни и те же социальные явления, поскольку фокусируют внимание на разных деталях окружающего мира: «Опыт видения предметов включает в себя ряд схем» [Круткин, 2007. С. 44]. Социолог «выходит за пределы» как обыденной, так и художественной созерцательности, наблюдательности. Таким образом, считают ученые, визуальный социолог/антрополог воспринимает, понимает, фиксирует социальную реальность, объединяя теорию и навыки работы с камерой.

Такие фотографии являются хорошим инструментом в социальных исследованиях. Однако отбирая «полевые» фотографии для выставочных целей, я столкнулась с определенными сложностями. Станным образом, нередко именно самые информативные, с точки зрения антропологического подхода, фотографии, теряются в выставочном пространстве и не выглядят впечатляющими. Проблема заключается в том, что в процессе фотографирования необходимо учитывать цели и место

презентации («каналы распространения») и «кодировать» снимок «функцией этого канала».

Имеются каналы для так называемых индикативных фотографий (например, научные публикации и репортажные журналы) каналы для так называемых императивных фотографий (например, политические и коммерческие рекламные плакаты) и каналы для так называемых художественных фотографий (например, галереи и художественные журналы) [Флоссер, 2008. С. 62].

Выставочные возможности, эстетические требования задают некоторые параметры для экспозиционной фотографии. В случае презентации на научной конференции допустимо иногда пожертвовать художественной выразительностью. На выставке для передачи идеи, атмосферы, чувств и достижения максимального эффекта иногда приходится жертвовать антропологической информативностью. Информативность фотографии дополняется текстом (концепцией), поэтому сама фотография (и другие визуальные средства выражения, о которых, например, пишет Д. Харпер), должна, на мой взгляд, прежде всего обеспечивать целостность восприятия представляемой культуры и воздействовать на чувства.

Но, чтобы сделать хорошую исследовательскую фотографию, которая при этом обладает эффектной художественной эстетикой, ученому недостаточно обладать только социологическим воображением. Потому что важно не только увидеть, но и запечатлеть так, чтобы зрители могли прочесть идею, замысел и взгляд антрополога. Для создания хорошей фотографии – информативного, впечатляющего и запоминающегося образа – необходимы особые знания, навыки и умения. Таким образом, участие в выставках ставит перед учеными еще одну задачу: визуальному антропологу необходимо инкорпорировать художественные практики и художественное видение, овладеть навыками профессионального фотографа (так же, как ученому необходимо овладеть навыками написания текста). Но есть еще другой вариант – можно привлекать к участию в выставках профессиональных художников-фотографов.

С одной стороны, может показаться, что привлечение художников разрушит идею презентации «взгляда социальных ученых». Однако сегодня мне эта точка зрения видится ошибочной. Фотографии художников обогатят выставку, добавят шарм и различные перспективы видения социальной реальности. Тем более, как я описывала выше, история фотографии, показывает, что все чаще встречаются художники и фотографы, обладающие «социологическим воображением», а антропологическая теория и этнографические методы активно используются ими в развитии фотографической практики. Более того, сами художники с интересом отзываются на возможность поучаствовать в презентациях научных проектов.

Кроме всего прочего, я поняла, что использование только фотографий и/или даже медиапрезентаций недостаточно, чтобы передать

представление ученых об изучаемой реальности. Для максимально полной передачи идеи следует создать атмосферу, близкую к атмосфере поля исследования, используя разные формы презентации, затрагивающие различные органы чувств посетителя выставки. Выставка получится гораздо информативнее и интереснее, если помимо изображений будут выставлены предметы (взятые из «поля» и/или символически отсылающие к полю исследования), а также использоваться музыка, а возможно, и запахи. Грамотно организовать экспозиционный материал помогут художники и профессиональные кураторы. Постепенно я пришла к выводу, что именно междисциплинарные проекты в самом широком смысле этого понятия (разные способы презентации, разные участники, представляющие разные области социальных наук и различные формы искусства) являются самыми эффективными по степени воздействию на публику.

### Где?

Наконец, выставочные пространства. Выставочный формат, как ни странно, является достаточно привычным для академической среды. Естественнонаучные музеи, музеи этнологии и этнографии и т.п. имеют богатую традицию представления научных материалов. Однако традиционные музеи, коллекционирующее архаику, а так же способы экспозиции, принятые с конца XIX в., для современного искусства не слишком актуальны <sup>1</sup>. Раньше

художники апеллировали к вечности: было принято считать, что не современники, а будущие поколения оценят их труд. XX век принципиально изменил отношение художников ко времени. (...) Сегодня, когда работы вчерашних радикалов уже через десять лет воспринимаются как архаика, художник стремится как можно дольше оставаться в зоне актуальности [Гельман, 2000. С. 10].

Поэтому современному искусству нужны другие институты (новые музеи) и другая форма представления: строгая и сухая форма подачи материала, часто текстовая, явно проигрывает в сравнении, например, со зрелищностью кино и красочностью концертов и шоу.

Человеческая жизнь не стала длиннее, но она стала интенсивнее: теперь отрезок времени, равный продолжительности жизни одного поколения, вмещает в себя 3-4 смены парадигмы в искусстве [Гельман, 2000. С. 10].

Социальные ученые, решившие разделить свои идеи с широкой аудиторией, должны, таким образом, играть на поле современного искус-

---

<sup>1</sup> Традиционные музеи сегодня сами по себе становятся частью современных инсталляций (как «вещи с историей»). Известный современный художник Кабаков развивает концепцию псевдомузеев (им и придуманных), которые копируют организацию экспозиций в традиционных музеях (см, например, инсталляции «Альтернативная история искусств», «Жизнь Мух»).

## Визуальные презентации в социальных науках

ства, т.к. вряд ли их заинтересует отсроченная на 100 лет реакция зрителя. Более того, как социолога, организовывающего презентации проектов (выставки), меня, скорее, интересует формат временных выставок, нежели музейные экспозиции.

Множественность образов, окружающая нас в повседневности, постепенно притупляет визуальную восприимчивость: чтобы возбудить воображение, часто одной картинке уже не достаточно. Людям хочется еще большего – потрясения и ощущений. В этой ситуации на помощь искусству (и не только) приходит междисциплинарный подход.

Новые музеи – это центры современного искусства, своеобразные дома культуры; это не музейные, а событийные пространства, где вместе сосуществуют разные виды искусства: от живописи и фотографии – до современного танца и музыки, галереи, дизайнерские магазины и студии. Постоянная смена экспозиций, множественность представленных проектов, совместные проекты – все это делает пространство актуальным и востребованным современной публикой.

Именно такие пространства, на мой взгляд, должны стать площадкой для организованных учеными выставок, презентующими социальное знание, а не коридоры университетов или научных центров. Публичная социология требует публичных пространств, доступных самому широкому кругу зрителей. В противном случае «социологические» выставки грозят превратиться в очередную (пусть и красивую) форму отчетности о проделанной работе<sup>1</sup>. Использование «событийных пространств», а также интерес кураторов и владельцев галерей к новым идеям и высокая степень освещаемости подобных событий в прессе, даст ученым возможность представлять свои проекты большому количеству людей и сделать результаты своей работы предметом широкой публичной дискуссии.

### **Две выставки: проблемы организации**

В России достаточно много примеров выставок, которые, на мой взгляд, вполне могли бы называться «социологическими». Например, на меня произвели сильное впечатление выставки «Память тела»<sup>2</sup> и «Убывающие города»<sup>3</sup>. Хотя их организаторы не являются социальны-

---

<sup>1</sup> Хотя, я считаю, что подобные презентации в «научных» пространствах также были бы интересны и полезны для развития самой науки и академической среды.

<sup>2</sup> 7 ноября – 31 января 2001 года, Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Петропавловская крепость. На выставке были представлены фотографии, видеосюжеты, рекламные листовки и плакаты, вырезки выкроек одежды, предметы одежды и повседневности из жизни женщины в СССР и России с 1930-х по 1990-е годы, а также цитаты из биографических проблемно-ориентированных интервью. Кураторы Е. Деготь и Ю. Демиденко.

<sup>3</sup> Выставка по результатам трехлетнего исследования была представлена институтом ПРО АРТЕ совместно с немецкими коллегами и проходила 14 марта – 27 апреля 2008 года в Петропавловской крепости, Санкт-Петербург. Сам проект «Убывающие города» реализован Федеральным культурным фондом Германии в сотрудничестве с проектным бюро Филиппа Освальта (Берлин), Галереей современного искусства (Лейпциг), Фонда Баухаус Дессау и журнала Archplus.

ми учеными, но историки и социологи выступали консультантами. Тексты и комментарии к фотографиям и инсталляциям, равно как и каталог выставки представляют собой попытку глубокого осмысления материала с точки зрения социологии, философии, истории. Высокая посещаемость этих выставок (так, выставку «Память тела» за два месяца посетило около 40 тысяч человек) говорит в пользу реализации подобных проектов.

Понятно, что крупномасштабные проекты требуют не только серьезной профессиональной подготовки, но и крупного финансирования. К сожалению, не каждый научный проект может рассчитывать на такое красивое и масштабное завершение. Однако масштабы выставки тоже могут быть разными. В качестве примера я приведу мою первую выставку, бюджет которой составил всего 300 евро. Выставка представляла результаты сравнительного исследования блошиных рынков в Петербурге и Берлине и состоялась в галерее «Intransitos» (Берлин) в рамках культурного фестиваля Nacht-und-Nebel<sup>1</sup> (Ил. 3).



Ил. 3. Рекламная открытка выставки «The window into a city's soul. Berlin and Petersburg through the prism of flea markets». Публичное пространство – окно в душу города.

Первая проблема, с которой я столкнулась при планировании выставки, касалась концепции выставки. Концепция – это идея, в основу которой положен анализ материала исследования. Она должна ориентироваться на планируемую экспозицию, четко, сжато и желательно

---

<sup>1</sup> «The window into a city's sole. Berlin and St.-Petersburg through the prism of flea markets»; solo exhibition by Lilia Voronkova, Gallery «Intransitos», Berlin, Germany (03.11.07-30.11.07) [www.nacht-und-nebel.info](http://www.nacht-und-nebel.info) ; [www.intransitos.de](http://www.intransitos.de)

образно выражать основную мысль, которую надо донести до зрителей. При этом необходимо помнить, что есть еще другая концепция – идея организации пространства, с которой основная концепция должна быть связана. По мнению куратора галереи, текст, объясняющий взгляд автора, не должен превышать одного листа, если я, конечно, хочу, чтобы публика его читала. Как возможно образно представить исследование, проведенное в двух странах, и уместить его в таком объеме? Как выразить свою мысль образно?

Другая серьезная проблема возникла при отборе фотографий: как из тысячи снимков выбрать десять, которые отразят идею, позволят сравнить два феномена, два города, две страны? Как их сопоставить и расположить, чтобы они отражали основную мысль, т.н. «message»? Здесь необходимо было придумать организационную концепцию, которая будет учитывать возможности выставочного пространства (например, количество и размер фотографий, организацию экспозиции, вид рамок и паспарту), а также цветовое решение, свет, финансовые вопросы.

Благодаря опыту и художественной изобретательности владельцев и кураторов галереи (о которых я писала вначале статьи), наш проект удалось представить разносторонне и интересно. В основу социологической концепции выставки легло высказывание известного американского социолога Шарон Зукин о том, что публичные пространства являются «окном в душу города» [Zukin, 1996. P. 259]. Образ окна оказался не только удачной метафорой для презентации нашего исследования, но и помог найти интересное экспозиционное решение: вместо дорогостоящих рам для фотографий были использованы старые оконные рамы. В довершение всего эта «оконная» концепция прекрасно сочеталась с архитектурой и дизайном самой галереи, вход в которую осуществлялся... через окно. Подобное оформление пространства придало особый шарм выставке, состоящей всего из десяти фотографий, и позволило лаконично, но очень образно представить результаты двухлетнего исследования.

Помимо фотографий на выставке были выставлены предметы, купленные на блошиных рынках Петербурга и Берлина, одна фотография проецировалась на стену, звучала специальная живая музыка. Кроме этого Александра Борха создала небольшую компьютерную игру, в которой были представлены предметы, сфотографированные мною на петербургском и берлинском рынках – посетителям предлагалось угадать, на каком из рынков куплен тот или иной предмет. На открытии выставки мы провели аукцион-продажу некоторых экспонатов (предметов советской эпохи), объясняя происхождение и способы использования того или иного предмета. Интерактивная форма презентации, возможность потрогать, угадать, «заглянуть» и даже купить привлекла большое количество людей и вызвало много откликов и рефлексий на тему «таких разных, но чем-то похожих» блошиных рынков, в которых отражены два общества, два города и их обитатели.

Вторая выставка, о которой я хотела рассказать в рамках данной статьи, состоялась в Санкт-Петербурге в июле 2008 года и представляла результаты международного исследования, проведенного в четырех городах разных стран<sup>1</sup>. Я участвовала в этом проекте в качестве полевого фотографа и куратора финальной выставки. Интересно заметить, что публичная выставка была с самого начала запланирована участниками проекта на стадии написания заявки, а фонд INTAS поддержал ее проведение (Ил. 4).



Ил. 4. Рекламная открытка выставки «Живая площадь». Визуальные образы наглядно представляют, как трансформируются публичные пространства городов.

Как оказалось, организация выставки в России и связанные с этим проблемы, отличались от моего опыта в Германии. Кроме того, моя задача усложнялась тем, что мне предстояло объединить одной концепцией в одном пространстве опыт четырех стран и большой команды участников. Каждая команда на протяжении двух лет исследования фотографировала публичные пространства своих городов (выбранные кейсы). Используя эти фотографии, на выставке планировалось образно представить, каким образом трансформируются публичные пространства в европейских городах.

<sup>1</sup> «Визуализированная трансформация публичного пространства в европейских городах и ее роль в социальной и этнокультурной интеграции»: сравнительный исследовательский проект, реализуемый в четырех городах (СПб, Манчестер, София, Львов); реализован ЦНСИ в сотрудничестве с South-West University 'N. Rilsky' (Bulgaria); Ivan Franko National University of Lviv (Ukraine); Manchester Metropolitan university (UK). Поддержан INTAS.



Концепция выставки сложилась в результате многочисленных встреч и переписок между всеми участниками проекта. В процессе возникало множество проблем и вопросов: как объединить совершенно разные контексты исследования, более десятка различных кейсов, среди которых были площади, блошиный и книжный рынки и даже перекресток дорог? В конце концов, решено было представить только городские «площади» как исторически сложившееся публичное пространство. Каждая из стран участников предложила отдельные концепции, представляющие особенности площадей в качестве публичных пространств в своих городах. В ситуации, когда было столь сложно объединить восемь различных кейсов в одной концептуальной рамке, на помощь пришла организационно-пространственная концепция. По замыслу участников, представляя фотографии четырех стран-участниц на четырех различных стенах (образ квадрата), нужно было в выставочном зале искусственно создать закругленную форму площади. Таким образом, выставочное пространство должно было отражать противопоставление между квадратом и кругом как двумя возможными формами площади: «конфликт между «человеческими» и «античеловеческими» формами пространства, скрывающим конфликт между свободой и контролем, человеком и системой, выбором и приказом»<sup>1</sup>.

Однако сложным оказалось не только придумать идею выставки, но и найти подходящее публичное пространство для ее организации. Как я говорила выше, чтобы представить результаты широкой публике, необходимо выйти из академической среды, поэтому коридоры университета, с которым было не сложно договориться, нам не подходили. Как найти такое место, которое бы подошло для выставки (например, нужен специальный свет и голые стены), которое отвечало бы формату выставки (непрофессиональная фотография, презентация социологического проекта) и при этом было бы посещаемым? К сожалению, в Петербурге не так много возможных вариантов, инфраструктура для проведения временных выставок малого масштаба (особенно специализированных) практически не развита. Галереи не заинтересованы в социальных проектах, а центра современного искусства нет. Лакуну отчасти заполнили некоторые небольшие музеи, которые имея свою основную экспозицию, stanовятся постепенно небольшими мультикультурными центрами: организывают временные выставки (в том числе социальные и выставки современного искусства), проводят концерты и культурные вечера, организуют театральные представления и программы для детей, участвуют в фестивалях. Именно такая организация (музей Ф.М. Достоевского) согласилась выставить у себя «фотографов-непрофессионалов» со странными, но интересными идеями.

---

<sup>1</sup> Цитата из концепции выставки.

Были и другие проблемы, связанные, например, с качеством печати фотографий, приобретением рам, я бы не хотела останавливаться на деталях. Важно другое: несмотря на недостаточный уровень организации (к сожалению, бюджет не позволил привлечь к организации художников профессионалов и сделать выставку междисциплинарной), выставка состоялась. Более того, хотя мы не делали никакой специальной рекламы, выставку посетило достаточно много народу. На открытие выставки пришли представители СМИ (опять же без приглашения, из собственного интереса), которые распространили информацию о проекте на радио, телевидении и в Интернете. Проект оказался востребованным у публики: выяснилось, что многие интересовались именно точкой зрения ученых на проблему исчезновения публичных пространств (тем более эта тема очень актуальна сегодня в Петербурге). В книге отзывов можно найти самые разные (в том числе негативные) впечатления и пожелания посетителей, а также рассуждения на заданную тему: «Оказывается, проблема публичного городского пространства – это проблема! Интересная выставка!»; «Очень интересный проект! Можно увидеть разные подходы самих исследователей к проблеме публичных мест»; «Я очень люблю Петербург... мне всегда хотелось открыть что-то новое в привычном. Кажется, теперь я знаю, где стоит искать «гений места»!». Интересно, например, что у некоторых людей вызвали негодование фотографии Петербурга, которые отражали не привычный всем «парадный» Петербург, а демонстрировали повседневность, в том числе социальное дно и грязь. «А вот Питер и Сенная площадь серьезно огорчили. Я согласна с описанием ее облика и ауры. (...) Но почему никто не похвалил и не высказался нейтрально? А как же наши другие площади? Ждем второй серии: «Веселый и умный Петербург»» (из книги отзывов). Живой отклик зрителей, не важно – положительный или негодующий – это и есть то, о чем мы собственно и мечтали, задумывая этот проект.

### **Заключение**

Сегодня мы наблюдаем всеобщую тенденцию сближения, пересечения и сотрудничества разных типов знания, например: процессы «кросс-дисциплинарного заимствования», «транс-дисциплинарной инъекции», «мульти-дисциплинарного сотрудничества», «ко-дисциплинарной координации» [Буравой, 2008. С. 44]. На протяжении XX века мы могли наблюдать, как искусство и социальные науки, развиваясь, постоянно двигались бок о бок и, в каком-то смысле, навстречу друг другу. Вероятно, момент встречи настал: методологические барьеры игнорируются, границы стираются, осуществляются совместные проекты. Художники все больше углубляются в изучение социальной теории, которая ложится в основу художественного познания мира. Социологи переосмысливают границы науки, постепенно отказываются от академической изоляции, обращаясь к широкой публике. «Мы потратили сто

лет на построение профессионального знания, перевод здравого смысла в науку, и сейчас более чем готовы к выполнению систематического обратного перевода, перемещая знание туда, откуда оно пришло...» [Буравой, 2008. С. 11].

Социальные науки сегодня не только «балансируют на перекрестке гуманитарных наук и естествознания» [Буравой, 2008. С. 43], но и готовы обратиться к новым способам репрезентации знания, заимствуя их в сфере искусства и прибегая к сотрудничеству с художниками. Визуальная презентация результатов исследований все больше внедряется в научную среду. В России уже появилась тенденция (а на Западе уже существует традиция) включать в заявку на поддержку научного исследовательского проекта отчетную художественную / фотографическую выставку. К сожалению, большинство подобных проектов в основном осуществляется в закрытых академических пространствах, что ограничивает доступ посетителей. Однако хочется верить, что важные и интересные идеи, производимые в среде социальных ученых, будут со временем представляться и широкой публике, возбуждая публичные реакции и дискуссии.

Привлечение визуальных материалов и художественных методов в социальные науки особенно актуально в эпоху визуализации и виртуализации реальности. Осваивая новые методы презентации социального знания, оформляя свои идеи образно, ученые, таким образом, имеют больше шансов вызвать интерес и отклик у публики.

### Список источников

*Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под ред. Ю. А. Здороваго. М.: Медиум, 1996.

*Буравой М.* Выковыживание глобальной социологии снизу // Общественная роль социологии / Под ред. П. Романова, Е. Ярославской-Смирновой. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2008. С. 140-159.

*Буравой М.* За публичную социологию // Общественная роль социологии / Под ред. П. Романова, Е. Ярославской-Смирновой. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2008. С. 8-51.

*Гельман М.* Музеи: образ, рынок, власть // Искусство против географии: Из серии экспериментальных выставок Отдела новейших течений ГРМ / Под ред. Ольги Лопуховой. М. – СПб, 2000. С. 10-24.

*Запорожец О.* Визуальная социология: контуры подхода // Интер. 2007. №4.

*Круткин В.Л.* Фотографический опыт и его субъекты // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст. / Под ред. Е.Р. Ярославской-Смирновой, П.В. Романова, В.Л. Круткина. Саратов: Научная книга, 2007. С. 43-61.

*Круткин В., Романов П., Ярославская-Смирнова Е.* Интеллектуальное поле визуальной антропологии // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность / Под ред. Е.Р. Ярославской-Смирновой, П.В. Романова, В.Л. Круткина. Саратов: Научная книга, 2007. С. 7-17.

*Левашов В.* Лекции по истории фотографии. Нижний Новгород: «Нижегородская Радиолaborатория», 2008.

*Миллз Ч.Р.* Социологическое воображение. М.: Издательский дом «Стратегия», 1998.

*Милле К.* Современное искусство Франции. Минск: ПроPILEI, 1995.

*Покровский Н.Е.* Умение увидеть и искусство понимать вступительная статья // Визуальная социология: фотография как метод исследования / Петр Штомпка; пер. с польск. Н.В. Морозовой, вступ. ст. Н.Е. Покровский. М.: Логос, 2007.

*Рубел П., Чегринец М.* Исследовательские стратегии в современной американской культурной антропологии: от «описания» к «письму» // Журнал социологии и социальной антропологии, 1998. Т.1, №2. С. 85-101.

*Сергеева О.В.* Исследовательское поле визуальной социологии // Журнал социологии и социальной антропологии, 2008. Том XI, № 1 (42). С. 136-146.

*Флюссер В.* За философию фотографии. СПб: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008.

*Хайдер К.М.* Этнографическое кино. М.: Российская Академия Наук, 2000.

*Штомпка П.* Визуальная социология. Фотография как метод исследования. М.: Логос, 2007.

*Banks M.* Visual Methods in Social Research. London: Sage, 2001.

*Barthes R.* Camera Lucida: Reflections on Photography. 1980. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.

*Becker H.S.* Photography and Sociology // Studies in the Anthropology of Visual Communication. 1974. № 1. P. 3-26.

*Chaplin E.* Sociology and Visual Representation. London: Routledge, 1994.

*Geertz C.* Works and Lives. The Anthropologist as Author. Stanford, California: Stanford University Press, 1988

*Harper D.* Reimaging Visual Methods // Handbook of Qualitative Research. 2d ed. / Ed. by N.K. Denzin, Y.S. Lincoln. Thousand Oaks, CA: Sage, 2000.

*Harper D.* Talking about pictures: a case for photo elicitation // Visual Studies, Vol. 17, No 1, Routledge, London, 2002. P. 13-26.

*Henny L.M.* Theory and Practice of Visual Sociology // Current Sociology. Vol. 34. No 3, 1986. P. 1-76.

*Kozloff, Butler.* The Social Scene: The Ralph M. Parsons Foundation Photography Collection at the Museum of Contemporary Art. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2000.

*Pachenkov O., Voronkova L.* New Old Identities and Nostalgias for Socialism at St. Petersburg and Berlin Flea Markets // Ingo W. Schröder & Asta Vonderau (Eds.) Changing Economies and Changing Identities in Postsocialist Eastern Europe. Münster-Hamburg-Berlin-Wien-London-Zürich: Lit Verlag, 2009.

*Pink S.* Doing Visual Ethnography: Second Edition. London: Sage Publications (CA), 2006.

*Sekula A.* On the Invention of Photographic Meaning // Thinking Photography. Ed. Victor Burgin. London & Basingstoke, UK: Macmillan, 1982. P. 84-109.

*Sontag S.* On Photography. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1973.

*Rieger J.H.* Photographing Social Change // Visual Sociology. 1996. Vol. 11. № 1. P. 5-49.

*Zukin Sh.* The Cultures of Cities. Wiley-Blackwell, 1996.

*Writing culture.* The Poetics and Politics of Ethnography. Clifford J. and George E. Marcus (Eds.). Berkeley, LA, London, 1986.

РАЗДЕЛ II.

**ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАРИСОВКИ**



## **Как мы стали телезрителями: реконструкция повседневности по фотографиям 50-х – 70-х годов**

---

*Ольга Сергеева*

**Ц**ель настоящей статьи – проанализировать повседневные практики первых поколений советских телезрителей, используя фотографии в качестве источника эмпирических данных. Телевизор в доме является частью нашей привычной жизни. Способность телеприемника делать нас свидетелями старта космической ракеты, футбольного матча, встречи политиков на другом континенте считается сегодня обычным явлением. Мы склонны принимать или критиковать то, что предлагает телевидение, но почти не знаем истории проникновения в нашу повседневную жизнь этого популярного средства коммуникации. Повседневная история или, точнее говоря, история повседневных практик, изменявшихся по мере распространения телетехнологии, все еще остается недостаточно изученным процессом.

Между тем, техника является социальным феноменом: внимание к ускоренному развитию какой-либо технологии во многом производно от социально-политических и шире – культурных приоритетов общества. В этом контексте развитие советского телевидения представляет собой часть большого модернистского проекта, нацеленного на подклю-

---

Выражаю искреннюю признательность замечательному коллективу организаторов и преподавателей Дистанционных курсов и Летней школы-2008 «Визуальные репрезентации социальной реальности: идеология и повседневность» за возможность творческого общения, а также персонально Александру Владимировичу Захарову за его действенное участие в развитии моего исследования.

чение масс к социальному участию. Телевидение, как и радио, и кино, по мнению политических руководителей в СССР, представляло средство расширения влияния идеологии, науки и культуры. Видимо, оно мыслилось как еще одно средство «расколдовывания мира» (М. Вебер) для миллионов советских граждан, осваивавших в XX веке городскую индустриальную культуру.

Краткая историческая аннотация могла бы выглядеть так:

Бурное развитие телевидения в СССР началось в конце 50-х – начале 60-х годов. Этому способствовали наличие государственного плана развития телевидения в стране, сжатые сроки совершенствования телевизионной аппаратуры и подготовки типов строительной документации, а также помощь и содействие местных партийных и советских организаций в строительстве и эксплуатации телевизионных станций [Кривошеев, 1982. С. 7].

Иными словами, 1950-е годы, которые остались в памяти нынешних старших поколений, связаны именно с массовым распространением телекоммуникации, появление же телевидения в СССР относится еще к довоенным 30-м годам XX века:

В годы первой пятилетки в нашей стране широко развернулись исследовательские работы по телевидению. <...> С 1 октября 1931 года на небольшой студии, оборудованной при Московском радиовещательном техническом узле <...> начались регулярные телевизионные передачи [Урвалов, 1990. С. 89].

Вехи технического телепрогресса в нашей стране соотносятся с такими датами: декабрь 1945 года – Московский телецентр приступил к регулярным трансляциям (два раза в неделю); первый выход в эфир из Ленинградского телецентра состоялся 7 ноября 1947 года; 1949 год – начало выпуска массового телевизора КВН-49, названного по начальным буквам фамилий разработчиков (В.К. Кенигсон, Н.М. Варшавский, И.А. Николаевский); в 1956–1957 годах заработали телецентры в Баку, Барнауле, Волгограде, Воркуте, Вильнюсе, Иркутске, Львове, Мурманске, Новосибирске, Омске, Тбилиси, Фрунзе и многих других городах; 1 октября 1967 года были начаты регулярные передачи программ цветного телевидения из студии телецентра в Москве [Телевидение..., 1974].

Динамика производства телеприемников и развития телевидения отражается в следующих показателях:

В Советском Союзе в 1970 году насчитывалось свыше 40 млн. телевизоров и ежегодный выпуск их превысил 6 млн. штук. В 1970 году программы телевидения СССР принимались на территории с населением 160 млн. человек. С 1970 по 1974 год число программ Центрального телевидения возросло с 3 до 5, при росте объемов вещания с 17 до 40 часов в сутки, включая ежедневные 3–4 часа передач цветного телевидения [Телевидение..., 1974. С. 8–9].



## Как мы стали телезрителями

Инженерные разработки в телевизионной сфере были объектом государственной опеки, на новое медиа возлагались большие надежды в деле просвещения масс. Но между управленческими решениями о внедрении телетехники и результатами развития телевидения стоял процесс повседневной адаптации этой технологии, сопряженный с созданием новых привычек, социальных мифов и настроений. На контуры телевизионной культуры влиял характер самого информационного канала (вспомним пронизательное высказывание М. Маклюэна: «средство коммуникации есть сообщение»). В результате, большой модернистский проект телеохвата всей страны имел такие последствия, о которых исследовательница советской эпохи Н.Н. Козлова написала следующее:

Отход от советской идентичности происходит по-разному. Нельзя приуменьшать значение прихода новых визуальных средств коммуникации, которые вместо определенности, обещанной большевистским просвещением, предложили коллаж жизненных стилей и обстоятельств [Козлова, 1998. С. 169].

Таким образом, ответ на вопрос, что происходило в доме человека поколения 1950-х с появлением телевизионного экрана, далеко не прост. Изыскания в этом направлении расширяют горизонт видения как современной медиатизированной культуры, так и аккультурации техники в пространстве советской повседневности. Фотографии в данном случае могут помочь подойти к опыту или пониманию объектов, которые находятся вне биографической ситуации исследователя, эти источники данных создают визуальную модель ситуации, недоступной для прямого наблюдения. Именно поэтому, разрабатывая концепцию изменений повседневности под влиянием домашнего телеэкрана, мы реконструируем особенности бытового ландшафта и коммуникаций, опираясь на фотодокументы той эпохи.

### **Особенности методологии визуальных исследований**

Исследовательские процедуры, в рамках которых строился анализ, относятся к визуальным методам в социологии. Это направление переживает институционализацию в отечественной социальной науке, да и на Западе такие проекты оформлялись в течение нескольких последних десятилетий. Сегодня можно говорить о визуальной социологии как широком континууме интересов и проектов, соотносящихся с разнообразными теоретическими основами, это множество программ исследования с разными вариантами ссылок на социологию как дисциплину [Emmison, Smith, 2000; Harper, 2000; Grady 1996; Pauwels, 2000]. Эти проекты как общее направление исходят из ряда интеллектуальных импульсов, отражающих возросшую озабоченность визуальным и эпистемологические искания постклассической науки. Отметим также в качестве источника визуальных исследований культурный поворот в социальной теории, который в том числе поддержал статус наблюдения

повседневных действий людей в противовес социологической работе с абстрактными схемами общественного организма в целом.

Вхождение телевизора в повседневность мы реконструируем, опираясь на фотографии из семейных альбомов, а также на публичные (газетные, журнальные) фотографии, сделанные в период с середины 1950-х до середины 1970-х годов. Естественно, что обязательным условием отбора фотографий в качестве единиц анализа является наличие телевизора как одного из элементов фотоснимка. Сбор фотографий для данного исследования вызывал трудности, так как любительские снимки, нацеленные на фиксацию именно и только особенностей повседневного интерьера, являются редким исключением. Если вспомнить тезис П. Бурдьё из его работы «Фотография (искусство среднего уровня)» [Bourdieu, 1990], то взгляд фотообъектива человек направляет, прежде всего, стремясь запечатлеть не повседневность, а сакральные моменты праздника, отдыха, путешествия. Таким образом, после тщательных поисков общее количество единиц анализа составило 19 фотографий<sup>1</sup>, часть из них была извлечена из семейных альбомов, другая часть – это копии иллюстраций из отечественных книг по истории техники [Урвалов, 1990], по истории советской повседневной культуры [Лебина, 2006] и из журнала «Огонек».

Привлекая фотографии в качестве «полевого» социологического ресурса, мы исходили из ряда методологических посылов, дающих, как полагаем, ориентацию в такого рода проектах. Во-первых, мы принимаем тезис о том, что *образы являются конструкцией*. Это означает, что они неизменно созданы для репрезентации какого-либо значения, что их кто-то сделал для некоторой цели в определенный исторический момент времени. Таким образом, мало того, что изображения связаны с историей и политикой, но также они часто несут следы путешествия от одного контекста к другому, с драматично различающимися значениями и оценками, которые они приобретают по пути. Во-вторых, *изображения содержат и символическую информацию, и документальную информацию о действиях*. Принимая во внимание, что все изображения произведены как действия человека для целей, которые не лежат на поверхности и не очевидны, их физическая природа, тем не менее, гарантирует, что представленное есть продукт конкретного акта репрезентации. Все фотографии, например, представляют более или менее ясно некоторую часть реальности, взятую в рамки камеры, они также идентифицируют точку преимущества камеры и, возможно, фотографа. В то время как аналитики могут интересоваться или символической, или поведенческой информацией в изображении, акт, в соответствии с которым изображение создано, является неотъемлемо и символическим, и поведенческим. Наконец, *изображения – часть коммуникативных стратегий*, они

---

<sup>1</sup> В качестве иллюстраций к статье мы используем не все имеющиеся, а только пять снимков.

обычно используются, чтобы рассказать или сообщить какую-либо историю. В дополнение к информации, которую эти истории передают, изображения также имеют риторическую функцию, которая неотделима от их ценности в качестве источников информации.

В данном исследовании мы пытались работать с изображениями как с историко-культурными источниками, выявляя «прорывы реальности» сквозь поверхностный «взгляд» фотообъектива. Другими словами, наши действия в проекте по изучению рождения человека-телезрителя следовали логике социолога, собирающего мозаику фактов по визуальным документам, при этом, однако, мы имели в виду, что интересующие нас факты обнаруживают себя как детали, всплывающие помимо желаний создателей снимков. Такая логика анализа не закрыта для исследователя, поскольку технология фотографического видения, как отмечает историк культуры Оксана Гавришина, представляет нашему взгляду мир невероятно подробно и с огромным количеством незначительных деталей, которые раньше не попадали в поле нашего зрения [Гавришина, 2007. С. 231]. Если говорить о методике анализа фотографий, на которую мы опирались, то можно представить следующую схему процедур, воспринятых нами из проектов М. Коллиера [Collier, 2001].

*Первый этап.* Сбор контекстной исторической информации, включающей данные о периоде изготовления снимка, сведения о запечатленных событиях и людях. Изучая фотографии, изображающие телевизор, мы ориентировались также на такую контекстную информацию, которая, прежде всего, эксплицировала бы факты истории развития телевидения и распространения телеприемников в домах советских людей. Значение этой процедуры – в установлении взаимосвязей между техническими, статистическими, политическими и визуальными отчетами об одном и том же явлении, в нашем случае – о вхождении телевизора в повседневность человека.

*Второй этап.* Разработка списка всех вопросов, которые возникают в ходе просмотра изображений. Создание перечня вещей, людей, ландшафтов, которые есть на фотографиях. Сопоставление этого набора изображений с разработанными исследовательскими вопросами и проектирование их вокруг категорий, которые отражают и помогают целям исследования.

*Третий этап* был нацелен на поиск значения и «восхождение» к полному отчету по визуальным материалам. На этом этапе детали, полученные в ходе подробного анализа, помещались в контекст выводов. Делая заключения, мы использовали вспомогательные материалы по истории телевидения.

Аналитический шаг, который был выполнен в самом начале нашего проекта, решал задачу систематизации собранных снимков. Отталкиваясь от имеющегося материала, мы использовали два основания для систематизации фотографий, на которых запечатлен телеприемник. Во-первых, это разделение на частные и публичные фотографии. Под ча-

стными понимаются фотографии, сделанные для семейных альбомов, под публичными – репортажные советские фотографии для размещения в газетах, журналах, книгах. Сюжеты публичных фотографий не обязательно обращены к событиям за пределами дома человека, напротив, есть ряд изображений домашних «житейских ситуаций», которые, как представляется, делались для пропаганды правильного образа жизни или популяризации телетехнологии в начале ее массового распространения.

Второй способ классификации – акцент на той роли, которую играет интересующий нас предмет – телевизор – в сюжетной организации фотографии. При таком подходе материал распределится также на две группы: это снимки, на которых домашний телевизор является элементом фона (Ил. 1 – 3) и группа фотоснимков, где телевизор относится к основным объектам изображения (Ил. 4). Преимущественное большинство снимков образуют группу изображений «телевизор – элемент фона». Такие документы можно назвать «праздничные фотографии», поскольку это все картины праздничных встреч, застолий или позирующих в момент праздника детей. Систематизация фотографий по группам позволяет обнаружить закономерности фотовзгляда, то есть предрасположенность к определенному ракурсу видения или, наоборот, не-видения предмета, а также распределяет материал в определенной иерархии.

### **Телевизионный экран в пространстве нашего дома**

В 1960-70-е годы повсеместно телевизор приобретал статус предмета первой необходимости в жизни советского человека. По изображениям домашнего пространства, которое можно видеть на фотоснимках из выделенной нами, так называемой, «праздничной группы», хорошо просматривается место телевизора в структуре материальной среды дома. «Телевизионное место» – угол у окна в общей (часто единственной комнате). Такое месторасположение телевизора диктовалось, скорее всего, суммой обстоятельств: во-первых, это точка максимальной доступности для обзора, во-вторых, угол у окна является традиционным «красным углом» жилища, это высокостатусная часть пространства, где и подобало стоять новой, но уже незаменимой вещи. Кроме того, первоначально телезрителями воспроизводилась модель поведения, характерная для кинозрителей: вечерний сеанс с приглашением на него соседей, родственников, и в этом была не только дань новой удивительной вещи. Гораздо важнее, по нашему мнению то, что в культуре еще сохранялся и некоторое время действовал стандарт, соответствующий эпохе кино. Телевизор воспринимался как маленькое кино, как домашний кинотеатр, что и задавало стандарт его расположения в доме.

Когда делались снимки, которые мы относим сегодня к «праздничной группе» (Ил. 1, 2, 4), фотограф ставил перед собой цель «оста-

## Как мы стали телезрителями

новить» момент встречи, отдыха, удовольствия, а не фиксации того, где стоит телевизор. Телевизор попадает в кадр потому, что он расположен в «парадной», публичной части дома, где обычно ставится стол для гостей, где принято встать, чтобы фотограф запечатлел на пленку ритуал общения. Эти снимки являются важным документом по истории техники, так как помогают понять социальный смысл нового для 1950-х – 1970-х годов технического устройства – домашнего телевизора.



*Ил. 1.* Новогоднее праздничное застолье, телевизор просматривается за спинами поющих людей. Фотография начала 70-х, архив автора.

Наблюдение действий людей на праздничных фотографиях вскрывает процесс постепенного завоевания телевизором статуса основного организатора досуга. Использование такого технического устройства как телевизор воплощает в себе логику распространения массовой культуры и все большего удаления от культуры народной. Почему? Народная культура характеризовалась тем, что устное слово, музыка, пение, танец не могли тиражироваться, веселье требовало личного присутствия в пространстве праздника. Следовательно, в традиционном обществе народная форма праздника основывалась на непосредственном участии, на принципе, согласно которому исполнителями могли быть все. Напротив, современность – это не только индустриальный порядок, рост городов и так далее, это еще и институционализация сферы досуга [Захаров, 2008. С. 110-111]. Веселое настроение производится специалистами, развлечение организационно и профессионально оформляется, «народность» сменяется «массовостью».



*Ил. 2.* Еще один домашний праздник: телевизор включен, транслируется одна из любимых телевизионных программ советской эпохи – хоккейный матч. Фотография 1972 года, архив автора.

Однако было бы упрощением, по нашему мнению, считать домашний телевизор единственной причиной такой трансформации культуры, скорее, он дает возможность быть не участником, а зрителем веселья. Фотографии прошлых лет как раз иллюстрируют вхождение телевизора в аудиовизуальную среду домашнего праздника: на *Ил. 1* застолье вполне традиционно сопровождается пением, телевизор выключен, а *Ил. 2* показывает, как проходит застолье в унисон с горящим телевизионным экраном.

Помимо идей о распространении характерной для массовой культуры практики косвенного участия в событиях, подобных праздникам, анализ фотографий подтверждает мысль об изменении информационной насыщенности самого близкого приватного пространства жизни людей. Продуцирующий образы и звуки экран, вошедший в нашу повседневность, может быть фактором информационного шума, ситуации,

когда зрение и слух человека находятся изо дня в день под непрерывной избыточной информационной нагрузкой. В результате формируется привычка постоянно что-то воспринимать. Слушая радио или краем глаза следя за телепередачей, человек одновременно просматривает газету или читает книгу [Зиновьева, 1996. С. 109].

Фотографии, на которых телевизор является основным объектом, целенаправленно документируют именно особенности телевизора, и даже некоторые характеристики содержания телепрограмм. Этой се-

рии снимков вполне подходит заголовок «Мой телевизор». Первый план данной группы визуальных документов занимает светящийся экран. И если статистика свидетельствует о росте производства телеаппаратуры, совершенствовании ее технических параметров, увеличении времени вещания, развитии местных программ телевещания, то фотографии группы «Мой телевизор» иллюстрируют эти процессы. Так, на фотоснимке (*Ил. 3*) можно видеть одного из дикторов Волгоградского телевидения<sup>1</sup>. Вообще, фигура телеведущего концентрирует установку на персонализированное общение – телеэкран работает в приватном домашнем пространстве и нацелен на отдельного человека. Хотя телевизионные новости, передачи, построенные на дикторской работе, в рамках советского официального канона не допускали игрового, эмоционального поведения у дикторов информационных программ (по сравнению с этой ситуацией во многих странах уже был накоплен опыт представления информации звездой журналистики [Голядкин, 1996. С. 98.]), тем не менее, зрители видели лица и личности даже в этих условиях минимизации персонального. Как пишет исследователь повседневности эпохи «оттепели»:

Ведущие телевизионного канала Анна Шилова, Нина Кондратьева, Игорь Кириллов, Юрий Фокин становятся не просто частью домашнего интерьера, а буквально членами семьи – их называют «Анечка» и «Ниночка», «выдают замуж» за дикторов-мужчин, по своей популярности они становятся в один ряд с известными актерами и певцами [Брусилловская, 2001. С. 142].

Можно говорить об особенностях телекоммуникации, которая сопровождается эффектом присутствия, эффектом доверительности, эффектом диалогичности [Багиров, 1978. С. 49].

Вещи, лежащие на телевизоре и рядом с телевизором, в ходе визуального анализа осознаются как маркеры типических социальных явлений повседневности или как особый язык бытовых вещей, рассказывающий о жизни с голубым экраном. На фотографии (*Ил. 3*) сбоку у телевизора можно видеть газету, скорее всего, с телепрограммой. Хотя качество снимка не позволяет говорить с полной уверенностью, что лежит именно телепрограмма, но ситуация «телевизор + программа передач» типична, поэтому думаем, что в этом наблюдении нет ошибки – программно-оформленное телевизионное содержание стало новым регулятором повседневной жизни.

Мысль о том, что подчинение действий человека механически нормированному времени есть одна из сторон бытия в цивилизации вопреки природе, высказывалась неоднократно. Распространение теле техники – следующий шаг на пути синхронизации частных порядков в

---

<sup>1</sup> Сбор основного массива эмпирической информации проходил в Волгограде осенью – зимой 2006 года.

пользу всеобщего, этот тезис красноречиво озвучил один из первых аналитиков телевидения В.С. Саптак:

...Полтора - два - пять - десять - двадцать миллионов людей, не видя и не ведая друг друга, точно по чьей-то команде, одновременно смеются, одновременно бранятся, одновременно отпускают одни и те же остроты. Пустеют улицы. Театры. Читальные залы. В городе падает потребление воды: люди перестают даже - сообщает статистика - посещать уборную, с тем, чтобы потом разом, тоже всем одновременно, устремиться туда [Саптак, 1988. С. 10].



*Ил. 3.* В объективе – работающий телевизор и диктор на экране крупным планом. Фотография конца 60-х, архив автора.

Всматриваешься в фотографии и обращаешь внимание на украшения телевизора (*Ил. 3*). Сувениры, которыми дорожат в память о чем-либо, ставятся на телевизор, и это является символической стратегией, воплощающей своеобразный культ – поклонение владельцев новой техники значимой вещи. Фотографии запечатлели символизацию пространства вокруг «голубого экрана». На снимках мы видим стоящие сверху на телевизоре фарфоровые фигурки, часто там ставились вазы, семейные фотографии. С другой стороны, размещение на телевизоре сохраняемых семьей объектов, отражает путь одомашнивания или освоения телевизора, как вещи [Morley, 1995. P. 182].

Неотъемлемый атрибут первых домашних телевизоров – специальная накидка, которую можно видеть на фото (*Ил. 4*).





*Ил. 4.* Кампания молодежи, за спинами сидящих расположены вещи «ушедшего быта» – закрытый накидкой телевизор и фикус. Фотография конца 60-х, архив автора.

Первые телеприемники, безусловно, имели смысл уникального предмета. Поэтому использование накидки, связано, как представляется, с несколькими обстоятельствами: во-первых, с немалой ценой телевизора (дорогая вещь) и ореолом его дефицита как товара, обладание которым подчеркивало статус владельца, во-вторых, с господствовавшей в те годы модой. Накидка на телевизоре – это знак его уникальности, символика накидки-салфетки соотносится с семиотической концепцией скатерти. Скатерть в культурно-символическом контексте выступает медиатором между обыденной реальностью и реальностью, находящейся «за гранью» привычного [Лелеко, 2002. С. 226]. Использование скатерти – а по аналогии и накидки-салфетки – обусловлено стремлением подняться над обыденным, выделить что-либо из текущего ряда. Но, кроме того, закрытый накидкой телевизор провоцирует особый ритуал его включения – необходима цепь действий. Включение телевизора было своеобразной акцией, и это служит индикатором стиля зрительского поведения, отличающегося нормированностью телезрительского поведения, отличающегося нормированностью телезрительского поведения. Мы сегодня забыли эту ситуацию, она бесповоротно уничтожена как информационной привычкой быть постоянно зрителем, так и появлением в наших руках телевизионного пульта.

Старые фотографии визуализируют, помимо уже отмеченного, характеристики формы и дизайна первых поколений телетехники. Сравнивая образцы аппаратуры середины прошлого века и формы современных телевизоров, размышляешь о динамике технологий и связанных с этой динамикой культурных и бытовых стандартах. Первый телевизор, будучи «окном в мир», в силу своих материальных па-

раметров ощущался его владельцами еще и как мебель. Корпус телевизора был деревянным, полированным, в виде тумбы, что позволяло поставить сверху статуэтки, вазы, положить при случае домашние вещи. Вошедший сегодня в дом плоский телевизор редуцирует наши ожидания от техники «быть мебелью»: современный телевизор – больше окно, чем мебель, а это, в некоторой степени, есть иной уровень взаимодействия внутреннего пространства дома и внешнего мира.

В отличие от частных фотографий, репортажные изображения телевизионной техники создавались как официальный отчет о развитии сферы телекоммуникаций в СССР и ее внедрении в быт людей. Типичная структура этих снимков: человек/инженер-разработчик и результат его работы/техническое устройство (Ил. 5)<sup>1</sup>.



Ил. 5. Первый образец телевизора КВН-49 и его создатели [Фотография из книги: Урвалов, 1990. С. 143].

Фотография специализированного отдела по продаже телеаппаратуры из книги Н. Б. Лебиной [Лебина, 2006. Рис. 23] свидетельствует о том, как телевизор становился товаром народного потребления. Интересно, что и продавец, и покупатели на этой фотографии – мужчины. Вообще, стоит отметить, что официальные снимки, посвященные телетехнике, представляют собой пространство преимущественно «мужское». Отталкиваясь от этого наблюдения, отметим, какие культурные основания взгляда фотообъектива можно обнаружить, рассматривая

<sup>1</sup> [Фотография из книги: Урвалов, 1990. С. 143].

коллекцию телефотографий. Наша основная исследовательская работа была нацелена на то, чтобы «поймать» историю в фотографиях 50-х – 70-х годов, но фотоснимок не представляет собой отчета о реальности, а транслирует выбор реальности. Тем не менее, шаг за шагом мы пытались рассортировать «жизнь» и «взгляд». Если же говорить о «взгляде», то конструирование визуальной истории домашнего телевизора по имеющимся в нашем распоряжении снимкам (и прежде всего, по публичным снимкам) может быть осмыслено как стремление показать позитивные изменения в жизни под влиянием техники, что, в общем, соответствует модернистскому мироощущению.

### Выводы

По фотографиям, фиксирующим разнообразные «лики» первых советских домашних телевизоров, можно воссоздать важные штрихи истории повседневности, связанные с массовым освоением телевидения. Домашний телеэкран преобразовал стиль и ритм каждодневной жизни, структуру семейных коммуникаций, изменил аудиовизуальную среду повседневности и в целом оформил то символическое пространство, которое определяется понятием «экранная культура».

Распространение телевидения в середине XX века изменило общение внутри семьи, так как с появлением нового канала коммуникации домашние беседы, рассказывание сказок детям и другие устные практики уходят совсем или сокращается отводимое им время. Популярным становится семейное телесмотрение. В освоении телекоммуникации проявилась гендерная обусловленность семейных ролей. Типичными стали новые рассогласования между супругами, поскольку женщины чувствовали себя изолированными, соперничающими с экранной информацией за внимание мужчин.

Информационные практики, связанные с телеэкраном внесены в контекст пространственной социальной архитектуры, которая интегрировала домашний телевизор и перестроилась «под него», что нашло отражение в тенденциях планировки жилья и дизайне мебели, оформлявшихся во второй половине XX века. И, наконец, экранная культура, проявляясь в действиях людей, трансформировала не только будни, но и праздники. Телезрительство как норма поведения переводит человека от участия в праздничных гуляниях к наблюдению за ними.

В итоге рождались новые информационные практики, характер которых соотносился с особыми медийными свойствами телевидения. Но действия человека-телезрителя определялись не только техническими параметрами информации, «упакованной» в квадрат экрана, жизнь с телевидением разворачивалась в рамках определенной исторической ситуации. Можно сказать, что главными героями проанализированных фотографий являются *домашний телевизор и советский человек*. Конкретизация «советский» вносит ясность в предмет исследования, так

как и развитие телеаппаратуры, и содержание программ, и восприятие самого медиа легитимировалось социальными обстоятельствами советской эпохи. Государство регулировало практики телезрительства, однако техника, позволявшая раздвинуть пределы локального мира, предоставлявшая выбор, что смотреть и слушать – кино, концерт, новости или спортивный репортаж – была фактором индивидуализации.

### Список источников

- Багиров Э. Г.* Очерки теории телевидения. М.: Искусство, 1978.
- Брусиловская Л. Б.* Культура повседневности в эпоху «оттепели»: метаморфозы стиля / М.: Изд-во УРАО, 2001.
- Гавришина О.* «Теперь восхвалим славных мужей...»: понятие о «повседневности» в фотографии Уокера Эванса // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2007. № 4. С. 229 - 243.
- Голядкин Н. А.* Краткий очерк становления и развития отечественного и зарубежного телевидения. М.: Ин-т повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 1996.
- Захаров А.В.* Развлечение sub species социологии // Социологические исследования. 2008. № 1. С. 106-114.
- Зиновьева Н.Б.* Информационная культура личности: введение в курс: учебное пособие. Краснодар: Краснодарская государственная академии культуры, 1996.
- Козлова Н.Н.* Социально-историческая антропология: учебник. М.: Ключ-С, 1998.
- Кривошеев М.И.* Перспективы развития телевидения. М.: Радио и связь, 1982.
- Лебина Н.Б.* Энциклопедия банальностей: советская повседневность: контуры, символы, знаки. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006.
- Лелеко В.Д.* Пространство повседневности в европейской культуре. СПб: СПбГУКИ, 2002.
- Новикова А.А.* Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия. СПб.: Алетейя, 2008.
- Саттак В.С.* Телевидение и мы. М.: Искусство, 1988.
- Телевидение* / под ред. М. В. Антипина. М.: Советское радио, 1974.
- Урвалов В.А.* Очерки истории телевидения / В. А. Урвалов. М.: Наука, 1990.
- Bourdieu P.* Photography (A Middle-brow Art). Stanford, California: Stanford University Press, 1990.
- Collier M.* Approaches to Analysis in Visual Anthropology // Handbook of visual analysis / ed. by Theo van Leeuwen and Carey Jewitt. London: Sage Publication, 2001.
- Emmison M., Smith Ph.* Researching the Visual. Thousand Oaks, CA: Sage, 2000.
- Grady J.* The Scope of Visual Sociology // Visual Sociology. 1996. Vol. 11. № 2. P. 10-24.
- Harper D.* Reimagining Visual Methods / Handbook of Qualitative Research. 2d ed. edited by N. K. Denzin and Y. S. Lincoln. Thousand Oaks, CA: Sage, 2000.
- Morley D.* Television not so much a visual medium, more a visible object // Visual Culture / Ed. by Chris Jenks. London and New York: Routledge, 1995.
- Pauwels L.* Taking the Visual Turn in Research in Scholarly Communication // Visual Sociology. 2000. Vol. 15. № 1–2. P. 7-14.

## Фотография в обрядах перехода

---

*Ольга Бойцова*

**Т**ермин «обряды перехода» (rites de passage) принадлежит А. Ван Геннепу (1909) [Ван Геннеп, 2002], который понимал под ними символические действия, направленные на обеспечение перехода человека из одного светского или магически-религиозного сообщества в другое:

Жизнь конкретного человека обусловлена последовательными переходами от одного возраста к другому и от одного рода деятельности к другому. Там, где переход от одной деятельности к другой является жизненной вехой, он сопровождается особыми действиями [Ван Геннеп, 2002. С. 8-9].

Слова «обряд» и «ритуал» нередко используются как синонимы:

Во всех человеческих обществах в подавляющем большинстве случаев ритуалы – это «обряды перехода», отмечающие пересечение границы между одной социальной категорией и другой: наиболее очевидные примеры здесь – ритуалы достижения половой зрелости, свадебные, погребальные и всякого рода инициационные обряды [Лич, 2001. С. 46].

Так же эти понятия используются и в данной статье; слову «обряд» здесь отдается предпочтение лишь потому, что в русскоязычной историографической традиции принято говорить об «обрядах» (а не «ритуалах») перехода.

В городской культуре России самым заметным из обрядов перехода является свадьба (регистрация в загсе, свадебный банкет и венчание),

но и помимо нее городской житель в течение жизни участвует во множестве переходных ритуалов: день рождения, принятие воинской присяги и демобилизация из армии, защита дипломной работы (у некоторых – и диссертации), профессиональная «инициация», застолье по случаю повышения по службе, вступление в политическую партию, проводы на пенсию, похороны. Для детей обряды перехода имеют особое значение: с точки зрения культуры взрослых, дети с рождения и до совершеннолетия заняты тем, что растут; можно сказать, что становление взрослыми – это их основное занятие. Социальное рождение и достижение социальной зрелости имеет свои этапы: дети делают маленькие шажки, совершают небольшие победы, переходят на следующую ступень по лестнице, ведущей к «взрослости». Каждый шаг, каждая победа, каждая новая ступень оформляется соответствующим ритуалом, пусть не таким пышным, как свадьба, но закрепляющим изменения в статусе ребенка: совершеннолетие означает переход в новый возрастной класс; запись ребенка в загсе и крестины – наречение именем; праздник «Прощание с букварем» в школе – освоение навыков чтения и письма; выпускные в детском саду, школе и вузе, «Первый звонок» и «Последний звонок», получение диплома – переход на следующий этап социализации, а «Первый звонок» – еще и включение в организацию или сообщество сверстников, как и прием в октябрята, в пионеры и в комсомол в советской культуре.

Литература о современных российских обрядах перехода не так обширна, как хотелось бы. Родильному обряду посвящена кандидатская диссертация [Белоусова, 1999], опубликованы статьи сборника «Родины. Дети. Повитухи» [Круглякова, 2001; Разумова, 2001а; Белоусова, 2001], опубликованы исследования проводов в армию [Кормина, 2005. С. 283-315], советской городской [Жирнова, 1980] и постсоветской свадьбы [Громов, 2004], выпускных и «Последних звонков» [Ахметова], специально фотографий выпускного бала [Смирнова, 2007], защиты диссертации [Демина, 2005], приема в пионеры [Леонтьева, 2003], обрядов, сопровождающих службу в армии, и ритуалов, оформляющих демобилизацию из армии [Лурье, 2006; Лурье, 2001; см. также Адоньева, 2003; Белоусова, 2003; Матлин, 2003; Шевченко, 2003], а также субкультуры солдат срочной службы [Головин, Лурье, Кулешов, 2003].

Настоящая статья посвящена роли фотографий в городских обрядах перехода в России в XX веке. Речь идет, прежде всего, о любительских фотографиях, сделанных непрофессионалами для использования в личных целях, но также и о студийных фотографиях, которые хранятся дома и функционируют вместе с любительскими. Материал для статьи составили интервью, фотографии и фотоальбомы середины – конца XX века из фонда Государственного центра фотографии РФ, Биографического фонда Социологического института РАН и частных архивов и коллекций.

Фотографические практики использовались и используются городскими жителями в обрядах перехода. И.А. Разумова пишет, что фотогра-

## Фотография в обрядах перехода

фирование «стало неотъемлемой частью современного свадебного обряда и других переходных ритуалов: «первого звонка», выпускных вечеров, праздника совершеннолетия и т.п., — на которые родители отправляются с фотоаппаратом» [Разумова, 2001б. С. 178]. Р. Чалфен, который создал на материале американской культуры лучшее на сегодняшний день монографическое исследование любительской фотографии [Chalfen, 1987], одним из первых описал функционирование любительской фотографии в обрядах жизненного цикла; до него П. Бурдые в работе о социальной функции фотографии рассматривал фотографирование на свадьбе, крестинах, первом причастии [Bourdieu, 1990]. Э. Бен-Ари в статье о роли фотографии в японском обряде инициации задается вопросами, каким образом фотографирование и видеосъемка меняют обряд и память об обряде [Ben-Ari, 1991], но не дает ответ на эти вопросы.

Почему же фотография включается в обряд перехода? Что заставляет участника обряда взяться за фотоаппарат или пойти в ателье и «сняться» именно в этот день? Люди фотографируют обряды перехода, прежде всего, ради документации обряда и сохранения памяти о нем. В традиционной культуре ритуал сам по себе является средством передачи информации и сохранения памяти об устройстве мира [Байбурин, 1993. С. 11-16; Ассман, 2004. С. 59-60]. В современной культуре на первый план выходит личная история, которая разворачивается в линейном времени. Современный ритуал — не только повторяющееся событие в жизни коллектива, постоянно воспроизводящее его структуру, но века в биографии человека, а индивидуальная биография в нашей культуре становится предметом мемориализации и рассказывания:

1-е сентября стало достоянием родителей, с гордостью фотографировавших своих детей. <...> Так общественное становилось личным [Келли, Сиротина, 2008. С. 272].

Изображение на фотографиях замещает в памяти и даже в непосредственном восприятии собственно событие и порой оказывается важнее происходившего перед объективом фотоаппарата; вот, например, совет фотографу, снимающему праздники: «Не обращайтесь на крики и возмущения людей, которым что-то не видно из-за вашей спины. Ничего, досмотрят на ваших снимках, с этим придется мириться» [Газаров, 2007. С. 96].

Кроме того, отпечатки фотографий обрядов перехода, которыми обмениваются в группе — между родственниками и друзьями — выполняют функцию утверждения новых социальных статусов участников группы: племянник стал школьником, дочка окончила вуз — а также функцию поддержания связей в группе: ты в той мере информирован и снабжен фотосвидетельством, в какой это считается необходимым человеку данной степени близости.

Полная схема обрядов перехода, по А. Ван Геннепу, включает прелиминарные обряды (обряды отделения), лиминарные (промежу-

точные обряды) и постлиминарные (обряды включения) [Ван Геннеп, 2002. С. 15]. В разных обрядах перехода фотографирование представлено в разной степени. Так, свадьба — обряд перехода *rite of excellence*, во многом заменяющий возрастную инициацию в нашей культуре, — становится объектом фотосъемки «от и до». На свадьбе фотографируют и обряды отделения (например, любимый свадебными фотографами репортаж с приготовлений невесты и фотофиксация выкупа невесты), и обряды включения (съемка на банкете, обязательная официальная фотография обмена кольцами и снимок поцелуя, который входит в канон свадебной фотографии).



*Ил. 1.* Любительская фотография линейки 1 сентября, Ленинград, 1985 год, частный архив. Первоклассники организованно идут на школьную линейку, где уже построились ученики других классов («обряд включения»).



*Ил. 2.* Любительская фотография линейки 1 сентября, Ленинград, 1985 год, частный архив. Первоклассники стоят на линейке вместе с другими школьниками («обряд включения»).



## Фотография в обрядах перехода

Дело в том, что репортажные фотографии повествовательны, они включают в себя микрорассказ, содержат изображение главного героя («о чем фотография») и связанного с ним действия («что говорится об этом»). Фотограф имеет возможность выбрать, каким будет сюжет его микрорассказа: ключевой момент обряда, а не случайное движение участников; успешное завершение, а не неудача при выполнении обрядовых предписаний; включение, являющееся конечной целью обряда, а не предшествовавшее ему исключение.

### Постановочные фото

Фотограф в обряде перехода является не рядовым участником обряда, он наделен особыми полномочиями. Фактически он оказывается ритуальным специалистом:

Они там могут плакать или смеяться, наоборот, или что-то там в свой черед, но фотограф *имеет право*. Он имеет... вот его пускают куда-то, куда всех пускают за деньги за большие, его туда пускают бесплатно. Их не пускают за ограждение, а его пускают. Вот все стоят не шелохнувшись, а он идет, становится и снимает. То есть у него есть абсолютно другие права. Он здесь не просто участник. <...> И конечно, тут требуется такое искусство: максимально тихо, сохраняя не деловое выражение лица, а [на похоронах] скорбное выражение лица, чтобы никого этим не обидеть и как-то не выделяться из всего этого дела (Интервью с фотографом, который снимал похороны).

В качестве ритуального специалиста фотограф оказывает влияние на совершение обрядовых действий — на это указывает, например, совет свадебному фотографу:

Попросите молодых надевать кольца медленно, театрализованно, с улыбкой на лице. Когда молодожены будут расписываться, также попросите, чтобы они выглядели естественно, не наклоняли голову слишком сильно, улыбались. Иначе в кадр попадут одни затылки. Когда невеста ставит подпись, жених обычно тоже попадает в кадр и в это время ему лучше с улыбкой смотреть на невесту, а не по сторонам [Газаров, 2007. С. 90].

Однако документацией моментов обряда, которые знаменуют собой обретение нового статуса, не исчерпывается фотографический канон обрядов перехода. Кроме съемок первоклассников, идущих на линейку с цветами, или детей, читающих стихи со сцены на «Празднике букваря», фотографирование этих обрядов обязательно включает в себя постановочный портрет главного героя или героев ритуала — снимок, где «модели» позируют фотографу. Говоря о позировании, я вслед за М. Мид и Г. Бэйтсоном имею в виду то, как знание модели о том, что ее фотографируют, влияет на ее поведение [Mead, Bateson, 1942. P. 49]. На постановочных фотографиях обрядов перехода участники обряда обычно позируют фотографу, стоя или сидя прямо и глядя в кадр. Наряду со снимком, запечатлевшим повязывание пионерского галстука,

делался групповой портрет всех только что принятых в пионеры школьников; наряду с кадром, изображающим вручение выпускнику золотой медали, делается портрет выпускника, который стоит прямо и смотрит в кадр, держа эту медаль («Иногда накануне выпускного бала делаются индивидуальные снимки в фотоателье» [Смирнова, 2007. С. 145]). Фотография на *Ил. 3* изображает детей на празднике окончания первого года детско-юношеской спортивной школы, а на *Ил. 4* те же дети позируют фотографу. Для портретной съемки фотолюбитель может сам взять в руки камеру, а может прибегнуть к услугам профессионала: «первого сентября после уроков отвели в ателье» (Интервью с муж. 1981 года рождения, среднее обр., живет в СПб; сообщение относится к 1988 году; *Ил. 5*). В книге советов любителям, направленных на «улучшение» их фотографий с точки зрения профессионала, необходимость постановочного портрета не подвергается сомнению, в отличие от других конвенций любительской фотографии<sup>1</sup>:

Не откладывайте групповой портрет. В конце праздника гости будут нефотогеничными. <...> Обязательно сделайте традиционные кадры. Снимите именинника с родителями, «молодоженов» в окружении детей и внуков и т.д. Все должны собраться вокруг хозяев праздника и сфотографироваться на память. <...> Сделайте несколько снимков жениха и невесты. Это единственная возможность сделать портрет на память в помещении. Он украсит альбом, его можно будет повесить на стенку» [Газаров, 2007. С. 71-72, 98].



*Ил. 3.* Любительская фотография праздника окончания первого года детско-юношеской спортивной школы, Киев, 1978 год, частный архив. Непозированная фотография: дети смотрят в разные стороны, рассматривают выданные им документы.

<sup>1</sup> Ср., например, совет: «Отключите в камере впечатывание даты в кадр. Это придает снимкам любительский вид, напоминающий фотографии, сделанные дешевыми “мыльницами”» [Газаров, 2007. С. 69].



*Ил. 4.* Любительская фотография праздника окончания первого года детско-юношеской спортивной школы, Киев, 1978 г., частный архив. Групповой постановочный портрет участников праздника: построение в несколько рядов, фронтальность, глаза устремлены на фотографа.

Тогда как в случае съемки обряда фотографирование не представляет собой отдельное самостоятельное действие, а является лишь фиксацией праздничной активности, обычно не ориентированной специально на фотографирование (вероятно, эти люди продолжали бы совершать свои действия и без направленного на них объектива фотокамеры), — постановочная фотография выделяется как отдельное действие в ходе обряда. «Модели» прервали свои занятия, чтобы встать определенным образом, и совершают какие-то действия специально для того, чтобы они были запечатлены фотографом, то есть фотографирование имеет самостоятельное значение в рамках ритуала и от него, в свою очередь, зависят действия участников обряда.

Если во время обряда перехода делается одна-единственная фотография (например, когда нет возможности много снимать из-за отсутствия фотоаппарата), то это часто именно постановочный портрет участников, а не снимок совершающегося обряда. Об этом и высказывание информанта П. Бурдые о свадебной фотографии 1960-х годов во Франции:

Фотографии любителей не могут заменить официальные фотографии из фотоателье, которые посылают родственникам и друзьям: «Все ходят в ателье, даже самые бедные» [Bourdieu, 1990. P. 20].

Выше было сказано, что во время промежуточного (лиминарного) периода редко делаются «репортажные» фотографии, которые фиксируют происходящие события. Однако именно в этот период у участников

обряда перехода есть время сделать постановочные снимки. Таковы портреты жениха и невесты во время свадебной прогулки, таковы же портреты солдат и офицеров в парадной форме, которые делает профессиональный фотограф во время прохождения ими срочной службы <sup>2</sup>.



*Ил. 5.* Страница из альбома «Наш ребенок», Ленинград, 1980-1990-е годы, частный архив. Портреты первоклассника сделаны 1 сентября после школы в фотоателье. Для создания визуального сообщения «в первый раз в первый класс» профессиональный фотограф использовал атрибуты первоклассника (букварь, букет цветов, ранец), а фон изображает классную доску с «первыми словами».

Такие постановочные фотографии, сделанные во время промежуточного периода, для участников обряда и их родственников замещают фотографии всего обряда перехода целиком (например, присяги). Ежегодные снимки в детском саду и школе для тех, кто на них смотрит, обычно означают не детство вообще и не тот конкретный день, когда был сделан снимок, а переход ребенка в следующий класс / в следующую возрастную группу. В одном из интервью информантка сказала, что ее знакомая

требуется, чтобы мы ей дарили фотографии деток, я имею в виду моей сестры и моего сына, ну примерно где-то каждый год. То

<sup>2</sup> Служба в армии может с оговорками рассматриваться как лиминарное состояние. По словам Эдмунда Лича: «Вслед за “обрядом отделения” наступает период социального безвременья, который, если измерять по часам, может длиться несколько мгновений, а может растянуться на месяцы» [Лич, 2001. С. 95-96]. Служба в армии в таком случае рассматривается как промежуточный этап при переходе из возрастного класса мальчиков в возрастную класс мужчин.

## Фотография в обрядах перехода

есть у нее возникает обида, если мы ей не подарили в этом году. <...> Моя двоюродная тетя тоже требует, то есть она говорит: «Ты мне давно не дарила фотографий Васи». Я говорю: «Я же дарила вам в прошлом году». – «А он уже вырос!» (Интервью с жен. 1980 г.р., высшее обр., живет в СПб).

Во второй части этого фрагмента интервью речь идет о родственнице, которая требует признания своего родственного статуса через обмен фотографиями, а в начале фрагмента – о женщине, которая пытается сконструировать таким образом дружескую близость: «Она не родственница, она подруга, [ну] как подруга, она знакомая бабули, дедули моих, при этом она хочет быть их близкой знакомой» (Там же). Фотографии детей, достигших очередной возрастной отметки, как и свадебные и выпускные фотографии, являются информацией, обладание которой отделяет членов группы от не-членов и маркирует степени близости.

### Видеосъемка

Наряду с фотографированием, в конце XX – начале XXI веков в быту стала широко использоваться домашняя видеосъемка [см. об этом в американской культуре: Chalfen 1975; Chalfen 1988]. Казалось бы, с появлением новой технологии старая могла отойти на второй план, ведь для фиксации одного только процесса перехода достаточно видеосъемки, — однако она не вытесняет фотографию в обрядах перехода. Фотографирование представляется необходимым, и даже если в семье есть видеокамера, два способа фиксации событий сосуществуют. Кроме практической стороны (фотографирование — более дешевый и менее трудоемкий и затратный процесс), фотография имеет несомненное преимущество перед видеосъемкой с точки зрения визуальной коммуникации. Фотография предоставляет больше возможностей выбора на всех этапах создания сообщения, начиная от выбора объектов, поз и фона, переходя к выбору точки съемки и рамки кадра, а затем к выбору формата отпечатка и других параметров печати, например, цвета, и заканчивая отбором «хороших» («удачных») кадров и решением вопроса о том, как их расположить в альбоме и какие сделать подписи; даже снимки, сделанные цифровой фотокамерой, не только хранятся в электронном виде, но и отбираются для печати.

При видеосъемке без монтажа или с минимальным монтажом, доступным любителю, большее количество не контролируемых оператором деталей может попасть в кадр и оказаться частью визуального сообщения, которое отправитель передает получателю, и само визуальное сообщение оказывается менее однозначным и может иметь больше прочтений. В визуальной коммуникации по поводу обрядов жизненного цикла эта неоднозначность (например, когда видеозапись торжественной части юбилея вызывает у зрителей смех, а видеозапись свадьбы — скуку) может быть нежелательной, поэтому любители

предпочитают здесь видеозаписи фотографию, которая позволяет лучше контролировать все аспекты коммуникации. С одной стороны, наличие предыдущего и следующего кадра в видеозаписи и запись звуковой дорожки отсекают другие прочтения, возможные в фотографии. С другой стороны, непрерывность видеозаписи может привести к передаче ненужной информации: невеста высморкалась, на фото-плёнку это не попало (а если и попало, такая фотография была забракована как «неудачная»), а на любительском видео оказалось запечатлено. Для удаления соответствующего кадра фильма режиссер-любитель должен обладать определенными навыками монтажа, тогда как «неудачный» фотоснимок можно просто не печатать или выбросить. Язык видео как часть визуальной грамотности современного человека связан с кино и телевидением, что подразумевает профессионализм; это особый язык, владение которым не является навыком всеобщего распространения. Очевидно, жизнеспособность фотографии в обрядах перехода связана именно с легкостью ее использования по сравнению с видеосъемкой для конструирования памяти, для создания и поддержания групповой и локальной идентичности. В видеозаписи документальная ценность остается, а законченность пропадает: кому хочется читать длинный документ?

### **Заключение**

Если позирование фотографу представляет собой самостоятельное действие в рамках обряда, то в чем его значение? Можно сказать, используя термин А. Ван Геннепа, что постановочное фотографирование само является обрядом включения. Подобно впервые надетой первоклассниками школьной форме, их групповой портрет утверждает новый статус участников (для обряда характерна синонимия, выражение одних и тех же смыслов в разных кодах с целью поддержания устойчивости и надежности передачи [Байбурин, Левинтон, 1998. С. 251-252]).

Многие обряды перехода включают переодевание (свадебное платье невесты, «дембельская парадка», мантия выпускников вуза, которая все больше входит в нашу культуру), то есть имеют видимые символы перемены статуса, которые легко зафиксировать фотоаппаратом. Многие обряды также имеют видимые знаки перехода, с которыми можно сфотографироваться: документы (например, свидетельство о рождении, о браке, аттестат зрелости, диплом), кольца новобрачных или гроб и венки на похоронах. В «пакет» свадебной фотографии входит крупный план рук молодоженов с кольцами, а в канон похоронной фотографии в русской культуре включается обязательный снимок покойника в гробу. Позирование участников обряда с документом, в котором зафиксирован переход в новый статус, позволяет лаконично передать тому, кто будет смотреть на фотографию, визуальное сооб-

## Фотография в обрядах перехода

шение о том, что переход состоялся, – вот почему медалист на снимке держит медаль так, чтобы ее было видно.

Кроме того, что постановочная фотография участвует в конструировании идентичности-идентификации изображенного человека в качестве школьника / пионера / выпускника, она также участвует в идентификации с группой в случае группового портрета. Как считал П. Бурдьё, основной функцией любительской фотографии является «семейная функция» – функция интеграции семейной группы, и потому семья фотографируется в моменты наибольшей интеграции, какими являются свадьбы и другие обряды жизненного цикла [Bourdieu, 1990. Р. 19]; точно так же выпускники, фотографируясь вместе, конструируют себя как группу. Фотограф, снимавший детей на фоне советских достопримечательностей, которые они посещали в день приема в пионеры, конструировал их идентичность в качестве советских граждан, субъектов советской коллективной памяти.

Фотография передает все необходимые отправителю сообщения самым экономным способом: и сам участник обряда, и символы его нового статуса, и члены его новой группы компактно помещаются на одной карточке, сообщая зрителю о произошедшем переходе вкупе с другой информацией об идентичности участников, вот почему видеозапись не вытесняет фотографию в обрядах перехода.

### Список источников

*Адоньева С.Б.* Прагматика фольклора и практика переходных ритуалов // Современный городской фольклор. М.: РГГУ, 2003. С. 323-338.

*Асман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004.

*Ахметова М.В.* «Расстаемся с детством: в школе выпускной...» (выпускные тексты в постсоветской школе) (рукопись).

*Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре. СПб.: Наука, 1993.

*Байбурин А.К., Левинтон Г.А.* Код(ы) и обряд(ы) // Кодови словенских култура. 1998. № 3. С. 239-257.

*Белоусова Е.А.* Представления и верования, связанные с рождением ребенка: современная городская культура. Автореф. дисс. ... к. культурологии. М., 1999.

*Белоусова Е.А.* Родильный обряд // Современный городской фольклор. М.: РГГУ, 2003. С. 339-369.

*Белоусова Е.А.* Социокультурный функции имянаречения // Родины, дети, повитухи. М.: РГГУ, 2001. С. 275-302.

*Ван Геннеп А.* Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов. М.: Восточная литература, 2002.

*Газаров А.Ю.* Фотосъемка домашних торжеств. М.: НТ Пресс, 2007.

*Головин В.В., Лурье М.Л., Кулешов Е.В.* Субкультура солдат срочной службы // Современный городской фольклор. М.: РГГУ, 2003. С. 186-230.

*Громов Д.В.* Свадебные достопримечательности: ландшафт и современные молодежные обряды перехода // [М., ИЭА РАН] (рукопись). (Тезисы статьи доступны по адресу: <http://www.boying.lodya.ru/Article09.htm> 2004).

*Демина Н.В.* Институционализация в сообществе ученых: защита кандидатской диссертации как обряд перехода // Журнал социологии и социальной антропологии. 2005. № 1. С. 97-112.

*Жирнова Г.В.* Брак и свадьба русских горожан в прошлом и настоящем. М.: Наука, 1980.

*Келли К., Сиротинина С.* «Бело непонятно и смешно»: праздники последних десятилетий советской власти и восприятие их детьми // Антропологический форум. 2008. № 8. С. 258-299.

*Кормина Ж.В.* Проводы в армию в пореформенной России. Опыт этнографического анализа. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

*Круглякова Т.А.* Быт и фольклор дородового отделения // Родины, дети, повитухи. М.: РГГУ, 2001. С. 217-235.

*Леонтьева С.Г.* Поэзия пионерских праздников // Детский сборник: Статьи по детской литературе и антропологии детства. М.: ОГИ, 2003. С. 28-40.

*Лич Э.* Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии. М.: Восточная литература, 2001.

*Лурье М.Л.* Миру – мир, солдату – дембель // Дембельский альбом – русский Art Brut: между субкультурой и книгой художника: Сборник материалов и каталог выставки. СПб.: М.К. & Хармсиздат, 2001. С. 29-35.

*Лурье М.Л.* Обряды и обрядовый фольклор солдат срочной службы: подход к систематизации // Фольклор, постфольклор, быт, литература: Сборник статей к 60-летию Александра Федоровича Белоусова. СПб.: СПбГУКИ, 2006. С. 86-97.

*Матлин М.Г.* Свадебный обряд // Современный городской фольклор. М.: РГГУ, 2003. С. 370-389.

*Разумова И.А.* «...И решили назвать Аленой» (рассказы о наречении имени) // Родины, дети, повитухи. М.: РГГУ, 2001а. С. 266-274.

*Разумова И.А.* Потенное знание современной русской семьи. Быт. Фольклор. История. М.: Индрик, 2001б.

*Смирнова А.В.* «Окончен школьный роман...» или репрезентация выпускного бала в фотоальбомах выпускников // Визуальные аспекты культуры – 2007: Сб. науч. ст. Ижевск: Удмуртский государственный университет, 2007. С. 141-157.

*Шевченко В.Ф.* Похоронные и поминальные ритуалы // Современный городской фольклор. М.: РГГУ, 2003. С. 391-406.

*Ben-Ari E.* Posing, Posturing and Photographic Presences: A Rite of Passage in a Japanese Commuter Village // Man. 1991. Mar. Vol. 26. N 1. P. 87-104.

*Bourdieu P.* Photography: A Middle-brow Art. Stanford University Press, 1990.

*Chalfen R.* Cinéma Naïveté: A Study of Home Moviemaking as Visual Communication // Studies in the Anthropology of Visual Communication. 1975. 2. P. 87-103.

*Chalfen R.* Home Video Versions of Life – Anything New? // Society for Visual Anthropology Newsletter. Vol. 4. N 1. Spring 1988. P. 1-5.

*Chalfen R.* Snapshot Versions of Life. Bowling Green State University Popular Press, 1987.

*Mead M., Bateson G.* Balinese Character: A Photographic Analysis. The New York Academy of Sciences, 1942.



# «Мобильная» фотография как средство коммуникации

---

*Елена Лобова*

## **Введение**

**К**оммуникативные особенности различных медиасредств являются весьма актуальным и злободневным предметом исследования в отечественной и зарубежной науке. Причем объектом подобных исследований являются не только очевидные средства массовой коммуникации (телевидение, печать, радио), но и такие вещи, как электрический свет, дороги, числа, фотографии, игры, одежда, жилище, город, деньги, часы [Маклюэн, 2003]. Одному из подобных медиасредств – сотовому телефону – мы и посвятили исследование. Однако обратились мы не к его прямому назначению – осуществлять вербальную связь между людьми, а к второстепенному – назначению фотоснимков, сохраненных в памяти телефона, их роли в коммуникации абонентов. Материалом для анализа послужили архивы мобильных фотографий, хранящиеся как в памяти мобильных телефонов, так и в компьютерах (всего 10 архивов, около 500 снимков), а также 10 интервью с владельцами этих архивов.

## **Коммуникативные особенности современных медиа**

Жизнь современного человека пронизана электроникой и технологиями. Мы уже не мыслим свою жизнь без компьютера, телевидения, сотового телефона, Интернета. Все эти медиасредства, составляющие среду нашего обитания, по мнению М. Маклюэна, являются «посредниками», введение которых вносит существенные изменения в коммуникацию че-

ловека с окружающим миром (как природным, так и социальным) и организует его способ мировосприятия» [Маклюэн, 2003].

Однако, несмотря на происхождение, понятие «медиа» достаточно широко и неоднозначно, оно не может сводиться к простому посредничеству. Перед нами транслирующий канал, построенный на идеологических, эмоциональных и даже подсознательных ожиданиях аудитории. Как отмечает Н.Б. Кириллова, с появлением медиа стало возможным говорить о расширении привычной схемы коммуникативного процесса, где коммуникация выступала лишь операцией передачи, трансляции сообщения. Сегодня эта опосредующая операция трансляции стала определяющим звеном в триаде *сообщение – коммуникация – интерпретация* [Кириллова, 2005. С.66].

В понимании коммуникации необходимо подчеркнуть ряд значимых для исследования моментов. В узком смысле, коммуникация есть процесс и путь передачи какой-либо информации. Однако коммуникация посредством визуальных образов не сводится к механической передаче информации. Мобильный телефон, разделяя зрителя и собеседника, провоцирует появление множественных смыслов. Как отмечает Р. Барт, изображение на фотографии оказывается зашифрованным и дешифрованным одновременно [Барт, 1989]. Таким образом, коммуникация представляет собой не просто показ фотоснимка, но его полноценную репрезентацию: наделение смыслом в момент нажатия на кнопку фотокамеры, его понимание (как правило, эмоциональное, аффективное), дешифровка собеседником-зрителем.

Существует немало работ, посвященных как анализу фотографий, так и роли мобильных телефонов в жизни современного человека. Однако применить способы анализа обычной фотографии к исследованию мобильных фотоснимков представляется не столь легкой задачей, поскольку процесс появления снимков, их содержание и последующее использование существенно различаются. Обычный фотоаппарат фиксирует, как правило, запланированное, заранее известное событие и редко оказывается под рукой в неожиданных, но вызвавших интерес повседневных ситуациях. Основное назначение сотового телефона – осуществление коммуникации, и эта функция распространяется и на мобильные фотографии. Благодаря развитию технологий, отпадает необходимость красочно рассказывать собеседнику, где мы были, что видели. Достаточно просто показать или послать по MMS фотографию и собеседник увидит все *своими* (или *нашими*?) глазами. Человеческий разговор заменяется обменом текстовыми и графическими сообщениями. Как отмечает С. Жижек, человек, погруженный в медиакультуру, сам становится продуктом новых медиа, превращаясь из реального объекта в искусственный:

тело, которое почти полностью «медиатизировано», функционирует с помощью протезов и говорит искусственным голосом. Подобно тому, как наше тело медиатизируется, сознание тоже изменяется [цит. по Кириллова, 2005. С. 73-74].

## «Мобильная» фотография как средство коммуникации

В мобильной коммуникации редуцируется человечность, поскольку нашего со-беседника, со-зерцателя не видно. Отсутствие визуального контакта снижает волнение при фотографическом письме, наполняет коммуникацию равнодушием.

Сотовый телефон сопровождает нас везде, он позволил людям соединяться друг с другом 24 часа в сутки, что решительно изменило природу отношений. Мобильный телефон сжимает пространство, прокидывая незримый короткий мостик между людьми, где бы они не находились. Результаты исследований показывают, что молодые люди и девушки в среднем в четыре раза чаще пользуются для общения различными информационно-коммуникационными технологиями, чем встречаются лично [Гладарев, 2006. С. 70]. Современные функции сотового телефона вышли далеко за рамки простой передачи информации от человека к человеку. Доступность и широкое распространение мобильной связи превратили телефон в игрушку, фетиш, символ статуса, украшение, ставшее неотъемлемой частью нашего «гардероба». Телефон сегодня берет на себя решение задач, которые раньше выполнял сам человек, например, такие, как запоминать и говорить. Он помогает не только мгновенно сохранить на электронном носителе значимое событие, но и рассказать о нем другим. Причем камера телефона более мобильна: она фиксирует как плановые, «парадные» события, так и неожиданные ситуации из повседневности, а следовательно, с большей чувствительностью отражает направленность внимания и интереса автора фотографии. Мобильная фотография репрезентирует функции телефона в целом, становясь украшением монитора, способом развлечения или презентуя статусные места, где мы побывали. Причем развлекательно-игровой функционал мобильной камеры превышает остальные: подавляющее большинство снимков представляют досуговое время препровождение, зачастую даже в параллели с рабочим или учебным временем, помогая бороться со скукой.

Обращение социолога к визуальным источникам информации зачастую носит фрагментарный характер: видео- и фотодокументы рассматриваются лишь как иллюстративный или доказательный материал. Однако изображение, помимо простого свидетельства события, может скрывать то, что недоступно вербальному знанию. В данном ключе представляется интересным подход, предложенный в работе Р. Брекнер: применение идеи нарративного анализа текста в анализе фотоизображений. Изображение понимается так же, как язык, как способ выражения идей в образной форме. Однако поле визуального не структурировано «грамматикой», благодаря чему эта «форма экспрессии не просто прочитывается как знак, а скорее вырисовывается внутри изображения» [Брекнер, 2007. С.15-16].

Начнем с ответа на вопрос, можно ли рассматривать фотографию как текст и, следовательно, применять методы нарративного анализа в исследовании фотографий. Говоря о медиакультуре, Ю.М. Лотман утверждает,

что «всякая система, служащая целям коммуникации, может быть определена как язык». Применяя методы лингвистики в исследовании языка произведений искусства, Лотман доказал, что любые культурные явления следует рассматривать как тексты, содержащие информацию и смысл. Понимать то или иное явление культуры — значит «читать» его невидимый субъективный смысл [цит. по Кириллова, 2005. С. 68].

Однако, по утверждению Р. Барта, изобразительные поверхности, содержащие непрерывные и нестандартные элементы, являются закодированными, что означает невозможность их прочесть. Чтобы их расшифровать, «содержание согласуется с другим типом кода, не свойственным самой картине, но навязанным обществом в виде множества типовых значений определенных объектов и действий». Именно они открывают доступ ко всей многообразной сложности образа, делая изображение прочитываемым [Барт, 1989].

Однако подобный подход несколько упрощает и типизирует образы реальности, улавливаемые фотографом. Сам автор в процессе съемки отбирает эти формы, частично их трансформирует и интерпретирует. Таким образом,

чтобы понять смысл фотографии, необходимо смотреть на нее как на место встречи физической реальности с творческим разумом человека [Арнхейм, 1994].

Следует заметить, что как не каждый текст является нарративным, не всякая фотография, в особенности мобильная, может рассматриваться как повествование и порождать коммуникацию. Сама фотография содержит лишь описание, изображает какой-либо объект. Коммуникация же рождается, когда вокруг референтного события (описания истории, фактов) возникает ситуация самого «рассказывания», рождающаяся в процессе восприятия фотографии (коммуникативная событийность, дискурс по поводу этой истории) [Тюпа, 2002]. Таким образом, превращение снимка из описания в повествование может произойти в момент его презентации и восприятия зрителем. Однако в мобильной фотографии вторая часть — коммуникативная — часто не выражена, т.е. большинство этих снимков остаются лишь фиксацией события, до тех пор, пока они не станут частью нарративного опыта.

Отличительной особенностью нарративного дискурса является то, что он наделяет факт статусом события, т.е. на передний план выходит не сам факт, а главное действующее лицо — свидетель события. В таком качестве может выступать как сам фотограф, так и зритель, самостоятельно разглядывающий фотографию. Только тогда явление, факт оказывается не просто зафиксированным, но наделенным смыслом. Сам фотоснимок лишь описывает объект, он не содержит следов презентации и восприятия фотографии. Собственно же повествование сродни айсбергу, где сам снимок — лишь его видимая и очень малая часть. Скрытая часть коммуникации включает также «префотографийное» — момент привлечения

## «Мобильная» фотография как средство коммуникации

внимания и принятие решения об осуществлении акта фотографирования, и «постфотографийное» – сохранение (или удаление неудачной) фотографии, присвоение ей имени, комментария и, наконец, момент презентации ее зрителю и восприятие. Цепочка префотографийное – снимок – постфотографийное складывается в повествование. Для более подробного описания этих этапов бытия мобильной фотографии мы исследовали 10 архивов мобильных фотографий (более 500 снимков) и провели 10 интервью с их владельцами, которые были посвящены двум ключевым вопросам: как появляется фотография в мобильном телефоне и что происходит с ней после щелчка затвора. Среди владельцев мобильных фотоархивов большинство составила молодежь в возрасте 19-24 лет, трое – люди в возрасте 32-40 лет, двое – старше 55 лет; по статусу половина студенты и аспиранты вузов, половина управленцы низшего и среднего уровня; шесть мужчин и четыре женщины.

### **Префотографийное**

Восприятие мобильной фотографии отлично от представлений об обычных фотоснимках: никто из собеседников не рассматривает мобильные фотографии как художественные образы. Назначение мобильных фото колеблется от чисто утилитарных функций до игровых. В ходе исследования нам удалось выделить четыре основных мотива фотографирования на мобильные телефоны.



*Ил. 1.* Без авторских комментариев смысл подобных снимков зачастую непонятен непосвященному.

Первый – «снимки на память»<sup>1</sup>, когда функция запоминания заменяется фотографией события, сохранением его в памяти телефона. Зачастую фотокамера телефона приходит на помощь ввиду отсутствия под рукой обычного фотоаппарата: «*фотоаппарат не всегда под рукой, а телефон всегда*». Подобные снимки позволяют не столько «запомнить» само событие, сколько документируют присутствие при нем автора снимка, становясь иллюстрацией к рассказу о происшедшем (Ил. 1). Эти снимки часто так и остаются описанием, образом «для собственного пользования».

Второй распространенный мотив появления снимков, как правило, портретных – установка их на входящий звонок одного из абонентов. Эта операция облегчает взаимодействие, заменяя запоминание номеров телефонов, узнавание

<sup>1</sup> Здесь и далее курсивом в кавычках выделены цитаты из интервью.

человека по голосу презентацией фотографии. Данный мотив объясняет присутствие в памяти практически любого сотового телефона фотографий коллег по работе или однокурсников.

Третья причина – желание показать фотографии знакомым. Она может конкретизироваться во множестве мотивов: похвастаться, доказать, удивить, рассмешить (Ил. 2). Именно в этих фотографиях коммуникативная интенция автора, ориентация на зрителя присутствует изначально, но разворачиваясь в целостное повествование лишь в момент презентации снимка. Реализация данного мотива вкупе со свойством мобильного «быть всегда под рукой» резко увеличивает количество «очевидцев» даже самых незначительных событий нашей повседневности, делая их общедоступными для восприятия. Благодаря всепроницаемости мобильной фотографии зрители из соучастников и сопереживателей событий превращаются в репортеров, транслирующих образы повседневности. Под давлением навязанных экранных образов, представляющих истинные, но не аутентичные сцены, человек пытается сказать что-то сам, уловить, присвоить и показать ускользающий образ.



Ил. 2. Автор – репортер, которому удалось «выхватить» забавный образ из повседневности

Наконец, масса фотографий (их оказалась примерно половина) появляются «*просто так*»: было скучно, в новом телефоне множество функций и захотелось их освоить, потому что событие привлекло внимание, понравилось, но коммуникативное намерение автор восстановить уже не может. Часть этих фотографий можно отнести к неудачным (нечетким, не отвечающим ожиданиям) снимкам из первых трех групп. Однако большинство, на наш взгляд, являются реализацией развлекательно-игровых функций мобильного телефона. Приобретая мобильный телефон, ни один из информантов не придавал значение техниче-

## «Мобильная» фотография как средство коммуникации

ским характеристикам фотокамеры, поскольку она рассматривается как любопытная, но не необходимая надстройка. Большинство мобильных фотокамер существенно уступают по своим возможностям цифровым фотоаппаратам. Однако в погоне за технологическими новинками сегодняшние мобильные фотокамеры значительно опережают реальные запросы покупателей, не удовлетворяя, а порождая все новые потребности, в частности, потребность в освоении и максимальном использовании возможностей аппарата.

Таким образом, технические возможности фотоаппарата изменили отношение к процессу фотографирования. На смену созидательным функциям фотографии (социальная память, формирование идентичности) на первый план все чаще выходят игровая и рекреативная: «щелкнуть» чтобы занять себя, удовлетворить любопытство, испробовав все возможности нового аппарата. Возможность бесконечного складирования в компьютере или мгновенного удаления фотографий обусловила менее избирательный подход к постановке кадра, появление множества случайных фотографий и снижение ответственности за производство снимка.

### **Снимки**

Наиболее многочисленными архивами мобильных фотографий обладают студенты: численность фотографий в них может достигать нескольких сотен. Причем фотографии хранятся не только в памяти мобильного телефона, но и в компьютере: молодые люди часто *«просто копируют все фотографии»*, не подвергая их редактированию и отбору. Удаляются, как правило, неудачные или очень старые фотографии. Условием сохранности является востребованность снимка: значимость для владельца телефона и возможность использования в дальнейшем. Люди старшего возраста относятся к объекту фотографирования более избирательно: переносят в компьютер или сохраняют в памяти телефона, как правило, наиболее ценные снимки, которые хотелось бы сохранить в памяти, фотографии близких людей. Такие фотографии редко дублируются в телефоне или складываются в серии.

В мобильном фотоархиве человека может оказаться практически все, что нас окружает; многие объекты представлены на нескольких снимках, в разных ракурсах и почти без изменений. Типологизируя изображения, мы опирались на два критерия: содержание и назначение снимка и временные параметры его существования. Что же привлекает внимание и попадает в объектив фотокамеры телефона?

*Портретные фотографии:* одна из наиболее многочисленных групп, присутствующих в памяти любого телефона. В этой группе представлены фотографии родственников, знакомых, появляющиеся при их звонке, коллег по работе. В телефонах людей старшего возраста доминируют фотографии, относящиеся именно к этой группе. По времени существования эти фотографии можно отнести к постоянным «жителям» мобильного архива.

*Изображения значимых мест:* здесь могут быть представлены и место работы и любимые места отдыха. Это те снимки, которые «радуют глаз и душу», поэтому также долго хранятся в памяти телефона.

*Снимки-копчи:* большинство из них появляются с чисто утилитарной целью. В этой группе и фотографии-шпаргалки для сдачи экзамена, и снимки строительных материалов или ткани для представления дизайнеру, и новый стенд с рекламой фирмы, который необходимо показать руководителю. Эти снимки недолго хранятся в телефоне, крайне редко оказываясь в компьютере, и удаляются по мере того, как реализуется цель их появления.

*Изображения-открытки:* фотографии пейзажей, цветов, животных или постановочные комичные сцены. Они, как правило, лишены личностной значимости, создаются «для себя» и не имеют четкого назначения. Данная группа фотографий позволяет проследить гендерную специфику в отборе образов. Так в телефонах девушек чаще встречаются снимки цветов, животных (особенно кошек), т.е. красивых, радующих глаз объектов. Подобное стремление снимать красивое роднит мобильные снимки с классическими фотографиями. Юноши к своим фотоархивам относятся менее избирательно, сохраняя в памяти множество серийных фотографий (повторяющиеся фотографии одного объекта с минимальными различиями). Помимо пейзажных фотографий, объединяющих архивы юношей и девушек, в телефонах юношей чаще встречаются шуточно-игровые снимки: постановочные ситуации агрессии, скорченные гримасы.

*Фотографии-события:* серийные фотографии с каких-либо мероприятий, праздников. Это снимки ритуального характера, которые принято делать в определенные моменты. Мобильная фотокамера в данном случае подменяет обычный фотоаппарат и представляет визуальную летопись события. Эти фотографии, часто не подвергаясь редактуре, перемещаются на хранение в компьютер.

*Изображение как игра:* к данной группе мы отнесли на первый взгляд бессмысленные снимки объектов, которые привлекли внимание фотографов. Это снимки, сделанные не «для того, чтобы», а «просто так»: автофотографии, сосед по парте, преподаватель на лекции. Телефон здесь выступает в роли игрушки, призванной помочь в борьбе со скукой, наполнить происходящее новым содержанием.

Заметим, что, даже если изначально фотографии делаются только для себя (коммуникативная интенция отсутствует), в последствие они часто становятся тем референтным событием, которое провоцирует коммуникацию по поводу содержания или качества снимка. Так снимок старого деревенского домика воскрешает в памяти автора известные лишь ему события из детства, но случайный зритель, не видя художественной ценности в фотоснимке, нуждается в комментариях. Однако большинство мобильных фотографий остаются лишь описанием, поскольку их «референтная событийность существенно редуцирована»: они становятся заставками на телефоне, или же их «содержание в ин-



## «Мобильная» фотография как средство коммуникации

тенциональном акте дискурсии не наделяется статусом события»: они просто фиксируют место или человека [Тюпа, 2002].

### **Постфотографийное**

Речь идет о том, что происходит со снимком после щелчка затвора фотоаппарата. Остановимся на трех элементах постфотографийного бытия снимка: его именование, презентация фотографом и восприятие зрителем.

Большинство фотографий в памяти телефона не имеют названия, просто номер – порядковый номер снимка или дату его появления. Они не передают отношение фотографа к показанному. Но смысл как таковой может быть «прочитан» не только в названии фотографии, но и в ее внешнем оформлении или комментариях, а также в ее размещении. Так, например, в качестве заставки на телефоне часто используются фотографии близких людей, любимых домашних животных или тех мест, где хотелось бы оказаться вновь, визуальный образ которых приятно видеть каждый раз, включая телефон. Подобные изображения позволяют также обозначить принадлежность пространства и представить хозяина телефона.

Дополнение фотографии рисунками или подписями может помочь непосвященному человеку (случайному зрителю) воссоздать контекст, в котором этот снимок появился, понять значимость, смысл данного события для создателя фотографии, его отношение к нему. Названия, как правило, имеют те снимки, которые автор планирует хранить какое-то время. Фотографиям присваивается текст либо в момент их сохранения в памяти телефона, либо в процессе перенесения в компьютер. Однако не стоит забывать, что комментарии или текст осуществляют принудительное выпрямление образа, придают линейную направленность восприятию, называя смысл, не позволяя зрителю выстроить его самостоятельно. Как справедливо замечает Р. Барт,

*отягощенные указаниями самого фотографа, они [изображения – прим. авт.] не имеют в наших глазах никакой истории, мы уже не в состоянии выработать наше собственное отношение к этой синтетической пицце, полностью переваренной самими ее изготовителями [Барт, 1989].*

В мобильной фотографии подписи часто заменяются устными комментариями, которые также способствуют пониманию образа таким, как видел его автор.

Однако не только оформление, но даже порядок и расположение фотографий могут способствовать постижению смыслов представленных событий. Современные технологии позволяют создать в памяти сотового телефона мобильный фотоальбом, где изображения можно оформить в рамки, дополнить комментарием и расположить в определенном порядке. В таком альбоме фотография, попадая в серию образов, может обрести смысл даже для постороннего «непосвященного» или «случайного зрителя». Но тогда в повествовании участвует уже не от-

дельный снимок, а в процесс создания смысла включается целый альбом или серия снимков. Мобильные фотографии если и помещаются в подобные альбомы, то, как правило, уже в компьютере и зачастую вперемешку с обычными фото.

Возникает вопрос, совпадает ли этот новый смысл с тем, что был (или изначально не был) заложен в самой фотографии. Здесь можно говорить о творческой интерпретации, позволяющей извлекать максимально возможное число смыслов из изображения. Так, например, создавая летопись определенного сообщества (группа друзей, стройотряд), его участники обмениваются снимками значимых событий, оформляя их в общий или личный альбом, наделяя эти снимки вновь сформированным и присвоенным смыслом. Временной разрыв между появлением фотографии и моментом перемещения ее в альбом на компьютере также порождает новые смыслы, ведь фотограф смотрит на событие уже не через объектив камеры, а глазами зрителя, фиксируя новые элементы, попавшие в кадр. Таким образом, в альбоме мы можем наблюдать уже не первичный смысл, который вкладывает в изображение сам фотограф в момент появления снимка, а новый, появляющийся в момент оформления фотографии в альбоме.

Итак, в придании смысла запечатленному факту может участвовать не только автор-фотограф, ставший свидетелем события в момент его совершения (со всем комплексом мыслей, эмоций, которые ему в тот момент были присущи), но также изменившийся автор, по-новому взглянувший на фотографию. В обоих случаях присутствие фотографа сродни комментарию к снимку, задающему линейность восприятия и передающему коммуникативное намерение автора.

Фотография наделяется особым смыслом и в момент восприятия ее зрителем. Этот смысл может совпадать с авторским, тогда понимание его коммуникативного намерения помогает завершить повествование. Это возможно при наличии схожего опыта и в сопровождении авторских комментариев. Тогда зритель становится «посвященным», частью приватного сообщества, разделяющего смысл изображенного.

В процессе визуального восприятия изображения зрителем возможно и появление нового (вторичного, третичного) смысла. При этом, как отмечает Р. Брекнер, зритель встраивается посредством воображения в определенную сцену, которую нагружает смыслом его фантазия, стимулированная фотографией, а не то содержание, которое в ней закреплено. Важная особенность изображения состоит в том, что в противоположность языку, который предполагает линейную последовательность знаков, фраз, оно такой же линейной последовательности не имеет. Глаз может «скакать» с одного элемента на другой и находить новые пути выстраивания изображения в процессе рассматривания [Брекнер, 2007. С. 16]. Из этих сканирований и выстраиваются коннотативные слои значений, рождаются новые смыслы на стыке коммуникативной интенции автора и фантазии зрителя, пытающейся ее воссоз-

## «Мобильная» фотография как средство коммуникации

дать. Однако подобная независимость зрительского восприятия часто уводит от первичного авторского смысла, который теряется во множестве вновь рождающихся значений.

### Заключение

Таким образом, коммуникативные возможности современной техники обусловлены не только ее функциональным назначением, но и реальными ситуациями ее использования в повседневной жизни. Так мобильный телефон позволяет осуществлять не только устную вербальную коммуникацию, но может включаться или провоцировать коммуникацию вокруг визуальных образов, которые с его помощью можно зафиксировать, сохранить и впоследствии представить. Часть этих фотографий появляются случайно и лишь при определенных условиях становятся повествованием – появление зрителя, дискуссия, в которую вписывается уже существующее изображение, провоцируя нарратив. Другие уже в момент своего появления ориентированы на зрителя, стремясь донести до него некий смысл, заложенный автором. Объединяющим началом в этих снимках является то, что они резко меняют границы мира, подлежащего фотографированию. Под давлением навязанных тиражируемых изображений глаз фотографа ищет ускользающие аутентичные образы. Появляющиеся уникальные снимки в противовес более универсальным и читаемым сценам из семейных альбомов осложняют коммуникацию, провоцируя появление множества новых смыслов. Однако само по себе изображение еще не есть коммуникация – оно лишь событие, вокруг которого она складывается. Главными же действующими лицами, обеспечивающими превращение фотографии из простой фиксации события в часть повествования, являются фотограф и зритель.

### Список источников

*Арнхейм Р.* О природе фотографии / Новые очерки по психологии искусства / М.: Прометей, 1994.

*Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989.

*Брекнер Р.* Изображенное тело. Методика анализа фотографии // Интер. 2007. №4. С. 13-32.

*Гладарев Б.* Гендерные исследования. Женщина, мужчина и мобильный телефон // Социологические исследования. 2006. №4. С. 68-76.

*Кириллова Н.Б.* Медиакультура как объект исследования // Гуманитарные науки. 2005. № 35. С. 63-74.

*Маклюэн М.* Понимание медиа: внешние расширения человека / Пер. с англ. В.Г. Николаева. М.: Канон-Пресс / Кучково поле, 2003.

*Тюпа В.И.* Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. 2002. Вып. 5. С.5-31.

## **«Там русский дух...»: вещи в доме как способ визуализации идентичности мигрантов в Великобритании**

---

*Анна Печурина*

### **Введение**

**М**ожно считать, что самыми очевидными формальными символами России являются флаг и герб. Однако, на вопрос, какие объекты репрезентируют Россию и русскую культуру, можно получить самые разные ответы. Кто-то подумает о матрешке, балалайке, бутылке водки и шапке-ушанке. Кто-то представит картины Левитана, изображения церквей и иконы. Для третьего же символами России действительно будут российский флаг и портрет президента. Насколько вообще возможно описать нацию «в вещах», и насколько эти вещи важны для тех, кто причисляет себя к русским – изучается в нашем исследовательском проекте «"Дом" вдали от дома»<sup>1</sup>. Основная цель проекта – понять, каким образом вещи могут репрезентировать национальную идентичность их владельца, и как русская идентичность, или так называемая «русскость» представлена в вещах и интерьере. Задачей исследования было не столько найти эти самые вещи, а понять, насколько они важны для владельца, насколько сам владелец считает их «русскими». Кроме того, было интересно посмотреть,

---

<sup>1</sup> Проект реализуется в рамках PhD диссертации на факультете социологии автором статьи в Университете Манчестера под руководством профессора К. Смарт и д-ра П. Тинклер в течение 2006-2009 годов.

## «Там русский дух...»

как мигранты «визуально» представляют страну происхождения, вольно или невольно выставляя напоказ вещи, указывающие на Россию, русский язык, родной город и прочее.

Отправной точкой исследования является идея о воображаемых сообществах, разработанная Бенедиктом Андерсоном [Андерсон, 2001]. Андерсон определяет нацию как

воображенное политическое сообщество, и воображается оно как что-то неизбежно ограниченное, но, в то же время, суверенное. Оно *воображенное*, поскольку члены даже самой маленькой нации никогда не будут знать большинства своих братьев-по-нации, встречаться с ними или даже слышать о них, в то время как в умах каждого из них живет образ их общности [Андерсон, 2001. С. 28].

Согласно Андерсону, индивиды могут располагать как минимум двумя основными ресурсами, которые дают им возможность воображать себя представителями определенной нации. Этими ресурсами являются физическая мобильность и единое языковое поле.

Однако, представляется, что в современном обществе, кроме обозначенных, существуют и другие немаловажные способы, с помощью которых индивид может выражать свою принадлежность к определенной национальной общности. Один из способов состоит в особой организации материального пространства и интерьера дома. Можно предположить, что предметы, хранящиеся или выставляемые напоказ в доме, выражают связь, как с индивидуальным опытом жильцов, так и с «коллективным чувством прошлого и воспоминаниями, которые являются одновременно частными и общественными» [Hecht, 2001. P. 144]. Окружая себя значимыми материальными объектами, индивид чувствует и выражает свою принадлежность к определенной нации. Он будто вольно или невольно организует свою повседневную жизнь согласно неформальным правилам: тому, как «там» принято делать что-то «по-нашему». Таким образом, материальные предметы выступают своеобразными «жизненными документами», изображающими и репрезентирующими повседневную культуру мигрантов.

В данной статье проводится анализ различных значений дома, важных для русских мигрантов, живущих в Великобритании. Эмпирический анализ предваряется обзором научной дискуссии о современных западных исследованиях дома в контексте миграции.

### «Добро пожаловать, или...»

Несмотря на то, что «дом» занимает одно из основных мест в удовлетворении потребностей в безопасности, защите и эмоциональной поддержке («дом, милый дом»), социологи относительно недавно обратили внимание на то, что происходит «за закрытыми дверями». На сегодняшний день увлечение новой темой выразилось в разнообразии изучаемых проблем. Среди них такие темы, как дом в контексте мате-

риальной культуры [Home Possession... 2001], изучение дома как часть биографических и исторических исследований [Bahloul, 1996], исследование значений дома при переходе из одного социального статуса в другой (университет – работа) [Jones, 1995; Kenyon, 1999]. Социологи по-разному изучают «чувство дома». Одни обращают внимание на практики приготовления пищи [Petridou, 2001], другие исследуют предметы собственности, имущество и интерьер [Chevalier, 1999; Hecht, 2001; Marcoux, 2001]. Третьи концентрируются на анализе основных видов деятельности, происходящих в доме [Chapman, 1999; Madigan, 1999]. Постепенно в социологии исследования домашней среды из периферийной области становятся одной из центральных тем для изучения. В заключении к сборнику статей «Вещи в доме: Материальная культура за закрытыми дверями» его редактор Дэниел Миллер [Home Possession... 2001] весьма показательно иллюстрирует современную ситуацию в области исследований дома и его значений:

В индустриальных обществах все, что важно для людей, происходит за закрытыми дверями в приватном пространстве дома. Дом является одновременно центром отношений и центром одиночества: местом, где человек встречается с миром с помощью Интернета, телевидения, но также и местом рефлексии и уединения от других. Поэтому, можно предположить, что в современном обществе люди будут уделять больше внимания своим домам, их структуре, декорированию и размещению различных предметов, чтобы заполнить пространство вокруг... Материальная культура организации домашнего пространства становится одновременно способом восприятия окружающего глобального мира и репрезентацией внутренней приватной сферы [Home Possession... 2001. P. 1].

Одна из главных сложностей при таком разнообразии исследований состоит в собственно определении понятия «дом» и выбора подхода к его изучению. Социологи до недавнего времени рассматривали материальную среду дома как следствие внешней социальной структуры, а не внутренних ценностей и воображения жильцов [Smart, 2007. P. 62]. Однако, в последние годы наметился качественный поворот в понимании темы. По мнению К. Смарт, изменения связаны с развитием антропологической перспективы, которая позволяет изучать назначение и функции «вещей» как важных измерителей личной жизни (personal life). Иными словами, знание и значение таких понятий, как «дом», «еда», «деньги» может быть обогащено посредством изучения субъективных смыслов, которые владельцы присваивают вещам в процессе ежедневной рутины [Smart, 2007. P. 180]. Если ранее социологов интересовали значения интерьеров, архитектуры и других измерений дома, то теперь интерес исследователей больше направлен на изучение значений указанных вещей для отдельных людей. Предполагается, что собрав эти индивидуальные значения воедино, можно реконструировать

образ определенного социального круга человека или целой страны. В данном случае жилое помещение рассматривается как место, где люди материализуют свою идентичность, в том числе этническую. Тогда материальные предметы и предметы собственности преобразуются в набор визуальных репрезентаций того, как люди (сознательно или нет) осознают свою принадлежность к определенной этнической / культурной группе.

Дж. Мэйсон [Mason, 1989], например, отмечает, что понятие дома необходимо рассматривать в пространственном, временном измерениях, в «метафизическом», то есть связанном с идеологиями и ценностями, а также социальном измерении [Mason, 1989. Р. 103]. Мэйсон обращает внимание на исследование семейной ситуации, когда взрослые дети покидают родительский дом и начинают жить отдельно. В результате родители вынуждены провести переоценку домашнего пространства, подумать, что делать с пустующими комнатами, не использующимися вещами, а также, возможно, изменить ранее принятые правила поведения и домашние ритуалы. В процессе конструирования значений дома большую роль играют отношения между членами семьи и их представления о том, что значит быть семьей, родителями и прочее. Следовательно, переопределяя значения дома, люди переопределяли свои отношения в нем. Изменение родительской роли не означает прекращение родительства, родители все так же остаются родителями, а дом – семейным гнездом, даже, если дети уже живут отдельно. Исследование Мэйсон показывает, что изучение дома может включать широкий набор проблем, которые не обязательно являются прямым следствием воздействия внешней социальной структуры. Социологически интересным объектом изучения, следовательно, могут быть субъективные значения дома, которые люди создают во взаимодействии с близкими, стереотипы и символы, значимые для каждого человека.

Основной фокус данной статьи определяется, кроме того, вниманием к изучению индивидуальных значений дома и вещей, конструируемых и поддерживаемых жильцами. В частности, в статье исследуется так называемое «чувство дома». Это «чувство» выражается в ощущении комфорта в пространстве дома и в наличии специальной «домашней атмосферы», намеренно или случайно создаваемой жильцами. Проводившиеся в данной области исследования показали, что люди интуитивно стараются персонализировать свой дом, изменяя его согласно неким «чувственным ощущениям», связанным с их представлениями о том, что такое дом (см. например Кенуон, 1999). Эта идея может быть расширена и перенесена на широкий контекст изучения конструирования идентичности. Насколько мы можем говорить о типично «русских», «китайских» или «индийских» домах? Считается, что разные культуры склонны по-разному влиять на организацию дома. У представителей одной культуры дом может быть более значимым, чем у дру-

гих. Наконец, как русские мигранты, живущие в Великобритании, поддерживают свою связь с домом, и какую роль в данном процессе играют вещи? В следующем разделе будут представлены результаты и идеи из исследований, анализирующих значения дома в контексте миграции.

### **Дом там, где сердце?**

Одним из аспектов изучения «чувства дома» является исследование физического пространства дома в контексте культуры различных сообществ мигрантов. Этот вид исследований стал особенно актуален в последнее время в связи с увеличением интереса к феномену транснациональной миграции и мультикультурализму. В этой сфере изучаются связь воспоминаний, вещей и истории [Hecht, 2001], отбор предметов имущества в ситуации переезда [Marcoux, 2001], а также специфика жизни жителей Вест-Индии [Fog Olwig, 1999].

Я начну с рассмотрения работы С. Марку [Marcoux, 2001], изучавшего дома и предметы имущества жителей Монреаля. Марку исследовал объекты, которые люди берут с собой во время переезда из одного дома в другой. Надо отметить, что переезд – довольно частое явление в жизни жителей Монреаля. По статистике около 15 процентов населения ежегодно меняет место жительства, а три четверти имущественного фонда города являются арендованным жильем [Statistic Canada 1996, цит. по: Marcoux, 2001. P. 70]. Основная идея Марку заключается в том, что предметы собственности приобретают «истинное» значение именно в процессе сортировки. Для изучения ситуации переезда особенно важны те моменты, когда людям необходимо принять решение, какие вещи взять с собой, а какие оставить. Как показал Марку, переезжая, люди отбирают не столько материальные предметы и вещи, сколько значения, которыми эти вещи наделены. Ведь зачастую перевозится только часть имущества, приоритет отдается тем вещам, которые наиболее «важны» для их владельцев. Как заключает Марку, «перевозя с собой вещи, люди перевозят воспоминания» [Marcoux, 2001. P. 73]. Другими словами, через процесс отбора и ревизию вещей люди отбирают и осуществляют ревизию своих воспоминаний. Таким образом, данное исследование показывает, что материальные предметы заключают в себе символическую информацию, связанную с историей и биографией людей.

Интересной идеей представляется также процесс наделения объектов особым содержанием. Марку описал этот процесс с помощью концепта «мнемонических»<sup>1</sup> объектов. Согласно Марку, люди могут

---

<sup>1</sup> Мнемонические объекты (mnemonic objects) – в отличие от вещей практического назначения выполняют также функцию эмоциональной связи с определенными событиями или людьми. Ценность мнемонических объектов не в их полезности, а в способности напоминать об определенных событиях личной или семейной истории и значимых других [Marcoux, 2001. P. 72]



испытывать глубокую эмоциональную привязку к некоторым вещам, наделяя их персональными характеристиками. Мнемоническими объектами могут быть фотографии близких родственников, коллекции сувениров, купленные по особому случаю, свадебные подарки и прочее. Объекты, которые в конечном итоге остаются в багаже владельцев, приобретают большее значение с течением времени. С годами люди все более и более эмоционально привязываются к вещам, совсем не хотят их терять, так как объекты выступают в качестве основного инструмента, связывающего воедино человека, место и память. Переезд заставляет задуматься о своих эмоциях, воспоминаниях и семейной истории [Magsox, 2001. P. 70].

Под несколько другим углом зрения рассматривает эту проблему Анат Хехт в книге «Дом, милый дом: материализованные воспоминания о трудном детстве» [Hecht, 2001]. В своем исследовании она развивает идею о том, что дом есть нечто большее, чем просто сумма его материальных частей. Дом – это то, что придает дополнительное значение жилому пространству и частному миру жильцов. Исследовательница рассматривает дом, в первую очередь, как «частный музей памяти, идентичности и творческого восприятия» [Hecht, 2001. P. 123]. Хехт интересовалась биографией шестидесятилетней шотландки Нан, работающей в музее демонстратором коллекции своих вещей. С помощью предметов своего имущества Нан иллюстрировала разные периоды истории и этапы своей жизни. Иными словами, в пространстве дома создавалась ситуация, когда имущество и визуальные изображения, наряду с вербальными описаниями предметов, иллюстрировали и репрезентировали «повседневность» и культуру целых поколений. Соответственно, процесс хранения материальных предметов и демонстрации их в доме связан не только с индивидуальной историей, но и с историей поколений.

Исследовательница заинтересовалась вопросом о том, что же значит для Нан чувствовать себя как дома. Какими способами героиня старалась поддерживать это чувство. Хехт заключает, что для Нан «чувство дома» имело двоякое значение. С одной стороны, это чувство было результатом восприятия семейного дома, полученного ей в детском возрасте. С другой стороны, оно также служило «снимком» повседневности ее поколения, живущего в определенном культурно-историческом контексте. Рассказывая истории о своей семье и детстве, проведенных в 1930-40-х годах в Великобритании, Нан одновременно рассказывала о положении рабочего класса того времени. Иллюстрируя свою обширную коллекцию<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Начиная от продовольственных карточек, нейлоновых чулок и заканчивая периодическими журналами, коробочками для теней, шпильками и сеточками для волос, несколькими платьями, не говоря уже о целебных мазях и оберточной бумаге, а также монетах, марках, куклах, песенниках и даже нескольких виниловых пластинках и старом проигрывателе [Hecht, 2001. P. 124].

примерами из жизни, Нан представляла историю своего социального круга и поколения. Через ее имущество можно было проследить связь между историей отдельного человека и историей сообщества. Как заключает Хехт: «вещи связывают наше прошлое и настоящее с нашим возможным будущим, тем самым обрамляя и определяя наше самощущение» [Hecht, 2001. P. 123]. Ее вывод созвучен идее Марку об особой роли вещей в конструировании и сохранении персональной истории.

Расширение диапазона значений позволяет предположить, что материальные предметы могут связывать целые сообщества мигрантов со своей страной и культурой. Так, К. Фог Олвиг в своем исследовании мигрантов из Вест-Индии (в частности уроженцев острова Невис), живущих в Великобритании, анализировала то, как конструирование «чувства дома» зависит от этнической принадлежности жильцов. В частности, она рассматривала вопрос о том, как материальные предметы, хранящиеся в доме, отражают определенную национальную культуру. Было замечено, например, что как только у вест-индийской семьи появлялась возможность переехать в свой дом, они начинали делать ремонт и окружать дома садовыми участками, заборами и различными пристройками, что выражало их представления об особой «уважаемой» атмосфере, принятой в их культуре [Fog Olwig, 1999. P. 79-80]. В результате, как замечает автор, даже с английской мебелью физическое пространство жильцов выглядело по Вест-индийски.

К. Фог Олвиг, как и Хехт, говорит о множественных значениях дома. Для Фог Олвиг дом – это комбинация практик и ощущений. С одной стороны, дом – это пространство, где идет повседневная жизнь, зачастую заключенная в близкий круг семьи. С другой стороны, дом – это место, где можно чувствовать себя «как дома» [Fog Olwig, 1999. P. 83]. В исследовании было отмечено, что дома некоторых жильцов представляли особый «мультилокальный» тип, поскольку в их интерьере были задействованы элементы одновременно двух стилей, вест-индийского и английского. Весьма типичной, например, являлась ситуация, когда некоторые выходцы с Невиса, по возвращении продолжали обставлять дом вещами, которые они привезли уже из Англии. Но, как остроумно отмечает Фог Олвиг, даже со знаком традиционной «Йокширской розы» на двери, дом все равно оставался истинно Вест-индийским [Fog Olwig, 1999. P. 82-3].

Данное исследование показывает, что физическая удаленность мигрантов от их родного дома не означает потерю национальной идентичности. Наоборот, большинство мигрантов, проживая в другой стране, продолжают эмоционально и экономически посвящать себя своим домам в Невисе, отправляя деньги и посылки с вещами [Fog Olwig, 1999. P. 83].

Эта идея представляется весьма продуктивной для исследования мигрантов из России. В своем исследовании я собираюсь проверить,

есть ли что-то специфически особое в «русских» домах мигрантов, как они обустроят свои дома, находясь вдали от России. В социологии существуют различные возможности изучения значений материальных предметов, находящихся в доме. Результаты исследований позволяют утверждать, что объекты в доме, а также специфические практики, связанные с их использованием, могут репрезентировать воспоминания, идентичность мигрантов и их национальную культуру. Представляется, что изучение значений вещей может дать богатый социологический материал, позволяющий представить связь между индивидами и национальной культурой.

### **«Русский Дом» вдали от дома**

В данном разделе будут представлены первые выводы исследования домашней обстановки в домах русских мигрантов<sup>1</sup>, живущих в Великобритании<sup>2</sup>. Целью исследования является изучение значений предметной среды дома, вещей, обстановки как «свидетельств» национальной идентичности владельцев – мигрантов из России или Советского Союза, проживающих в Великобритании. При этом даже матрешка, расположенная на видном месте в доме, может не значить абсолютно ничего для ее владельца, в отличие от коробки с фотографиями, спрятанной под кроватью. В данном случае объекты как бы «исчезают», уходят на второй план, выдвигая на первый план мысли, установки, воспоминания и прочие вещи нематериального свойства. Однако именно материальные объекты позволяют познакомиться с субъективными значениями дома и предметом домашней среды. Следуя идее Андерсона [Андерсон, 2001], предполагается, что мигранты из России, живущие в Великобритании, имеют особое «воображаемое» представление о своей стране и о сообществе русских. Одним из способов, помогающих мигрантам ощутить себя частью этого сообщества, является материальная среда дома, а именно интерьер и вещи в нем. Представляется, что особую роль могут играть так называемые «мнемонические» объекты, выражающие глубокую эмоциональную привязанность их владельцев к определенным людям, местам или ситуациям.

---

<sup>1</sup> Под мигрантами я понимаю категорию людей, постоянно или временно живущих более года в стране, отличной от своего места рождения. В первую очередь, меня интересовали квалифицированные специалисты с образованием выше среднего (с семьей или без), представители супружеской миграции и трудовые мигранты. В интервью не участвовали студенты и нелегальные мигранты.

<sup>2</sup> Теоретически в качестве потенциальных респондентов рассматривались русские, проживающие в любой части Великобритании. Однако, учитывая ограниченность временных и физических ресурсов, большая часть респондентов проживает на севере Англии. По одному интервью было проведено в Уэльсе, Шотландии и Северной Ирландии. Сами респонденты, определяя страну проживания, чаще называли ее Англией, а не Великобританией.

Основным методом исследования были полуструктурированные интервью по месту жительства респондентов. Кроме того, использовалась стратегия участвующего наблюдения с включением опыта и чувств исследователя, разработанная С. Пинк [Pink, 2006]. Пинк предлагает работать с концептом «чувственного/сенсорного дома» (sensory home). В этом подходе дом рассматривается как нечто большее, чем совокупность материальных объектов в нем. «Сенсорный дом» — это композиция зрительного восприятия, звука, запаха, вкуса и всего остального сенсорного опыта, испытываемого индивидом в месте проживания. Согласно Пинк, исследователи, изучающие мир приватного, не должны ограничивать себя одними лишь вербальными интервью, а должны стараться «(про)чувствовать» опыт своих респондентов и приблизиться к чувственному контексту дома. В исследовании проводится анализ не только ответов респондента, но и собственных реакций исследования по ходу интервью. Как считает Пинк, в таком исследовании ученый должен быть более вдумчивым и гибким и привнести свой собственный опыт и ощущения. Он должен включаться в контекст, а не быть независимым наблюдателем (например, если хочется понять запах, следует почувствовать его).

Используя рекомендации Пинк, я не только слушала своих респондентов, но также запоминала, что я ощущаю, рассматривая обсуждаемые предметы, стараясь при этом освободить себя от типичных ограничений интервью. Кухня зачастую выступала местом проведения интервью, а также уголком, где можно было найти много «русских» предметов (*Ил. 1 и 2*).

В ходе интервью я осматривала дом вместе с респондентами, обсуждала вещи / объекты, которые имеют для них особое значение, и делилась своими впечатлениями по поводу увиденного в доме.

Сложность данного вида исследования заключается в том, что беседа с респондентом обязательно должна проходить в конкретном доме. Респонденты могли подумать и подготовиться к интервью, посмотреть вокруг и вспомнить какие-то особо важные для них предметы <sup>1</sup>. Кроме того, в таком исследовании обсуждение значений объектов в непосредственном контексте с их местонахождением происходит удобнее как для исследователя, так и для респондента. Респонденты могли чувствовать себя буквально «как дома» в течение интервью, что помогало понять, как они используют пространство своего дома и вещи в нем. В каких-то случаях имело значение то, где проходит интервью (в зале или на кухне), как респондент принимает исследователя (предлагает чай или нет) и так далее.

---

<sup>1</sup> Однако это совсем не означает, что респонденты должны были «подготовить» предметы для интервью. Имеется в виду, что предварительная информация давала респонденту возможность подумать о вещах, о существовании которых они могли забыть или не замечать их. Однако, как показали интервью, респонденты скорее вспоминали о чем-то в процессе интервью, чем до него.



*Ил. 1.* Русские элементы в оформлении кухни. О. не стремиться сделать свой дом русским специально, и все вещи появляются «невольно». Кухня является одним из тех мест, где можно найти разнообразные предметы, указывающие на «русскость» владельцев. На фотографии заметен «оберег» на двери, фигурки домовых на подвесной полке и банная шапка из фетра.

В целом, на мой взгляд, интервью в доме способствовало более комфортному и дружелюбному климату во время беседы. Следуя М. Хаммерсли, можно сказать, что

во многих случаях проведение интервью на территории респондента, когда он может контролировать контекст разговора, является наиболее успешной стратегией исследования. Респонденты, скорее всего, будут менее напряжены и более легки в общении, находясь в привычном для себя окружении [Hammersley and Atkinson, 1995. P. 150].

Центральной темой интервью были материальные объекты. Попутно затрагивались и такие области жизни, как миграционный опыт, национальная идентичность и взаимодействие между двумя культурами. Обсуждаемые объекты выступали стимулами, которые помогали респондентам раскрыть свои идеи и установки. Получалось, что рассказывая об объектах, респонденты также говорили о своей идентичности и социальных связях.

## Печурина

План интервью состоял из следующих основных частей:

- обсуждение значимых объектов, которые напоминают о России;
- взаимодействие и включенность в местные сообщества мигрантов;
- ежедневные практики и рутина (приготовление пищи, праздники);
- язык, религия и другие нематериальные способы выражения национальной идентичности.



*Ил. 2. Некоторые респонденты указывали, что наличие серванта с хрусталем делает дом более «русским».*

За период с июня 2007 по апрель 2008 годы было опрошено 32 респондента, большинство из которых проживает на севере Англии. Кроме того, я посетила места сбора русскоязычных мигрантов, приняла участие в неформальных мероприятиях и вечеринках, встретила с представителями коммерческих и некоммерческих организаций. Десять интервью было проведено с мужчинами, восемнадцать с женщинами и в четырех случаях в интервью участвовали оба супруга. Учитывалась разница в сроке проживания в стране и момент приезда. Семь респондентов приехали в период до распада СССР, остальные приехали после 1991 года. Четыре респондента живут здесь более пятидесяти лет, эмигрировав в 1940-50-х годы.

Далее будут рассмотрены некоторые значения «русскости», выявленные в ходе исследования. В частности, будут рассмотрены две противоположные установки, характерные для мигрантов: стремление интегрироваться в местное сообщество и стремление обособиться от него.

### **Отношение к религии**

Почти в каждом русском доме можно увидеть икону, хотя это не всегда указывало на религиозность владельца (*Ил. 3*). Иногда иконы выставлены «напоказ» в гостиной, иногда хранятся в более приватных уголках дома, иногда респонденты не помнят о факте наличия иконы в доме.

Начиная с Московской Руси и вплоть до первых Петровских реформ, религия была основным отличительным признаком, и «перейти в православие означало стать русским» [Tolz, 2001. P. 192]. Но насколько сами рес-

## «Там русский дух...»

понденты считают икону и религию индикаторами русской культуры? В исследовании проявились различия в выражении религиозности между представителями разных поколений. Представители «старшего» поколения (70-80 лет) отличаются в своей религиозности от представителей среднего возраста (30-40 лет). Для первых церковь играла основополагающую роль в организации жизненного уклада и мировосприятия. Кроме того, для первых русских мигрантов церковь была единственным местом, где они могли встретиться. Среди «молодых» также встречаются «истово верующие» люди, открывшие для себя религию после 1990-х годов. Они регулярно ходят в церковь и живут согласно предписаниям церкви. Такое поведение не всегда находит одобрение у соотечественников:

Для тех людей, которые выросли, естественно, верующие, в православной культуре, для них эти вещи простые и естественные. В то время как люди, которые уверовали сейчас, хотят действительно до последней буквы, точно следовать этому делу, они перебарщивают, какие вещи получают, когда «слово не скажи». И даже старое поколение, они могут пошутить: «как мы сегодня пели, нас теперь в рай не возьмут, ха-ха-ха». Им можно шутить. А стоит мне такое сказать при супруге, она мне скажет, что ты богохульствуешь (Олег, 47 лет).



*Ил. 3.* Хотя зачастую иконы служат респондентам скорее напоминанием о России, чем о православии, в случае семьи Л. религия действительно играет важную роль. Поэтому иконы у них в доме можно встретить везде, даже на кухне.

Икону можно встретить даже у тех, кто причисляет себя к атеистам. Она может быть подарена кем-то из родственников, друзей или куплена во время очередной поездки в Россию, «просто так».

В Манчестере Русская Православная Церковь выступает одним из объединяющих центров, где собираются верующие, включая старое и новое поколение. Кроме того, церковь предоставляет услуги социального клуба – так в Манчестерской церкви после службы организуется чаепитие для всех желающих. Вот как представляет церковь ее смотритель, Иван:

Первым делом, чтобы эта должна быть Русская православная церковь, в которую все могут прийти, кто хочет. ... В старом смысле русская. Многонациональная русская церковь. На церковнославянском языке чтобы служба была. Мы не делаем разницу – латыш, латвиец, до войны, где был, после войны, где был. Нас это не интересует. Нас интересует, что приходит человек, хочет найти свою среду и находит. Приходит, молится, встречает своих знакомых, знакомится. И все. ... Потому что людям где-то встретиться. Это единственное место, где они могут встретиться. Приезжает сюда, не знает, где квартиру найти, не знает, как устроиться, он придет в церковь, поговорит с людьми, и кто-нибудь ему поможет. Так, что те, кто жалуются, что здесь не могут встретить никого, пусть придут в церковь, здесь встретят много людей (Иван, 79 лет).

Интересно, что Иван родился в Болгарии в русской семье и считает себя истинным русским, однако в России ни разу не был. При этом свою «русскость» Иван определяет (или воображает) через простые ежедневные практики – говорить на русском языке, смотреть русское телевидение, есть блюда русской кухни и отмечать русские праздники.

Вместо иконы или в дополнение к ней некоторые респонденты ассоциируют свою любовь к России с образом президента или символами российской государственности (*Ил. 4*).

### **Восприятие двух культур**

Рассказывая о своих вещах, респонденты зачастую затрагивали вопросы отношения к России или Великобритании. Здесь можно выделить две основные установки – отрицание и неприятие британской культуры, с одной стороны, и интеграция и позитивное отношение к Британии – с другой. Достаточно ярко выделялись респонденты, абсолютно не принимающие британский образ жизни. По их мнению, англичане и русские абсолютно разные и не имеют ничего общего. Хотя данная группа русских может не участвовать в жизни местных мигрантских сообществ, они сильно привязаны к России. Поездки в Россию регулярны и сопровождаются привозом вещей различного назначения, включая продукты питания, кухонную утварь, картины и сувениры. Одно из важных назначений данных предметов – напоминать о России или о людях, кто их подарил.

Несколько по-другому рассказывают о своем имуществе те, кто позитивно относится к Британии. Эта группа может быть охарактеризована как «интегрирующаяся». Представители этой группы считают, что



## «Там русский дух...»

нужно уважать и стараться следовать принятым в этом обществе нормам и правилам общения. Они стараются больше общаться с британцами, изучать новую культуру и стараются найти общие интересы. Интересно, что представители данной группы могут иметь похожие предметы, что и предыдущая категория. У них в доме могут быть все те же картины из родного города, сувениры и фотографии. Однако, они приписывают другие значения этим предметам. После некоторого времени проживания, люди находят новый интерес к своей культуре и преимуществу в том, что они отличаются от местных жителей. Иногда этот интерес начинает проявляться именно тогда, когда они начинают жить за границей. В таком случае, люди хотят подчеркнуть и показать свою «русскость», в том числе и с помощью вещей:

Когда я жила в России, мне это казалось таким жлобством, вот эти три иконочки в машине, а потом я переезжала и подумала, куплю, и, когда буду водить машину, я их привешу. И вот все равно начался этот русский Николай угодник и так далее. Вещи, которые в России воспринимаются как должное, ты именно начинаешь понимать их значение. ... У нас книги тоже замечательные – поставь корешками их, Толстого или Достоевского, избранные сочинения, фолианты, книги в красной коже с золотыми буквами, а что они могут? Что именно английское? Красную телефонную будку в дом приволочете? У нас есть именно то, с чем мы идентифицируем Россию. Я могла бы привезти еще какую-нибудь балалайку, шапку-ушанку, то есть вот эти все символы. Над которыми мы смеемся, а здесь – вот они (Наталья, 27 лет).



*Ил. 4.* Портрет В.В. Путина, репрезентирующего «мужскую» силу государства, расположен рядом с портретом актера Дж. Дэппа, символом мужской красоты, в спальне у респондентки.

Другим немаловажным фактором является оценка своего статуса – считают ли они себя постоянно или временно проживающими в Англии. Определение своего положения может влиять на выбор предметов для обстановки дома. Иногда время пребывания в чужой стране ограничено рабочими визитами, в этом случае Англия считается лишь временным пунктом. Интересно, что такое отношение не обязательно означает скорый отъезд. Те, кто считают себя «временными» жителями, склонны испытывать большую тоску по вещам из России, особенно предметам бытового назначения и продуктам питания. Те же, кто считает, что они нашли свой дом в другой стране, демонстрируют желание найти замену тому, что было привычным в России, и жить без русских вещей (к тому же представители данной группы реже ездят в Россию).

Иногда «русскость» и привязка к вещам зависят от контекста. Находясь в России, люди скучают по Англии, а находясь в Англии – по России.

Год не бываешь в России и про нее буквально не помнишь. Ну, помнишь, каждый день какие-то новости смотришь, но это все так. Приезжаешь в Россию – о! все эти запахи, все эти, конечно, разговор родной на улицах, вкусы, виды. Все это сразу сильно возбуждает. Как здорово, ах, мне не хватает этого, ах, как же я жил без этого, да как же здорово – любой человек может зайти за угол и получить вот это. Опять же, друзья. И действительно, начинаешь жалеть: а как же я жил без того, без того, без того?! Проходит дней 10 или больше, острота этих впечатлений, утрат и прочая немножко ослабевает, поел там пельменей, поел хлеба какого-то, я не знаю, селедки. Да. Где-нибудь в магазине нахамили, непрерывные застолья и переезды утомили, и, в общем-то, уже хочется убратись в свои. Летишь на самолете, снижаешься в Манчестере, туман, сыро, зелено – ах, хорошо, вот здесь у меня пещера, я вот сегодня вечером забьюсь в свою норку, – как хорошо, отдохну. Поначалу, конечно, что-то – и много – теряешь. Но вроде бы это не самое главное, и без этого можно жить (Олег, 47 лет).

### **Заключение**

Возвращаясь к вопросу о специфике «русского» дома, надо признать, что вряд ли существует типичный набор вещей, характерный для мигрантов. Можно встретить повторяющиеся предметы, напоминающие о России и русской культуре в интерьерах разных домов. Однако иконы или неизбежные матрешки могут означать совсем разные смыслы для их владельцев. Исследование показывает, что пространство дома в большей степени определяется субъективными значениями, чем определенным набором предметов. Существует широкий набор культурных значений и представлений о том, что же такое есть «русский дом». Каждый из респондентов видит этот дом по-своему, хотя и подразумевает, что данный образ может разделяться другими людьми. Пред-

ставление о «русском доме» варьируется в зависимости от социального положения, района проживания, миграционной истории и возраста (поколения) респондента. Русский стиль может определяться по наличию «традиционных» сувениров и ремесленных изделий (хохлома, матрешки). Для других «русский» значит «советский» с присутствием хрусталя и стенных шкафов в интерьере. Для третьих «русский дом» связан с отчим домом в России.

Связь между стереотипными русскими объектами и «русскостью» также не очевидна. Столь типичные сувениры, как матрешка или религиозная утварь, могут указать на то, что в данном доме живет человек, говорящий на русском языке (или побывавший в России, как турист, если, например, речь идет о коренном британце), что совсем не значит, что он / она считают себя стопроцентно русским (и стараются намеренно это подчеркнуть). Даже в больших количествах эти предметы могут и не делать дом более или менее «русским» для его жильцов. Иногда они вообще могут не замечаться. А иногда даже картина, изображающая клоуна, купленная в Италии, может быть самой «русской» вещью в доме, напоминая человеку о его семье и о родном городе.

Таким образом, не сами вещи, а отношение владельцев и типичные практики, связанные с этими вещами, создают важные культурные коды, определяющие принадлежность к национальной культуре / нации. «Русский» дом определяется значениями, историей, чувствами и практиками «русского» человека. Воображаемые сообщества русских поддерживаются благодаря разнообразию «воображений» прошлого человека, постоянно воспроизводящегося в пространстве дома.

### Список источников

*Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. Москва: Канон – Пресс-Ц., 2001.

*Bahloul J.* The Architecture of Memory: A Jewish–Muslim Household in Colonial Algeria, 1937–1962. New York: Cambridge University Press. 1996.

*Chapman T.* “You’ve got him well trained”: The negotiation of roles in the domestic sphere // Ed by T Chapman and J Hockey Ideal homes?: social change and domestic life. London : Routledge. 1999. P. 163- 180.

*Chevalier S.* The French two-home project: materialization of family identity // Ed. by I Cieraad At Home: An Anthropology of Domestic Space. Syracuse: Syracuse University Press. 1999. P. 83- 93.

*Fog Olwig K.* Travelling Makes a Home: Mobility and identity among West Indians // Ed. by T. Chapman and J. Hockey. Ideal homes?: Social change and domestic life. London: Routledge. 1999. P. 73- 82.

*Hammersley M., Atkinson P.* Ethnography: principles in practice. 2nd edition. London: Routledge. 1995.

*Hecht A.* Home Sweet Home: Tangible Memories of an Uprooted Childhood // Ed. by D Miller. Home Possession: Material culture behind closed doors. Oxford: Berg publishers. 2001. P. 123- 144.

## Печурина

*Home Possession: Material culture behind closed doors* // Ed. by Miller D. Oxford: Berg publishers, 2001.

*Jones G.* Leaving Home. Buckingham : Open University Press. 1995.

*Kenyon L.* A home from home. Students' transitional experience of home // Ed. by T. Chapman and J. Hockey. *Ideal homes?: social change and domestic life.* London : Routledge. 1999. P. 84- 95.

*Madigan R., Munro M.* "The more we are together". Domestic space, gender and privacy // Ed. by T Chapman and J Hockey. *Ideal homes?: social change and domestic life.* London : Routledge. 1999. P. 61- 72.

*Marcoux J-S.* The Refurbishment of Memory // Ed. by D. Miller. *Home Possession: Material culture behind closed doors.* Oxford: Berg publishers. 2001. P. 69- 86.

*Mason J.* Reconstructing the Public and Private: The Home and Marriage in Later Life // Ed. by G Allan and G Crow. *Home and Family: Creating the Domestic Sphere.* Basingstoke: Macmillan. 1989. P. 102- 121.

*Petridou E.* The Taste of Home // Ed. by D. Miller. *Home Possession: Material culture behind closed doors.* Oxford: Berg publishers. 2001. P. 87- 106.

*Pink S.* The future of visual anthropology: Engaging the senses. London: Routledge, 2006.

*Smart C.* Personal life. Cambridge: Polity Press. 2007.

*Tolz V.* Russia: Inventing the Nation. London: Arnold and New York: Oxford University Press, 2001.

РАЗДЕЛ III.

**ВИЗУАЛЬНОЕ  
КОНСТРУИРОВАНИЕ РЕАЛЬНОСТИ**



## **Маленькая страна – большое поле для игр. Визуальное конструирование еврейских «рас» в израильской фотографии<sup>1</sup>**

---

*Ноа Хазан*

**Д**ве женщины и девочка стоят перед стеклянной музейной витриной, их взгляды прикованы к манекену за стеклом. Манекен «восточная невеста» украшен драгоценностями и одет в церемониальные одежды так, что видно лишь темное лицо фигуры. Несмотря на то, что в стеклянном шкафу находится музейный манекен, объектив фотокамеры направлен на группу зрителей так, что за стеклом оказываются они. Это создает инверсию восприятия: став героями фотографии, в кадр помещаются зрители и их любопытные взгляды.

Фиксируя то, как они рассматривают восточную невесту, камера меняет взаимосвязь пристальных взглядов. Это позволяет мне, зрителю, встретиться взглядом с другими наблюдателями и сделать их объектом своего рассматривания. Я наблюдаю за ними, рассматривающими невесту.

---

Данная статья – часть докторской диссертации, готовящейся на факультете герменевтики и культуры университета Бар Илан, Израиль и посвященной репрезентации «расы» в частных и профессиональных коллективных фотографиях. Более ранняя версия работы была представлена на II Семинаре Визуальной Культуры 2008 в университете Бар Илан и на секции по визуальной социологии на I Форуме Международной социологической ассоциации в Барселоне в 2008 году.



Ил. 1. Неизвестный фотограф.  
«Сокровища прошлого» //  
Израиль вчера и сегодня, 1965.

культуре. Расположение выставки в этнографическом отделе и название фотографии «Сокровища прошлого» словно упаковывают культуру восточных евреев в обертку прошлого, отрицая все ее связи с настоящим [Rosler, 2004]. Подобная практика не берет в расчет повседневное быто-

Тело восточной<sup>1</sup> женщины подменяется полой пластиковой куклой, помещенной за зеркальной витриной. Манекен, идентифицируемый с западным консьюмеристским миром, представляет наблюдающим женщинам восточную невесту. В свою очередь, фигура невесты, украшенная драгоценностями, подается в упрощенной форме, вне обстановки, словно в бутике. Подобный способ репрезентации превращает невесту в объект, структурирует взгляд наблюдателя, отрицая любую другую возможность ее восприятия вне контекста этнографической выставки. Музейная практика романтизирует культуру восточных евреев, представленную образом невесты, выражая этим позицию израильского музея по отношению к данной

<sup>1</sup> Термин «восточный» в Израиле применяется к евреям, которые эмигрировали из арабских стран в такие государства Африки и Азии, как Йемен, Ирак, Иран, Ливия, Алжир, Тунис и Марокко. Данный термин носит скорее культурный, чем географический характер, поскольку Алжир, Тунис и Марокко, также называемые Магриб (западные земли), расположены на северо-западе Африки, а не на востоке от Израиля. Восточные евреи, не страдавшие от погромов так, как евреи Европы, сохранили свои религиозные обычаи и вместе с тем оказались под влиянием арабской культуры и арабского образа жизни. Для наименования восточных евреев также применяются другие термины: азиатские евреи и (недавно вошедший в обиход) арабские евреи [Shenhav, 2006]. В противоположность им, евреев из Европы, России и Северной Америки израильтяне называют ашкенази (термин ашкеназ родился в Средние века и применялся исключительно в отношении немецкой диаспоры). Сионистское движение было основано ашкенази, иммигрантами первой волны, прибывшими в Израиль в конце XIX века: в основном это были евреи из Литвы, Румынии, России и Польши. Хотя до образования государства Израиль большинство евреев Палестины были ашкенази по происхождению, в результате массовой иммиграции евреев из арабских стран в начале 60-х годов восточные евреи стали составлять большинство израильского населения. Однако это практически не повлияло на израильские правящие круги и институты, позиционировавшие себя как западные, просвещенные и современные. Истеблишмент стремился дистанцироваться от арабского окружения даже ценой культурного притеснения большинства населения страны. Более подробная информация о волнах иммиграции приведена на сайте израильского министерства по делам иммиграции: [http://www.studentsolim.gov.il/Moia\\_en/AboutIsrael/AliyaList.htm](http://www.studentsolim.gov.il/Moia_en/AboutIsrael/AliyaList.htm)



## Визуальное конструирование еврейских «рас»

вание данной культуры и то, что многие еврейские женщины все еще проводят свадебные церемонии в подобных нарядах – как, например, это происходит в моей семье.

Отнесение восточных женщин с их традициями к навечно ушедшему прошлому – отличительный признак неорасизма, где концепт расы не связан с биологией и анализируется с помощью антропологического инструментария. Согласно Балибару [Balibar, 1991], неорасизм – это новое проявление традиционного, хорошо знакомого нам расизма, маскирующего исключение определенных групп населения аргументами исторического и антропологического сорта. Неорасизм проявляет себя в практиках нетерпимости и эксплуатации, ассимилируется в дискурсе и визуальных репрезентациях, концентрируясь вокруг таких символов инаковости, как имена, цвет кожи или культурные / религиозные традиции. Согласно Балибару, усиление неорасизма сопутствует процессам деколонизации, когда масштабы межстрановой миграции возрастают.

Акцент делается на иммиграции – это расизм без учета расы. Основной мотив в данном случае – не биологическая наследственность, а жесткость культурных барьеров. При данном типе расизма превосходство определенных групп или народов изначально не заявляется, однако, подчеркивается вред размывания границ между этими группами и утверждается несовместимость различных культур и жизненных укладов. Неорасизм не вычленяет отдельные биологические расы. В соответствии с данной позицией, таланты и возможности людей не определяются кровью и генами: они детерминированы культурно-историческим происхождением. Неорасизм успешно преодолевает биологический и генетический натурализм, утверждая, что культура функционирует так же, как и природа. Наделяя людей и группы фиксированной генеалогией, неорасизм реализует идею расизма вне зависимости от расы; само тело обладает не только биологическими особенностями, но также духовным наследием. По мнению Балибара, неорасизм преуспевает в выстраивании барьеров между различными группами там, где распространенная культура – государственная, правящих классов – официально считается культурой нации как стиль жизни и мышления, легитимированный властью имущими. Сегрегация выступает в качестве одностороннего запрета на социальную мобильность [Balibar, 1991].

Возвращаясь к фотографии «Сокровища прошлого», отмечу, что переход от биологии к культуре можно интерпретировать по внешним физическим признакам (атрибутам восточной невесты), связав их с остальными невидимыми качествами. Отсюда следует, что сфотографированные женщины, рассматривающие музейную витрину, оттачивают способность воспринимать и идентифицировать расу в израильском контексте.

Принимая во внимание нерегулярность использования термина расы в израильском теоретическом дискурсе, я применяю данную категорию намеренно. До Второй мировой войны сионистски ориентированные ученые и философы, а затем и выдающиеся государственные

деятели Артур Руппин, Макс Нордау и Зеэв Жаботинский активно обсуждали проблему еврейской расы в теоретическом и практическом аспектах [Hart, 1995]. В своей книге «Происхождение и раса евреев» Руппин на развороте сопоставляет несколько фотографий, чтобы показать, что все евреи имеют общую физиологию независимо от места происхождения (Ил. 2). Обведенные мной фотографии Альберта Эйнштейна и неизвестной еврейской девушки смешанного происхождения приведены автором книги в качестве доказательства этого утверждения, поскольку демонстрируют внешнее сходство этих двух человек. Данный пример показывает, что до определенного времени термин раса имел стабильное, фиксированное значение, в отличие от нынешней ситуации, когда теоретическое определение термина сместилось в культурную сферу.



Ил. 2. Артур Руппин «Происхождение и раса евреев: социальная структура евреев». Берлин – Тель-Авив, 1930.

Термин «раса» в Израиле был полностью вытеснен из исследовательского поля, поскольку ассоциировался с нацизмом и классической расовой теорией; категория «расы» была заменена более мобильными понятиями этнических групп, страны происхождения и класса. Однако, даже не используя открыто биолого-генетическую терминологию, большинство израильских исследователей в сферах социологии, теории познания и медицины выявляли различия между группами населения Израиля, а также особенно значительные разрывы между укоренившимися европейскими евреями и иммигрантами из африканских и азиатских стран <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Практическая сторона такого подхода в разнообразных сферах жизни представлена в исследованиях Зви Замерет, Йосси Йона, Изик Сапорта, Пнина Мозафи-Халлер.

Несмотря на сдвиг в выборе категорий вербального дискурса и на то, что государство Израиль провозглашает равенство рас в Декларации о независимости и законодательно запрещает расовую дискриминацию, фотография остается сферой конструирования визуальных кодов восприятия расы, которые одновременно приучают людей «видеть расу», укрепляют и маскируют эту категорию.

В данной статье я хочу отделить обсуждение видимости расы и конфигураций образов расы от общей дискуссии о расизме как политической и этической проблеме Израиля. Я рассмотрю еще четыре серии фотографий, демонстрирующих визуальные формулировки, побуждающие израильского зрителя видеть расу [Mirzoeff, 2003]. Данный подход состоит в том, что основной акцент в современном теоретическом дискурсе делается не на критике расы как биологической категории, но на усилении внимания к устойчивому характеру и вариативным значениям этого концепта, а также на его относительном характере. Тем самым я полемизирую с заявлениями об исчезновении активного расизма и его замене якобы объективными категориями, например, этничность, национальность или класс [дальнейшее обсуждение теоретических аспектов понятия расы см.: Winant, 2003].

Хотя сейчас очевидно, что концепт расы не имеет вещественной, объективной основы, было бы серьезным заблуждением воспринимать его как иллюзию или идеологический конструкт, который в прошлом использовался различными группами в их собственных интересах. Вслед за такими исследователями, как Говард Винан [Winant, 1994, 2003] и Николас Мирзоев [Mirzoeff, 2003, 2000], я в данной статье обращаюсь к проблеме формирования расы как постоянно меняющегося и развивающегося концепта. И если расовые теории, основанные на биологии, теперь полностью дискредитированы, они продолжают существовать в индивидуальном и групповом восприятии себя и мира. Именно поэтому в фокусе данного исследования находится не сам расизм, а формирование образов расы.

В данной статье я опираюсь на несколько новаторских исследований, опубликованных в Израиле в последнее десятилетие и посвященных израильской политике в отношении идентичности. Не рассматривая напрямую способы рационализации или значение термина «раса», данные исследования затронули в научном дискурсе проблему существования множества идентичностей в Израиле. Среди авторов – Иегуда Шенхав, отметивший, что местные дискурсивные определения идентичности восточных евреев усугубляют политическое и культурное неравенство. Шенхав показывает, что государство вырабатывает противоречивые модели гражданства и этнической принадлежности, ограничивающие восточных евреев и исключаяющие их из израильского общества [Shenhav, 2006]. Другой исследователь, Элла Шохат, рассматривает взаимоотношения этнических групп Израиля в соответствии с идеями постколониальной теории. По выводам Шохат, пытаюсь представить унифициро-

ванную, западную идентичность *забар* (коренных израильтян), сионистское движение осуществило двойное притеснение – палестинцев и восточных евреев, что выразилось в нивелировании разнообразных идентичностей и их культурных характеристик [Shohat, 2001]. Еще одно значительное исследование, обогатившее дискурс об идентичности Израиля в визуальном аспекте, – работа «Восточная внешность / родной язык: настоящее, погрязшее в арабском прошлом» [Nizri, 2004], посвященная как визуальным, так и текстуальным художественным воплощениям личного опыта, связанного с видимостью или заметностью расы в Израиле.

В упомянутых исследованиях избегали употребления опасного термина «раса», вместо этого в отношении разнообразных идентичностей Израиля применяли такие категории, как происхождение, цвет кожи, этничность и культура. Однако с 2008 года начинают применять эксплицитную терминологию в двух инновационных проектах в научном и художественном мире. В науке – это труд «Расизм в Израиле» под редакцией Иегуды Шенхава и Йосси Йоны, который содержит комплексную концептуальную разработку терминов «раса» и «расиализация» в различных сферах – в медицине, литературе, политике, генетике и так далее. Что касается художественной репрезентации, то в мае 2008 галерея Минсхав в Тель-Авиве представила групповую выставку «Белый спорт: мифы о расе».

В моем исследовании, посвященном стратегиям репрезентации расы в фотографии, представлен подход к теме, отличный от израильского, а также предлагается новое направление исследований в этом развивающемся дискурсивном поле. В работе представлена попытка связать термин «раса» с фотографией в Израиле. На протяжении всей истории государства Израиль фотография была инструментом государственных институтов в силу своей способности фиксировать внешние физические признаки. Фотография – это мощный и эффективный инструмент, который использовался для разработки, формирования и установления социального структурирования расы как научного факта. Многие годы фотография служила израильским пропагандистам, устанавливая жесткие коды внешнего облика, упраздняя различия и укрепляя гомогенное мировоззрение. Я постараюсь применить тот же инструментарий для установления новых визуальных формул, которые обновят подход к визуальным пережиткам прошлого. Я считаю, что, внешне декларируя упразднение расовых теорий, израильские институты используют категорию расы для поддержки и структурирования ценностей, формулировки аксиом и создания социального неравенства. Вроде бы нестабильный, концепт расы формировался израильской фотографией в соответствии со стратегическими задачами государства в разные периоды истории. Новое прочтение данных фотографий может способствовать разрушению порожденных деструктивных стереотипов.



Ил. 3. Серия фотографий, отражающая расовый код.

Приведенная здесь серия фотографий (Ил. 3) отражает тот же расовый код, что и первая фотография. Запечатлевая восточную женщину в различных повседневных заботах, фотографии изображают ее неспособной приспособиться к современной жизни. Чтобы подчеркнуть это, восточную женщину помещают рядом с израильтянками, представляющими современность и прогресс; из сопоставления этих женщин – забар и восточной женщины – следует их полная противоположность друг другу. Как и фотография «Восточная невеста», эти снимки отражают точку зрения, согласно которой восточные и западные сообщества поддерживают и отражают друг друга [Said, 2003 (1978)]. На снимках акцентируются признаки инаковости, которые несет на себе тело восточной женщины, проявленные ее цветом кожи, одеждой и повседневными занятиями. Кажется бы, отличия не имеют биологической врожденности, однако снова и снова подчеркивается культурное неравенство в каждой сфере жизни. Демонстрация ригидности культурного разрыва делает возможным, согласно Балибару, перенос культурного и духовного наследия в сферу биологического, тем самым происходит расиализация культуры, трансформации культурного в природное. На фотографиях мгновенно сравниваются развитая и неразвитая культуры, направляя расовое восприятие зрителя, что маскируется утверждением о культурном, а не биологическом неравенстве.

Вопреки предположению о фетишизации «Восточной невесты» на первой фотографии, сейчас я продемонстрирую, как она ломает

бинарную конструкцию «восточные евреи – забар», представленную на других фотографиях, и предложу новый взгляд на данный материал. На *Ил. 1* женщина и девочка забар одинаково одеты в застегнутые на все пуговицы рубашки, шорты и круглые шляпы без полей. Повторение дресс-кода устраняет нейтральность их вида, который может интерпретироваться как культурный атрибут, маркирующий класс, место и время. Устранение нейтральности израильтянок в израильской среде имеет дополнительный эффект устранения инаковости восточной или арабской еврейки... В данном контексте это метафорически (и вполне эффективно) устраняет ее с положения за музейной витриной и разбивает бинарную модель. Более того, угол зрения камеры представляет группу израильтянок стоящими за стеклом, что присваивает им потенциальный визуальный статус инаковости. Хотя данный процесс не выходит за рамки фотографической реальности снимка, его возможная реализация имплицитно заложена в визуальном образе <sup>1</sup>. Иерархия наблюдателей и наблюдаемой, изначально представленная как естественный порядок вещей, представлена лишь как условное музейное расположение. Практика музеев показывать подобным образом восточную культуру представляет феномен, сконструированный израильской элитой в целях доказательства существования расы, однако, практика фотографии нейтрализует данную стратегию. Таким образом, изображение разрушает ту самую категорию, которую оно призвано укрепить.

Следующие две фотографии, «Моряки во временном лагере» и «Нянька», сделанные в Израиле в 1950-е годы, изображают досуг мужчин (*Ил. 4 и 5*). Уже продемонстрировав то, как раса может одновременно конструироваться и деконструироваться на одной фотографии, я использую тот же инструментарий для анализа этой подборки фотографий. Переход от анализа расовой видимости женщин к расовой видимости мужчин показывает многогранность фотографического восприятия расы.

Расположение двух фотографий рядом друг с другом конструирует категорию расы в «Моряках во временном лагере» и затем лишает ее содержания в «Няньке». На фотографии справа мужчина в форме играет на аккордеоне и смотрит на другого мужчину. В свою очередь, йеменец (что очевидно по культурным меткам), склонился над помятой жестяной коробкой у него на коленях. Сидящий рядом второй йеменец хлопает в такт мелодии. Фотография была сделана в палатке временного лагеря во время прибытия израильских моряков и опубликована в израильской армейской газете *Vatahane* в 1950 году. С первого взгляда на фотографию очевидно, что ее тема – музыка как универсальный язык, сметающий границы и объединяющий людей разных культур.

---

<sup>1</sup> Отчуждение фотографии от изначального смысла, его деконструкция и использование для создания нового смысла проводятся по примеру анализа фотографического документа Ариеллой Азулай [Azoulay, 2008].

## Визуальное конструирование еврейских «рас»

Йеменский иммигрант и израильский солдат, играющие вместе, визуально реализуют государственный идеал плавильного котла<sup>1</sup>, объединяющего еврейскую диаспору, представляют его возможным и реальным для воплощения. Однако более глубокое изучение фотографии раскрывает то, что модель плавильного котла одновременно создает и отрицает различия.



Ил. 4. Бено Ротенберг. «Моряки во временном лагере», альбом «18 – Израилю», 1965. Фотография впервые опубликована в газете *Vamahane*, 21.12.1950.

И если на фотографии из музея взгляд зрителя как бы останавливался стеклянной витриной, то здесь инаковость йеменца предстает напрямую. Солдат в форме неподвижно сидит справа, играя на аккордеоне. У него статичная поза, грузное тело, он кажется выпавшим из данной обстановки и данного контекста. Он смотрит на йеменца сверху вниз, а тот изображен барабанившим по ветхой жестяной коробке. Униформа связывает солдата с израильскими правящими кругами, а его аккордеон отсылает к *Хора*, народной традиции танца восточно-европейских евреев.

---

<sup>1</sup> В Израиле термин «плавильный котел» ассоциируется с официальной политикой, начатой правительством Бен-Гуриона (1948-1963), которая была призвана устранить различия между евреями-иммигрантами и создать гомогенную израильскую культуру (ключевое слово – гомогенность). Согласно этой политике, евреям было необходимо отказать от их обычаев и культуры. Две системы, проводившие данную политику в жизнь, – это израильские вооруженные силы и система образования. Сегодня, в попытке построить мультикультурное израильское общество, многие из израильской интеллигенции предлагают заменить модель плавильного котла плюралистической концепцией, поддерживающей межкультурную терпимость и уважение к традициям и уникальной сущности каждой из различных групп израильского общества.



Ил. 5. Руди Вайссенштейн  
«Нянька», 1949. Опубликовано  
в Photo Prior, Израиль, 2002.

подразумевает, что, несмотря на дальнейшее расстояние от родины и крайнюю нищету временных лагерей, у йеменцев не ослабела страсть к музыке, музыка – в их крови. Напротив него, в качестве противоположности – солдат с аккордеоном, изображаемый человеком, имеющим музыкальные навыки. Контрастом его аккордеону немецкого производства служит жестяная коробка; аккордеон – современный музыкальный инструмент, требующий музыкального образования и знания техники, тогда как коробка – повседневный предмет, используемый в импровизации.

Сильный контраст между инструментами визуально закрепляет расовое превосходство, основанное на техническом прогрессе [Fusco, 2003]. Маскируясь за музыкальными инструментами и жестами, эта позиция переносит обычаи европейских и йеменских евреев в сферу природных закономерностей, подменяет категории происхождения и класса категорией расы <sup>2</sup>. Музыкальная тема, которая, как кажется, служит объеди-

<sup>1</sup> Данная взаимосвязь, определяемая Роланом Бартом в «Мифологиях» как мифическая речь, конструируется посредством диалога между ассоциативным миром за пределами фотоснимка и фотографией [Barthes, 1972. P. 59-109]. Аналогичным образом устанавливается взаимосвязь между израильским истэблшментом и европейской еврейской культурой.

<sup>2</sup> Хотя музыкальные предпочтения обычно связывают с культурой, воспитанием и средой, а не с биологическим происхождением, фотография указывает на то, что музыкальность каждой из фигур определяется куда более мощным фактором, чем культура, а именно – биологией, что, в свою очередь, фиксирует дикость йеменца и культурность восточноевропейского еврея.



## Визуальное конструирование еврейских «рас»

няющим элементом фотографии, становится основным разделяющим мотивом, представляющим расу в качестве визуального явления.

Йеменец, изображаемый как полная противоположность белому человеку на фотографии «Моряки во временном лагере», появляется отдельно на фотографии «Нянька». Одетый в костюм и берет, стоя на солнечной Улице Тель-Авива, он склонился над коляской со спящим ребенком, завернутым в белую простыню, и держит выпуск газеты *Davar*, ассоциирующейся с правящей партией Израиля. Фотография была сделана в 1949 году в Тель-Авиве и опубликована в историческом фотоальбоме в 2006. И хотя наблюдающий и оценивающий взгляд, типичный для двух предшествующих фотографий, здесь отсутствует, на снимке он может быть соотнесен с фигурой йеменца, показывающего себя, несмотря на свой темный цвет кожи, как белого человека, т.е. представителя европейской культуры, путем имитации и ассимиляции. «Европейскость» – четкий ориентир в фотографии, что выражено городской мощной улицей, газетой, современной коляской и костюмом мужчины. Образ йеменца-горожанина, читающего газету в свободное время, разрушает превалявавший в то время образ йеменца как дикаря и аутсайдера.

Серия фотографий (Ил. 6), иллюстрирующая преобладающий способ репрезентации, была отобрана из сотен аналогичных фотографий, снятых приблизительно в 1949 году правительственными учреждениями и опубликованных в местной прессе и исторических альбомах. Все фотографии изображают йеменцев в нарочито восточном контексте: брошенными в пустыне или целующими Святую Землю в страстном религиозном порыве. Дети показаны грязными и запущенными, что не соответствует западным гигиеническим и образовательным стандартам. Эти фотографии – часть обширных визуальных архивов, представленных газетами и историческими альбомами. Они составляют и вырабатывают израильское поле зрения, определяют визуальные коды репрезентации для групп и индивидов вне временных и пространственных границ, характерных для их повседневной жизни [Mirzoeff, 2003]. Данное поле служит основой восприятия фотографий, на базе которой строится открытый или закрытый диалог [Barthes, 1972].

В соответствии с данными фотоархивами оказывается, что йеменец на Ил. 5 «окультурен» или ассимилирован доминирующей культурой. Его облик лишается пустынной пыли и пейсов, вместо длинных одеяний и шарфов он носит костюм и начинает проявлять интерес к местным новостям. В визуальном поле, созданном восточноевропейской израильской элитой и представленном на фотографиях, йеменские евреи не читают газет на иврите. Изображение йеменских евреев простыми и необразованными людьми игнорирует тот факт, что именно они – подлинники носители языка, изучающие иврит в контексте религиозной практики, в отличие от восточноевропейских евреев. Фигура йеменца на фотографии призвана оспорить восприятие, ассоциирующее религию и йеменских евреев и утверждающее их общность с Израилем как

религиозное родство, определяемое ожиданием мессианского избавления [Shenhav, 2006]. Вместо чтения книги молитв йеменец читает газету *Davar* – издание явно европейской ориентации. Чтение именно этой газеты в данном контексте превращает йеменца в политического, а не религиозного лишь субъекта; это можно интерпретировать как претензию на политическое партнерство, что способно представлять угрозу для европейской гегемонии в израильской политике. Новое отношение йеменца и газеты правящей партии нивелирует привычную взаимосвязь восточноевропейских евреев с правящими кругами, как это изображается на *Ил. 4* в образе солдата с аккордеоном.



*Ил. 6.* Серия фотографий из фотоальбома Еврейского агентства Государственной информационной службы, 1950-1965.

Новый йеменец открыто заигрывает с городской культурой Тель-Авива, идентифицируемой со средним и высшим классом европейских евреев и забар. Его способность отбросить свои физические культурные атрибуты и перенять иные характеристики доказывает ненадежность и слабость внешних расовых маркеров на предыдущих фотографиях, тем самым отрицая представляемую ими расиалистскую позицию. Йеменец на *Ил. 5* примечателен тем, что он – тот, кто смог преодолеть барьер между институциональной культурой и своей идентичностью йеменца, – изображен свободным и просвещенным. Однако приспособление к западной культуре, разумеется, оказывается неполной, искусственной, невозможной. Несмотря на его схожесть с европеизированным израильянином, йеменца выдает цвет кожи и борода; это своего рода расовый трансвестизм: способность черного изображать белого [Fusco 2003. P. 22]. И пусть фотографии сходны темой и временем, – они представляют две противоположные практики маркирования расы. Культурные атрибуты персонажей, представленные в качестве стабильных расовых атрибутов на фотографии «Моряки во временном лагере», пародируются фигурой йеменца на фотографии «Нянька»: здесь отрицается любая возможность различения рас по культурным маркерам, что призвано разрушить взаимосвязь культурного и природного.



Ил. 7. Данни Саломон. Маленькая страна, большая игровая площадка. Газета Yedioth Ahronoth, 23.3.07.

Последняя, наиболее современная фотография, которую я проанализирую, была опубликована в одной из главных газет Израиля в 2007. Данная фотография представляет обновленный пример визуальных практик расиализации, сходных с визуальными формациями 1950-х годов. На фотографии, опубликованной в патриотической израильской статье, снова изображается идеал плавильного котла (Ил. 7). В данном случае изображены маленькие дети, представляющие недавние волны иммиграции из Эфиопии и бывшего Советского Союза. Однако критическое изучение фотографии снова позволяет нам видеть более, чем внешне объединяющую мотивацию снимка, обнаружить практики расиализации, замаскированные несущественными различиями между детьми. Эти различия проявляются в их росте, направлении взглядов, в том, как они держат флаг и в «односторонних» объятиях. Название «Маленькая страна, большое поле для игр» противоречит расистскому послы, следующему из визуального анализа: маленькое государство Израиль сравнивается с игровой площадкой, на которой могут встретиться дети из разных культур независимо от различий и иерархий.

Различия в росте между русским мальчиком <sup>1</sup> и эфиопской девочкой, а также направления взгляда (мальчик смотрит вверх, девочка скромно опустила глаза) показывают, что результат игры, заявленной в названии фотографии, предрешен. Если взгляд девочки, направленный вниз, можно объяснить детской застенчивостью и отчужденностью, то взгляд мальчика, устремленный вверх, к горизонту, переключается с существующим в израильском коллективном сознании образом перво-

---

<sup>1</sup> В обиходе израильтян всех иммигрантов из бывшего восточного блока называют русскими, в силу того, что многие из них говорят по-русски.

го еврейского поселенца, рожденного в Израиле, что дает ему чувство принадлежности и право собственности. Первые еврейские поселенцы, которые в местной мифологии происходят из России и Восточной Европы, сформулировали под себя визуальные и культурные идеалы, что позволяет новым иммигрантам из России чувствовать себя в Израиле как дома, и это согласуется с фотографическими представлениями, привычными для израильской аудитории. Принадлежность мальчика израильскому окружению и отчужденность эфиопской девочки подчеркивается телесно: мальчик в покровительственной манере положил руку девочке на плечо, в свою очередь, она не отвечает на его объятия.

Способ репрезентации не соответствует фактической основе: основные волны иммиграции из Эфиопии пришли до массовой иммиграции из бывшего Советского Союза в 1990-е годы <sup>1</sup>. Это доказывает тот факт, что в израильском визуальном поле темнокожий еврей из Африки и Азии, представленный в данном случае эфиопской девочкой, никогда не получит тот же статус, что и светлокожий русский или европейский еврей, косвенно являющийся потомком основателей государства <sup>2</sup>. То, как дети держат флаг, также намекает на неравенство между этими иммигрантами. В то время, как девочка держит нижний край, почти не касаясь флага, тянет свой край вниз, мальчик держит верхний край и тянет его вверх. То, что они держат противоположные концы флага, можно интерпретировать как метафорическое изображение отношений тех групп населения, которые они представляют, и государства Израиль, представленного флагом.

В итоге, несмотря на физическую близость детей на фоне лужайки и гармонирующую одежду в национальных цветах, то, как по замыслу фотографа, сняты дети, демонстрирует, что в израильской среде темнокожая не-европейка эфиопского происхождения всегда будет на периферии израильского государства (даже если она, возможно, будет получать государственную помощь) независимо от того, насколько она интегрирована в израильское общество. Светловолосый русский мальчик, напротив, полностью подходит под местный израильский образ иммигранта забар.

Таким образом, проанализировав несколько примеров документальной фотографии, я постаралась показать, что зрение, которое обычно считается врожденным инстинктом, довольно легко управляется и структурируется. История зрительного восприятия в целом и вос-

---

<sup>1</sup> Последняя мощная волна иммиграции из Эфиопии, известная как Операция Соломон, хлынула в ноябре 1991 года (число иммигрантов составило 14 000 человек); ранее, в 1984-1985 годы из Эфиопии иммигрировало 8000 евреев. Для сравнения, последняя волна иммиграции из бывшего Советского Союза прошла в 1990-1996 годы и составила 600 000 человек.

<sup>2</sup> В то время, как в мировой иерархии русская белокожесть, т.е. «европейскость» считается подчиненной европейской, израильская расовая политика отходит от данного правила, поскольку основатели государства были выходцами из Восточной Европы и России. Иммигранты из этих стран все так же вызывают уважение в отличие от иммигрантов из других стран.

## Визуальное конструирование еврейских «рас»

приятия расы, в частности, тесно связана с культурными и социальными практиками представления и наблюдения [Mitchell, 2002. P. 166]. Посредством анализа фотографий я попыталась продемонстрировать визуальные формы, с помощью которых в фотографии организуется и изображается расовая структура. В моей работе делается акцент на противоречиях, а также деконструируется визуальное управление расой в Израиле, подчеркивающее недостаточность местного дискурса о расе. Способность видеть расу оказалась тем, что мы отрицаем, и тем не менее, регулярно практикуем.

### Список источников

*Azoulay A.* The Civil Contract of Photography. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2008.

*Balibar E.* Is There a Neo-Racism // Etienne Balibar and Immanuel Wallerstein (eds.) Race, Nation, Class: Ambiguous Identities. London: Verso, 1991. P. 17-28.

*Barthes R.* Mythologies. New York: Hill and Wang, 1972.

*Fusco C.* Racial Time Racial Marks Racial Metaphors // Only skin deep: changing vision of the American self. Coco Fusco and Brian Wallis (eds.) International center of photography New York, 2003. P. 13-50.

*Hart M.* Picturing Jews: Iconography and Racial Science // Peter Y. Medding (ed.) Values Interest and Identity: Jews and Politics in a Changing World. Oxford: Oxford University Press, 1995. P. 159-169.

*Mirzoeff N.* The shadow and the Substance: Race, Photography, and the Index // Coco Fusco and Brian Wallis (eds.) Only skin deep: changing vision of the American self. New York: International center of photography, 2003. P. 111-126.

*Mirzoeff N.* (ed.) Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews. London and New York: Routledge, 2000.

*Mitchell W. J. T.* Showing Seeing: A Critique of Visual Culture. Journal of Visual Culture, Sage Publications, 2002. Vol 1(2), P. 165-181.

*Nizri Y.* (ed.) Easter Appearance: Mother Tongue. Tel Aviv: Babel. 2004. [In Hebrew].

*Rosler M.* In, Around and Afterthoughts (on documentary photography) // Rosler Martha. Decoys and Disruptions: Selected Writings 1975-2001. Cambridge Massachusetts: The MIT Press, 2004. P. 151- 206.

*Said E.* Orientalism. London: Penguin Books. 2003 [1978].

*Shenhav Y.* and *Yona Y.* (eds.) Racism in Israel. Tel Aviv: The Van Leer Jerusalem Institute and Hakibbutz Hameuchad Publishing house, 2008 [In Hebrew].

*Shenhav Y.* The Arab-Jews: A Postcolonial Reading of Nationalism, Religion and Ethnicity. Stanford: Stanford University Press, 2006.

*Shohat E.* Forbidden Reminiscences: A Collection of Essays. Tel Aviv: Bimot Kedem Lesafrut, 2001 [In Hebrew].

*Winant H.* The Theoretical Status of the Concept of Race // Coco Fusco and Brian Wallis (eds.) Only Skin Deep: changing vision of the American self. New York: International Center of Photography, 2003. P. 51-61.

*Winant H.* Racial Condition: Politics, Theory, Comparisons, Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 1994.

Перевод с английского Ярослава Курсанова  
под редакцией Елены Ярской-Смирновой

## «Глянец»: идеология моды в современной российской культуре

---

*Ольга Гурова*

«Тело всегда означает что-то. В этом нет ничего нового даже для социальных наук, которые обычно фокусируются на текстуальных носителях значений», – говорит Розвита Брекнер в своей статье «Изображенное тело» [Брекнер 2007]. В данном эссе мы сфокусируемся на анализе идеологии моды в репрезентациях телесности в современном кинематографе, взяв в качестве эмпирического объекта фильм «Глянец».

«Глянец» был снят режиссером Андроном Кончаловским на киностудии «Мосфильм» в 2007 году. Фабула фильма такова: главная героиня Галя, провинциальная девушка, решила поехать в Москву, чтобы «стать звездой» в индустрии моды, после того, как ее фотографию напечатали на последней странице одной из центральных российских газет. Сюжет фильма разворачивается подобно страницам глянцевого журнала, которые содержат истории без окончания с надеждой на продолжение, а именно: любовную линию главной героини и ее ростовского бойфренда-телохранителя, от которого она уезжает в столицу; линию Алины, главного редактора модного журнала Beauty, в чью редакцию попадает главная героиня, пытаясь стать моделью, а также дочери Алины и их одного на двоих любовника-фотографа; линию модельера Марка Шифера, с которым Галя работает как швея; линию владельца брачного агентства по подбору жен для олигархов – одной из таких жен в итоге становится Галя. Фильм собрал в прокате более 4,5 млн. долларов. Восприятие его критиками и зрителями было неоднозначным.

### «Ростовское тело»

Если в позднесоветских фильмах одежда и тело скорее являются «слепым пятном» [Дашкова, 2007. С. 149], то в постсоветском (1990-е годы) и современном кинематографе (2000-е годы) тело перестает быть «скромным фигурантом». Повышенное внимание к телу, в частности, объясняется тем, что в современном обществе оно становится важным ресурсом, главным местом размещения капитала. Тема тела как ресурса, капитала или товара в модной индустрии, глянцевого журналистике и повседневной жизни в целом освещается в фильме. Будучи товаром на рынке, тело должно иметь соответствующую товарную эстетику: на нем не должно быть признаков старения, износа, заболеваний, оно должно быть худосочным, пропорциональным, иметь плоский живот и (для женского тела) большую грудь, должно быть украшено соответствующим образом – таков идеал тела современного глянцевого журнала, на обложку которого мечтает попасть Галя [Липовецки, 2001].

Галя горда своим телом. Появляясь в нижнем белье в одном из эпизодов в начале фильма, еще в Ростове, она оценивающе оглядывает себя и остается довольной. На вопрос подруги о том, кто с ее внешностью «ждет ее в Москве», она отвечает: «А чё, с моими данными! Плюс энергия, обаяние. Вообще, чё я, хуже Лолиты какой-нибудь. Или Литвиновой – ни рожи, ни кожи». Попадая в редакцию журнала *Beauty* в столице, ростовчанка получает иную оценку своей внешности с точки зрения стандартов индустрии моды. Главный редактор Алина говорит: «Есть два типа красоты. Ты не подходишь ни под один из них. Попы нет, сисек нет. Ни кожи, ни рожи. У тебя внешность дворяжки»... «одна бровь выше другой, глаз косою, нос кривою, губа тонкая, подбородка нет, шея короткая. Ты думаешь, что с такой внешностью ты можешь стать звездой?». Действительно, «телесный дисплей» – внешность Гали, и в особенности ее китчевый стиль одежды, совершенно не похожи на глянцевого идеал тела без изъяна.

На фотографии, давшей героине повод поехать в Москву «за славой» и представленной директору глянцевого журнала, Галя изображена в вульгарной позе, глубоко присевши на корточки, широко расставив ноги, выставив лицо вперед (*Ил. 1*).

Ее макияж – неестественно светлый тон-основа, красно-кирпичного цвета слегка надутые губы, тушь и черная подводка, из-за которой практически не видно глаз. Волосы Гали – темно-русые с челкой, ниже плеч, завиты на концах. На Гале надеты темные колготки «в сетку» («как в журнале *Beauty*, *Dolce & Gabbana*, 60 у.е., а я за 29 рубликов купила!»), черные лаковые туфли на каблуках, темные шорты и черная полупрозрачная блузка, завязки которой спадают на пол. В образе Гали можно узнать образ постсоветской девушки 1990-х – начала 2000-х годов из столичных спальных районов, или, если

следовать фильму, образ люмпенизированной девушки из российской провинции. В то же время, тело Гали – это тело реальной женщины, со всеми его недостатками и изъянами, показу которого на экране или в журнале был бы рад не только ее бывший друг-бандит, но и культурные критики и социальные теоретики, давно сделавшие целью резких суждений современную массовую культуру с ее телесным образом.



Ил. 1. «Ростовское тело» Гали.

Галя – провинциалка, приехавшая в Москву из Ростова. Тело и одежда играют важную роль в построении ее образа и репрезентации дихотомии *столица / провинция* в фильме. Стиль Гали – ее непосредственность и свобода от диктуемых столицей условностей в выборе вещей – противостоит и сопротивляется выхолощенности и сдержанности московских тел. На мой взгляд, в фильме прослеживается противопоставление двух телесных канонов, для описания которых подходит концепция средневекового тела и тела Нового времени русского философа Михаила Бахтина [Бахтин, 1990]. Бахтин говорил о существовании идеальных типов тел, доминирующих в каждый из названных периодов: с одной стороны, – незавершенного, незамкнутого, необузданного народного тела Средневековья; с другой стороны, – готового и завершенного тела Нового времени, с точки зрения «классической эстетики» которого гротескный образ с его необузданностью и нецивилизованностью уродлив и безобразен. С определенной долей условности эти каноны могут быть прослежены в фильме, не только с точки зрения внешности и телесности, но и с точки зрения демонстрации телесной жизни – для гротескного тела она неприкрыта и существует в публичной сфере – фильм начинается с эпизода в туалетной комнате.

Дихотомия *столица / провинция* прослеживается в выборе одежды. Будучи в Ростове, Галя делит одежду на одежду для работы, для



дома и «на выход». Такой подход к одежде отсылает к практикам советской культуры. Это различие стирается в современной культуре, что видно на примере показанной в фильме жизни московских героев, которые дома в халатах не появляются. *На работу* Галя, которая трудится на швейной фабрике, надевает белое ситцевое слегка расклешенное платье в цветочек длиной выше колен. Ее волосы подобраны заколками – дешевой бижутерией с цветами, «чтобы блесло». Неуместным контрастом к белому платью выглядят ее темные прозрачные капроновые колготки (возможно, «в сетку», любимые). На лице – ее обычный насыщенный макияж: подводка, тушь, синие тени и темно-бордового цвета помада. Примета постсоветского времени – жевательная резинка. Галя выглядит на рабочем месте модницей, поскольку остальные работницы, в том числе молодые, одеты более просто, скромно и даже старомодно – в цветастые штапельные халаты ярких расцветок с обязательным цветочным рисунком. Их волосы убранны ободками и заколками или спрятаны под косынки, а не распущены как у Гали. Ни у молодых девушек, ни у женщин старшего поколения нет заметного макияжа. В репрезентациях одежды в эпизоде на заводе можно было бы найти аналогии с униформой женщин на советском заводе. Однако, способ репрезентации одежды изменился – яркие, сочные по цвету ткани халатов, украшения – одежда определенно заметна и не является «слепым пятном» на современном заводе. В то же время, халаты как униформа в «Глянце» призваны подчеркнуть провинциальность работниц. Их внешний вид в целом скорее близок образу сельской женщины в ее повседневной жизни, чем горожанке-заводчанке.

*Домашняя одежда* Гали – «дешевый шик» бесформенного короткого синтетического пеньюара с тигровой набивкой, бигуди и яркий макияж – одежда с «китайского» рынка, «ширпотреб». Время от времени она остается в нижнем белье – белых хлопчатобумажных трусах и светлой блузке, собранной тесьмой на бедрах, либо в черных трусах с гипюровыми вставками и вышивкой и простом белом бюстгальтере. «*На выход*», для встречи с бывшим бойфрендом и для поездки в Москву Галя «приодета». На ней – белые кожаные сапоги с острым носом на каблуках, колготки «в сетку», джинсово-вельветовая мини-юбка, черная с белыми вставками трикотажная кофта, обильно украшенная небольшими накладными аппликациями-цветками и металлическими кольцами, белый пояс и сумка. В подборе гардероба Галя следует известному принципу советских женщин, пропагандируемому журналом «Работница» позднесоветского периода, от которого все больше отходят в дискурсе современных глянцевого журналов: обувь, сумка и аксессуары должны быть одного цвета. На девушке привычный яркий макияж, ее ногти покрыты бордовым лаком и соответствуют тону помады. Образ Гали отсылает к образу подруг «новых русских» первой половины 1990-х годов, но выглядит он как более

простой и вульгарный, «стёкший», согласно «нисходящей» теории моды<sup>1</sup>, в массы образ экономической элиты того времени.

### «Московское тело»

По ходу фильма во внешности Гали происходят заметные изменения, связанные с ее пребыванием в Москве – героиня «цивилизуется», ее тело в большей степени соответствует товарной эстетике, хотя «продается» оно пока не на рынке моды, а на рынке обслуживающего персонала. Теперь на Гале «невидимый» макияж, создающий впечатление его отсутствия – ни яркой помады, ни подводки, ни теней. Волосы уложены на косой пробор и собраны на затылке. В одежде нет первоначальной вульгарности – в кадре появляется лишь спокойного голубого цвета кофта с V-образным вырезом. Образ Гали обретает подобие светскости, ее стиль становится более близким тому обществу, в котором она вращается, а затем превращается в «буржуазный шик», когда возникает необходимость преобразить Галю в потенциальную жену, которая по требованию клиента, олигарха и депутата Мишки должна быть похожей на актрису Грейс Келли (Ил. 2).



Ил. 2. «Московское тело» Гали.

В образе Грейс Галя носит длинные струящиеся платья благородных цветов. У нее осветленные завитые в крупные локоны волосы, место дешевой бижутерии занимает благородный жемчуг. Этот образ – сдержанный и изысканный, с признаками аристократичной роскоши – симулякр. Он существует только тогда, когда героиня замирает в фотографической неподвижности и «ломается», когда она начинает двигаться или говорить. По своему хабитусу (манере поведения, жестам,

---

<sup>1</sup> В «нисходящих» теориях моды утверждается, что мода распространяется «сверху вниз», от более состоятельных к менее состоятельным социальным слоям [см.: Веблен, 1984; Зиммель, 1996].

размашистой походке, манере говорить) Галя по-прежнему остается девушкой из провинции, а не монахской принцессой.

### Социальные характеристики и одежда

Фильм дает основания рассуждать о значимых для современного общества социальных характеристиках, которые отражает одежда. Среди них – *классовые различия*, которые можно прочесть во вкусах героев ленты. Галя, представительница *рабочего класса*, предпочитает вещи китчевые, кричащие, блестящие или прозрачные, яркие, с обилием украшений и бижутерии, то, что социолог Пьер Бурдьё называет «вульгарным вкусом» [Бурдьё, 2005]. Тело представительницы рабочего класса должно быть способным к труду – сильным (что Галя неоднократно подчеркивает – «я сильная, я еще не то могу»). Набор потребительских благ рабочего класса ограничен – не всегда деньгами, но запросами, которые сводятся к основным благам: жилье, еда, средство передвижения, поэтому Пьер Бурдьё называет вкус рабочего класса «вкусом необходимости» [Бурдьё, 2005]. Бывший Галин бойфренд говорит: «Квартира есть, машина, деньги. В Турцию ездим. Шубу я тебе купил, кольцо. Что тебе еще надо?».

Представительница *экономической и творческой элиты* Алина, главный редактор журнала Beauty, отличается сдержанной манерой одеваться – у нее неброская, элегантная одежда в стиле «европейский casual» – белое хлопковое длинное платье, черный топ и длинная черная юбка с высокими разрезами, она использует украшения, иногда крупные, которые дополняют ее однотонные вещи. У нее «невидимый» макияж. В одежде Алины все же есть «изъян» – ее юбка слишком широка, разрезы слишком высоки, а топ – слишком короток, что позволяет видеть полоску живота. Ее одежда подходит скорее для прогулки летним вечером, чем для офисной работы. Такой изъян может быть объяснен тем, что она – хозяйка журнала и офиса, диктующая правила дресс-кода. Об этом свидетельствует то, что ее офис легко трансформируется в салон по уходу за телом, и одна из редакционных планерок проводится одновременно с массажем ног – культ тела в редакции существует не только на страницах журнала. Возможно также, что Арина изначально не принадлежала к слою экономической и творческой элиты и, попав в новую высокую страту, сохранила элементы прежнего вкуса к одежде.

Фильм затрагивает вопрос *связи гендера, статуса тела и одежды*. Женское тело предстает единицей товара, самый яркий пример этого процесса – тело модели или заказанной / купленной жены («если внешность подходящая, то девушка – уже не девушка, а единица товара»). Товарная стоимость растет в зависимости от «качества» тела («за какую-то (жену) полмиллиона, за какую-то – миллион»). При продаже тело детализируется, оценивается каждая из его отдельных частей: в

одном из сюжетов владелец агентства знакомств просит работающих у него девушек «показать пяточки», объяснив это тем, что его клиент «эстет, он по пяточкам выбирает». Если тело не соответствует запросам клиента, ему придают нужную форму – восстанавливают девственность или подстригают длинноволосую девушку «под мальчика», чтобы придать ей андрогинный вид.

Фильм показывает свойственную современной культуре *размытость связи гендерной идентичности и одежды*. В мире моды эта тенденция выражена наиболее очевидно: на подиуме в женских платьях появляются трансвеститы, вне подиума – мужчины-геи. Мужчины изображаются в ярких, кричащих вещах, как, например, режиссер модного шоу, или в не совсем свойственной для традиционного гардероба российских мужчин одежде: советник инвестора Стасис, помогающий оценить ему потенциальную прибыльность коллекции модельера, носит шотландский килт, черную плотно сидящую на теле майку с глубоким V-образным вырезом и гольфы. Его волосы обесцвечены добела, тело украшено кольцами и пирсингом. Модельер Марк, образ которого скопирован с образа дизайнера Карла Лагерфельда, появляется в темных очках, белой рубашке, черном костюме, нетипичных для мужского гардероба туфлях на заметно высоких каблуках, а также с забранными в хвост волосами, сережкой в ухе и обилием колец из серебристого металла (Ил. 3).



Ил. 3. Гендерная идентичность и одежда.

Одежда отражает *профессиональную принадлежность*; фильм демонстрирует сложившиеся стереотипы о том, как должны выглядеть люди в разных сферах занятости и каковы соответствующие профессиям «знаковые» вещи. Модельерам и дизайнерам свойственна вычурная одежда и модификации тела: крашенные волосы, пирсинг, татуировки. Бизнесменам-«папикам» – махровые полотенца, белые яхты и черные мерседесы, их девушкам-содержанкам, «кискам», длинноволосым

блондинкам с красными губами положено появляться лишь в крошечных серебристых шортиках, не всегда надев топ. Униформа моделей – бюстгалтеры и трусики-стринги, то и дело возникающие крупным планом в кадре. Бандиты изображаются в майках-«алкоголичках» и «трико» с ломпасами, их неперменный атрибут – автомобиль-джип. Поднявшись до статуса телохранителей московского депутата, бандиты меняют одежду провинциальных вышибал на строгие черные костюмы, белую рубашку с галстуком и иногда темные очки.

### Идеология моды

Остановимся на *идеологии моды* и ее репрезентациях в фильме. Как было показано выше, современная мода связана со статусными и профессиональными характеристиками. Связь одежды с гендером, напротив, менее значима и размыта. Однако, важное значение приобретает внешность, которая становится ресурсом, товаром и символическим капиталом.

Так как события фильма напрямую касаются модной индустрии, некоторые черты идеологии современной моды проговариваются в нем напрямую. Одна из очевидных тенденций – *распространение брэндов и пронизанность ими моды*. Фильм показывает, что современный российский человек, не только столичный, но и живущий в провинциальном городе, хорошо ориентируется и разбирается в брэндах (Галя говорит Стасису: «а у тебя часы «Габю», белое золото, сапфировое стекло, ремешок из кожи луизианского крокодила, 8000 у.е.» и получает его утвердительно одобрение). Более того, фильм говорит о том, насколько велик интерес к брэндам у современного российского человека. Как сами брэнды, распространены и *подделки под них*. И если редактор журнала Алина может позволить себе юбку от Dolce&Gabbana, Галя будет довольствоваться фэйком.

Другая очевидная тенденция – *вестернизация и глобализация*. Советник инвестора говорит модельеру Марку, критикуя его коллекцию: «перестройка уже закончилась и началась глобализация. Стройными рядами на нас наступают Хьюго Босс и его барбосы. И этого не нужно бояться». *Локальность* и местечковость советской и постсоветской моды противопоставляется в фильме необходимости соответствовать глобальности современного модного рынка: «Это в прошлом веке можно было обшивать кого-нибудь в Кремле, какую-нибудь Хавронью Хрюковну, и быть звездой». Теперь необходимо соответствовать вкусам образованного и более искушенного потребителя. Отсюда, как реакция на его растущую пресыщенность, следующая черта моды – *эпатажность*. Стасис говорит Марку о том, какой должна быть его коллекция и ее название: «зоопарк, скандал, эпатаж» – чтобы народ возмущался – «fuck, shit, blowjob». «То, что шокирует – cool. То, что cool – продаётся», резюмирует в другом эпизоде другой герой. Таким образом, подчеркивается *важность идеи*, кото-

рая стоит за вещью или коллекцией, символических свойств вещи в отличие от простой функциональности.

Отчасти эпатажность достигается за счет «эстетизации неэстетичного». Сюзан Зонтаг говорила о современной фотографии: никто не снимает ужасное. Если снимают, то говорят, как оно прекрасно [Sontag, 2001]. В современной моде лицемерие такого рода отсутствует, напротив, коллекция, использующая «эстетику неэстетичного», маркируется как «100% shit» (Ил. 4).



Ил. 4. Современная мода – «100% shit».

Красота и мода являются симулякрами. Любые их версии, в том числе со знаком «минус», могут быть востребованы. Несмотря на то, что перечисленные тенденции в основном имеют отношение к моде на подиуме, они в той или иной степени касаются массовой моды, куда со временем доходят благодаря работе индустрии.

Мода показана в фильме как *индустрия*, а не как меняющиеся от сезона к сезону фасоны платьев. Искусство создавать платье, талант модельера – этих составляющих не достаточно для современной моды, как показывает фильм. Главное – маркетинг; дизайнер должен быть менеджером: «Умение художника – почувствовать то, что продается... Пикассо, Дали, Раушенберг были великими пиарщиками, гениями маркетинга... Короче, что не продается – то не искусство». Конечная цель индустрии моды – продать созданный ею продукт, что вполне понятно современному человеку, для которого мода, как и тело – это товар.

Таким образом, «Глянец» позволяет посмотреть на современную идеологию моды в репрезентациях телесности. Разумеется, представленные в фильме образы не являются исчерпывающими, и социолог должен задаться вопросом: чей образ представлен, а чей отсутствует? «Глянец» интересен тем, что в нем представлено больше, чем отсутствует: стандарт женского тела из глянцевого журнала соседствует с телом обычной женщины, столичность – с провинциализмом, элиты сосуществуют с

## «Глянец»: идеология моды в современной культуре

массами, доминантная маскулинность – с альтернативными мужественностями, глобальные тенденции сопутствуют локализации, понятия красоты и эстетики также существуют в виде множества стандартов. Все перечисленные понятия, являясь составной частью дихотомий, проблематизируются в фильме и, таким образом, помогают лучше понять идеологию моды и, в более широком смысле, идеологию современной массовой культуры.

### Список источников

*Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990.

*Брекнер Р.* Изображенное тело. Методика анализа фотографии // ИНТЕР. 2007. № 4. С. 13-32.

*Бурдые П.* Различение: социальная критика суждения // Экономическая социология. 2005. Том 6. № 3. С. 561-565.

*Веблен Т.* Теория праздного класса. М.: Прогресс, 1984.

*Дашкова Т.* Невидимые миру рюши: одежда в советском предвоенном и военном кино // Теория моды: одежда, тело, культура. 2007. № 3. С. 149-162.

*Зиммель Г.* Мода // Зиммель Г. Избранное. Т. 2. Созерцание жизни. М.: Юристъ, 1996. С. 266-291.

*Липовецки Ж.* Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме. СПб: Изд-во «Владимир Даль», 2001.

*Sontag S.* On Photography. New York: Picador, 2001.

## «Гламурный подонок» и «суровый гей», или постсоветские репрезентации маскулинности в телевизионной поп-культуре: «Наша Russia» на ТНТ

---

Александра Тихонова

*«Наиболее перспективной технологией продвижения гламура на современном этапе становится антигламур. «Разоблачение гламура» инфильтрирует гламур даже в те темные углы, куда он ни за что не проник бы сам».*

В. Пелевин «EMPIRE “V”»

**В** статье анализируется дискурс постсоветской маскулинности в пространстве современного российского телевизионного юмора. По результатам исследования репрезентаций гендерных отношений в 32 сериях скетч-комедии <sup>1</sup> «Наша Russia» (ТНТ) выявляются черты доминирующей маскулинности, представляющие собой базовые элементы нормативной модели «настоящего мужчины» как независимого либерального патриархатного собственника, выработанной в либерально-критическом дискурсе позднесоветского периода.

---

<sup>1</sup> От англ. sketch – эскиз, набросок. Жанр телевизионной скетч-комедии или скетч-кома представляет собой серию юмористических сценок, длительностью от двух до десяти минут, предполагающий малобюджетность постановки, небольшое количество персонажей в кадре и простоту сюжетов. О скетч-комедии см., напр.: Luff, 1999.



Сквозь призму высказываний и действий персонажей скетчкома показана деконструкция этой нормативной модели и представление идентичностей постсоветского мужчины (социальных, культурных, сексуальных) как перформативных и множественных.

### **Маскулинность в телевизионном (юмористическом) формате: методология и методы**

В современном мире медиа становятся ключевыми агентами формирования идентичности человека. Телевидение, кино, популярная музыка и другие продукты современных медиаиндустрий конструируют различные образы социальной реальности, формируя наши представления о добре и зле, красоте и безобразии, мужественности и женственности, существующих иерархиях и социальных порядках.

Несмотря на полисемичность медийных репрезентаций, они идеологически окрашены господствующей системой *культурных кодов*, представлений, идей и взглядов [Hall, 1980. P. 128-138], «пропущенной» сквозь призму габитуса культурных производителей – исторически обусловленных, инкорпорированных схем оценивания и восприятия социальной действительности [Бурдые, 1994] – и организационных стратегий медиа-индустрий, чьи основные задачи заключаются в регуляции инноваций и трансформации творчества в предсказуемость и рыночный продукт [DiMaggio, 2002. P.151-163; Griswold, 2000].

Частным проявлением последних является производство стандартизированных культурных продуктов в рамках определенного «*формата*» или *жанра*, который «призван» не только «помогать» потребителю ориентироваться в стилевом разнообразии и удовлетворять свои текущие потребности [Griswold, 2000. P. 69-92], но и, как замечает Джон Фиске, «контролировать» полисемичный потенциал телевизионного сообщения [Dines&Humes, 1995. P. 395].

Отставив в сторону элитистские замечания представителей франкфуртской школы о разрушительном воздействии культурных индустрий на критическое сознание современного индивида [Хоркхаймер, Адорно, 1997], мне хотелось бы сосредоточиться на тезисе тех исследователей популярной культуры, которые говорят о том, что ее значения могут быть прочитаны и альтернативными способами [напр., Dines & Humes, 1995].

В этом смысле дискурс даже такого сильно идеологически нагруженного продукта популярной культуры, как телевизионная скетч комедия (ибо телевидение, как самое обширное по охвату зрительской аудитории масс-медиа, в наибольшей степени подвержено контролю своего символического продукта со стороны разного рода агентов), может быть понят как своего рода способ социальной саморефлексии, в основе которого лежат значения культурного мейнстрима.

Именно поэтому скетч комедия «Наша Russia» о «самых смешных мужчинах России», выходящая на федеральном российском телеканале ТНТ с 2006 года, с присущей ей (само)иронией и неизменно высокой в течение всех лет показа зрительской популярностью у постсоветского поколения восемнадцати – тридцатилетних, кажется мне здесь хорошим примером такого мейнстримного, общеразделяемого постсоветского дискурса маскулинности / маскулинного дискурса (ибо авторы проекта – мужчины), в котором существующие нормативные маскулинные модели и образцы не только транслируются, но и активно переосмысливаются.

Ключевым исследовательским вопросом здесь становится вопрос выявления этих нормативных моделей и модели гегемонной российской маскулинности, в частности. Каким видится российскому мужчине свой статус в современной (постсоветской) России? В рамках каких отношений / иерархий и контекстов он проблематизируется? Какие стратегии «нормализации» этой ситуации используются? Какими качествами должен обладать «настоящий (постсоветский – российский) мужчина»?

На мой взгляд, теория Р. Конелла может служить хорошей теоретической рамкой для разрешения этих вопросов, поскольку позволяет анализировать не только сами репрезентации, но и те структурные условия, в которых они (вос)производятся. С его точки зрения, маскулинность – это социальная ситуация мужчины, находящегося в отношениях власти/безвластия не только с женщиной, но и с другими мужчинами. Отношения полов организованы в рамках трех фундаментальных, относительно независимых друг от друга, структур социальной деятельности: политики, экономики и катексиса<sup>1</sup>. В основе этих структур лежат принципы неравной интеграции: власти (подчинение одних другим), разделения (разделение труда) и эмоциональной связи, соответственно [Connell, 1987. P. 91-141]. Позднее он прибавил к ним еще и четвертую структуру – структуру символических репрезентаций, под которой понимается все многообразие женских и мужских паттернов в коммуникациях [Connell, 2000].

Конелл также говорил о множественных маскулинностях и, подчеркивая иерархическую природу гендерных отношений, ввел понятие *гегемонной маскулинности* как некоего доминирующего культурного образца, лежащего в основании практик пола (doing gender). Здесь он использует бурдьезианское понятие габитуса применительно к гендеру, как формирующего схемы принципов полового отличия и возникающей на их основе половой иерархии.

---

<sup>1</sup> Катексис (cathexis) – психоаналитическое понятие, обозначающее психобиологическую энергию, связанную с реализацией идей, импульсов, чувств и желаний. Объектом катексиса может быть реальный предмет, идея, форма поведения, конкретный человек.

## Постсоветские репрезентации маскулинности

Как показал М. Мойзер, исследуя жизненные ситуации мужчин, жизнь, в соответствии с чувством «своего места в гендерной иерархии», порождает ощущение габитусной уверенности и безопасности [Meuser, цит. по: Мещеркина, 2002. С. 17]. В случае изменения гендерного порядка используются когнитивные средства поддержания габитусной уверенности – различные стратегии нормализации, которые находят свое выражение в организации гомосоциальных групп, чья основная цель – выработка, поддержание и воспроизводство коллективно разделяемых (нормативных) гендерных смыслов. Как замечает Е. Мещеркина, мужская гомосоциальность (проявляющаяся в различных спортивных клубах, компаниях однополчан, земляков, гаражных обществах, курилках мужских туалетов) относительно автономна и гораздо более структурирована и иерархизирована, чем фемосоциальность, что, возможно, объясняется процессами разрушения модернистского социального порядка, неравномерностью процессов модернизации и культурного сопротивления разрушению маскулинной габитусной уверенности / безопасности [Мещеркина, 2002. С. 16].

Таким образом, каждый из сюжетов скетчкома был рассмотрен как ситуация проблематизации мужского статуса (социального, сексуального, культурного, этнического и др.), в которой реализация нормативной модели современной российской мужественности оказывается невозможна или затруднена. Репрезентация гендерных отношений в этих ситуациях была проинтерпретирована сквозь призму четырех структур, как о них говорил Р. Конелл: власти (как и где репрезентируется неравенство внутри гендерных групп – т.е. среди мужчин и среди женщин), разделения труда (в рамках каких профессий репрезентированы мужчины и женщины – главные и второстепенные персонажи), катексиса (как репрезентирована мужская и женская сексуальность – нормативная и ненормативная), символических репрезентаций (какие представлены образы мужественности и женственности и связанного с ним нормативного/ ненормативного поведения).

Репрезентации мужского и женского выявлялись на основании отсутствующего / присутствующего у персонажа чувства уверенности в том, что он «все делает правильно» (чувства маскулинной габитусной безопасности). Важно было обратить внимание и на то, как реагируют другие (партнеры по сюжету) на проявление такой маскулинной уверенности / неуверенности персонажа (репрезентации стратегий нормализации маскулинности). Предполагалось, что именно такие «уверенные» в правильности своих маскулинных действий герои определяются авторами проекта как образцы современной гегемонной мужественности.

Нарративный анализ сюжетов скетчкома был дополнен жанровым анализом. Так, в анализе мужских и женских образов в сериале принимался во внимание их комедийный характер и связанные с ними конвенции визуализации: гиперболизация, гротеск, переворачивание, противопоставление, деконструкция социальных ценностей и

смыслов [о концептуальной основе нарративного и жанрового анализов см., напр. Newbold, 1998a; Newbold, 1998b; о конвенциях в репрезентации комического, см.: Бахтин, 1990; Аверинцев, 1993. С. 341-345], а также современные особенности данного жанра как постмодернистского текста с присущими ему элементами пасташи и пародии [Jameson, 2002. P. 342-343].

Звуковое и музыкальное оформление сюжетов, позиция камеры, ее ракурс и другие спецэффекты<sup>1</sup> учитывались при анализе авторских акцентов на тех или иных культурных смыслах. Исследование видеоизображений было дополнено анализом интервью авторов проекта, сообщений о персонажах и сюжетах скетчкома, оставленных на официальном форуме проекта, и комментариев посетителей крупнейшего в России портала, посвященного образу жизни гомосексуалов [www.gay.ru](http://www.gay.ru).

### **Это «Наша Russia, держава наша»: репрезентации гендерных отношений**

Вышедший в конце 2006 года на телеканале ТНТ проект «Наша Russia» стремительно завоевал любовь зрителей, попав в десятку самых рейтинговых юмористических программ на российском телевидении, среди которых были и такие «мастодонты» отечественного юмора, как «Аншлаг» или «Городок». Так, по данным TNS Gallup Media, на конец декабря 2008 года, доля зрительского интереса к этой программе среди прочих юмористических программ, показывающихся на неделе («Прожекторпэрисхилтон», «Большая разница», «Comedy Club», «6 кадров» и другие) в аудитории от четырех лет составляла 16%, что уступает по своей популярности только передачам «Первого канала» и «России» [ТВ программы-лидеры по жанрам среди россиян, 08.12.2008 – 14.12.2008]. Средняя доля проекта «Наша Russia» в 2008 году, по целевой аудитории ТНТ (от 18 до 30 лет) составила 21,6%, что означает, что каждый пятый россиянин в этом возрасте смотрит эту передачу. В рамках же так называемого позднего прайм-тайма (23.00-23.30, суббота), канал ТНТ является лидером среди других крупнейших российских телеканалов [ТНТ выпустит книгу... 2008]. Удостоившись положительных рецензий от СМИ, этот проект продемонстрировал и свою коммерческую успешность, представляя собой пример сочетания правильно выбранной маркетинговой стратегии и символического содержания. Зрительскую популярность «Нашей Russia» подтверждают и показатели продаваемости лицензионных дисков с записью программы, и высокая потребительская активность Интернет-обращений по скачиванию

---

<sup>1</sup> 1) технические – ракурс видеокамеры, направление ее движения, продолжительность съемки, освещение, специальные эффекты, например, кадрирование; 2) символические – цвет, звуковые эффекты и музыка, костюмы, объекты, «звезды», исполнение, декорация и художественное оформление, место действия [Newbold, 1998a. P. 132].

## Постсоветские репрезентации маскулинности

серий [Компания... 2008]. Фразы его персонажей стали «крылатыми», а сам проект из формата сериала планирует «вырасти» в полномасштабное художественное кино [Ануфриева, 2008]. В чем же заключается секрет его популярности?

По мнению его создателей, это связано с максимальной реалистичностью проекта, с тем, что «люди узнают себя в ...персонажах... в деталях повседневной российской жизни» [Антоновский, 2007]. Вообще, эта связь сюжетов программы с реальностью всячески подчеркивается авторами проекта, о которой они говорили неоднократно в своих интервью [См., напр.: Официальный сайт...]. На мой взгляд, такая демонстрация – подтверждение связи некоего «означающего» с неким «означаемым», с реальностью, является ярким примером деятельности культурных производителей по легитимации производимых (транслируемых) ими культурных образцов. В чем же смысл этой легитимации, и какие образцы они утверждают?

«Наша Russia» представляет собой серию юмористических передач – телевизионных пьес, главные роли в которых исполняют два актера. Вокруг взаимодействия этих двух персонажей и строится сюжет. Помимо мужских ролей, они также исполняют и женские. В кадрах присутствуют и другие актеры. Каждая серия разбита на сценки. Серии разбиты на так называемые «сезоны». Всего за два года с момента появления передачи в эфире (4 сезона) было показано 13 сюжетных линий. Каждая из линий разворачивается в российских городах: Москва (Рублевское шоссе), Санкт-Петербург, Таганрог, Омск, Челябинск, трасса Пенза – Копейск, Краснодар, Вологда, Иваново, Воронеж, Пятигорск, Нефтекужинск<sup>1</sup>.

Во всех четырех сезонах присутствуют следующие сюжетные линии: *гастарбайтеры* – таджики под руководством своего русского прораба делают ремонт в квартире, *телезритель* – обыватель комментирует телепередачи, постоянно проигрывающая *футбольная команда* «Омский ГАЗМЯС», выбывает из низшей лиги (в третьем сезоне – «Омская ГАЗМЯСочка»), *фрезеровщик-гей* страдает от любви к своему начальнику (в четвертом сезоне он сам становится его начальником), *подростки* пытаются купить презервативы, порнографический диск, «замутить с телками», эмоциональный *ведуший* из теленовостей комментирует события.

Из других сюжетов женские персонажи в качестве главных появляются в трех образах: *проститутки* Эльвиры, работающей бок о бок с инспектором ГИБДД Гавриловым на трассе Пенза-Копейск, жадной до денег и расчетливой *учительницы* Снежанны Денисовны, работающей

---

<sup>1</sup> Интересно то, что все показанные в сериале города – реально существующие в России, кроме одного – вымышленного города Нефтекужинска. Примечательно, что именно в этом городе присутствует имеющий очевидно политический подтекст сюжет о депутатах Пронине и Мамонове.

в элитной школе Воронежа и обманывающей детей и их родителей и Анастасии Кузнецовой – *официантки* суши-бара в Иваново, чья главная цель – «отхватить мужика». Остальные сюжетные линии построены вокруг «рабочих» будней *депутатов* Пронина и Мамонова из Нефтеквасинска, думающих о судьбе родины в саунах, казино и стриптиз-клубах, *бомжей* Сифона и Бороды, живущих на Рублевской помойке, *консьержа* Людвиг Аристарховича, ненавидящего жильцов своего элитного дома на Фонтанке и «*честного инспектора ГИБДД*» Николая Лаптева, никогда не берущего взятки, в то время как его семье нечего есть.

Анализ гендерной репрезентации профессиональных занятий персонажей показывает присутствие классовой асимметрии. Главные героини сериала – официантка, проститутка и учительница младших классов, чьи статусные положения в современной российской социальной структуре можно определить как низший (рабочий) и низший средний класс. Среди персонажей второго и третьего плана присутствуют секретари, стриптизерша, работница казино, работница столовой, строители, а также женщины без указания их профессиональной деятельности, о характере коей приходится только догадываться (например, жена «честного» нищего инспектора ГИБДД из Вологды, жена таганрогского обывателя Беякова, а также жительницы «элитного» дома в Санкт-Петербурге – пенсионерки и, возможно, – домохозяйки и родительницы детей престижной школы Воронежа). Даже представительница высшего класса – Ксения Собчак – появляется в кадре в роли «светской львицы» (как представляет ее таджикам прораб) и хозяйки квартиры, а не как профессионалки в сфере шоу-бизнеса (каковой она также является).

Спектр репрезентаций мужских профессий намного более широк и включает в себя представителей как низшего (включая андеркласс) и среднего, так и высшего класса. Так, среди профессий главных персонажей встречаются профессии политика (депутаты), руководителя (начальник цеха), журналиста, работника правоохранительных органов (инспектор ГИБДД), строителей, рабочего на заводе, тренера, спортсменов, промоутера, консьержа. Профессии не основных персонажей, в отличие от профессий женских второстепенных персонажей, в большей степени принадлежат к среднему классу: здесь присутствуют врач, футбольный судья, профессор, популярный певец, рабочие завода, а также родители детей элитной школы – например, владелец фирмы (Воронеж).

При этом, несмотря на то, что в гендерных репрезентациях профессий присутствуют представители высшего класса, подавляющее большинство как мужских, так и женских персонажей (судя также по тому, как репрезентируется уровень их материального дохода и стиль жизни), можно отнести к обслуживающему классу, классу рабочих или низшему среднему классу.

## Постсоветские репрезентации маскулинности

В приватном измерении репрезентаций гендерных отношений в труде (распределение ролей в семье) также выражены традиционные роли: мужчина – добытчик, женщина – хранительница очага. Так, в сюжетах о Таганроге и Вологде, в которых репрезентируются семейные отношения, жена главного героя была показана либо на кухне (Вологда), либо приходящей из кухни, либо с кухонными принадлежностями (нож, разделочная доска, фартук – Таганрог). При этом обязанности мужа в помощи по дому не презентировались.

Вообще, любопытно то, как персонажи скетчкома представлены в контексте «публичное – приватное». Так, например, только два персонажа – телезритель Беляков и «честный гаишник» Николай Лаптев – показываются в рамках приватной сферы семьи. Но ни в том, ни в другом случае тема семейных отношений, тем более отцовства, не является ведущей. В случае с «телезрителем» в «семейных» отношениях в качестве посредника или, даже уже члена семьи, присутствует телевизор. Его сообщения комментирует Беляков, споря или соглашаясь с ним, он строит свои отношения с семьей. В отношениях с женой, он занимает «соглашательскую» (подчиненную позицию), недостатки которой (отсутствие мужского доминирования) он «исправляет» в отношениях с «женщинами из телевизора» (коими выступают «сексуальные красотки» – поп-певицы, девушки из танцевальной поддержки – чей образ прямо противоположен «габаритной» жене Белякова). По мнению же Николая Лаптева, его стратегия как «честного инспектора ГИБДД», никогда не берущего взятку – абсолютно правильна с точки зрения мужского поведения. Однако так не считают его жена и сын, которым нечего есть и носить. При этом главный герой показан «заботливым» отцом и мужем, способным на любые хитрости ради семьи (так, в одной из серий он делает своему сыну «модную, стильную, молодежную» «одежду» из одноразового бумажного пакета McDonalds, а жене ломает ногу, чтобы «решить» проблему с зимней обувью).

Все остальные ситуации разыгрываются в публичном пространстве: чужой квартиры, школьного класса, бара, кабинета начальника, помойки, парадной, трассы, раздевалки футбольной команды, сауны, казино, клуба.

Интересно то, что главные героини – женщины здесь тоже вытеснены в публичное пространство трассы, кафе, учебного класса. Тема материнства, столь тесно всегда связанная с женскими репрезентациями, здесь практически не представлена (только в одном эпизоде учительница Снежанна Денисовна «добывает» для своего сына модный костюм). Женщины в «Наша Russia» – либо объект мужского (сексуального) удовольствия (проститутка Эльвира, «работницы» сауны, казино и стриптиз-клубов в сюжетах о депутатах, жены футболистов, селебрити Ксения Собчак, «телки» краснодарских пацанов, «подруги» бомжей и гастарбайтеров), либо – ресурс для воспроизводства: куль-

турного (учительница) или биологического (жена Белякова – так, в одном эпизоде телезритель Беляков, узнав, что за каждого вновь родившегося ребенка положена выплата от государства, решает его «сделать» своей жене, которая в тот момент спит).

Вообще, тема сексуальности является одной из ключевых в данном сериале. Наиболее полно она нашла свое отражение в сюжетах о гее-фрезеровщике (Челябинск), официантке из Иваново, краснодарских «пацанах» и проститутке с 49 километра (Пенза – Копейск).

В образах официантки и проститутки сексуальные коннотации занимают центральное место. Но если для проститутки эти отношения являются профессией, то для официантки – основным движущим мотивом ее жизни. При этом, несмотря на то, что Анастасия Кузнецова (официантка) демонстрирует, казалось бы, нетрадиционную для патриархального порядка модель активного сексуального поведения, ее позиция в отношениях с мужчиной так же пассивна, как и позиции проститутки Эльвиры (так, самой популярной фразой Анастасии является «ну, возьми меня!»).

«Нормальная» и «другая» мужская сексуальности обсуждаются в сюжете о гее-фрезеровщике Иване Дулине, влюбившемся в своего начальника Михалыча (уже бывшего в четвертом сезоне). Визуальные репрезентации повседневных «нормальной» и «другой» мужской сексуальности оказываются здесь трудно различимыми (Ил. 1 и 2: одинаковые спецовки).



Ил. 1. Иван Дулин – «первый в мире фрезеровщик с нетрадиционной сексуальной ориентацией».

Дулин «выходит из чулана», проявляя свою сексуальную ориентацию в таких действиях, как одевание женского купальника на пляже, переодевание Михалыча и своих коллег-рабочих в женские платья (сон Дулина), знакомство Михалыча со своими родителями (тоже гомосексуалами), ухаживание за Михалычем (дарение цветов, подарков). В одном из эпизодов (сон Дулина в раздевалке) в противовес «реальному» (угнетенному) положенную дел, репрезентируется «желаемый» (для «настоящего» гомосексуала) образ гея (мужчины, пользующиеся косметикой, носящие облегающую и обнажающую тело одежду, «женоподобные»).

Восприятие его коллег-рабочих такого «выхода» Дулина – гомофобное. Они плюются при его виде,



выходят из комнаты, не подают ему руки, не садятся с ним за один стол в буфете. Михалыч (Ил. 3) – объект страсти и любви Дулина, – также проявляет признаки гомофобии (называет его чувства «гомосятинной»), но его реальная сексуальная ориентация остается для зрителя вопросом. Так, в одном из эпизодов Дулин описывает свой сон, в котором он видит своего любимого в (сексуально привлекательном для гея) нижнем белье. В конце эпизода оказывается, что Михалыч носит именно такое белье. В другом эпизоде Дулин устраивает Михалычу сцену ревности. Михалыч успокаивает его, в то время как на заднем плане из шкафа, стоящего в кабинете Михалыча вылезает привлекательный молодой рабочий.

Образ самого Михалыча – это образ «нормального» (гетеросексуального) «мужика», работяги. Этот образ дополняет: по виду дешевый костюм, невзрачный галстук и рубашка. Сам Михалыч – мужчина в возрасте (волосы с сединой), женат (на руке обручальное кольцо). Его вид антигламурен. Интерьер кабинета Михалыча отсылает нас к эстетике советских времен: знамя в углу, крашеные стены, старые канцелярские принадлежности. Здесь можно провести коннотации – патриархальный порядок – новые вызовы (гомосексуальность); старое (советский порядок) – новое (постмодернизм и культурные революции). Причем, как оказывается, эти «новые вызовы» могут иметь право на существование в виде латентной гомо(би)сексуальности Михалыча, символизирующего прежние социальные ценности и порядки (советский, патриархальный, модерный).

Патриархальный гендерный контракт обыгрывается и в сюжете про краснодарских «пацанов» Славика и Димона. Так, пытаясь «снять телок» (сам язык заимствован из брутального молодежного сленга), они «изрекают правила» гендерных / сексуальных отношений («все телки любят комплименты», «ты должен показать, что ты доминируешь»). Это яркий пример трансляции доминирующей идеологии, чья конструктивная природа подчеркивается тем, что у самих Славика и Димона отсутствует опыт сексуальных отношений: все эти правила – это в чистом виде интериоризованные схемы.

Отношения между мужчинами в сериале – это второй важнейший аспект репрезентаций гегемонной маскулинности. На мой взгляд, наи-



Ил. 2. Рабочие цеха сталелитейного завода №69. Атрибуты «настоящего» мужчины: грубая одежда, суровое лицо, неряшливый внешний вид.

более ярко стратегии утверждения себя «мужчиной» здесь проявляются в сюжетах о взаимоотношениях тренера и игроков в вечной проигрывающей футбольной команде «Омский ГАЗМЯС» и таджиков-гастарбайтеров и их русского прораба.



*Ил. 3. Михалыч в своем кабинете.*

В первом сюжете стратегия «утверждения мужественности» и доминирования осуществляется через понятие «одной команды» или «мужского братства». Как об этом уже ранее говорилось, «мужское братство» – это форма гомосоциальной группы и способ институционализированной поддержки некоего культурного образца. Должен ли современный мужчина ради «команды» (ради поддержания своей маскулинности) поступаться своими личными ценностями (что, например, предлагает сделать одному из своих игроков тренер: убить нападающего выигрывающей у них команды)?

Отношения русского прораба и рабочих-таджиков – это отношения «своего / чужого», преломленные сквозь призму «национального вопроса». Комичность ситуации заключается в том, что, будучи начальником, т.е. занимая изначально более высокий социальный статус, прораб в душе боится своих рабочих (в одной из серий ему снится, что он становится одним из «них», после того, как один из его рабочих его кусает). Этот страх русского перед не-русскими трансформируется у него в бесконечную агрессию по отношению к ним. Ситуация усугубляется тем, что его агрессия над ними не властна: они живут в своем мире, в отсутствие «начальника» обсуждая философские темы.

На пересечении репрезентаций всех этих осей маскулинного «доминирования» (социальных, сексуальных и культурных) в скетчком

## Постсоветские репрезентации маскулинности

возникают два, кажущихся антиподами, образа: Сергея Юрьевича Белякова, обывателя из Таганрога, недовольного своей работой, своим местом в семейной иерархии, своей сексуальной жизнью, и депутатов Пронина и Мамонова, полностью самодостаточных людей, чья «работа» протекает в казино, барах, саунах и стриптиз-клубах. Первый находится в состоянии габитусной тревоги, вторые репрезентируются как живущие в полном соответствии со своей габитусной маскулинностью.

Но можно ли сказать, что образ депутатов – это и есть образ гегемонной маскулинности современного российского общества?

### **Репрезентации гомосексуальности сквозь призму альтернативного прочтения: заметки на полях форума**

На мой взгляд, раздел о смыслах не может быть полным без анализа зрительских интерпретаций. В этом отношении высказывания на форумах, посвященных обсуждению того или иного масс-медийного продукта, могут послужить хорошим материалом для понимания того, как различные социальные группы декодируют одно и то же культурное сообщение. Я сосредоточила свое внимание на высказываемых посетителями форума оценках персонажей (и сюжетов) сериала, пытаясь выявить причины, по которым одни персонажи оказываются более популярны, чем другие. Особому моему вниманию подверглись сюжеты о нетрадиционном сексуальном поведении – активном женском (официантка из Иваново) и гомосексуальном мужском (фрезеровщик Дулин). Мною были проанализированы высказывания мужчин и женщин о первом случае и включенных (в том числе гомосексуалов) и не включенных в гей-сообщество людей – о втором. В последнем случае я также привлекала высказывания о персонажах «Наша Russia» посетителей крупнейшего в России сайта, посвященного образу жизни гомосексуалов [www.gay.ru](http://www.gay.ru)<sup>1</sup>.

Анализируя процесс декодирования сообщения, С. Холл выделил три основных точки зрения, с которых он может осуществляться [Hall, 1980]. Первая – позиция гегемонии, господствующего культурного порядка, или «предпочтительное» прочтение. С этой позиции сообщение достигает реципиента в своем первоначальном смысле, в том, как кодировал его создатель. Однако этот случай редко встречается на практике. Вторая – позиция «договора», по мнению Холла, ее придерживается большинство из телевизионной аудитории. Суть состоит в том, что люди признают господствующие культурные определения, но делают некоторые исключения в правилах «толкования» определенных

---

<sup>1</sup> Конечно, в случае анализа сообщений на интернет-форумах, как, например, в случае с сообщениями от «геев», нельзя быть уверенным в том, что писавший их человек – действительно гей. Однако я исхожу из той позиции, что люди, зашедшие на этот сайт и написавшие сообщение, посетили его не случайно и действительно как-то причастны к образу жизни геев.

случаев. Третья – позиция «*оппозиционная*». «Читатели», ее придерживающиеся, осознают сконструированный характер сообщения, но интерпретируют его в альтернативной культурной системе. По его мнению, все три позиции могут переходить одна в другую. Тексты могут изменять свое «первоначальное» значение и «работать» на свою аудиторию. В различных их интерпретациях проявляется политическая борьба между господствующими и подчиненными значениями.

Некоторые интерпретации сюжетов «Наша Russia», репрезентирующих «нетрадиционную» мужскую сексуальность, на мой взгляд, могут служить примерами более «оппозиционных», нежели «договорных» прочтений культурного текста, сконструированного в рамках доминирующей идеологии. Несмотря на то, что многими зрителями сериала этот сюжет воспринимается как гомофобный<sup>1</sup>, учитывая также присутствующую в сюжете негативную репрезентацию однополых связей (использование персонажами таких дискриминационных терминов, как «гомики», «гомосеки»), в среде самих гомосексуалов он становится ресурсом для альтернативного прочтения.

**simpakotik:** Я бы был абсолютно рад, если бы были программы о реальных, разных геях. Не нужно убирать «автоюмор», нам нужно что-то, показывающее нас в другом свете, что-нибудь «в противовес» общему мнению «быдла». Юмор, очень важен. Меня, например, всегда смешили чрезмерно манерные парни. Это как приколы над блондинками. Никто не собирается их изолировать. И нас не смогут (даже если очень захотят). Как цветы сквозь асфальт<sup>2</sup>.

**Михаил:** Где вы, уважаемые, нашли гомофобность в Наша Раше...Мне показалось, что это скорее женофобная передача. Посмотрите только на официантку Кузнецову, которая показывает из-за нехватки мужиков свое звериное лицо сексуально неудовлетворенной бабы! А Дулин – это просто прелесть! Ну неужели и с восприятием юмора в России тоже проблемы?! Я сам гей, и ничего гомофобного в этой передаче не нашел. Я даже своим знакомым мужчинам и женщинам показывал эти сюжеты, и ни у кого они не вызвали отторжения или негативного высказывания! [Отзывы читателей... 2007]

Что же важного для себя могут найти российские гомосексуалы в таких, казалось бы, гомофобных текстах, как сюжет о гее-фрезеровщике Иване Дулине?

В свое время феминистские исследования мыльных опер перевернули прежнее дискурсивное их понимание как «женского» «низкого» жанра, продемонстрировав то, как, казалось бы, поддерживающие патриархатный порядок тексты сериалов могут быть прочитаны женщи-

<sup>1</sup> Я опираюсь здесь на высказывания участников форумов ТНТ [www.tnt-tv.ru](http://www.tnt-tv.ru) и [www.gay.ru](http://www.gay.ru).

<sup>2</sup> Орфография и пунктуация авторов сообщения здесь сохранены.

нами как ресурсы сопротивления ему. Они акцентировали внимание на активной позиции женщин-героинь, использующих свое тело как способ получения удовольствия и достижения своих целей (а не являющегося результатом объективации мужского желания), свою сосредоточенность на эмоциях и взаимоотношениях с другими – как возможность манипуляции ими (а не как ограниченность «женского», «иррационального» мира). Они показали, как традиционные женские характеристики – сексуальность, эмоциональность, «нерациональность» (которые часто выглядят как слабость, уверенная в своей субординации), могут превращаться в ресурс силы в борьбе за достижение власти над мужчиной в патриархальном мире [Fiske, 1995. P. 345-346].

В этом отношении образ гея Дулина «подрывает» связанные с геями общественные стереотипы. Как пишет Е. Барабан, анализируя дискурс постсоветской массовой литературы,

гомосексуалисты изображаются как женское в мужской оболочке, что через реакции положительных (всегда гетеросексуальных) персонажей утверждается как нелепое, смешное, уродливое. Маскулыт словно стремится доказать истинность гомофобного силлогизма: гомосексуалисты всегда женоподобны, женоподобие в мужчине – смешно, следовательно, гомосексуализм – нелепость, карикатура, извращение и должен подвергаться критике... Вежливость превращается в описании гомосексуалиста в манерность и жеманство, которые, к тому же, часто приводятся как свидетельства лживости или неискренности. Мягкость и эмоциональность оборачиваются истеричностью, а любовь к стильной одежде – знаками неделовитости и никчемности. «Голубые» в маскулыте никогда не представляются красивыми, но лишь красивенькими, отгалькивающими своей приторностью [Барабан, 2001/2002. С. 89].

«Голубые» и «женщины» в этом дискурсе – одного рода, они – Другие, слабые, и потому субординируемые.

Между тем, внешне Дулин не отличим от других (гетеросексуальных) своих коллег, выглядящих как «настоящие мужики». В отношениях с Михалычем он чувствует себя «мужчиной» и действует так, как приписывает действовать «настоящему» (гетеросексуальному) мужчине нормативный маскулинный дискурс: быть сексуально активным (в каждой серии Дулин проявляет свое сексуальное желание к Михалычу и даже действует «типично по-мужски» – пытается «взять» его силой), ориентироваться на более высокий заработок в семье (в одной из серий Дулин решает уволиться с завода, т.к. «не должна баба больше мужика зарабатывать!»), дарить «женщине» (какого бы пола она не была) подарки, цветы, ухаживать за ней, наконец, – жениться на «ней» (что Дулин неоднократно предлагает Михалычу, как подтверждение своих серьезных намерений). Важно и то, что Дулин, невзирая на негативное общественное мнение и отказы Михалыча, решителен в своих убеждениях. Он – гей, «вышедший из чулана», и уже потому может быть

«героем» всех тех российских гомосексуалов, кто не решается этого сделать.

Те же «женские» характеристики, которые приписывают геям общественные стереотипы, и которые также присутствуют в образе Дулина – эмоциональность, «излишняя» ревность, хитрость, – он использует (вполне в духе героинь «женских сериалов») как ресурс для достижения своей цели (например, под угрозой самоубийства или смерти от укуса змеи «вынуждает» Михалыча себя поцеловать и даже пройти по заводу в образах жениха и невесты). Важно и то, что этих целей он достигает. Риторический вопрос Михалыча «А, может, и стоило разок попробовать?» – вот результат действий Дулина по «пробуждению» модернистского/советского сознания Михалыча и в лице его – всех российских мужчин.

И, все же, он не достигает своей главной цели – взаимной любви своего начальника. Как замечают исследователи мыльных опер, женское желание власти – «одновременно и произведено, и фрустрируемо социальными отношениями патриархата»; «женская власть над мужчиной в патриархатном мире никогда не может быть достижима... Это форма власти, не легитимированная доминантной идеологией, и может существовать только в постоянной борьбе за ее достижение» [Fiske, 1995. P. 347, 345].

### **«Сильный пол... вбивает кол»<sup>1</sup> или постсоветские образы мужественности сквозь призму самоиронии. Заключение**

Крупномасштабные изменения в России конца 1980-х – начала 1990-х годов, затронувшие, не в последнюю очередь, и гендерные отношения, актуализировали в общественном сознании необходимость поиска и выработки новых образцов мужественности и женственности, что начинает активно реализовываться в пространстве масс-медийного производства.

Как отмечают исследователи, основной чертой идентичности постсоветского «настоящего мужчины» становится ее наступательный характер. На смену образа неудачника и жертвы (биологических, модернизационных, социально-культурных обстоятельств и отсутствия в позднесоветском обществе возможности реализации либеральных прав), приходит образ гегемона: автономного, независимого собственника, доминирующего не только в публичной, но и в приватной сфере, соответствующе стилистически оформленного и реализующегося, в основном, через патриархатные способы поведения [Здравомыслова и Темкина, 2002].

Такие его атрибуты, как политическое участие, экономическая независимость, стиль и сексуальность находят свое выражение в рекламе, массовом кино, телесериалах, глянцевах журналах, популярной музыке

<sup>1</sup> Цитата из саундтрека к скетчкому «Наша Russia»: слова и музыка П. Воли.

и прочих продуктах масс-медиа в образах «профессионала», «дворянина», «ковбоя», «защитника отечества» и других <sup>1</sup> [Мещеркина, 2002; Здравомыслова и Темкина, 2002; Жеребкин, 1999; Омельченко, 1999; Романов, 2002; Чернова, 2002; Юрчак, 2002].

Структурообразующими компонентами для создания этих образов, по замечанию Е. Здравомысловой и А. Темкиной, становятся российские, советские и западные нормативные модели, не достижимые в позднесоветское время: советской гегемонной маскулинности «солдата-отца», чья «мужественность» определялась его защитной функцией Родины-государства; традиционной русской маскулинности: «*российского мужика*» – патриархального крестьянина-труженика, собственника, общинника и философа, и «*дворянина – аристократа*» – «декабриста», интеллектуала, «гусара» и «вольнодумца»; *традиционной западной маскулинности*: гетеросексуального мужчины, профессионала, сексуально активного, финансово состоятельного, жестко отделяющего себя от «женского» мира, мира семьи и эмоций, а также советской гегемонной женственности – *работающей матери* – суперженщины [Здравомыслова и Темкина, 2002].

В «Наша Russia» эти нормативные модели также находят свое развитие в образах «честного инспектора ГИБДД» Николая Лаптева («солдата – отца»), Михальча, философствующих гастарбайтеров Равшана и Джамшута («простых мужиков»), жителя «элитного дома» на Фонтанке профессора Звягинцева («дворянина»), депутатов Пронина и Мамонова («западных мужчин») или жены таганрогского обывателя Белякова, работающей матери и суперженщины в прямом визуальном смысле. В ряду этих нормативных моделей образ депутатов занимает гегемонную позицию, что подчеркивается их профессиональной принадлежности к власти предрежащим.

Читая же их образ между строк, как и следует понимать любой продукт постсоветского юмора, а тем более столь популярный у значительной части российской аудитории, можно увидеть здесь совсем другие смыслы. Не утверждение культурных образцов, а их деконструкцию. Не поддержание социального порядка, а его разрушение. Не разделение ценностей, а сомнение в их универсальности. Не выстраивание нормативных стратегий – а признание их относительности. Та гегемонная маскулинность, что явлена в образах депутатов – это облик власти как таковой, доведенный до абсурда либерально-критический образец постсоветского мужчины. «Политическое участие» и «забота о народе» превращается здесь в демагогию, высокий социальный статус обусловлен приближенностью к власти (а не автономией от нее), «осо-

---

<sup>1</sup> Ср.: с ранними постсоветскими вариантами персонажей, действующих в контекстах войны и криминального насилия, особенно характерных для широкомасштабного кино и телесериалов конца 1990-х – начала 2000-х: «братков» («Бригада», 2002), «ментов» (Менты», 1998 – 2008), «киллеров», «солдатов» («Брат» и «Брат-2» (1997, 2000), «9 рота», 2005).

бый стиль» оказывается лишь поверхностным глянцем, а активная сексуальность выглядит «всеядностью» (где и «девочки», и «мальчики», и коза стоят в одном ряду развлечений).

Через гротеск, порой переходящий в «чернуху», со всеми этими оторванным руками и ногами футболистов, бессмысленной жестокостью тренера, проданной почкой жены гаишника, бесконечными «кашками» консьержа, мы видим модернистскую жесткость конструкций *мужской «чести»* («честного инспектора ГИБДД», готового пожертвовать личным ради общественного и здоровьем семьи ради абстрактного «профессионального долга»), *«мужского братства»* (в котором «мужская солидарность», корпоративизм, взаимная поддержка становятся заложниками себя же самих перед лицом гиперболизированной жестокости «отца»-тренера), *гиперсексуальности* (и ее явной беспомощности перед лицом «женского желания»<sup>1</sup>, сублимации в виртуальность (телезритель Беляков и его «виртуальное» доминирование над женщинами из телевизора), действий краснодарских «пацанов», руководствующихся некими представлениями о нормах сексуального поведения мужчины, ошибочность которых подтверждают их постоянные неудачи), *«правильной» мужской атрибутики* (бомжи на рублевской помойке имеют все эти вещи и демонстративно остаются бомжами) или *мужского «благородства»* (когда «интеллигентность» и «культурность» оказываются беспомощными перед лицом хамства консьержа).

Все эти значения оказываются перемешаны в чисто постмодернистском коктейле из реальных и вымышленных ситуаций, иронии и сатиры, пародии и самопародии, страхов современного человека, столь явно прослеживающихся в сюжете о таджиках-гастарбайтерах и их русском начальнике, как страхе потери культурного доминирования, и мужских страхов, как утраты доминирования над женщинами (телезритель Беляков или краснодарские пацаны) или над мужчинами, в ситуации размывания понятий о нормативной сексуальности (Дулин – Михалыч).

Именно в последнем сюжете свое наиболее явное выражение получает тезис о постмодерной перформативности гендера. Важно здесь не то, что мужчина может быть геем и при этом не быть «женщиной», а то, что мужчина – это не набор «жестких» характеристик «образца»: он может демонстрировать как «мужское», так и «женское» поведение: так, например, Дулин, сначала пытается «соблазнить» Михалыча «как

---

<sup>1</sup> Тут, правда, на мой взгляд, не обошлось без «хитростей» мужского дискурса, когда абсурдность современной гиперболизации сексуальности мужчины показывается через гиперактивность женской сексуальности (официантки). И, кстати, в отличие от мужского братства той же спортивной команды, женское сообщество репрезентируется здесь как сообщество «врагов», «конкуренсток»: Анастасия ненавидит всех женщин и даже геев, как потенциальных соперников/соперниц за мужское внимание. Это также может быть одним из общественных мифов, которые обыгрываются в скетчкоме.



## Постсоветские репрезентации маскулинности

женщину», а потом сам пытается вести себя как женщина – одевает женское белье и «предоставляет» себя взгляду Михалыча.

В этом смысле, маскулинная самоирония «Наша Russia» может говорить нам о следующих значимых, на мой взгляд, моментах, в постсоветском понимании маскулинности. Во-первых, опираясь на чрезвычайно высокую зрительскую популярность проекта, можно констатировать то, что нормативные модели постсоветской мужественности, выработанные в позднесоветском либеральном дискурсе, для России спустя 17 лет после распада СССР, становятся культурным мейнстримом или культурными образцами.

Во-вторых, позиция современного российского мужчины как гегемона остается ключевым направлением в конструировании его образа. При этом патриархатный характер этого конструирования подтверждает то, что гендерные отношения между мужчинами и женщинами проблематизируются лишь в сфере приватного как отношения немужского доминирования (что является результатом наследия советского гендерного контракта), при том, что подчиненное в публичной сфере женское положение не репрезентируется как проблемное.

С другой стороны, переосмыслению подвергаются прежние иерархии маскулинностей, в которых такие «ненормативные» мужские сексуальности, как «гомо-» и «бисексуальность», занимали подчиненное положение. Это третье.

В-четвертых, идентичности постсоветского человека мыслятся как перформативные и множественные, что абсурдизирует «жесткое» следование нормативным моделям и делает понимание нормативности более гибким. Центральным моментом в этом понимании, на мой взгляд, становится отход от исповедования ценностей коллективизма, характерного для советской культурной системы, и признание большей ценности индивидуального (так, например, центральные компоненты гегемонной советской модели «солдата – отца» обыгрываются в сюжете с «честным инспектором ГИБДД» Николаем Лаптевым, который даже ради голодающей семьи – своих частных интересов, – не может отойти от «принципов» своей профессии, которые видит в «служении Родине» – государству).

Наконец, в-пятых, и это кажется мне очень интересным, появляются новые стилистические образы постсоветского гегемона как автономного либерального собственника. Его центральные качества – политическое участие и либеральные взгляды (т.е. автономия от государства в том числе), репрезентирующиеся в «Наша Russia» как значимые (что очевидно и в представлении «депутатов» лишь как демагогов, или в желании «простого обывателя» пойти на выборы и тем самым проявить свою политическую активность), специфическим образом воплощаются в «гламурном подонке» – брутальном анархисте и цинике, активно продвигаемым участником «Comedy Club» и одним из авторов «Наша Russia» Павлом Волей.

Основным стилистическим приемом в создании этого образа становится *стеб*, который понимается Б. Дубиным как «разновидность публичного интеллектуального эпатажа», «провокационное и агрессивное, на грани скандала, снижение любых символов других групп, образов прожективных партнеров — как героев, так и адресатов сообщения» [Дубин, 2001. С. 164], и который, в устах «гламурного подонка», с одной стороны, — нивелирует, а с другой, — маскирует все (в том числе и критические политические) высказывания. В этом смысле такие «несерьезные» и, казалось бы, «далекие» от политической рефлексии сферы, как гламурное потребление и «низовой юмор», могут выступать альтернативными сценами для формирования более достижимых для современных российских мужчин моделей гегемонной маскулинности.

### Список источников

*Аверинцев С.С.* Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе : Сб. в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. Сост.: С.Ю. Неклюдов, Е.С. Новик. М. : РГГУ, 1993. С. 341-345.

*Антоновский Д.* Единая Россия. Интервью с создателями «Наша Russia» Сергеем Светлаковым и Михаилом Галустьяном // GQ. Февраль 2007. №2 // <http://www.gq.ru/exclusive/dossier/54836>

*Ануфриева А.* «Нашу Russia» сообразили на троих // Коммерсантъ. № 29(3846). 21.02.2008 // <http://www.kommersant.ru/doc.aspx?fromsearch=929e38a9-83b2-47be-a422-d6117fe0bebe&docid=85525>

*Барабан Е.* Обыкновенная гомофобия. Массовая культура: контекст гомофобии. «В форме себя держать!»: социальные симптомы и экзистенциальные тупики мужской биографии // Неприкосновенный запас. 2001/2002. № 5(19). С 85 – 93.

*Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990.

*Бурдьё П.* Начала. Choses dites: Пер. с фр. / Pierre Bourdieu. Choses dites, Paris, Minuit, 1987. Пер. Шматко Н.А. М.: Socio-Logos, 1994.

*Дубин Б.В.* Кружковый стеб и массовые коммуникации: К социологии культурного перехода // Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры. М.: НЛО, 2001. С. 163-174.

*Жеребкин С.* Мужские и женские фантазии: политики сексуальности в постсоветской национальной литературе // Гендерные исследования. 1999. № 3. С. 275-296.

*Здравомыслова Е., Темкина А.* Кризис маскулинности в позднесоветском дискурсе // О муже(Н)ственности / Под ред. С. Ушакина. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 432-452.

*Компания ТНТ* будет продавать ролики «Наша Russia» через Интернет // CForum.ru.17.04.2008//<http://www.cforum.ru/news/article/063777.htm>

*Мещеркина Е.Ю.* Социологическая концептуализация маскулинности // Социологические исследования. 2002. № 11. С. 15-25.

*Омельченко Е.* От пола к гендеру? Опыт анализа секс-дискурсов молодежных российских журналов // Женщина не существует: Современные исследования полового различия: Сборник статей / Под ред. И. Аристарховой. Сыктывкар: Сыктывкарский ун-т. 1999. С. 77- 116.

## Постсоветские репрезентации маскулинности

*Отзывы* читателей. Российский национальный сервер геев, лесбиянок, бисексуалов и транссексуалов // Олива А. Здравствуй, наша Раша! // [http://www.gay.ru/society/phobia/mass-media/gay\\_tv\\_2007\\_10.html](http://www.gay.ru/society/phobia/mass-media/gay_tv_2007_10.html)

Официальный сайт телеканала ТНТ. Автора! // <http://www.tnt-tv.ru/programs/NashaRussia/texts>.

*Романов П.* По-братски: мужественность в пост-советском кино // О муже(Н)ственности / Под ред. С. Ушакина. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С.609-629.

*ТВ программы-лидеры* по жанрам среди россиян, 08.12.2008 – 14.12.2008 // <http://www.advertology.ru/article68310.htm>.

ТНТ выпустит книгу «Наша Russia» // *Mediaguide*. 25.07.08 // <http://www.mediaguide.ru/?p=news&id=48898cbb>.

Форум официального сайта телеканала ТНТ // <http://forum.tnt-tv.ru/viewtopic.php?t=5249&postdays=0&postorder=asc&start=15>.

*Хоркхаймер М, Адорно Т.В.* Диалектика просвещения. Философские фрагменты. М.: Изд-во «Медиум», 1997.

*Чернова Ж.В.* Нормативная мужская сексуальность: (ре)презентации в медиадискурсе // В поисках сексуальности / Под ред. Е. Здравомысловой и А. Темкиной. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 527-549.

*Юрчак А.* Мужская экономика: «Не до глупостей, когда карьеру куешь» // О муже(Н)ственности / Под ред. С. Ушакина. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 245-268.

*Connell R.* The Men and the Boys. Cambridge: Polity, 2000.

*Connell R.W.* Gender and Power. Society, the Person and Sexual Politics. Cambridge: Polity Press, 1987.

*DiMaggio P.* Market Structure, the Creative Process, and Popular culture: Toward an Organizational Reinterpretation of Mass-Culture Theory // Lyn Spillman (ed.) Cultural sociology. Oxford: Blackwell Publishers, 2002. P. 151-163.

*Fiske J.* Gendered Television: Femininity // Gail Dines & Jean M. Humes (eds.) Gender, race and class in Media: a Text Reader. Thousand Oaks: Sage, 1995. P. 340-347.

*Gail Dines & Jean M. Humes* (eds.) Gender, race and class in Media: a Text Reader. Thousand Oaks: Sage, 1995.

*Griswold W.* Cultures and Societies in a Changing World. London: Pine Forge Press, 2000.

*Hall S.* Encoding/decoding // Hall S., Hobson D., Lowe P., Willis P. Culture, Media, Language. London: Hutchinson, 1980. P. 128 – 138.

*Jameson F.* Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism // Spillman L. (ed.) Cultural sociology. Oxford: Blackwell Publishers, 2002. С. 342-343.

*Luff B.* Writing Sketch Comedy That Sells // *Writers Write*. The Internet Writing Journal. June-July, 1999 // <http://www.writerswrite.com/journal/jul99/luff.htm>.

*Newbold Ch.* Chapter 6. Analyzing the Moving Image: Narrative // Hansen A., Cottle S., Negrin R., Newbold Ch. Mass Communication Research Methods. Hong Kong: MacMillan Press Ltd., 1998a. P. 130-162.

*Newbold Ch.* Chapter 7. Analyzing the Moving Image: Genre // Hansen A., Cottle S., Negrin R., Newbold Ch. Mass Communication Research Methods. Hong Kong: MacMillan Press Ltd., 1998b. P. 163-188.

# Стратегии реконструирования советской повседневности и телесности в современном российском кинематографе

---

*Мария Вейц*

**В** данной работе будет предпринята попытка проанализировать причины «исторического поворота» в российском кино 2000-х годов и составить типологию фильмов о советском прошлом. В центре внимания – те способы, которыми в современном российском кинематографе реконструируются советская повседневность и телесность. Для анализа выбрано несколько фильмов, в том числе наиболее типичные образцы репрезентаций, а также исключения.

## **Советская история как бренд**

Обращение к советской истории сегодня – четко прослеживаемая тенденция в современной российской визуальной и медиакультуре. Образы советской визуальной культуры – и в их первоначальном виде, и адаптированные для восприятия сегодняшней аудиторией – плотно встроены в знаковую систему современных российских медиа. Советская действительность сегодня мифологизировалась, и многие визуальные символы прошлого стали вызывать ностальгию у поколений, заставших СССР. Это свойство советских визуальных образов активно эксплуатируется, прежде всего, в коммерческих целях. «Советское» превратилось в востребованный и популярный бренд. Исследования показали, что к категории, наиболее охотно потребляющей «советское», принадлежат те, кто родился в конце 70-х – начале 80-х годов, то есть, так называемое поколение «76-82» [Андреева, Тарасевич, Шейхетов, 2007]. С одной стороны, это наиболее платежеспособная и успешная потребительская категория, на которую и рассчитана такая продукция – дорогая и модная.

## Стратегии реконструирования советской повседневности

С другой стороны, ностальгия тридцатилетних по СССР связана с тоской по детству, пришедшему на советское время. Тиражирование символов советской эпохи, расцвет виртуальных социальных сетей («Одноклассники», «В контакте», «76-82»), искусственное возвращение героев советской эстрады и кино, а также исторических персонажей в медийное пространство (телепроекты «Забывшие песни о главном», «Суперстар», «Имя Россия») активно участвуют в поддержании бренда «советское». Можно утверждать, что его высокая популярность связана с узнаванием символов, ассимилированных сознанием его потребителей еще в детстве. На успех у такой аудитории был, например, рассчитан проект «Ирония судьбы. Продолжение»<sup>1</sup>.



*Ил. 1.* Сиквел фильма, ставшего частью советской мифологемы, выпущенный в прокат к новогодним праздникам, должен был активировать ассоциативные механизмы, связанные у советско-российского зрителя с оригиналом, снятым в 1976 году («Ирония судьбы, или с легким паром», реж. Э. Рязанов. 1975 год и «Ирония судьбы. Продолжение», реж. Т. Бекмамбетов. 2008 год).

Тем не менее, необходимо учитывать специфику этого бренда. Современная медиакultura создает и транслирует по каналам массовой коммуникации новый образ СССР: с одной стороны, привлекательный, модный и в чем-то даже гламурный, с другой, не лишенный ностальгического оттенка. Сегодня в российских медиа «советское» – это совокупность избранных атрибутов советской действительности. Так, олимпиады СССР, октябратские звездочки и магнитофоны «Электроника», словом, все то, что вспоминается с ностальгией и снова вошло в моду [Тихомиров, 2008], – это «советское». Все же, что связано с негативной стороной советского прошлого – «совок».

Таким образом, мы наблюдаем, как советское прошлое в современной российской медиакulture превращается в симулякр с помощью

---

<sup>1</sup> Фильм «Ирония судьбы. Продолжение» вышел в количестве 1050 копий и собрал 8 млн. зрителей. Причем, в кино пошли даже те, кто не был там более 20 лет [Тихомиров, 2008].

средств массовой коммуникации. «Советское» стало брендом, который, следуя концепции Бодрийера, замкнут сам на себя и утратил связь с означаемым [Бодрийер, 1996. С. 38-46], т.е. с советской действительностью. Эта связь симулируется за счет воспроизведения образов, которыми оперировало советское общество: поскольку сегодня эти образы не несут своей первоначальной функции (информативной, опознавательной), они работают как самореферентные знаки, все больше отдаляясь от своего советского оригинала.

Одним из примеров такого превращения может служить ситуация в современном российском кино, где происходит процесс конструирования новых коллективных воспоминаний об СССР и, как следствие, формирование новой исторической картины страны и возникновение нового советского дискурса на постсоветском пространстве. Попытаемся проанализировать, как именно советские кинематографические образы вовлечены в этот процесс.

### **Конструирование коллективной памяти в кино**

Кинематограф как инструмент формирования норм и ценностей и их массовый транслятор в общественное сознание играет в процессе конструирования воспоминаний о советской действительности значительную роль. Размышления на тему коммунистического прошлого – одно из основных направлений развития российского кино 2000-х. Приходится констатировать, что сегодня весомую долю российских фильмов составляют картины, действия которых разворачиваются в советской действительности; похожая ситуация происходит и на телевидении, где советская история реконструируется как в игровых, так и (псевдо)документальных проектах. Например, сериалы «Stalin.Live» (2006), «Галина» (2008), «Светлана» (2008), «Брежнев» (2005), основанные на реконструкции событий из жизни известных исторических фигур, сделаны в стилистике документального кино и современных исторических телепрограмм. Специфика подобных телепроектов, по мнению В. Зверевой [Зверева, 2004], состоит в том, что они преподносятся зрителю в качестве объективной реальности, сконструировать которую помогает закадровый текст, описывающий действия в настоящем времени и тем самым создающий эффект присутствия у зрителя, а также акцент на «человечности» политических фигур советской истории. Таким образом, связь героев с аудиторией основана на эмоциональном, а не на рациональном восприятии ею увиденного, что значительно приближает персонажа к зрителю. Как отмечает В. Зверева, подобные приемы используются для того, чтобы примирить зрителя с советской действительностью и объединить аудиторию с помощью общего советского прошлого [Зверева, 2004]. Как мы видим, средства кино и телевидения участвуют в создании нового дискурса в поле советской действительности, основанного на создании новых коллективных

## Стратегии реконструирования советской повседневности

представлений, которые впоследствии заняли бы место коллективных воспоминаний.

В своей книге «Когда мы смотрим на боль других» С. Зонтаг утверждает, что такого явления, как коллективная память не существует, ведь память носит сугубо индивидуальный характер [Зонтаг, 2007]. Коллективная память, как говорит Зонтаг, есть ряд идеологически выстроенных картинок, рамки которых призваны ограничивать историческое событие в нашем сознании. То, что мы привыкли называть коллективными воспоминаниями, на самом деле не более, чем фикция. В действительности же речь идет о культурном предписании и идеологии:

Идеологии создают целые архивы репрезентативных образов, помещая в них, как в капсулы, наши представления о важном, значимом и порождая таким образом циркуляцию в обществе весьма предсказуемых идей и впечатлений [Зонтаг, 2007. С. 162-174].

Экспансия визуального в современном мире привела к тому, что история визуализируется, и наши воспоминания об исторических событиях все чаще формируются на основании увиденных образов – фотографий или кино- и телематериалов. Визуальные медиа порой оказываются куда информативнее письменных источников, так как они задействуют больше коммуникационных каналов [Усманова, 2000], а значит, их воздействие на наше восприятие сильнее и объемнее. Визуальная информация предлагает зрителю готовый образ, который ему нужно просто запомнить; при восприятии вербальной информации ее получателю приходится домысливать визуальный ряд самому.

Таким образом, вспоминая что-то, мы просто вызываем в памяти картинку, которая была показана нам в качестве иллюстрации того или иного события. Так, по журналистским снимкам и хроникальным кадрам мы «помним» Вторую Мировую войну, концентрационные лагеря, балканские войны. Сегодня, с развитием и массовой доступностью технологий, визуальные документы становятся главными источниками информации и, соответственно, отвечают за формирование истории в нашем сознании. Фотографии и кинокадры задают устойчивые клише восприятия, которые постоянно воспроизводятся в медиакультуре. В результате наше сознание начинает реагировать на увиденные ранее образы и классифицировать всю воспринимаемую информацию согласно задолженной в него идеологической схеме.

### **Тело как свидетельство времени**

Специфика транслирования идеологии с помощью кино заключается в том, что визуальный ряд способен передавать ее через неявные на первый взгляд детали, которые для современников остаются незаметными, но часто оказываются очевидными для зрителей последующих поколений. Такие детали отражают дух времени и идеологию гораздо сильнее основного содержания фильма, и особенно ярко проявляются через по-

вседневные и телесные практики. Например, портрет Ленина на письменном столе у главного героя фильма «Летят журавли» (1957 год) – очень важная примета времени. Если до этого 1955 года Сталин постоянно был референтной фигурой, и редкий фильм обходился без упоминания его имени или изображения, то кино оттепели фигуру Сталина заменяет Лениным, который становится настоящим героем этого времени [Марголит, 2002. С. 108].

Что касается телесных практик, то они как проводники идеологии были задействованы в кино, еще начиная с 20-х годов. Например, Виктор Шкловский видел задачу кино в том, чтобы оно инструктировало и структурировало повседневную жизнь советского человека.

Кино должно помочь селекционировать человеческий быт и человеческое движение. Нигде нет таких отсталых навыков, как в быту. Вероятно, мы даже пальто надеваем неправильно <...> Нужно создать ленту, которая не передразнивала бы жизнь, а натаскивала ее как молодого щенка [Шкловский, 1985. С. 59. Цит. по Булгакова, 2005].

Таким образом, отражение деталей повседневности, как и телесных практик (наравне с речью персонажей и монтажом) служат проводниками идеологии в кино, заодно формируя визуальные представления о том или ином периоде времени. В связи с этим, важной задачей в процессе *реконструирования* прошлого в кино становится воссоздание былых телесных практик и повседневности, потому что именно они отвечают за создание атмосферы и духа времени.

О. Булгакова, ссылаясь на Марселя Мосса и его работу «Техники тела» (1935), утверждает, что телесное поведение и его конструирование на экране социально обусловлены и отражают изменения в обществе [Булгакова, 2005. С.7]. Киножесты, пишет Булгакова, превращаются в знаки и образуют целые кодовые системы; причем у каждого исторического периода они разные. В связи с этим, функции жестов шире просто выразительности – техники тела выступают своеобразными маркерами статуса героев и характеристиками их социальной, гендерной и профессиональной принадлежности. Таким образом, жестикуляция – это свидетельство времени, выраженное через тело. Техники тела являются не врожденными, а приобретенными в процессе социализации навыками. Поэтому в данной работе нам кажется важным обратить внимание именно на телесное поведение, чтобы проанализировать изображения советского времени в современном российском кино и сравнить *конструирование* и *реконструкцию* советских телесных практик. То же самое касается и повседневности. А. Усманова пишет, что «наибольшей значимостью в фильме обладает *неявное* (или неочевидное) содержание (...) то, что фильм «проговаривает» помимо желания и сознательных интенций его создателей, то, что вычитывается «между строк» рассказываемой истории [Усманова, 2004]. Повседневность в фильмическом тексте как раз



## Стратегии реконструирования советской повседневности

строится именно из таких «неявных», не бросающихся в глаза элементов. Она создает канву фильма, задает атмосферу, которая выстраивает ощущение времени в кинотексте. И повседневность, и телесность – характеристики, обладающие очевидной социальной привязкой, поэтому их реконструирование в современном кино – задача очень непростая. В первую очередь, потому что каждый фильм, несмотря на то, в каком времени происходит его действие, прежде всего, является продуктом своей эпохи и той идеологической системы, в которой он рождается.

### Реконструкция как новая идеологическая рамка

Фильм «Благословите женщину» С. Говорухина (2003), в основе сюжета которого – жизнеописание женщины, захватывающее довоенные и послевоенные годы, – один из показательных примеров реконструирования советской действительности в кино сегодня. Протяженность событий фильма уже отсылает нас к советскому послевоенному кино – «Летят журавли», «Судьба человека», «Дом, в котором я живу», «Офицеры» – для всех этих картин характерны событийная насыщенность и охват длинного промежутка времени. Фильм планировался и как телевизионный мини-сериал, что является характерной чертой времени, так как значительная доля новых русских сериалов посвящена именно советской действительности и действия в них разворачиваются в течение нескольких десятилетий. «Две судьбы» (2003), «Дети Арбата» (2004), «Московская сага» (2004), «Громывы» (2005), «Александровский сад» (2006) – этот ряд вполне можно дополнить телепроектом «Освободите женщину» в силу того, что для всех этих сериалов характерно схожее воспроизведение советской действительности.

Попробуем разобраться в том, что объединяет современные массовые кино- и телепроекты, сделанные в рамках госзаказа<sup>1</sup>. С одной стороны, очевидно, что авторы подобных проектов пытаются реконструировать повседневность и телесность в соответствии с канонами фильмов советского периода и сформированными под их влиянием коллективными представлениями о советской действительности. Наряду с этим, становится ясно, что реконструкция поверхностна и выборочна и касается в основном не смысловых структур, а визуальной репрезентации и набора привычных клише, в том числе, так называемых «советских атрибутов», о которых писалось выше. Идеологические акценты расставлены в соответствии с сегодняшними реалиями, а визуальный ряд адаптирован для современного зрителя, чтобы сделать картину более привлекательной и понятной для него.

Например, фильм С. Говорухина, казалось бы, практически целиком выдержан в стиле советского кино 1930–50х годов в том, что касает-

---

<sup>1</sup> Фильм «Благословите женщину» снят по заказу правительства Москвы, все основные новые русские сериалы сделаны по заказу государственных телеканалов.

ся репрезентации телесности и повседневности. Так, сцена поцелуя выдержана абсолютно в «большом стиле» – герои прижимаются друг к другу сомкнутыми губами и застывают на несколько мгновений, при этом главный герой заслоняет собой партнершу таким образом, что ее лица мы не видим. Такая целомудренная практика поцелуев российскому кинематографу не свойственна, более того, не характерна она и для позднего советского кино. Однако, фильм начинается со сцены, где главная героиня купается в море обнаженной – это привычная мизансцена для сегодняшнего кино, но в кинематографе первой половины XX века тема обнажения и переодевания перед камерой была табуированной<sup>1</sup>.

Картина номинально соблюдает все законы жанра и полна реконструкций повседневных практик, свойственных военным фильмам 50-х и негласно ставших обязательными для обозначения военного времени на экране: умывание главного героя в центре комнаты над тазом, жена с полотенцем в руках или на плече, помогающая ему; сцены в госпитале, медсестра в белоснежном халате, разговаривающая с забинтованными ранеными, постельные сцены, где герои спят в одежде на узких железных кроватях... Повседневность выстроена из деталей, которые в современном кино считаются непременными атрибутами советской действительности и, по сути, представляют собой симулякры «советского» – портрет Сталина на стене, старые советские газеты, лампа с абажуром, платье в горошек, плакаты с социалистическими лозунгами. Тем не менее, в фильме декорации не становятся частью повествования; они не дополняют его негласно, а, появляясь в кадре, перетягивают внимание на себя, потому что их использование слишком очевидно.

Есть в фильме «Благословите женщину» и хрестоматийные персонажи советского кино о войне. Например, Маша – мать-одиночка, которая работает хирургом. Она ведет себя, как мужчина – постоянно ходит в форме, курит, говорит отрывисто, жесты у нее короткие и резкие, с детьми она строга, и даже не просыпается, когда плачет ее новорожденная дочь. Это собирательный образ женщины, созданный войной, который очень часто использовался в послевоенном кинематографе («Она защищает Родину», «Комиссар»). Другой персонаж, свойственный советскому кино 30-60-х, – это старушка-мать, которая во всех фильмах выполняет роль домашней прислуги. Такие женщины, как правило, одеты в бесформенную одежду, носят фартук и головной платок и появляются на экране, чтобы произнести незначительные реплики или мимоходом убрать со стола. Несмотря на привлечение собирательных персонажей советского кинематографа, в современном кино они подвергаются модификациям, которые «осовременивают их». На-

---

<sup>1</sup> Табу на раздевание перед камерой приводило к тому, что герои часто ложились спать прямо в одежде. Например, в фильме «Летят журавли» (1957) и Вероника, и Борис ложатся спать не раздеваясь, и по сюжету это объясняется их сильной усталостью.

пример, они озвучивают табуированные в советском кино 30-50-х темы секса, аборт, телесности. Так, Маша неоднократно говорит о сексе, признается в своем «темпераменте», рождает внебрачных детей «по любви» от разных мужчин, заявляет, «что ни одна настоящая женщина ребенка не уронит», и называет главную героиню Веру «медузой» за ее верность мужу. Важно отметить и то, что героини говорят современным разговорным русским языком (Вера спрашивает у Маши «У вас серьезные отношения?» таким тоном, как будто действия фильма происходят не в маленьком городе N во время войны, а в Москве 2000-х), используют современный сленг («не дрейф»).

Что касается жестикологии и техник тела, то они не подвергаются реконструкции; героини ходят, едят, спят, разговаривают, двигаются и располагаются в пространстве, как люди, живущие в современном мире. Несмотря на то, что они одеты по тогдашней моде, читают газеты «Красная звезда» и живут в комнатах, где на стене висят портреты Сталина, они все равно остаются представителями своей эпохи за счет мимики, жестов, интонации. В связи с этим, «ощущения прошлого» не складывается. Тем не менее, жестовая современность героев способствует тому, что массовый зритель имеет возможность идентифицировать себя с героями фильма и приблизить к себе советское прошлое. Рассчитанные на массовую аудиторию, такие продукты современного кинематографа призваны сформировать у нее если не новое, то, по крайней мере, отличное от создаваемого фильмами советского периода восприятие той реальности, задать новые траектории воспоминаниям и представлениям о советской истории, которые вписывались бы в современную официальную концепцию относительно СССР.

С одной стороны, зритель видит вроде бы привычную ему с детства картинку (что особенно касается фильмов о войне), с другой, она имеет иную смысловую нагрузку из-за перераспределения акцентов. Здесь очень важно отметить момент как переписывания истории, так и ограниченности возможностей кинематографа относительно репрезентации чего бы то ни было. Разнообразие визуальной репрезентации одного и того же исторического явления в разные периоды времени в кино и на телевидении (например, Великой Отечественной войны) обнажает механизмы конструирования коллективной памяти и манипуляции ею, а также подчеркивает роль кино в этих процессах.

### **Реконструкция как стилизация**

Рассмотрим, как проблему реконструирования советской действительности решает авторское кино. Например, фильм «Первые на Луне», сделанный в жанре псевдодокументального кино, или, как его еще называют, «мокьюментари», обращается к реконструкции визуального ряда 1930-х годов. Фильм был удостоен множества наград, и не в последнюю очередь, за то, что режиссер сумел сделать очень точную стилизацию под документальную хронику той эпохи и создать у публики

впечатление достоверности происходящего на экране, причем только 5% фильма представляют собой хроникальные кадры. Постановочные съемки и по стилистике, и фактуре настолько схожи с ними, что понять, где кончается реальная документальная хроника и начинается художественное кино, удастся не сразу. Так, в кадры с парада, где шеренгой маршируют юные комсомольцы, вклеена вымышленный персонаж Надя Светлая, размахивающая флагом – ни по фактуре, ни по позе, ни даже по выражению лица она от них не отличается.



*Ил. 2.* «Пионерка», А. Родченко, 1930 год и «Надя Светлова – участница демонстрации» (кадр из фильма «Первые на луне»). Крупным планом сняты и участницы парада, и Надя по-родченчески снизу вверх.

Тридцатые годы в СССР были временем культа сильного здорового тела, которое было призвано служить инструментом построения светлого будущего. Спортивное тело – главный участник спортивных парадов, документальных хроник о достижениях страны и киножурналов. Спортивные и пышущие здоровьем молодые люди с улыбками увековечиваются не только на пленке, но и в скульптуре и архитектуре – статуи комсомольцев и пионеров появляются в парках отдыха, на ВДНХ появляются огромные скульптуры «Рабочий и колхозница» и «Тракторист и колхозница», подобные фигуры вырастают и на зданиях многих советских городов.

В основе сюжета фильма – подготовка группы молодых людей к засекреченному полету на Луну в 1938 году. Здесь обыгрывается идея об испытании советского человека на прочность, о его недюжинной силе и желании как-то приложить эту силу во благо родине. На протяжении всего фильма героев мнут, проверяют, слушают, тербят, закаляют в холодной воде, крутят в различных ракетоподобных устройствах, а сами они постоянно вынуждены бегать, плавать, подтягиваться на турнике. Несмотря на то, что в кадре довольно много тела, «физиологичным», а тем более эротически окрашенным, за исключением редких моментов, оно не выглядит, а больше напоминает поле для экспериментов. Это

вполне закономерно, ведь тело в кинематографе 30-х годов и должно было быть не физиологичным, а культурным и цивилизованным; ресурсом мощи, силы и здоровья. В связи с этим, все техники ухода за телом, присутствовавшие на экране в 1920-е годы, пропадают из кадра в начале 1930-х годов [Булгакова, 2005. С. 211]. Положительные герои больше не едят и не моются на экране, им больше свойственно читать, прогуливаться, участвовать в спортивных соревнованиях, т.е. использовать свое тело в «культурной форме», сглаживать и контролировать его естественные проявления и потребности. Положительные герои Иван Харламов и Надя Светлая по сюжету никогда не участвуют в повседневных телесных ритуалах, а вот вредитель из ролика о скрытой камере украдкой бреет ноги молодой девушке, что характеризует его как негативный персонаж. «Новые рабочие» – городские жители, и образ жизни у них должен быть соответствующий – посещение музеев, занятия музыкой, чтение, поход в театр [Булгакова, 2005. С. 217]. Именно к такому типу и принадлежит главный герой – в его комнате чисто, там есть пианино, печатная машинка, книги; приходя домой, он переодевается и аккуратно вешает форму на вешалку.

Реконструируя визуальный ряд документальной кинохроники того времени годов, Федорченко в какие-то моменты нарочно утрирует ее. В этом смысле показательна сцена со стахановцем, изготавливающим втулки. Раздетый до пояса, потный лысый ударник Пименов не может остановиться, даже повредив руку и сломав пресс: «Я еще смену могу! Я еще смену должен!» Как заведенный механизм, среди других заводских машин, он продолжает изготавливать втулки, пока восторженный голос за кадром сообщает о его рекордах и приверженности делу. Этим кадрам вторят сцены из психиатрической больницы, тоже сделанные в духе документальной хроники – больные корчатся от уколов или применения «судорожной терапии», в то время как закадровый голос рассказывает о пользе подобных процедур. В этой нестыковке изображения и подтекстом за ним и состоит главная идея режиссера – доподлинно воссоздавая документальную хронику, он обнажает изнанку тоталитарного государства, которое, как огромная машина, пожирала людей, живущих в нем, эксплуатируя их умственные и телесные ресурсы.

Для создания правдоподобного визуального ряда Федорченко просмотрел огромное количество фильмов той эпохи<sup>1</sup>, поэтому советская стилистика выдержана во всех мелочах. Например, в конце сцены, где дети во главе с пионервожатой ставят эксперимент над уткой, все радостно смеются, за исключением нее – она сохраняет серьезное

---

<sup>1</sup> Из интервью с режиссером: «Чтобы максимально приблизить изображение к кадрам довоенному времени, я изучил особенности съемок 20-40-х годов. Мы отказались от современных компьютерных эффектов и использовали классические комбинированные съемки, которые вели на старой советской пленке» (доступно по адресу [http://www.magikafilm.com.ua/proj/festivals/pervi\\_luna.html](http://www.magikafilm.com.ua/proj/festivals/pervi_luna.html)).

и строгое выражение лица. Эта сцена отсылает нас к изменениям относительно сдержанности в жестах и других проявлениях у героев фильмов начала 30-х годов, которые отмечает О. Булгакова. Смех и, тем более, хохот, становятся теперь прерогативой совсем юных. У более взрослых персонажей он заменяется улыбкой [Булгакова, 2005. С. 14]. Лица руководителей и начальников неподвижны и практически лишены мимики, у них, как правило, либо отсутствует жестикация, либо она очень сдержанна и полностью функциональна. Такие люди всегда «при деле» – они говорят по телефону, разбираются с картами или документами, произносят речи, присутствуют на испытаниях. Подобная традиция изображения людей, стоящих у власти, характерна именно для 30-х годов, когда коммунисты перестали быть «истеричными» и «эмоциональными» [Булгакова, 2005. С. 226], и приобрели сосредоточенную сдержанность поведения. Воспроизведение выражения эмоций и телесной экспрессии, свойственной фильмам 30-х годов, показано и с помощью танца, который становится в кинематографе того времени основным из способов выражения положительных эмоций [Булгакова, 2005. С. 26]. Примечательно, что танец, который исполняет один из проходных персонажей, отсылает зрителя к четке крестьянина в довоенковской «Земле». В фильме вообще много киноцитат – как документальных (запуск ракеты), так и художественных (например, последний кадр отсылает к фильму «Неуловимые мстители»).

Помимо реконструкции советского визуального ряда и приемов кинематографа 30-х годов, фильм в каком-то смысле реконструирует и сам жанр псевдодокументального кино, распространенного в сталинское время. Тридцатые годы – время кинематографических мистификаций, киножурналов об ударниках труда с призывными лозунгами, время бесконечных метров документальной хроники, большинство из которых были тщательно выверены, смонтированы и могли быть показаны только после цензурной проверки. В 30-е годы документальное кино стало активно использоваться в пропагандистских целях и участвовать в создании мифа о большой процветающей стране, стоящей на пороге великих открытий и достижений. «Все, что было, было снято. А если снято, значит, было» – говорит один из героев фильма. Эта фраза есть формула, по которой прошлое и настоящее создавалось в 30-е годы в СССР силами (псевдо)кинодокументов:

Свобода и экспериментаторство 20-х мощно сходят на нет, известно, как и что надо снимать, точки съемки пристреляны, удачные ракурсы определены и успешно тиражируются, герои известны. Империя творит свой безупречный образ по мере того как избавляется от ненужной (для державного замысла) информации [Киселев, 2007].

Создавая миф о первых космических полетах, «Первые на Луне», с одной стороны, обнажает механизмы его конструирования. С другой, –

в очередной раз доказывает, насколько верно выражение «увидеть – значит поверить»<sup>1</sup>.

### Реконструкция как романтизация прошлого

Одна из тенденций изображения советского прошлого в российском кино – это его романтизация и эстетизация. Во многом реконструкция, основанная на этих двух принципах, опирается на киноприемы «оттепельного» кинематографа, который считается самым романтическим периодом в кино СССР.

«Оттепельное» кино полностью изменило прежние законы репрезентации телесности и повседневности в советском кинематографе. Обычный человек со своими чаяниями, чувствами и мечтами вышел на первый план и стал интересен не в отрыве от реальности и не как герой труда или инструмент для построения коммунистического общества, а как личность. Поле кинематографа значительно расширилось, камера стала схватывать непривычные ей до этого вещи и показывать их крупным планом: руки, ноги, пальцы, ступни теперь активнее участвовали в киноповествовании и могли рассказать о своих владельцах гораздо больше, чем их слова. Добавились новые жесты и движения – откидывание волос со лба, теребление волос, закусывание губ; бег стал основным способом передвижения молодых людей [Булгакова, 2005. С. 276]. Герои стали динамичнее и стремительнее, вследствие чего изменилась и работа камеры – многие фильмы стали сниматься ручной камерой, создавая эффект случайности попадания того или иного предмета или лица в кадр, что, в свою очередь, придавало фильмам достоверности и документальности. В кадр плотно вошли общественные места, тут же освоенные героями и ставшие их личным пространством: встречи, разговоры, выяснения отношений, знакомства стали происходить в ресторанах, аэропортах («Еще раз про любовь»), троллейбусных площадках («Июльский дождь»), станциях метро («Я шагаю по Москве», «Мне двадцать лет»), школах («А если это любовь»). Улица тоже врывается на экран, города становятся активными участниками происходящего; герои совершают длинные прогулки, назначают свидания в парках, перебегают дорогу, встречают знакомых в скверах. Ну а заставший врасплох дождь и неудачные попытки спрятаться от него присутствуют чуть ли не в каждом фильме.

«Космос как предчувствие» А. Учителя (2005) описывает жизнь маленького портового города в конце 50-х годов, когда вся страна живет ожиданием и предчувствием светлого будущего. Следует отметить, что для романтизации прошлого в кино тема космоса выбирается особенно

---

<sup>1</sup> В одном из интервью А. Федорченко говорит о том, что фильм во многих странах был принят за документальный. А одна итальянская газета даже опубликовала материал о том, что советские космонавты на Луне не были, и весь фильм – ложь. <http://www.ozon.ru/context/detail/id/2428893/>.

часто. Например, фильм «Бумажный солдат» (2008) А. Германа-младшего, обратившегося к теме первого полета Гагарина, тоже снят в оттепельной стилистике. Герои «Космоса», как и их предшественники из 60-х годов, живут предчувствием, хотя у каждого из них своя мечта – покинуть СССР, полететь в космос, сделать мужа бразильским послом. После запуска спутника (который герои фильма хотят видеть, даже когда занимаются сексом) общество охвачено ощущением того, что вот-вот, случится чудо.

Быт 50-х воссоздан на экране очень точно, но мы вновь сталкиваемся с симулякрами советской действительности, которым в фильме предписана функция романтизации происходящего на экране. Деталю советского интерьера уделено в фильме избыточное внимание: плакаты и лозунги на стенах спортзала, заправленные по тогдашней моде кровати, белоснежные носочки, наколки и фартучки женских персонажей, платья в обязательный горошек – все эти атрибуты советского быта должны создать живую картину повседневности, но они опять выглядят как набор лубочных, слишком ярких, чтобы быть настоящими, штампов.



Ил. 3 «Космос как предчувствие», реж А. Учитель, 2005.  
Атрибуты советскости – в избытке.

Режиссер пытается «вживить» каждый предмет быта в канву фильма через его взаимодействие с персонажами. Так, боксерские перчатки обязательно будут надеты, приемник поймает запрещенную радиостанцию, карта будет испещрена стрелками маршрутов. Повседневные практики занимают в фильме много места – герои едят, работают, спят, переодеваются, живут на экране. Важные разговоры происходят



среди обыденной обстановки, как бы мимоходом, в то время как герои занимаются ежедневными делами – бреются, едят, готовят. Как и в фильмах 50–60-х, жестикуляции и мимике отводится большая роль – несказанные слова заменяются жестами, выражением лица, действиями. Так, между Ларой и мамой Конька происходит бессловесный поединок. Обе едят пирожки, молча оценивая друг друга, и только неуклюжие попытки Конька, не понимающего напряженности момента, говорить по-английски заставляет обеих женщин засмеяться и смириться друг с другом. Разговор мамы с Коньком о Ларе тоже показателен и вписывается в контекст идеи 50-х годов о «профпригодности» будущей жены: «Познакомил бы с девушкой, мы бы с ней тесто поставили. Хорошо бы было. Знаешь, как меня отец проверял? Вот на пирожках и проверял, гожусь я ему или нет». Эти слова перекликаются с эпизодом из фильма «Источник» (реж. А. Граник, 1968), где муж говорит, о том, как он выбирал себе будущую жену: «Она картошку копала, а я пришел посмотреть, как она работает. Мне люди адрес дали. Вечером пришел знакомиться».

Эротический оттенок движений и прикосновений, свойственный кинематографу конца 50-х начала 60-х, в фильме тоже воспроизведен. Танец Германа и Лары пронизан возбуждением и напряжением, хотя они сохраняют спокойные выражения лиц. Флирт, опять же следуя стилистке «оттепели», происходит в обычных условиях, даже в таких местах, которые к этому не располагают. Так, Герман шепчет комплимент на ухо официантке в грязной рабочей столовой, которая мгновенно преображается, улыбается и меняет усталую шаркающую походку на игривое покачивание бедрами. Эротических сцен, за исключением одной, в самом начале, когда Ларе и Коньку приходится бежать от пограничников, и другой, в лесу – в картине практически нет. Это тоже отражение времени: Конек живет с мамой, Лара с сестрой и сыном, как такового места для встреч, кроме как задворок ресторана и леса, через который Конек возит Лару на велосипеде, у них нет. Зато у Германа, «нового человека», есть свое отдельное жилье, где и происходит измена Лары.

Этот фильм – хороший пример тенденции, свойственной фестивальному кино о советской действительности в принципе: реконструкции подвергается не столько время и история, сколько кинематографическая репрезентация истории. «Космос как предчувствие» отражает не советское время, а стилизуется под «оттепельное» кино, чтобы воссоздать историческую картину конца 50-х. Мы, как и в первом рассматриваемом нами случае, сталкиваемся с ситуацией, когда номинально следы времени в кадре присутствуют, но в то же время существуют отдельно от нарратива фильма, потому что за ними ничего нет. Использование симулякров советского времени – основной прием его воплощения на экране, остальные приемы либо не задействованы, либо задействованы в очень незначительной степени.

Данный обзор, безусловно, не является полным, и скорее, намечает ориентиры для более глубокого исследования. Тем не менее, можно утверждать, что российское кино находится в состоянии переосмысления и переписывания советского прошлого, используя для этого разные приемы и жанры. Важно также отметить очевидный процесс вовлечения средств кинематографа в создание новых коллективных представлений о советской действительности, который можно наблюдать, в основном, в проектах, созданных для массовой аудитории. В современном поле массовых коммуникаций такой фильм представляет собой идеологическую емкость для наполнения ее различными событиями, в том числе историческими. Реконструкция советского прошлого в кино происходит, в основном, за счет симулякров советской действительности. В связи с этим, история в кино утрачивает связь с описываемой им реальностью и сама становится симулякром.

### Список источников

*Андреева О., Тарасевич Г., Шейхетов С.* Хочу в СССР! // Русский репортер. 12 декабря 2007 г. // [http://www.expert.ru/printissues/russian\\_reporter/2007/27/hochu\\_obratno\\_v\\_ssr/](http://www.expert.ru/printissues/russian_reporter/2007/27/hochu_obratno_v_ssr/)

*Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция. Философия эпохи постмодерна. Мн.: Красико-принт, 1996.

*Булгакова О.* Фабрика жестов. Кинотексты. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

*Зверева В.* История на ТВ: конструирование прошлого // Отечественные записки. №5. 2004 // <http://www.strana-oz.ru/?article=946&numid=20>

*Зонтаг С.* Когда мы смотрим на боль других // Сеанс. №32. 23.07.2007. С. 162-174.

*Кинотеатры* остались с кассой // Коммерсант. 2008. 11 февраля // <http://kommersant.ru/doc.aspx?fromsearch=712eb19a-15e9-4527-8344-d6b19fc220c1&docsid=897632>

*Киселев С.* Космическая Одиссея, которой не было // Искусство кино, №9. 2005 // [www.kinoart.ru/magazine/09-2005/repertoire/moon0509/](http://www.kinoart.ru/magazine/09-2005/repertoire/moon0509/)

*Сельянов С.* Кино 2000-х // Полит.ру. Публичные лекции. 21.07.2007 // <http://www.polit.ru/lectures/2007/07/05/cinema.html>

*Тихомиров Д.* Золотой совок // Деньги. № 48(703). 08.12.2008. // <http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=1090139&print=true>

*Усманова А.* Визуальный поворот и гендерная история // Гендерные исследования. 2000. № 4. С.149–176.

## Информация об авторах

*Ольга Бойцова* – научный сотрудник Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Санкт-Петербург

*Джуди Вайзер* – дипломированный психолог, арт-терапевт, основатель/директор центра Фототерапии в Ванкувере, Канада, фотохудожник

*Мария Вейц* – аспирантка кафедры социологии культуры и коммуникаций факультета социологии Санкт-Петербургского государственного университета, координатор проектов лаборатории социальных коммуникаций факультета социологии СПбГУ

*Лилия Воронкова* – куратор выставочных проектов, исследователь, сотрудник в проектах Центра независимых социологических исследований, Санкт-Петербург

*Ольга Гурова* – кандидат культурологии, доцент кафедры методов и технологий социологических исследований Санкт-Петербургского филиала Государственного университета - Высшей школы экономики

*Хуберт Кноблаух* – доктор социологии, профессор Института социологии Технического университета Берлина, Германия

*Виктор Круткин* – профессор, доктор философских наук, заведующий кафедрой философии и социологии культуры Удмуртского государственного университета, Ижевск

*Елена Лобова* – кандидат социологических наук, старший преподаватель кафедры теоретической и прикладной социологии Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург

*Люк Пауэлс* – профессор, доктор, заместитель декана факультета политических и социальных наук, руководитель Центра визуальной культуры и магистерской программы по исследованиям кино и визуальной культуры в университете Антверпена, Бельгия

*Анна Печурина* – аспирантка, преподаватель университета Манчестера, Великобритания

*Павел Романов* – доктор социологических наук, профессор Государственного университета – Высшей школы экономики (Москва), Саратовского государственного технического университета, директор Центра социальной политики и гендерных исследований, главный редактор Журнала исследований социальной политики

*Ольга Сергеева* – кандидат социологических наук, доцент кафедры социологии Волгоградского государственного университета

*Александра Тихонова* – кандидат социологических наук, ассистент кафедры социологии, политологии и менеджмента Казанского государственного технического университета им. А.Н.Туполева

*Ноа Хазан* – аспирантка факультета герменевтики и культуры университета Бар Илан, Израиль

*Елена Ярская-Смирнова* – доктор социологических наук, профессор кафедры социальной антропологии и социальной работы Саратовского государственного технического университета, кафедры общей социологии Государственного университета – Высшей школы экономики, научный руководитель Центра социальной политики и гендерных исследований, соредатор Журнала исследований социальной политики



# ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ: городские карты памяти

Научное издание / Под ред. П. Романова  
и Е. Ярской-Смирновой. - М.: ООО "Вариант",  
ЦСПГИ, 2009.

При поддержке фонда  
Кэтрин Т. и Джона Д. Макартуров

## РЕДАКТОРЫ

### Павел Романов

д-р социолог. наук, профессор

### Елена Ярская-Смирнова

д-р социолог. наук, профессор

"Городские карты памяти" представляют возможность исторических экскурсов и когнитивную реконструкцию повседневного опыта. Эта книга стала продолжением издательской инициативы Центра социальной политики и гендерных исследований в области визуального анализа. Авторы обращаются к исследованию символической организации городского пространства, применяя методологию картирования городской среды, изучают способы восприятия и освоения людьми городских контекстов, интерпретируют репрезентации в массовой культуре и дискурсы о городских путешествиях, обсуждая очертания городов, меняющиеся под влиянием социальной и культурной политики. Пристально вглядываясь в городские ареалы и миры, исследователи обращают внимание на разнообразие универсумы жизненных стилей, рассматривают их социальную организацию и культурные практики в динамике глобального и локального, в условиях постоянно обновляемых технологий коммуникации. Издание адресовано антропологам, социологам, культурологам, всем тем, кого интересуют возможности и принципы визуальных исследований культуры и общества.



ЦЕНТР СОЦИАЛЬНОЙ ПОЛИТИКИ  
И ГЕНДЕРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

07(8452)526638 admin@socpolicy.ru www.socpolicy.ru

# ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ:

РЕЖИМЫ ВИДИМОСТИ  
ПРИ СОЦИАЛИЗМЕ



# ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ:

РЕЖИМЫ ВИДИМОСТИ  
ПРИ СОЦИАЛИЗМЕ

Научное издание / Под ред. Е. Ярской-Смирновой и П. Романова. - М.: ООО "Вариант", ЦСПГИ, 2009.

При поддержке фонда  
Кэтрин Т. и Джона Д. Макартуров

РЕДАКТОРЫ

**Елена Ярская-Смирнова**

д-р социолог. наук, профессор

**Павел Романов**

д-р социолог. наук, профессор

Визуальные воплощения мужественности и женственности, бедности и несправедливости, нужды и порядка, заботы и контроля в плакате, кинофильме, фотографии и содержательно, и формально связаны с тем временем, когда создаются изображения. Востребованные другими людьми и иными поколениями, образы (и запечатленные на них люди и объекты) получают новую жизнь, их культурная биография продолжается, они становятся средствами постижения и конструирования мира, важной частью знания человека о себе по отношению к другим и социальной реальности. Эта книга стала продолжением издательской инициативы Центра социальной политики и гендерных исследований в области визуального анализа. Авторы анализируют визуальные формы, бывшие частью политического дискурса социализма, рассматривая особенности режимов зрения, ракурсы визуальной культуры, которые посредством создания образных характеристик советского социального порядка модифицировали репертуарный запас возможных способов мышления в соответствии с векторами изменений политики в различные периоды советской истории. Издание адресовано антропологам, социологам, культурологам, историкам, всем тем, кого интересуют возможности и принципы визуальных исследований культуры и общества.

ЦЕНТР СОЦИАЛЬНОЙ ПОЛИТИКИ  
И ГЕНДЕРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

07(8452)526638 [admin@socpolicy.ru](mailto:admin@socpolicy.ru) [www.socpolicy.ru](http://www.socpolicy.ru)



# ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ:

## НОВЫЕ ВЗГЛЯДЫ на социальную реальность

Второе издание / Под ред. В. Круткина,  
П. Романова и Е. Ярской-Смирновой. -  
М.: ООО "Вариант", ЦСПГИ, 2009.

При поддержке фонда  
Кэтрин Т. и Джона Д. Макартуров

### РЕДАКТОРЫ

#### **Виктор Круткин**

д-р философ. наук, профессор

#### **Павел Романов**

д-р социолог. наук, профессор

#### **Елена Ярская-Смирнова**

д-р социолог. наук, профессор

Визуальные свидетельства, документы и объекты открывают для антропологов, культурологов, социологов и этнографов новые пути к пониманию прошлого и настоящего, обогащая исследовательский дизайн и способы анализа данных. Анализируя предысторию и вскрывая подтексты визуальных репрезентаций, изучая образы как источники информации об обществе, исследователи ставят вопрос о роли тех или иных социальных акторов в производстве и первичном отборе визуальных репрезентаций. При этом очень важно отразить этот многоэтапный процесс селекции материала, чтобы приблизиться к пониманию логики его участников. Книга "Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность" стала результатом совместной деятельности представителей различных творческих коллективов, научных дисциплин и традиций, встретившихся в июле 2006 года на летних курсах и конференции Центра социальной политики и гендерных исследований, кафедры социальной антропологии и социальной работы Саратовского государственного технического университета при поддержке Фонда Форда, Центра социологического образования Института социологии РАН, Российского фонда фундаментальных исследований. Эта книга отражает стремление редакторов и авторов сделать новый шаг к институционализации визуальной антропологии в России, переход от позитивистского к интерпретативному анализу визуальных материалов, будь то визуальные формы доиндустриальных, отдаленных в пространстве и времени культур или индустриального мира, современного общества во всем многообразии его географических и социальных контекстов.

ЦЕНТР СОЦИАЛЬНОЙ ПОЛИТИКИ  
И ГЕНДЕРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

07(8452)526638 admin@socpolicy.ru www.socpolicy.ru

## ОБЩЕСТВЕННЫЕ ДВИЖЕНИЯ В РОССИИ –

*точки роста,  
камни преткновения*



# ОБЩЕСТВЕННЫЕ ДВИЖЕНИЯ В РОССИИ - точки роста, камни преткновения

Научное издание / Под ред. П. Романова  
и Е. Ярской-Смирновой. - М.: ООО "Вариант",  
ЦСПГИ, 2009. - 224 стр.

При поддержке фонда  
Кэтрин Т. и Джона Д. Макартуров

### РЕДАКТОРЫ

**Павел Романов**

д-р социолог. наук, профессор

**Елена Ярская-Смирнова**

д-р социолог. наук, профессор

Эта книга продолжает разговор о вкладе общественных наук в социальные изменения, роли публичной социологии в диалоге между общественными группами, обществом и государством, о росте и упадке гражданских инициатив, идентичности социальных движений и иных вопросах, тесно связанных с природой гражданского общества в России, его неоднозначным прошлым, противоречивым настоящим и неопределенным будущим. Отечественные и зарубежные специалисты открывают новые перспективы публичной социологии, представляя пространство для нового интеллектуального поиска и осуществления позитивных сдвигов в жизни людей, групп и организаций. Издание адресовано исследователям и политикам, активистам и всем тем, кто интересуется проблемами развития демократии в России.



ЦЕНТР СОЦИАЛЬНОЙ ПОЛИТИКИ  
И ГЕНДЕРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

07(8452)526638 admin@socpolicy.ru www.socpolicy.ru

Научное издание

# ВИЗУАЛЬНАЯ АНТРОПОЛОГИЯ: НАСТРОЙКА ОПТИКИ

Редакторы:

*Елена Ярская-Смирнова*

*Павел Романов*

Макет:

*Зоя Вострова*

*Андрей Шиманский*

Дизайн обложки:

*Наталья Феоктистова*

Благодарим Татьяну Назаренко  
за любезное разрешение использовать  
картину «Обед» (1970) на обложке издания

ООО «Вариант»,  
109093, Москва, ул. Б. Серпуховская, д.44, оф.19  
e-mail: a1605@mail.ru

Сдано в набор 12.01.2009. Подписано в печать 15.05.2009.

Формат бох90 1/16. Печ. лист. 19. Печать офсетная.

Тираж 1000 экз. Заказ №646.

Отпечатано в полном соответствии с предоставленными диапозитивами  
в типографии ООО «Антей-XXI Принт»  
г. Москва, Рязанский проспект, д 8а