

Федеральное агентство по образованию  
ГОУВПО «Удмуртский государственный университет»  
Факультет социологии и философии  
Кафедра философии и социологии культуры

# **ВИЗУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ КУЛЬТУРЫ – 2006**

*Сборник научных статей*

*Ижевск 2006*

УДК 1/14:316.61  
ББК 87.216я43  
В428

Издание осуществлено при поддержке гранта РГНФ №05-03-03357(а)

Визуальные аспекты культуры – 2006: Сб. науч. ст./  
В 428 Под ред. В.Л.Круткина, Т.А.Власовой. ГОУВПО  
«Удмуртский государственный университет» Ижевск, 2006.  
326 с.

Сборник научных статей объединяет работы преподавателей и аспирантов вузов России. Предметом исследования выступают визуальные системы, они включают в себя как разнообразные предметные формы, так и изображения, входящие в жизненный мир человека.

В сборнике представлены результаты теоретического анализа бытования визуального в культуре, рассмотрены особенности современной социологической и антропологической интерпретации возрастающей визуализации повседневности. Дан анализ повседневных практик людей, осваивающих реальное (городское) и виртуальное пространство, «свое» пространство и пространства «других».

Содержание сборника может быть интересно исследователям социокультурных практик в современном обществе, социологам и культурологам, антропологам и этнографам, всем, кого интересуют визуальные аспекты культуры.

УДК 1/14:316.61  
ББК 87.216я43  
В428

© Коллектив авторов, 2006  
© ГОУВПО «Удмуртский  
государственный университет» 2006.

### Раздел 3. Грани фотографического опыта

*В.Л. Круткин*

#### **ФОТОГРАФИЯ НА ГРАНИЦАХ КУЛЬТУР**

Став массовой практикой, а не просто досугом состоятельных людей, фотография в XX веке нашла себе широкое применение, она во многом изменила облик культуры. Визуальные медиа (а фотография – это, прежде всего связующее людей медиа), образуют дискурс, который способен тотально подмять все остальные под себя. Если письменная культура строится в языковых границах, то фотография стирает эти границы и культурные барьеры [Маклюэн, 2003. С.223 ]. Вот уже более полутора веков фотографии наблюдают за миром, но наблюдения за фотографией заметно отстают. То, что легко входит в массовую повседневную практику, непросто становится предметом научной рефлексии. «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», писал Пьер Бурдьё в работе 1965 года, где исследуется социальный смысл фотографического опыта на примере Франции [Bourdieu, 1998. Р. 5]. Несколько глав в этой книге написаны его коллегами, но введение и центральные главы написаны П. Бурдьё. Его концепция позволяет проверить тезис о стирании национальных границ и культурных барьеров. В какой мере применима теоретическая рефлексия французских исследователей к фотографиям российской повседневности? О любых проявлениях повседневности может быть рассказана социальная история, тогда как многие уже рассказанные истории к повседневности остались равнодушны. Социальная история фотографии будет отличаться от ее истории как научного и технического изобретения, равно как от ее истории как художественной практики. Если все виды фотографий восходят к любительским, если там начало социальной истории фотографии, то какие этапы этой истории отображены в отечественных семейных фотоальбомах?

Для П. Бурдьё интересна не просто фотография, на которой нечто отображено, но фотография, которую некто сделал, потратив время и деньги, которую кто-то держит в руках, подолгу смотрит на нее, показывает другому человеку или скрывает ото всех, которую сохраняют или уничтожают, продают или покупают, реставрируют или подделывают и т.д. Все это образует разные стороны

фотографического опыта. Если умение фотографировать или любовь фотографироваться не являются всеобщим делом, то рассматривания фотографий не может избежать никто. Общеизвестные специалисты по исследованию фотографического опыта, такие как С.Зонтаг или Р.Барт никогда не увлекались фотографированием. Можно интересоваться природой фотографией и не фотографировать. И наоборот.

Интерес к фотографии – это как раз интерес к повседневной жизни человека, интерес к коллективному опыту и коллективному воображению. 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. Фотографии, которые используются в данной статье, могли бы сопровождаться одной общей надписью: «Здесь все неизвестно». Неизвестно кто изображен, кто автор, когда по времени и где это снято, кто собственник, где негативы и т.д. Я благодарен людям, которые отвечали согласием на просьбу использовать фотографии в публикации, они не настаивали на указании своих имен. Действительно, это не прибавило бы смысла статье, а в чем-то даже его исказило. И нельзя не признаться в том, что чем дольше всматриваешься в эти фотографии, тем прочнее становится убеждение, что все они могли быть из твоего собственного семейного архива. Исследования природы фотографии в последние годы ведутся все более интенсивно, исследователи констатируют, что здесь сделаны лишь первые шаги, обнаруживается, что ближе всего расположенные вещи мы знаем хуже всего. [Подорога, 2001; Петровская 2002, 2003; Савчук, 2005]

Формирование образа жизни связано не просто с тем, что люди опривычивают некие действия во времени и пространстве, образ жизни предполагает еще и свою образную часть [Генисаретский, 1997], благодаря этому люди делают свою жизнь не только витально проживаемой, но еще и визуально переживаемой, предъявляемой визуальной памяти и воображению.

Необходимость презентировать свою жизнь другим людям [Гофман, 2000], заключается в том, что эти другие могут составить о нас и нашем образе жизни ошибочные и неполные впечатления. Обо всем приходится заботиться. И у нас нет какого-то другого образа (истинного или запасного), кроме того, который мы создаем в представлении для другого. Коммуникативная компетентность шире речевых умений. Человек учится не только слушать и говорить, он учится видеть и быть видимым. Здесь есть симметрия [Круткин, 2005].

Мы проходим как вербальную, так и визуальную школу. Развитие образной части образа жизни довершает процесс его структурного оформления в целом.

Известно, что своими успехами фотография обязана стеклянной мануфактуре, изобретающей линзы. Но та же мануфактура изобретает еще один артефакт, напрямую связанный с фотографией. Было изобретено зеркало. Существует несомненная связь между становлением фотографии и социальной историей зеркала. Если вначале зеркало – предмет роскоши, маркирующий аристократический статус его владельца, то в новое время оно уже обслуживает потребность видеть себя у более широкой публики.

Существует параллель между параллелью между индивидуально переживаемой «стадией зеркала», описанной Ж. Лаканом, и совершившейся в истории экспансии зеркала в повседневную жизнь людей. Потребность обладать своим зеркальным отображением в Новое время становилась все острее, к XX веку право на обладание своим портретом будет внесено в качестве одного из пунктов в список прав человека, как об этом пишет известная французская исследовательница С. Мельшиор-Бонне. Триумф фотографии завершает процесс «демократизации нарциссизма» [Мельшиор-Бонне, 2005.С.241].

По мнению П. Бурдьё, в основе такого триумфа находятся социальные основания – «фотографическая практика существует и поддерживается в большую часть времени благодаря ее семейной функции или скорее функциям, дарованными ей семейной группой - празднованию и увековечиванию высших точек семейной жизни, укреплению 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» [Bourdieu, 1998. P.19].

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

П. Бурдьё сразу отмечает все попытки рассматривать фотографию как искусство, ибо они мешают понять суть фотографии. Он полагает, что если это и искусство, то малое или промежуточное, не набирающее достаточного числа очков своей легитимности, по сравнению с живописью и музыкой. Социальный смысл фотографии – служить средством и индексом семейной интеграции. Фотографические практики вне этого детерминирующего фактора образует аномалию, некую девиантность, считает Бурдьё. «Семейная фотография является как указателем, так и инструментом интеграции. Фотография, определяемая через отказ ей в этой семейной функции, часто указывает на более низкий уровень интеграции» [Bourdieu, 1998. P. 40].

В XX веке в России, по меньшей мере, несколько раз происходила смена канонов фотографического опыта. Фотографический опыт, по Р.Барту, включает в себя опыт снимать, опыт сниматься, опыт рассматривать изображения [Барт, 1997. С.18–20]. В первые десятилетия (после революции) происходит отказ от сложившихся было 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 80-х годов советская идентичность все чаще будет оказываться ситуативной, это будут не просто подтверждать фотографии, само фотографирование будет размывать прежнюю идентичность. Появление нынешних цифровых технологий свидетельствуют о радикальных изменениях в фотографическом опыте. Сейчас часто говорят о наступлении эры постфотографии.

Аристократические привычки заказывать живописные портреты у профессиональных художников окажутся в далеком прошлом. На рубеже XIX – XX веков люди станут делиться на тех, кто ходит в ателье, и тех, кто не ходит. Сниматься в ателье – маркирующий признак состоятельной верхушки городского населения. Этот маркер всегда можно было видеть и даже потрогать – в форме золоченого тиснения имя владельца ателье было проставлено на картонном основании снимка.

Россия станет городской страной лишь во второй половине XX века, героями массового фотографирования, станут те группы, которые станут наполнять города, перебираясь из деревень. В революции прежние классы отбрасываются вместе с их

экспрессивными порядками, этикетными кодами и установлениями, в том числе кодами бытового фотографирования, которые основывались на прецедентных жестах и позах портретной живописи.



**Фото 1**

Старые жесты и позы отбрасываются, новые еще только появляются – вот о чем будут свидетельствовать фотографии. Новые наборы прецедентных поз будут порождаться с помощью кино, тесно связанного с фотографией [Булгакова, 2005]. Без фотографии (ту же роль выполняет другие медиа) не мог бы сложиться герой индустриализма. Стать горожанином – это не просто сменить прописку. Новые жители прибывали в города вместе с привычным

языком и привычными образами, их тела и их мифы вполне еще крестьянские [Подорога, 2001. С.202].



**Фото 2**

Изобретателям фотографии могло еще казаться, что с помощью фотоаппарата одна часть реальности просто оставляет следы на другой части реальности. Но скоро стало ясно, что изображение возникает не просто потому, что забыли закрыть крышку объектива. 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 P, 1998. P. 6].

Визуальные исследования предполагают анализ культуры через призму ее образных систем, всего того, что предстоит видению и его запускает (от самих предметных форм до изображений). Но задача



визуальных исследований – это еще и изучение того, как используются людьми визуальные планы реальности, какое значение люди придают образам внутри культуры. Если это игнорировать, то мы можем оказаться в специфической ситуации. Абориген спрашивает антрополога: «Ты сфотографировал эти ворота? Боже мой, зачем?! Уверяю тебя, мы не придаем им никакого значения! Ах, ну да, конечно, они так красивы...».

Если мы ставим задачу – раскрыть бытование фотографического опыта, то было бы неправильно «уходить в изображение», насыщать его идеями и психологией, ибо тогда мы рискуем ограничиться контентной стороной культуры, не приближаясь к ее контекстной составляющей. Если первое – это значения предметов и образов для нас (исследователей), то второе – значения предметов и образов для людей изучаемой культуры [Banks].

Фотографию следует рассматривать как опыт двойной репрезентации – фотографирующего и фотографирующихся. Став массовой культурой, новое медиальное средство дает дополнительные возможности для достраивания образной части нового образа жизни. Фотографирование не просто извне фиксирует, как происходит превращение крестьян в горожан, оно совершает его.

Крестьянский образ жизни, как и любой другой, не будет доведен до конца, если не будет развита его образная часть. Благодаря репрезентации, группа задает свои границы, становится возможной самоидентификация. Канон не уступит позиций, если характерные для него репрезентации не разовьются до некоего предела.

Фотографирование приходит в крестьянский мир из города, где шапка и пальто другого покроя, и есть манера ходить в перчатках. В городе иной мир, нежели чем здесь, с установленными от века четкими ролями и местами внутри группы, где не изменяются головные уборы и способы рубки бревенчатых стен (**Фото2**).

Как пишет П. Бурдьё, фотографическая практика оценивается крестьянами с осторожностью, для них она ассоциируется с городской жизнью. Фотографируется только то, что обязательно должно быть снято. То, что привычно, снимать незачем. В глазах крестьян безмерное фотографирование выглядит смехотворной претензией «выглядеть горожанином»..

Крестьянами фотографирование отвергается не само по себе, но как чудачество горожан, оно замечательно подходит для «чужаков», и только для них. В этой сфере поведение горожан не может вызвать имитацию. Потому что быть толерантным к другой группе – это не замечать ее, игнорировать, избегать повода, быть идентифицированным с нею [Bourdieu P, 1998. P.50].

Крестьянское сообщество, писал Бурдые, достаточно строго интегрировано и достаточно защищено своими ценностями, оно



**Фото 3**

накладывает императив конформизма на своих членов, исключает соблазн изменять себя, имитируя горожан. Бурдые изучает параллельное развитие фотографических практик устойчиво сосуществующих групп крестьян и горожан. Для нашей страны картина окажется иной, здесь нет такой параллельности.

Практически не будет гипотезой предположение, что наши селяне иначе относились к мещанам города, скорее за благо они воспринимали бы перспективу стать горожанами. Но на фотографиях отечественные крестьяне размещают себя так, как это описано у П.Бурдые про крестьян Франции. Эти композиции подобны византийским фрескам, где фронтальность расположения фигур – аналог вечности. Общий строй композиции воспроизводит троичность понимания мира. Репрезентация подчиняется логике мифа, которая универсальна. Есть боги, люди, животные. Мужчины, женщины, дети. Птицы, звери, рыбы. **(Фото 3)**. Безукоризненно точен фон – сакральная вечность с предками и героями. Крестьянский мир, каким мы находим его на фотографиях, это декларация мифологического

мировоззрения, с его цикличностью, с характерным порядком дифференциации приватного и публичного, порядком распределения гендерных и возрастных ролей и т.д. Ускоренная модернизация, в машину которой попадает крестьянское сообщество, приведет к тому, что оформление визуальной составляющей образа жизни будет адресовано уже горожанам.

Фотографирование не пассивная фиксация, но активное придание образности образу жизни. Фотографирование означает оглашение или опубликование, перевод реальности во внешнюю плоскость. Опубликование нуждается в языке, с его нормами и правилами. Любая фотография человека с этой точки зрения – изображает его на пороге, где за его спиной приватный мир «дома», а перед ним публичный мир «дороги».

Приватность и публичность – это характеристики социального



**Фото 4**

пространства, где складываются взаимодействия людей, возникают ограничения свободы одних людей для доступа в пространство других. И это ограничение доступа распространяется и на взгляд. 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 из индивида. Им противостоят пространства, находящиеся в собственности всех.



### Фото 5

Каждое нажатие на кнопку затвора фотоаппарата угрожает сфере приватного.

Известно, что оппозиция приватного и публичного тесно связана с гендерной оппозицией женского и мужского. Позиция «на пороге» фиксируется камерой, это ее «взгляд» превращает прежде неприметный порог в публичное событие. «Взгляд» камеры порождает отношение доминирования, она «видит», не будучи видимой, разрывает приватное и утверждает публичное. Мы видим того, кто обладает взглядом, и тех, кто объективируется видением [Усманова, 2001. С.128]. Взгляд камеры имеет мужской характер. Бурдьё отмечал тогда в этой связи, что основными учениками фотографических школ во Франции являются юноши, тогда как драматические кружки посещают девушки. По общему признанию того времени, «фотограф» – это мужская профессия [Bourdieu, 1998].

Фотография учит выглядеть. В коммуникации мы делаем себя публичными, общими, предоставленными другим. В фотографировании становление себя публичным происходит с помощью аппарата, а он работает под мужским присмотром. Мужчины (фото 4 и 5) «как бы» вышли из кадра, но именно они знают, что и как должна снимать камера. Есть власть фотографирования. Знание – это сила, а значит и власть. Публичный мир есть проницаемый взглядом мир.

К публичной сфере относится и окончание дороги жизни. Фотографии ритуалов траура неременная сфера крестьянского фотографирования. Фотографии не только «пробуждают» прошлое, но они и «заклинают» его, скажем, похоронные ритуалы выполняют в обществе нормализующие функции.



#### Фото 6

Как отмечает П. Бурдье, фотографии ритуалов траура, уходящие корнями в крестьянский мир, выполняют именно эту функцию, напоминая об умирании, о былой жизни, ее конце, о похороненных, они напоминают и об оставшихся в живых.

Добавим, что эти фотографии примыкают к такому пониманию смерти, когда та бывает правильная и неправильная. Фотография ритуала траура – дополнительный аргумент ее правильности, она примиряет с

миром. Логический порядок социальной памяти дополняется визуальностью, пробуждающей и передающей память о событиях, заслуживающих быть сохраненными, ибо группа видит в них фактор связи в память их прошлого единства. Это общая черта крестьянского мира, когда ритуальное единство живых стремится противопоставить себя злу смерти [Подорога, 2001.С. 202].

Одновременно такие фотографии выступают индексом, указывающим на временные границы крестьянского мира. Отечественные альбомы выразительно свидетельствуют, как в считанные десятилетия (1970-90 гг.) меняются фотографии траурного цикла, а затем и вовсе исчезают. Крестьянская укрошенная домашняя смерть выталкивается за границы культуры, подвергается медиализации.

В крестьянском мире не сложился институт детства, это невольно подчеркивает ракурс камеры, которая медленно будет опускаться до роста ребенка.



Фото 7

Сначала фотографируют взрослых, затем взрослых и детей, затем уже только детей. Уже простая статистика, отмечал Бурдые, показывает, что более двух третей фотографий – это запечатленные семейные праздники, летний отдых.

Нельзя не заметить изменений в объектах фотографирования. На ранних семейных фотографиях дети никогда не были центром внимания.

Дети часто появляются на фотографиях после 1945г., пишет Бурдые. Если прежде была одна иерархия в предпочитаемых изображениях: сначала взрослые, затем взрослые и дети, наконец, только дети, то теперь иерархия делается обратной.

Массовое превращение крестьян в горожан питалось не одной лишь политической составляющей, важную роль сыграл соблазн культурностью. [Козлова, 1998]. На фотографиях обязательны предметы, коннотативно отсылающие к культуре – книги в руках, музыкальные инструменты, престижные изображения, значимые люди и места.

#### Фото 8



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

всем. Следует согласиться с О.Булгаковой в том, что «возвращение буржуазных норм в социалистическом обществе опирается на понятие культурности» [Булгакова,2005.С.215].

Стремительное распространение фотографического опыта в нашей стране – среди прочего – это способ распрощаться с прежней, крестьянской идентичностью. Логика – не в том, чтобы стать или не стать советским человеком, стать или не стать буржуа, но в том, чтобы перестать быть крестьянином.

Становление собственно городских обыкновений (т.е. некрестьянских, а мещанских) часто рассматривается как формирование культуры советского фотографирования. Постепенно окружая себя индустриальными орудиями труда, городскими предметами быта, соответствующей этому миру одеждой и едой, ритмом трудовой занятости и отдыха, эти люди действительно разовьют образ жизни, альтернативный крестьянскому. Когда догородские люди становятся городскими, то, конечно же, изменяются пространственные, временные и смысловые планы их бытия. Сама «советскость» была неоднородной, люди просто жили, и, когда это было нужно, играли в определенные идеологические игры, как об этом писала Н.Н.Козлова.

#### Фото 9



Еще долго города будут наполнены «свежими» горожанами, многие догородские обыкновения продолжают существовать. Поначалу эти люди осваивают фотографирование в ателье. Владелец



прежнего ателье вряд ли согласился бы с такой автономией и манерами клиентов, но теперь нет прежних владельцев.

На обороте фотографии 9 примечательная надпись, сделанная аккуратным почерком: «Фотографировались пьяные в воскресенье 19 мая». Год не указан. Эпатажность жеста – незажженные папиросы в уголках рта, да и надписи, (мол, знай наших!) – отчетлива. Первые поколения горожан прямо заявляют о том, что в культуре существуют не только доминантные, но и альтернативного стили, эпатаж позволяет снять дискомфорт комплекса неполноценности перед сложными требованиями городской культуры.

Индустриальная занятость разделяет жизнь и работу, ставя задачу освоения пространства и времени досуга. Расширение фотографических практик тесно связано с отдыхом, туризмом. Отпуск является одной из главных точек семейной жизни. Фиксируя образ наиболее замечательных мест



**Фото 10**

и моментов, человек преобразует их в памятники досуга, фотография является подтверждением, что у человека был отпуск, свободное время запечатлено. «Фотография – это то, что делают в отпуске, и то, что делает отпуск» [Bourdieu, 1998. P.36]. Фотография замещает

определенную несомненность объективного образа на стремительную сомнительность субъективного впечатления, которое служит трофеем. Происходит превращение реальных ландшафтов и монументов в их изображения. Эта тему пародийно обыгрывает в фильме «Карabinieri» Ж.Л.Годар.

Усложнение средств приходит в фотографию извне, не из появления новых требований в самом фотографировании. По мере роста доходов расширяется круг владельцев фотокамер.



**Фото 11**

Городские семьи изображают уже сами себя, обычно доверяя главе семьи задачу изобразить домашние ритуалы.



Фото 12

Город будет связан с утверждением нукlearной семьи на месте прежней расширенной. Семья утверждает свое единство и свою непрерывность через аккумуляцию знаков своего единства и близости. (Фото 11,12). Фотография вводит каждую индивидуальную историю в серию отдельных событий, берет на себя функцию накопления семейного наследия. «Принятие домашних практик фотографирования совпадает с более точной дифференциацией между тем, что принадлежит публичной сфере и частной сфере» [Bourdieu ,1998. P.29].

«Как частная техника фотография производит приватные образы приватной жизни. Через фотографический образ индустриальная технология дала большинству неимущих людей возможность собственных портретов, и это портреты индивидов, не являющихся великими людьми. Портретная галерея демократизируется, и каждая

семья имеет, в лице главы семьи, своего портретиста» [Bourdieu, 1998. P. 30].

Особое место среди семейных фотографий принадлежит свадебным. Это обязательная статья свадебных расходов, эти фотографии приобретали все, даже скупые, писал Бурдьё. Социальный смысл свадебных фотографий в центре внимания многих авторов, например, О.Ю. Бойцовой [Бойцова, 2005 ].

**Фото 13**



**Фото 14**



Но мы хотели остановиться на фотографии, иллюстрирующей идею П. Бурдьё. Обязательное поведение в покупке свадебных фотографий, является продолжением обязательного поведения в ритуале фотографирования. Поведение человека, писал социолог, вызовет неодобрение, если на групповом торжественном снимке по случаю бракосочетания он примет ненадлежащую позу или не станет смотреть в камеру. Принято считать, что историю фотографии пишут ее великие представители – Д.Камерон, Надар, Брассай, Р.Аведон, Х.Ньютон, Д.Арбус, Я.Саудек и т.д. Но Бурдьё показывает, что феномен художественной фотографии является частным случаем и продуктом более широкого поля культуры. Сообщество фотографирующих начинает разделяться. Фанаты и любители образуют две отдельные популяции, с совершенно противоположными характеристиками. Скорее всего, именно фанаты будут отличаться от семейных фотографов своими эстетическими устремлениями, которые они будут привносить в фотографию. «Поведение фаната, которого просят сфотографировать детей, а он проводит часы в секретной темной комнате, противостоит тому фотографу, который придает торжественность и общественную святость семейному культу, как магия противостоит религии, в понимании социологов» [Bourdieu P, 1998. P.40].

На фотографиях 13, 14 можно видеть, как внутри семейной группы появляется представитель фотографической «магии», с его подачи станет развиваться такое письмо светом, которое изменит начальную функцию фотографии.

Проведенный анализ позволяет признать, что фотография действительно выступает письмом, во многом преодолевающим языковые границы. Но не только в том смысле, что фотографии Парижа, которые привезут на свою родину турист из Китая и турист из Тамбова, будут неотличимы. 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. Но всегда остается зазор, средствами фотографии культурные границы не только преодолеваются, но и выстраиваются, когда «письмо светом» вовлекается в социокультурные дифференциации новых групп и используется в идентификации. Исследовать эти процессы – это приближаться к пониманию социальной сущности фотографии.

---

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

#### **Список литературы**

- Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.:Ad Marginem, 1997.
- Бойцова О.* Фотоальбом как текст // Визуальные аспекты культуры. Сб. научных статей. Ижевск, Удмуртский государственный университет. 2005.
- Генисаретский О.* Образ жизни и личностный рост: опыт экспозиции гуманитарно-экологической перспективы развития. 1997  
[http://www.procept.ru/publications/obraz\\_zhizni.htm#7](http://www.procept.ru/publications/obraz_zhizni.htm#7)
- Гофман И.* Представление себя другим в повседневной жизни. М., Канон-Пресс-Ц, 2000
- Круткин В.Л.* Антропологический смысл фотографий семейного альбома// Журнал социологии и социальной антропологии. 2005. Т.V111.№1. С.171-178.
- Мельшиор-Бонне С.* История зеркала. М.:НЛО, 2005.
- Маклюэн М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.: Канон-пресс-Ц, 2003
- Усманова А.* Насилие как культурная метафора// Топос, №2-3 (5), 2001. С.122-139

- Петровская Е.В.* Непроявленное: Очерки по философии фотографии. М.: Ad Marginem. 2002.
- Петровская Е.В.* Антифотография. - М.: Три квадрата, 2003.
- Подорога В.А.* Непредъявленная фотография // Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии/ Под ред. В.А. Подороги. М.: Логос, 2001.
- Савчук В.В.* Философия фотографии. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2005.
- Козлова Н.Н.* Социально историческая антропология. М.: «Ключ-С», 1998.
- Булгакова О.* Фабрика жестов. – М.: Новое литературное обозрение, 2005.
- Banks M.* Visual research methods  
[http://www.soc.surrey.ac.uk/nigel\\_gilbert.htm](http://www.soc.surrey.ac.uk/nigel_gilbert.htm).
- Bourdieu P.* Photography: A Middle-brow Art. Oxford: Polity Press, 1998.

*С. Полещук*

## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ФОТОГРАФИИ ДЛЯ КУЛЬТУРОЛОГОВ

Весной 2006 года мне предложили преподавать дистанционный курс по фотографии для культурологов. Одной из главных проблем, с которой пришлось столкнуться в процессе составления учебной программы, стало логическое упорядочение текстов и тем, которые были отобраны для курса. Мне, как культурологу по образованию, приходилось постоянно задавать себе вопрос – как выстроить курс именно в культурологической перспективе? В результате такой работы появилась не только учебная программа, но и данный текст, являющийся, по сути, ее развернутым комментарием.

Культурология – это особая специальность, не имеющая аналогов ни на Западе, ни в советском прошлом. Однако говорить о культурологии невозможно без упоминания о таком направлении, как культурные исследования. Культурные исследования появились в 1960-х и были напрямую связаны с работой Бирмингемского центра культурных исследований. Центр положил начало многосторонним исследованиям современной британской культуры с учетом социальных, политических и экономических контекстов. Это был новый способ анализа и новый способ мышления в целом. Во-первых, культура начала пониматься принципиально по-другому: не как преимущественно ‘высокая’ культура, не как достижения всего самого