

**III Московский международный
фестиваль и конференция
визуальной антропологии
«КАМЕРА-ПОСРЕДНИК»
8-13 октября 2006 г.**

Сборник статей

Москва
ТЕИС
2006

| | |
|--|-----|
| <i>Е.А. Ягафова «Человек снимающий» или размышления об образе российского визуального антрополога.....</i> | 66 |
| <i>Е.В. Попова Культура бесермян в визуальных фиксациях: полевые исследования и комплектование фото и видеофондов.....</i> | 72 |
| <i>В.Л. Круткин Антропологическая «добыча» фотографической «охоты».....</i> | 86 |
| <i>О. Бойцова Фотографии в городском интерьере</i> | 102 |
| <i>О.Б. Христофорова К вопросу об аудитории антропологических фильмов.....</i> | 138 |
| <i>А. Лансуй Небесная невеста.....</i> | 167 |
| <i>И.В.Пономарев Меланезийский карго-культ и его интерпретация Э. Латтасом.....</i> | 174 |

Антропологическая «добыча» фотографической «охоты»

«Shot» - «пуля», «выстрел», «кадр», «фотоснимок».
Англо-русский словарь

Антропология начиналась, как «наука о людях, которые на нас не похожи», уже поэтому в ней был интерес к фиксации этой «похожести – непохожести», благодаря этому выделяется область знания – антропология визуальных систем, или шире визуальных культурных форм. Как пишет Джей Руби, здесь речь идет об исследовании трех сфер. Это изучения визуальных проявлений культуры через выражения лиц, телесные движения, танец, телесные украшения, символическое использование пространства, архитектуру, строительные сооружения. Далее, это изучение изобразительных аспектов культуры от пещерных росписей до фотографий, фильмов, телевидения, домашнего видео и т.д. Наконец, это использование изобразительных средств в сообщении антропологического знания (1).

Визуальная антропология имеет дело с метаморфозами света в культуре, ибо именно свет делает возможным видение. Есть свет прямой (солнца или огня), есть свет, отраженный предметами, наконец, есть световые эффекты на поверхностях: через линии и пятна нам даются изображения. Изучая визуальные системы, исследователь сначала может и не заботиться об их фиксации. Но танец или архитектурное сооружение, пещерную роспись или семейный фотоальбом не привезти на конгресс для доклада или в аудиторию для студентов. Чтобы сообщать научному сообществу о проведенном исследовании, (да и самому себе тоже) предметы и изображения придется фиксировать. Антропологии визуальных систем предстоит огромное количество изображений предметов и изображенных изображений. С фотографии начался виток

техногенного кодирования мира в изображения сначала на бумагу, потом это разовьется в кино, видео, цифровые технологии. Оптимизм и степени доверия к этим результатам будет переменным. Известны высказывание кинорежиссера Ж.-Л. Годара: «если фотография – это правда, то кино – это правда 24 раза в секунду». Уже здесь звучит вопрос – а если нет?

В нескончаемом процессе разделения труда появится профессия фотографа, с очень широкой сферой применения. Фотографический опыт, по Р. Барту, складывается из активностей разных субъектов: снимающего (Operator), снимающегося (Spectrum), и рассматривающего снимки (Spectator) (2.С.19). Они с разной успешностью вовлекаются в коммуникацию. Коммуникация разворачивается в оптически пронизываемом пространстве, люди открыты взглядам друг друга. Но фотографический взгляд – нечто иное, чем приближение удаленного объекта. Человек (как Operator) смотрит на другого через видоискатель. Operator не похож на рисующего художника, он больше он похож на охотника, преследующего добычу, или на камлающего шамана, связывающегося с миром духов. К охотнику восходит опыт пристального глаза и чуткого пальца, нажимающего кнопку затвора, с шаманом в культуру войдут важные психопрактики.

Казалось бы, что это работа одиночки. Действительно, один человек глядит в окуляр, один проявляет и печатает, ему должен был бы поступать какой-никакой доход. Но у фотографа, в отличие от охотника, есть нечто вроде договора с его объектами, уже поэтому он не один. На сегодняшний день имеются целые армии фотографирующих и фотографирующихся. Фотографическая охота оказывается двусторонним процессом. Камера не нападает на свой объект, он сам желает быть сфотографированным. И хотя предметы материальной культуры и изображения, бытующие в мире людей, обладают разными онтологическими статусами (3.Р. 14), но их сближает то, что они даны видению людей. Через это они и интересны для визуальной антропологии.

П. Бурдые отмечал, что изобретение фотографии сыграло прометеевскую роль в десакрализации природы. Никто не знает,

какими еще путями в дальнейшем может пойти этот процесс кодирования мира в изображения, но оправданно звучат слова тревоги по поводу того, удастся ли когда увидеть мир таким, каким он был до тотального кодирования: «Скоро простой невооруженный человеческий взгляд окажется для нас недоступным, а фотографический обретет статус абсолютного, ибо, приучая нас видеть то, что мы не можем видеть без него, он упразднит наше собственное человеческое видение» (4.С.199). Получается, что фотография расколдовывает мир природы, но столь же мощно она техногенно заколдовывает общество.

Как и почему практики фотографирования столь широко распространились? П. Бурдье писал, что «о фотографии можно сказать, как Гегель сказал о философии: никакое другое искусство или наука не подвергались такой степени пренебрежения, включая предположение, что можно быть специалистами в этом деле без особых хлопот» П. Бурдье (15. Р.5).

В последние годы наблюдается рост интереса к визуальным аспектам культуры и феномену фотографии в частности, в философии и социальных науках (См. 4.5.6.17, а так же 7.8).

Что же такое фотография? Чисто механическое понимание фотографии не выдерживает критики. Ошибочно думать, что фотографическое изображение только записывает мир таким, каким он есть. Конечно, в фотографировании одна часть реальности оставляет след на другой части реальности, но изображение возникает не просто потому, что забыли закрыть крышку объектива. Кнопку нажимает человек. Совпадает ли повседневность и сфотографированная повседневность? П. Бурдье пишет, что из всех качеств объекта, в фотографии удерживается только одно – визуальное, которое появляется на мгновение, оно схватывается с одной точки зрения, обычно записывается в черно-белом цвете, как правило, уменьшается в размере и всегда проецируется на плоскость. Появление фотографии обусловлено успехами оптической мануфактуры и использованию одной линзы. Камера снабжена видением

Циклопа, не человека, то, что называют «нормальным видением», является просто избирательным видением, мир бесконечно богаче в проявлениях, чем любое его изображение (16.Р.74). «Нормальное» видение по законам прямой перспективы – это изобретение художников эпохи Возрождения.

Метаморфозы света приводят к дифференциации пространства на прозрачное и непрозрачное. Будет открыт феномен отображающей поверхности (стены или воды), которые включатся в игру скрытости и показанности, люди столкнутся со своей тенью и своим отражением. Обнаруживается, что человек не прозрачен для света. Скоро этой непрозрачностью люди станут управлять. Одежда – это артефакт, управляющий балансом «прозрачность – непрозрачность». Анализ одежды, ее вариативного присутствия или отсутствия нуждается в антропологическом дискурсе, преодолевающим объективизм. В исследовании должны на равных звучать смысловые построения антрополога, и смысловые построения изучаемого сообщества. К одежде примыкает феномен маски, это тоже визуальное явление, маска даст новый баланс видимого – невидимого. И неверно было бы помещать маску лишь в архаику, это вполне и нынешнее явление (косметическая медицина).

Освоиться со светом, научиться видеть и сделать практики видения значимыми, это не вся задача. В объем коммуникативной компетентности входит задача не только научиться видеть, но и научиться быть видимым.

Справедливо отмечается, что феномен фотографии опирается на успехи мануфактур, создавших линзы. Но прежде стекольная мануфактура создала и еще один артефакт, который напрямую связан с человеческим опытом «быть видимым», который, как нам кажется, позволяет более основательно понять фотографию. Было создано зеркало. Фотографы – продолжатели традиций не столько художников, сколько зеркальных дел мастеров, важно присмотреться к истории вхождения зеркала в культуру, изменчивости функций и влияний на жизненный мир людей. Это таинственное устройство не просто обслуживало коммуникацию – оно активно вмешивалось, меняло форму и

содержание последней. В социальной истории зеркала много любопытных страниц, где рассказывается о физических, химических, технических, экономических, даже дипломатических событиях и происшествиях. Зеркало занимает прочное место в мифологических построениях. Метафора зеркальности выступала в истории основанием для развития рассудочной деятельности людей. Благодаря этой метафоре, делаются возможными умозаключения по аналогии. Зеркало служило основанием для мышления, оперирующего символами. Настойчиво указывая на сходство, зеркало вводило в культуру идею разных порядков – этого и того, прямого и обратного, левого и правого, естественного и сверхъестественного, и т.д. Оно служило основанием для развития психопрактик, необходимых для идентификации человека с другими людьми, развивало навыки не только видения, но и умения быть видимым, служило важную роль в развитии экспрессивных порядков. Все это характеризует и фотографию.

Известно, как медленно и неравномерно распространялась зеркальная роскошь, какие важные не только психологические, но и мировоззренческие и социальные эффекты обнаруживались. Скажем так, на вопрос, заданный в 18 веке о месте, которое некий человек занимает в социальном мире, можно было получить ответ – пусть он посмотрит в зеркало (если, конечно, оно есть у него, ибо если его у него нет, то ему и сказать нечего, он никакого места не занимает). Зеркало убедительно без всяких слов сообщает человеку о фактичности его социальных качеств уже через фактичность своего отражающего качества (маленькое оно, мутное и кривое, или – во весь рост или стену).

Как отмечает автор книги «История зеркала» С. Мельшиор-Бонне: «В зеркало не смотрятся, нет, это зеркало всматривается в нас, это зеркало диктует свои законы и служит нормативным орудием, в котором, так сказать, измеряются соответствия приличиям и светскому своду правил поведения»(9.С.208).

В зеркало смотрят не только для того, чтобы разгадать свое непонятное Я, но для того, чтобы сделать реальным тот

образ, который другие желают увидеть, пишет французская исследовательница. Рядом с задачей, восходящей к античности – «познай себя», появляется задача нового времени – «уравнительно живи». Фотографии выполняют ту же функцию. Альбом фотографий чаще всего рассматривается в ситуациях социального предъявления себя другим. В нем история группы, здесь образы горизонтальной и вертикальной мобильности, здесь образы социального успеха.

Обычно культурную революцию отождествляют с задачей овладения грамотой через обучение чтению и письму, но в реальности она имеет в виду не только читающую и пишущую публику. Это будет публика, у которой появляется навык иметь дело с изображениями и отражениями. Без зеркальных опытов и оптических игр не мог бы сложиться герой индустриализма, какую бы форму (капиталистическую или социалистическую) этот индустриализм не принимал. Массовое общество порождает зеркала и фотоаппараты, и оно порождается ими. Опыт всматриваться в изображения, в том числе и изображения себя, предполагают готовность быть показанным огромному количеству всех. Все видят всех. Оказывается важным, чтобы зеркал было много, чтобы мимо них нельзя было пройти. Уже в 18 веке Европа знает торжество зеркал в мире аристократии. И ее экспрессивные практики станут осваиваться другими сословиями в веке следующем. В России этот процесс начнется в 20 веке.

Как отмечает С. Мельшиор-Бонне, потребность обладать своим изображением будет становится все острее, право на обладание своим портретом будет внесено в качестве одного из пунктов в список прав человека. Триумф фотографии завершит процесс «демократизации нарциссизма» (9.С.241).

Зеркало всегда в большей или меньшей мере выполняет функции театральной сцены, но и фотография – это всегда постановка, представление, спектакль. Зеркало освобождает пространство для игры и взаимодействия между видимым и невидимым, между сновидениями и реальностью. Как пишет, французская исследовательница, зеркало создает неправду – левая и правая стороны меняются местами. Чтобы уловить

изображение изображения нужно много зеркал, и это возможно сделать, когда они станут отражать друг друга, но тогда исчезнет связь с реальностью. (9. С.337).

В конце 19 века появится фотографический семейный альбом, с фотографиями детей, гимназическими снимками выпускников, свадебные фотографии, у людей появятся личные удостоверения с фотографиями собственной персоны. Фотографии устремляются в альбом к другим фотографиям, возникает фотографический мир отражающих друг друга зеркал или зеркальный мир отражающих друг друга фотографий. Это отмечал немецкий теоретик фотографии В. Флюссер: фотографа не интересует, каким должен быть мир, его интересует какой должна быть фотография (См. 10 С.238).

Работы Жака Лакана показывают, что осознание человеком собственной личности проходит через стадию осознания собственной «показанности». Мы проживаем «стадию зеркала» в очень раннем возрасте, именно поэтому забываем, не обращаем внимания на исключительную парадоксальность ситуации. Человек говорит «Я», указывая пальцем не себе в грудь, а в сторону своего отражения. Идею своего Я человек заимствует извне. Об этом радикальном заблуждении напоминает глухое чувство, что в зеркальном отражении человек присутствует не полностью. Человек может перевести взгляд с отражения на свой перст указующий, при этом отражение оказывается на периферии поля зрения, и вновь возникает глухое чувство, что с изображением что-то произошло. А произошло то, что, переведя взгляд с отражения на перст указующий, я волевым образом лишил отражение взгляда.

Фотографию следует рассматривать именно в цепи эволюционирующих зеркальных изображений, она оказалась решением задачи – увидеть отражение так, как будто на него никто не смотрит. Это обстоятельство отмечается философами – фотография не нуждается во взгляде, она его отменяет, «для фотографии совершенно неважно, видят ли ее или нет» (4.С.198).

Фотография это зеркальный образ, но такой, когда мы, стоя перед зеркалом, закрываем глаза. Действительно, нажимая на кнопку затвора, человек перестает видеть.

Статус субъекта предполагает осознание своей роли (видимой и ожидаемой другими), предполагает согласие с ней, ее одобрение. В зеркало смотрит индивид, но такой, который вопрошает о своей социальности. Близкая зеркальность скрепляет отражающихся в нем людей уже тем, что у них есть в чем отражаться, поначалу зеркала стоят очень дорого. «Зеркало превращается тогда в некую печать, скрепляющую человеческое сообщество, в некий отличительный знак этого сообщества; оно выявляет и подчеркивает существующие в обществе связи сходства и подобия». (9.С. 239).

Фотография отражает не «жизнь как она есть сама по себе», но систему соглашений между снимающим (Operator), снимающимся (Spectrum), и рассматривающим снимки (Spectator). Разные социальные группы будут держаться разных конвенций, это должен учитывать антрополог.

Заметим, что в круг интересов исследователей антропологии визуальных систем все чаще включают изображения, которые создают сами носители изучаемой культуры. Известны опыты ученых, изучавших визуальные фото- и киноизображения, создаваемые представителями изучаемых культур (См. 11).

В фотографировании несомненно происходит обеднение картины мира, но то, что приобретается все же больше того, что теряется. Камера, как средство научной фотографической работы – это еще один блокнот в руках антрополога, но не его двойник, не автономный генератор антропологического знания. Думать, что изображения сами по себе содержат в себе молчаливую «правду» – сильно преувеличивать. «Образы не более прозрачны, чем словами описанное содержание и фильм, видео и фотографии стоят в индексальном отношении к тому, что они репрезентируют, это лишь репрезентациями реальности, но не прямой расшифровкой ее. Как репрезентации они подвержены влиянию социального, культурного, исторического контекстов их производства и потребления.» (12) И, как отмечают Морфи и Бэнкс, именно эволюционистская антропология 19 века через образы обнаружила визуальное

богатство культур. Действительно, ее представители нередко придерживались наивного реализма в понимании фотографии, недостаточно учитывали культурологическую основу видения и конструктивную природу воображения. Но чем больше антропология отходила от эволюционистской парадигмы, тем больше визуальные образы, для критиков эволюционизма, утрачивали эвристическую силу и превращались лишь в иллюстрации. В структурном функционализме исчезнет интерес к исследованию материальной культуры и искусства, которые адресованы чувственному видению.

Тем не менее в XX веке начинает складываться классика визуальной антропологии. В энциклопедии по культурной антропологии Д. Руби упоминает как исключительные работы по фотографической этнографии опубликованные Батесоном и Мид «Балинезийский характер» (1942), Гарднером и Хейдером «Сады войны» (1968), публикации Д. Харпера. Здесь же он отмечает появившиеся мультимедийные гипертекстовые технологии, которые обещают новые подходы к визуальной культуре (13).

В «Балинезийском характере» Батесон и Мид соединили методологию и теорию, утверждая, что только через фотографию определенные аспекты культуры могут быть открыты и кросс-культурно сообщены. Они писали, что «мы открыли новый метод установления неуловимых отношений среди различных типов культурно стандартизированного поведения с помощью размещения рядом совместно значимых фотографий. Картины поведения пространственно и контекстуально разделенные могут тоже быть значимыми для единого обсуждения» (Цит. по З.Р.10). Через серии фотографий они фиксировали образную часть образа жизни, тот визуальный мир, который возникает в людском поведении внутри жизненного окружения.

Интересно, что, работая в тандеме, Батесон и Мид по-разному понимали роль фотографий в исследовании. Батесон использовал фотографию как средство, через которое напрямую развивается процесс понимания балинезийской культуры. Тогда как Мид использовала эти средства скорее в позитивистском смысле как средство записи данных для последующего анализа. (З.Р.11)

Редакторы монографии «Новое понимание визуальной антропологии» отмечают, что задача была лишь намечена. Батесон и Мид «не продвинулись от визуальной антропологии как способа репрезентации антрополога к визуальной антропологии как исследованию собственно человеческого визуального мира, включая роль репрезентаций внутри культурного процесса.» (З.Р. 13). Вместе с тем, как пишет Бэнкс и Морфий, в «Балинезийском характере» уже предвещались идеи П. Бурдьё – понятия «габитуса» и «этоса», подчеркивающих телесную воплощенность человека, его аффективность или чувственность, роль диспозиционности и опривыченности поведения в воспроизводстве социальных систем. (З.Р. 10).

П. Бурдьё считал, что фотография часто рассматривается как реалистическая и объективная запись визуального мира, но причина этого совсем не в фотографии. Фотографии было назначено социальное использование, вот оно то и бывает «реалистическим» и «объективным». Как антрополог и социолог, П. Бурдьё исходит из факта очень широко распространившегося фотографирования, произошедшего в XX веке. Антропологи должны учитывать тот факт, что огромное количество изображений появились до них. Напротив, антропологическое фотографирование в полевом исследовании как научное занятие или эстетическая практика фотографов-художников – это весьма малая часть куда как более мощной фотографической практики, имеющей важные социальные основания. По мнению П. Бурдьё, «фотографическая практика существует и поддерживается в большую часть времени благодаря ее семейной функции или скорее функции дарованной ей семейной группой – празднование и увековечивание высших точек семейной жизни, укрепление семейной группы». «Так как семейные фотографии 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 фотографиях является потребностью в фотографировании (здесь осуществляется интернализация социальной функции), и чем это чувство

интенсивнее, тем более оно интегрирует группу» (15.Р.19). Все другие фотографические практики – это отклонение от исходной. Начинаясь от культа семейного единства, фотография станет участвовать и свидетельствовать о культивировании различий. Это отклонение или даже девиация. П. Бурдьё не интересуется фотография как таковая, но интересуется значение практик фотографирования в социальном конструировании общества, социальный смысл возникающих в культуре фотографических изображений, которые, конечно же, появляются вовсе не для того, чтобы антропологи их изучали. Но они могут изучать их.

Известно, что центральной задачей П. Бурдьё было такое развитие социальной теории, где преодолевался бы дуализм объективизма и субъективизма, этой задаче служат разветвленная сеть понятий, среди которых понятия объективированной субъективности и субъективированной (интернализированной) объективности. Социальный и культурный мир структурируется не только извне, но и со стороны представлений людей (См. 14. С.60).

Представления, о которых идет речь, складывается из миллиардов «малых восприятий», на них печать экономического, социального универсума, усваивая их через сознание и бессознательное, человек вступает в практическое отношение к миру. Фотография выступает одним из вариантов огромного числа восприятий повседневной жизни, в этом феномене отображаются социально значимые реальности. Интерес к фотографии – это как раз интерес к повседневной жизни обыкновенного человека, интерес к коллективному опыту и коллективным представлениям.

Говоря об истории использования фотографии в этнографии, Джей Руби отмечал, что эта практика не обладает хорошо артикулированной теорией и методом. На формальном уровне, фотографии сделанные антропологами неотличимы от обычных снимков или снимков с художественным прицелом, которые делают туристы. Нет отличимых антропологических фотографических стилей (13).

В культурном мире, с которым имеет дело исследователь, использующий визуальные методы, важно видеть две стороны. Как об этом пишет М. Бэнкс, «С одной стороны, визуальные антропологи имеют дело с контентной (содержательной) стороной каких-то визуальных репрезентаций – каково значение этого изображения? кто этот человек на фотографии? С другой стороны, они имеют дело с контекстной (интерпретативной) стороной этих визуальных репрезентаций – кто создал эти артефакты, для кого, почему сделаны снимки одних людей и затем сохраняются другими?» (12).

Контекстная сторона связана с индивидуальными, но одновременно с общезначимыми для данной группы переживаниями, здесь переживаниям придается смысл.

Какой смысл люди изучаемой культуры вкладывают в эти артефакты, с какими переживаниями они связаны, совпадают ли их переживания с переживаниями исследователя? Характерный пример из разговора аборигена с антропологом – «Ты сфотографировал эти ворота? Господи, зачем!? Уверю тебя, мы не обращаем на них никакого внимания! Ах, ну да, конечно! Они так хороши!» Всегда ли антропологи и те, кого они изучают, видят одно и то же и одним и тем же путем? Не полагают ли иногда антропологи, что они лучше аборигенов понимают смыслы их жизни? Важное предостережение содержится в замечании М. Бэнкса – «когда визуальные репрезентации создаются исследователем, существует опасность что контентная сторона получит приоритет перед контекстной.».

Важный социальный анализ фотографического опыта осуществил П. Бурдьё. Анализ отношений различных социальных групп к фотографическому опыту обнаруживает, что крестьянин полагается на такую философию фотографии, в соответствии с которой только определенные объекты, в определенных случаях достойны того, чтобы быть сфотографированными. С крестьянской точки зрения кажутся необъяснимыми стратегии горожан, которые снимают по правилу «все годится». И следует избегать резкого противопоставления вкуса горожан как «естественного» вкусу крестьян как

иерархически подчиненного. «Естественное – это культурный идеал, который должен быть вначале создан, а потом уже зафиксирован» (16.Р.81).

Жизненный мир людей – главная тема антропологического знания, складывается не только из объективных структур из предметов, но и из переживаний людей, из процессов придания людьми своим переживаниям особых смыслов.

Как считал П. Бурдье, основная цель, во имя которой складывается массив семейных фотографий – культ семейного единства, освящение его в праздновании. Смысл фотографии – в событии фотографирования, важнейшего ритуала семейной интеграции. «Ничто не может быть сфотографированным, безотносительно к тому, что должно быть сфотографировано. Церемония может быть сфотографированной, потому что она выбивается из ежедневной рутины, и должна быть сфотографированной, потому что она реализует образ, который группа стремится иметь о себе как свой образ» (15.Р.23-24). Антропологически значимыми будут правила композиции фигур, отношение фигур и фона. Здесь мощно присутствует архетипическое восприятие мира, отчетливы принципы утверждения групповой идентичности. Значение визуальной антропологии заключается в том, что отличия, как группы позиционируют себя можно только увидеть, пересказать их нельзя.

Показывая непродуктивность подхода к фотографии как художественной практике, П. Бурдье рассматривает ее как среду, подобную языку. И в огромном море возможных продуктов этой среды он выделяет, пожалуй, самую массивную часть, тогда как редчайшие художественные свершения могут составить только долю процента от этого массива, и их можно предоставить вниманию художественных критиков

В семейных альбомах горожан можно встретить фотографии, казалось бы, далекие от торжественной приподнятости ритуалов, освящающих культ семейного единства. Нередко на фотографиях можно столкнуться с дурачеством, шутками, кривлянием, когда демонстрируется дурной вкус, но ритуальное кощунство – важная сторона любого карнавала. «Это

отнюдь не отрицает главного – быть инструментом освящения. Пусть это даже «против шерсти», против правил хорошего тона, но, нарушая правила хорошего вкуса и выражая это, люди контролируют недостаток контроля. Это отнюдь не десакрализирующие фотографии» (15.Р.27).

Семейный альбом выражает сущность социальной памяти, но его задача не «исследование утраченного времени», семейные фотографии с комментариями, выступают опорами в ритуальной интеграции, в ходе которой новичку позволяют пережить свою идентичность. Фотографии не только «пробуждают» прошлое, но они и «заклинают» его, скажем, похоронные ритуалы выполняют в обществе нормализующие функции. Как отмечает П. Бурдье, фотографии похоронных ритуалов траура, несомненно уходящие корнями в крестьянский мир, выполняют именно эту функцию, напоминая об умирании, о былой жизни, ее кончине, о похороненных, они напоминают и об оставшихся в живых. Логический порядок социальной памяти дополняется визуальностью, пробуждающей и передающей память о событиях, заслуживающих быть сохраненными, ибо группа видит в них фактор единения в память их прошлого единства. Ритуальное единство живых стремится противопоставить себя злу смерти.

Размещенные в серии домашние фотографии красноречиво (хоть и молча) свидетельствуют о предметах людской гордости, история материальных предметов – вполне тема визуальной антропологии. Фотографические изображения напрямую связаны не столько с когнитивным (познавательным) отношением к миру, сколько с аффективным (эмоциональным) отношением, причем аффективность оказывается коллективной (17). Из этих молчаливых деклараций многое узнать о границах группы, типах идентичностей.

Если во главу угла мы берем не просто случайности индивидуального воображения, пишет П. Бурдье, 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» (15.Р.6). Как бы не отрицали это индивидуальные фотографы, обнаруживается, что регламентации и конвенции присутствуют как в самой непритязательной любительской фотографии, так и в фотографической практике, претендующей быть искусством. Именно поэтому возможны критические суждения, касающиеся технического совершенства и эстетического вкуса фотографий. Однако предметом критического восприятия должны быть и запечатленные на фотографиях схемы восприятия мира, нормы его оценки, регламентации фотографического опыта с точки зрения времени и пространства, системы соглашений, оформляющих образную часть образа жизни людей. Именно они окажутся антропологической добычей фотографического опыта.

Статья выполнена в рамках грантового проекта, поддержанного РГНФ (№05-03-03357а).

1. Ruby J. The teaching of visual anthropology // The teaching of visual anthropology. Department of Anthropology Temple University, Philadelphia, Paulo Chiozzi, editor. Firenze: Editrice Il Sedicensimo. 1989.
2. Барт Р. *Camera lucida. Комментарий к фотографии*. М.: Ad Marginem, 1997.
3. Howard Morphy and Marcus Banks 14 Introduction: rethinking visual anthropology / Rethinking visual anthropology / edit by Marcus Banks and Howard Morphy. Yale University . Wiltshire, 1999.
4. Подорога В.А. Непредъявленная фотография // Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии / Под ред. В.А. Подороги. М.: Логос, 2001.
5. Савчук В.В. *Философия фотографии*. СПб.: Изд-во С.-Петербур-та, 2005.
6. Рыклин М.К. Роман с фотографией. Послесловие // Барт Р. *Camera lucida. Комментарий к фотографии*. М.: Ad Marginem, 1997.
7. Ярская-Смирнова Е.Р., Романов П.В. *Социальная антропология современности: теория, методология, методы, кейс-стади*. Саратов. 2004.

8. Александров Е.В. Опыт рассмотрения теоретических и методологических проблем визуальной антропологии. М.:2003.
9. Сабин Мельшиор-Бонне. История зеркала. М.:НЛО, 2005.
10. Цит. по Сосна Н. Техногенное изображение против текста. // «Синий диван». М, 2003, №3.
11. Worth Sol, *Studying Visual Communication*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.
12. Banks M/ Visual research methods <http://www.soc.surrey.ac.uk/nigel_gilbert.htm>.
13. Ruby, Jay *Visual Anthropology*. In *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, David Levinson and Melvin Ember, editors. New York: Henry Holt and Company, vol. 4: 1996 P.1345-1351.
14. Шматко Н.А. «Габитус» в структуре социологической теории // Журнал социологии и социальной антропологии. Т. 1, №2, 1998.
15. Bourdieu P. The Cult of Unity and Cultivated Differences // Bourdieu P *Photography: A Middle-brow Art*. Polity Press. Oxford.1998.
16. Bourdieu P. The Social Definition of Photography // Bourdieu P. *Photography: A Middle-brow Art*. Polity Press. Oxford. 1998.
17. Петровская Е.В. Фото(био)графия: к постановке проблемы // Автобио-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии / Под ред. В.А. Подороги. М.: Логос, 2001.С.301.; Петровская Е.В. Антифотография. М.: «Три квадрата»,2003.С.12.