

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

## 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 некоей 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 9х12 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 – прототипы 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 угнетать. 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 рассматривающего 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 сегодняшних 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 предстает 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, наверное, никогда не вызовут подобного восприятия.

Линейная письменность изображается, 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 в 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, разъясняя 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, выслеживающего 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 называют 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 произвольные, 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]. Многое 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 вглядывалась 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 пропуска 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 [Chalphen, 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 удаляться 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 ритуальной 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].

## Снимки домашних альбомов и фотографический дискурс

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. отслезен детально с точки зрения тематического, символического, иконолического 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. Alvorado, 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 диск (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 фотографировании, фотографированном, 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.

Бельцинга 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.: РГТУ, 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.antropolog.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.-Петербур. 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\\_photograph.pdf](http://www.macobo.com/essays/epdf/berger_understanding_a_photograph.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)