



Музей антропологии и этнографии
имени Петра Великого
(Кунсткамера)
Российской академии наук



ЕВРОПЕЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

антропологический форум № 7 2007

Визуальная
антропология

Санкт-Петербург

Содержание

Форум

Визуальная антропология

Вопросы редколлегии 7

*Евгений Александров, Андрей Головнев, Андрей Горных,
Виктор Круткин, Ирина Кулакова, Яри Купияйнен, Сара
Пинк, Кирилл Разголов, Ефим Резван, Елена Рождественская
(Мещеркина), Павел Романов, Елена Ярская-Смирнова,
Пол Свитман, Ольга Христофорова*..... 9

От редколлегии.....105

Материалы круглого стола

«Аудиовизуальная антропология: теория и практика»111

Исследования

Мария Ахметова. Выбор «между Петербургом и Москвой»,
или дискурс о двух столицах в г. Бологое.....141

Марина Хаккарайнен. Шаманизм как колониальный
проект156

Сергей Кан. «Мой друг в тупике эмпиризма и скепсиса»:
Владимир Богораз, Франц Боас и политический контекст
советской этнологии в конце 1920-х — начале 1930-х гг.191

Евгений Платонов. Сакральная топография деревень в
нижнем течении р. Шелонь (исследования в округе бывших
Илеменского, Ретенского и Скнятинского погостов).....231

Материалы полевых исследований

Елена Ермакова. Знахарь и его знание: современные
представления (на материале юга Тюменской области)283

Отилия Хедешан, Наталия Голант. Карнавал в румынском
Банате: полевые исследования в Молдова-Ноуэ.....300

Галина Комарова. Женский портрет в научном интерьере312

Музей

Алисон Петч. Типология благотворителей: Питт Риверс,
Эдвард Тайлор и музей Питта Риверса в Оксфордском
университете.....329

Рецензии

Что можно найти в бане, отправившись туда в полночь?
(По поводу книги **Вильяма Фрэнсиса Райана** *Баня в полночь*.)

- Mulvey L.* Visual Pleasure and Narrative Cinema // Screen 16 (3). Autumn 1975. P. 6–18.
- Nichols B.* The Ethnographer's Tale // Visual Anthropology Review. Fall 1991a. Vol. 7. No. 2. P. 31–47.
- Nichols B.* Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary. Bloomington, 1991b.
- Pink S.* Interdisciplinary Agendas in Visual Research: Re-situating Visual Anthropology // Visual Studies. 2003. Vol. 18. No. 2.
- Ricoeur P.* Le Conflit des interprétations. Essai d'Herméneutique I. P., 1969.
- Ruby J.* Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology. Chicago, London, 2000.
- Russel C.* Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video. Duram and London, 1999.
- White H.* The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore, 1987.

ВИКТОР КРУТКИН

1

Значимость визуальных репрезентаций по-разному оценивалась в истории социального познания. В начале XX в. визуальные образы, например в антропологии, использовались как иллюстрации к текстам о жизни экзотических народов [Morphy, Banks 1999]. Эволюционистская антропология широко использовала визуальные образы, демонстрирующие многообразие культурных типов (как, например, прежде поступали представители эволюционистской биологии). В середине века центр интереса был перенесен на социальные институты, визуальная сфера культуры меньше привлекала внимание социальных ученых, эта сфера стала предметом внимания историков искусства. Сейчас наблюдается обратное движение, «визуальное» обнаруживается повсюду, искусствоведение утрачивает контрольные позиции в разговорах о формах культуры, представляющих видению (см.: [Усманова 2006: 11]).

Виктор Леонидович
Круткин
Удмуртский государственный
университет, Ижевск

В узком смысле слова выражение «визуальная антропология» обычно применялось для обозначения одной из сфер культурной антропологии, как она сложилась на эво-

люционистской (этнографической) стадии развития. Использование образов в исследованиях культуры — вот первое определение того, чем занимаются визуальные социологи, визуальные антропологи, специалисты в области *visual studies*, *cultural studies*, *film studies*, как их именуют в зарубежной литературе ([Ruby 1996]. См. также: [Круткин 2007]).

К видению адресуются предметные формы, окружающие человека, из них состоит его среда обитания, городское пространство, ландшафтное окружение, это лица и тела людей, одежда и движения. Но в жизненном мире существуют еще изображения, различные виды письма: по телу и по стене, по бумаге и по холсту. Танец и церемониальный ритуал — это письмо, отказывающееся от поверхности. Сегодня главные поверхности — всевозможные экраны. Никогда в истории люди не имели дела с таким количеством техногенных изображений, образами фотографий, кино, телевидения.

Предметы и изображения образуют визуальные системы, через которые может быть получено знание о культуре и жизненном опыте людей и через которые антропологическое знание может быть передано. В экранной форме такое знание как визуально, так и аудиально, поэтому есть доля условности в выражении «визуальная антропология».

Предметы и изображения онтологически различаются, но и то, и другое осваивается визуально. Сами предметы и изображения, которые социальный ученый открывает в поле, не привезти на ученый конгресс или лекцию для студентов, их придется фиксировать. Культура предъявляет себя человеческой чувственности, то, что она может быть увидена, дает основания исследователю взять в руки фото- или видеокамеру. Огромное количество изображений предметов и изображенных изображений — вот с чем приходится иметь дело нынешним исследователям.

Изображения, с которыми ученый сталкивается в поле, возникают вовсе не для науки. Какую роль играют визуальные образы в жизни различных сообществ? Здесь мы видим другую задачу визуальных исследований — исследовать использование образов внутри культуры. С. Уорт писал, что «существует различие между использованием медиа и изучением того, как медиа используется» [Worth 1988: 190]. Как замечает в этой связи Д. Макдугалл, вторая задача практически не ставилась в традиционной визуальной антропологии [MacDougall 1999: 283].

Складываясь в пределах социальной/культурной антропологии, визуальная антропология не образует точную предметную область, она выступает обобщенным названием совокупности

стратегий исследования визуальных систем. В своей истории антропология менялась, она была эволюционистская с опорой на позитивизм, функционалистская с опорой на структурализм и т.д. Все это существовало с массой градаций внутри. Многообразие сегодняшних трактовок визуальной антропологии среди наших коллег определяется различными пониманиями того, что именуют культурой, т.е. сферы разделяемых значений (объектов, людей или событий). В рефлексивном подходе считается, что значения уже существуют в мире и задача исследователя заключается в том, чтобы «отразить» их наиболее «правдиво». В интенциональном подходе, напротив, значения понимаются как то, что автор привносит в мир, осуществляя «уникальность» своего присутствия. С. Холл, характеризуя эти подходы, убедительно доказывает преимущества третьего, конструктивистского, подхода, в соответствии с которым значения создаются не вещами самими по себе и не духовной энергией субъекта-автора, они создаются языком, практиками письма, работой репрезентации [Hall 2003: 29].

2

Если визуальная антропология заключается в использовании образов для исследования культуры и в изучении использования образов, то нужно не только создавать новые фильмы или фотографии, но и приглядеться к уже существующим. Некоторый опыт такой работы наша кафедра получила, работая над мультимедийным проектом «Образы российской повседневности на фотографиях семейного альбома» (Ижевск, 2005). Мне кажется, что подобные проекты имеют черты научной публикации, они опираются на материалы полевых исследований, могут выступать материалом критического анализа для других исследователей.

Интерес к фотографии — это интерес к повседневной жизни человека, все более привлекающей внимание антропологов. Возможны различные подходы к трактовке фотографий. Чаще всего во главу угла берется «фотография события», но можно исходить из «события фотографирования». Во втором подходе фотография интересна и тогда, когда она лишена традиционного музейного смысла. По мнению П. Бурдьё, фотографическая практика существует и поддерживается в большую часть времени благодаря ее семейной функции или скорее функциям, дарованным ей семейной группой — празднованию и увековечиванию высших точек семейной жизни, укреплению семейной группы. Смысл фотографии — в событии фотографирования, важнейшего ритуала семейной интеграции. «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, художест-

венным объединением, частью которого фотографическая эстетика должна быть, даже если она отчаянно требует автономии» [Bourdieu 1998: 6].

В XX в. в России по меньшей мере несколько раз происходила смена канонов фотографического опыта, в который входит опыт делать фотографию, быть сфотографированным, рассматривать фотографию [Барт 1997: 19].

Если умение фотографировать или любовь фотографироваться не являются всеобщим уделом, то рассматривания фотографий не может избежать никто. В первые десятилетия (после революции) происходит отказ от сложившихся городских практик фотографирования (как «буржуазных»), в середине века происходит отказ от способов репрезентаций, характерных для крестьянского мира. Здесь станет складываться канон нового городского фотографирования, который сейчас называют советским. С 1980-х гг. советская идентичность все чаще будет оказываться ситуативной, это будут не просто подтверждать фотографии, само фотографирование будет размывать прежнюю идентичность. Появление нынешних цифровых технологий свидетельствует о радикальных изменениях в фотографическом опыте.

Россия становится городской страной лишь во второй половине XX в., героями массового фотографирования станут те группы, которые будут наполнять города, перебираясь из деревень. Без фотографии (ту же роль выполняют другие медиа) не мог бы сложиться герой индустриализма. Семейные альбомы хранят образы неофициальной истории, это особого рода фольклор, выполняющий функции коллективизирующего дискурса.

На фотографиях мы видим не крестьян «как таковых», но те репрезентации, которые порождены фотографом, на этих изображениях просвечиваются конвенции, связующие стороны, находящиеся по разным сторонам камеры. Если во главу угла мы берем не просто случайности индивидуального воображения, писал П. Бурдьё, то обнаруживается, что «большинство самых тривиальных фотографий выражают, независимо от внутренних интенций фотографа, систему схем восприятия, мышления и оценок, общую для его группы» [Bourdieu 1998: 6].

Фотографии не просто извне фиксируют, как крестьяне превращаются в горожан. Фотографирование превращает их в горожан. Крестьянский мир, каким мы находим его на фотографиях, это декларация мифологического мировоззрения, с его цикличностью, характерным порядком дифференциации приватного и публичного, порядком распределения гендерных и возрастных ролей и т.д. Приватность и публичность — это

характеристики социального пространства, где складываются взаимодействия людей, возникают ограничения свободы одних людей для доступа в пространство других. В крестьянском мире и в городском они различаются. В крестьянском мире нет городской приватности, но там нет и городской публичности. Защищаемые пространства станут именоваться частными, семейными, где приватность принадлежит группе, тогда как городская приватность будет исходить скорее от индивида.

Массовое общество и визуальная массовая культура предполагают друг друга. Опыт всматриваться в изображения, в том числе и изображения себя, предполагает готовность быть показанным всем.

Стремительное распространение фотографического опыта в нашей стране — среди прочего — это способ распрощаться с прежней, крестьянской идентичностью. Становление собственно городских обыкновений (т.е. не крестьянских, а мещанских) часто рассматривается как формирование культуры советского фотографирования. Городские семьи изображают уже сами себя, обычно доверяя главе семьи задачу увековечить домашние ритуалы. Город будет связан с утверждением нуклеарной семьи на месте прежней расширенной. Семья утверждает свое единство и свою непрерывность через аккумуляцию знаков своего единства и близости. Фотография вводит каждую индивидуальную историю в серию отдельных событий, берет на себя функцию накопления семейного наследия.

Проведенный анализ позволяет признать, что фотография действительно выступает письмом, во многом преодолевающим языковые границы. Суждения о фотографиях П. Бурдые и его коллег из Парижа на удивление близки суждениям, которые можно было бы сделать о визуальных репрезентациях повседневности, какой мы ее видим в отечественных семейных альбомах.

Какие фильмы, к примеру, представили бы интерес для антропологии? Дж. Руби считал, что только созданные антропологами или под их руководством. Иной позиции придерживался К. Хайдер: «Все фильмы этнографические: они рассказывают о людях. Даже если на экране появляются только облака или ящерицы, фильмы сделаны людьми и таким образом отражают личную культуру тех, кто снял фильм, и тех, кто его смотрит» [Хайдер 2000: 13–14].

А. Гримшоу отмечает, что у антропологии и кинематографии есть общие истоки. Появление первых антропологических теоретических программ и первых кинематографических имен совпадает во времени. Открытия Д.У. Гриффита или Д. Вер-

това в области языка нового медиа, пишет она, не просто были чудом этих гениев. Они вызваны к жизни новой ситуацией, когда решительно изменился социокультурный контекст, когда люди столкнулись с радикальными изменениями в окружающих их социальных и технических системах, когда открытия философии и психологии заставили человека по-новому взглянуть на себя и своего Другого. Кинематограф откликнулся на это, предложив иную, чем театр или литература, систему выразительных средств, обобщающих чувственные переживания в новых условиях. Те же изменения в социальных, экономических, политических институтах оказались в основании возникновения антропологии как научной системы знаний о человеке.

Этнография и кинематография возникают близко во времени не случайно, более того, наблюдается параллельность в их развитии. А. Гримшоу выявляет важные временные переклички в развитии науки и кино. Она выстраивает парные ряды: А.С. Хэддон / бр. Л. и О. Люмьеры; Б. Малиновский / Р. Флаэрти; У.Х.Р. Риверс / Д.У. Гриффит и Д. Вертов; А.Р. Рэдклиф-Браун / Д. Гирсон [Grimshaw 1999: 37].

Для нашего вопроса эти наблюдения А. Гримшоу важны тем, что конкретизируют вопрос об отношении науки антропологии и искусства кино. Визуальная антропология не просто ответвление прежде существовавшей не визуальной антропологии. Все антропологи, даже те, кто скептически относится к «визуальной антропологии», занимаются ею, когда наблюдают, делают зарисовки или фотографируют.

Визуальная антропология должна быть исследованием, недостаточно ограничиться стремлением найти редкостный очаг культуры, чтобы первыми донести весть о его существовании (хотя это может оказаться полезным для карьеры в СМИ — так обычно сняты фильмы о путешествиях). Визуальные репрезентации не отменяют текстов, более того, они в них чрезвычайно нуждаются, они берут на себя то, что невозможно передать с помощью слов.

Вполне возможно, что визуальный антрополог обращается к материалу, уже изученному традиционными способами другими исследователями, стремится создать визуальную репрезентацию того, что остается неуловимым для словесного пера. Именно в таком сотрудничестве строилась работа Д. МакДугалла с индийским антропологом С. Шривастава над визуальным исследованием школы на севере Индии [MacDougall 2000].

3

Думается, что по «мягкости» анализа нужно сопоставлять словесные тексты внутри их словесного мира, а визуальные — с визуальными внутри их мира. Что легче — «говорить и слушать» или «создавать изображения и рассматривать их»? Судя по тому вниманию, каким окружается задача «говорить-слушать» в обучении, ответ, казалось бы, очевиден. Вербальный язык считается более важной целью, тогда как обучение видению рассматривается как дело факультативное, второстепенное, автоматически решаемое природой. И если существует целый корпус экспертов по задачам «говорить и писать», то экспертами по задаче «видеть» выступают лишь офтальмологи. Впрочем, к числу таких экспертов относили себя представители искусствоведения, когда в общественных науках утратился интерес к чувственным сторонам социальной жизни. Но визуальные системы не сводятся к художественным артефактам.

Понимание методов анализа визуальных репрезентаций зависит от трактовки самих репрезентаций. Прежде чем визуальный текст будет анализироваться, он должен еще возникнуть. С точки зрения позитивизма, опыт видения сводится к роли поставщика материала для последующих генерализаций средствами логики и теории. Здесь считается, что только на стадии рассудка и разума возникают и фиксируются культурные смыслы. Но опыт видения — способ контакта с миром, отнюдь не подчиненный мышлению. Д. МакДугалл пишет, что «для того, чтобы иметь дело с визуальными изображениями, от нас потребуется нечто большее, чем мысленная легкость, которую дает нам язык. Есть специфичность и неподатливость образов, которая бросает вызов нашей обычной привычке переводить и суммировать». Конечно же, разум, опирающийся на язык, делает нас видящими, но именно разум может сделать нас и слепыми, бесчувственными к тому, что находится перед нами [MacDougall 2005: 2].

Репрезентация — это выражение смыслов с помощью языка, в частности средствами иконических образов, репрезентация — это практики или работа письма, где трехмерный мир закодирован в двухмерной плоскости.

Если репрезентации возникают в практиках, «похожих на язык» (С. Холл), то это означает, что к визуальным репрезентациям применимы принципы текстуального анализа. Здесь можно выделить семиотическую и дискурсивную составляющие. Первое — это прочтение изображений как единств означающего и означаемого, раскрытие коммуникативных сторон визуального сообщения, его денотативных и коннотативных характеристик. Но перед анализом изображений стоит задача и выхода за его пределы. Это осуществляется дискурсивным ана-

лизом. Дискурс — это порядок речи, который ей предшествует, это понятие применимо не только к лингвистическому кругу идей.

Традиционный подход к опыту часто формулируется психологически: как мы видим то, что видим? Новейшие разработки ставят вопрос шире: кто видит, что он видит, что ему разрешено видеть, а что нет, что он часто просто обречен видеть, парадоксально желая видеть то, чего он видеть не хотел бы, какие следствия для его поведения здесь можно ожидать?

Видение выступает разновидностью социального действия, оно обусловлено социальным контекстом, опосредовано символами и партнерами. Видение — это ведение, т.е. знание. Известно, что знание — это сила, а значит, и власть. Мое видение — это ответ на призыв увидеть, и не все скорее всего имеют право на такой призыв, равно как не все могут быть экспертами по «правильному» видению, во всяком случае, не навсегда. Как отмечает С. Холл, семиотический подход к визуальному сообщению приведет к тому, что будет его «поэтикой», тогда как дискурсивный подход будет раскрывать то, что будет его «политикой» [Hall 2003: 6].

4

Репрезентации раскрывают не только то, что находится перед камерой, но того, кто находится позади камеры. Как пишет М. Бэнкс, «с одной стороны, визуальные антропологи имеют дело с контентной (содержательной) стороной каких-то визуальных репрезентаций — какое событие здесь отображено? кто этот человек на фотографии? В то же время 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?» [Banks 1995].

Важным является предостережение — «когда визуальные репрезентации создаются исследователем, существует опасность, что контентная сторона получит приоритет перед контекстной». Думать, что изображения сами по себе содержат молчаливую «правду» — сильно преувеличивать. «Образы не более прозрачны, чем словами описанное содержание, фильм, видео и фотографии стоят в индексальном отношении к тому, что они репрезентируют, они являются лишь репрезентациями реальности, но не прямой расшифровкой ее. Как репрезентации, они подвержены влиянию социального, культурного, исторического контекстов их производства и потребления».

Исследователю не следует думать, что он лучше местных людей знает, в чем заключаются истины их жизни. П. Бурдьё приводит характерный пример из разговора аборигена с антрополо-

гом — «Ты сфотографировал эти ворота? Господи, зачем?! Уверю тебя, мы не обращаем на них никакого внимания! Ах, ну да, конечно! Они так красивы!».

Признанные классики фотографической этнографии Г. Бейтсон и М. Мид в книге «Балийский характер» обратились к фотографии как методологии фиксации видимой сферы образа жизни. Они писали, что «открыли новый метод установления неуловимых отношений между различными типами культурно стандартизированного поведения через размещение рядом совместно значимых фотографий. Картины поведения, пространственно и контекстуально разделенные, могут быть значимыми для общего обсуждения» (цит. по: [Morphy, Banks 1999: 10]).

По мнению редакторов монографии «Новое понимание визуальной антропологии», задача была лишь намечена: авторы «Балийского характера» «не продвинулись от визуальной антропологии как способа репрезентаций антрополога к визуальной антропологии как исследованию собственно человеческого визуального мира, включая роль репрезентаций внутри культуры» [Ibid: 13].

О чем идет речь? Г. Бейтсон и М. Мид выбрали из многих тысяч снимков около шестидесяти фотографий, показывающих, например, архетипические характеристики детских игр, экспрессивное выражение эмоций детей и т.д. Но через эти фотографии мы пока не можем понять, какую роль выполняли визуальные феномены в мире самих балийцев. Какие визуальные феномены были для них значимы? Если бы исследование проводилось не в 40-х гг. XX в., но сегодня, то обнаружилось бы, к примеру, что у нынешних балийцев уже появились фотокамеры и телевизор. Как они обходились без этого раньше? Какими иными способами тогда решались задачи, которые сейчас решаются с помощью фотографии и кино? Сейчас многие народы, которые прежде были объектами этнографических наблюдений, не просто обзавелись фото- и видеокамерами, уже существует телевидение местных народов, их собственная этнография. В антропологии обнаруживается, что ее традиционные объекты — «люди, которые на нас не похожи» — могут быть увидены не только на далеких островах, но и просто на другой стороне улицы.

Посмотреть на мир глазами местных людей — вот суть экспериментов С. Уорта в обучении индейцев навахо технологии кино съемки. В книге «Глазами навахо» можно видеть результаты работы [Worth, Adair 1988].

Проводя аналогии, можно задаться вопросом: чем отличались бы снимки фотографов-балийцев от снимков фотогра-

фов-навахо? Отличаются ли снимки отечественных любителей домашнего фотографирования от тех и других? Или же визуальные медиа (а фотография — это прежде всего связующий людей медиум) образуют мощный дискурс, который способен тотально подмять все остальные под себя?

Визуальные исследования сегодня порождают много новых интересных вопросов, их теоретическое обсуждение, несомненно, позволит по-новому осуществлять практические проекты, расширяющие горизонты антропологического знания.

Библиография

- Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 1997.
- Круткин В.Л.* Джей Руби о визуальной антропологии // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность / Под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова, В.Л. Круткина. Саратов, 2007. С. 398—412.
- Усманова А.Р.* Между искусствоведением и социологией: о предмете и методе «визуальных исследований» // Визуальные аспекты культуры-2006 / Под ред. В.Л. Круткина, Т.А. Власовой. Ижевск, 2006. С. 10—20.
- Хайдер К.* Этнографическое кино. М., 2000.
- Banks M.* Visual Research Methods // Social Research Update. Winter 1995 <<http://sru.soc.surrey.ac.uk/SRU11/SRU11.html>>.
- Bourdieu P.* Photography: A Middle-brow Art. Oxford, 1998.
- Grimshaw A.* The Eye in the Door; Anthropology, Film and the Exploration of Interior Space // Rethinking Visual Anthropology / Banks M., Morphy H. (eds.). Wiltshire, 1999. P. 36—52.
- Hall S.* The Work of Representation // Hall S. (ed.). Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. L., 2003.
- MacDougall D.* Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses. Princeton University Press, 2005.
- MacDougall D.* Social Aesthetics and The Doon School. Canberra, 2000 <<http://cc.joensuu.fi/sights/david2.htm>>.
- MacDougall D.* The Visual in Anthropology // Rethinking Visual Anthropology / Banks M., Morphy H. (eds.). Wiltshire, 1999. P. 276—295.
- Morphy H., Banks M.* Introduction: Rethinking Visual Anthropology // Rethinking Visual Anthropology / Banks M., Morphy H. (eds.). Wiltshire, 1999. P. 1—35.
- Ruby J.* Visual Anthropology // Encyclopedia of Cultural Anthropology / Levinson D., Ember M. (eds.). N.Y., 1996. Vol. IV. P. 1345—1351 <<http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/cultanthro.html>>.
- Worth S.* Studying Visual Communication. Philadelphia, 1981 <<http://astro.temple.edu/~ruby/wava/worth/svscom.html>>.
- Worth S., Adair J.* Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology. Bloomington; London, 1988.