

В форуме «Визуальная антропология» приняли участие:

Евгений Александров (Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова)

Андрей Головнёв (Институт истории и археологии УрО РАН, Екатеринбург)

Андрей Горных (Европейский гуманитарный университет, Вильнюс, Литва)

Виктор Круткин (Удмуртский государственный университет, Ижевск)

Ирина Кулакова (Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова)

Яри Купиайнен (Jari Kupiainen) (Университет прикладных наук Северной Карелии, Йоэнсуу, Финляндия)

Сара Пинк (Sarah Pink) (Университет Лауборо, Великобритания)

Кирилл Разлогов (Российский институт культурологии, Москва)

Ефим Резван (Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого /Кунсткамера/ РАН, Санкт-Петербург)

Елена Рождественская (Мещеркина) (Институт социологии РАН, Москва)

Павел Романов (Центр социальной политики и гендерных исследований / «Журнал исследований социальной политики», Саратов)

Пол Свитман (Paul Sweetman) (Школа социальных наук, Университет Саутгемптона, Великобритания)

Ольга Христофорова (Российский государственный гуманитарный университет, Москва)

Елена Ярская-Смирнова (Центр социальной политики и гендерных исследований / «Журнал исследований социальной политики», Саратов)

Редактор форума «Визуальная антропология»:

Ольга Бойцова (Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого /Кунсткамера/ РАН / Европейский университет в Санкт-Петербурге)

Визуальная антропология

ВОПРОСЫ РЕДКОЛЛЕГИИ

Визуальная антропология в России в настоящее время представляет собой бурно развивающуюся область: с каждым годом выходит все больше книг и статей, проходят фестивали, возникают новые центры, на университетских кафедрах вводятся соответствующие курсы. Это связано как с «визуальным поворотом», который произошел в гуманитарных и социальных дисциплинах в конце XX в., так и с особенностями национальной науки: российская антропология стремится наверстать упущенное. В результате такого бурного развития новая дисциплина не может не вызывать вопросов. Даже само название области «визуальная антропология» зачастую понимается по-разному, не говоря уже о ее методах, предмете и т.д. В седьмом номере журнала редколлегия «Антропологического форума» решила провести обсуждение темы «Визуальная антропология». Участникам дискуссии были заданы следующие вопросы¹:

¹ Редколлегия выражает глубокую благодарность Илье Утехину за помощь в составлении вопросов «Форума».

- 1 *Что, с Вашей точки зрения, входит в сферу визуальной антропологии? Как бы Вы определили ее границы?*
- 2 *Что для Вас фильм или серия фотографий прежде всего: один из способов представить результаты исследования, например, наряду с печатной публикацией, или первичный продукт полевой работы (материал для анализа), или собственно цель и итог работы?*
- 3 *Можно ли сказать, что методы анализа визуального текста «мягче» методов анализа словесного текста? Существуют ли формализованные методы анализа визуальных источников, которым можно научить других, или в области визуальных исследований субъективизм настолько неизбежен, что даже и пытаться не стоит?*
- 4 *По отношению к каким (какого рода) темам камера (фото, видео) является необходимым исследовательским инструментом? Какие техники и методы в рамках визуальной антропологии больше подходят для исследования тех или иных тем (например, передача информантам фото- или видеокамеры для того, чтобы они сами производили съемку)?*
- 5 *Можно ли говорить о своего рода «визуальном повороте», преодолении «словоцентричности» в теперешней антропологии (социологии и т.д.)? Если да, то насколько эта тенденция глубока, в какой степени затрагивает практики антропологического исследования и письма? Имеет ли визуальная антропология свои особенности на определенной территории (например, в Восточной Европе), или она не имеет региональной специфики? Какой Вам видится роль визуальных материалов в антропологии ближайших десятилетий?*

ЕВГЕНИЙ АЛЕКСАНДРОВ

Вместо рецензии. В поисках предмета визуальной антропологии

Если время оформления визуальной антропологии в самостоятельное культурное направление определить довольно трудно, то знакомство отечественных кинематографистов с этим явлением имеет вполне определенную дату. 26 мая 1987 г. в Союзе кинематографистов при большом стечении народа Вячеслав Всеволодович Иванов и Лэнарт Мери рассказали о популярном на Западе виде документальной съемки и объявили об открытии летом того же года первого на территории СССР фестиваля визуальной антропологии в г. Пярну в Эстонии. Этот ежегодный фестиваль, организатором и бессменным директором которого является известный документалист Марк Соосаар, стал своего рода Меккой для новообращенных. Первое знакомство с визуальной антропологией и представляющими ее авторами происходило именно в гостеприимной атмосфере этого фестиваля, на протяжении нескольких лет игравшего роль «моста между Востоком и Западом». Эту школу прошли практически все отечественные визуальные антропологи старшего поколения. Таким образом, сейчас можно говорить о двадцатилетней истории визуальной антропологии в России.

**Евгений Васильевич
Александров**

Московский государственный
университет им. М.В. Ломоносова

За эти годы некоторые кинематографисты, развивая традиции и ресурсы постсоветской документалистики, стали работать на новых принципах, появились специализированные организации в Москве и регионах, регулярно проводятся семинары и конференции, работают фестивали в Москве и Салехарде, формируются видеоархивы, фильмы и материалы визуально-антропологического характера все чаще используются в исследовательском и образовательном процессах, включаются в музейные экспозиции, работы российских авторов регулярно демонстрируются на фестивалях за рубежом.

И хотя трудно при сравнении с европейскими странами и США испытывать удовлетворение от степени развития визуальной антропологии в нашей стране, все же можно говорить, что новое культурологическое направление достаточно укоренилось. Более того, термин становится модным и зачастую приобретает настолько широкое толкование, что возникает подозрение об отсутствии у него собственного предметного содержания.

До последнего времени издательская деятельность в этой области осуществлялась в основном усилиями Центра визуальной антропологии МГУ им. М.В. Ломоносова, первой в России организации, последовательно начавшей вести комплексную работу в области визуальной антропологии. Были выпущены семь сборников статей [К первому фестивалю 1998; Салехард 2000; Материальная база 2001; Материальная база 2002; Материальная база 2003; Материалы 2004; III Московский международный фестиваль 2006], сделан перевод учебника К. Хайдера [Хайдер 2000], изданы брошюры российских авторов В. Рокитянского [Рокитянский 2001] и Е. Александрова [Александров 2003]. Правда, из-за малого тиража эти издания расхилились в основном среди специалистов, в той или иной степени причастных к новому направлению.

На этом фоне нельзя не обратить внимание на вышедший в этом году достаточно внушительным тиражом сборник «Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность» [Визуальная антропология 2007]. Издание достойно самого внимательного анализа и обсуждения, в нем с использованием современного научного аппарата освещаются многие аспекты визуальной культуры. Не ставя перед собой задачи рецензирования, хочу остановиться только на некоторых моментах, необходимых для дальнейших рассуждений.

В установочной статье сборника дается следующая характеристика визуальной антропологии: «Ее предметом выступают визуальные репрезентации, дающие о себе знать в науке и массовой коммуникации, мире медиа и политики, мире искусства и власти. Визуальная антропология не образует предметную

область, она выступает обобщенным названием совокупности стратегий исследования визуальных систем и их использования разными социальными группами» [Там же: 8]. В дальнейшем, говоря о фотографии, авторы ориентируют свое исследование на проблему «использования в социальной реальности фотографических изображений, их потребления» [Там же: 9]. И наконец: «Мы вкладываем в него [термин „визуальная антропология“. — *Е. А.*] несколько иной смысл, нежели те антропологи, которые используют визуальные средства для фиксации изучаемых культурных реалий. Но здесь-то как раз и возникает вопрос, уместно ли использовать данный термин применительно к фильмам, где „вымысел“ (fiction) является определяющей характеристикой жанра? <...> В наши намерения входит рассмотрение сквозь антропологическую призму именно художественных фильмов советской эпохи». Далее следует аргументация, констатирующая неизбежность авторской субъективной интерпретации, присутствующей и в документальных, и в игровых фильмах.

Главное, что в этих высказываниях вызывает возражение, это определение «предметного поля» визуальной антропологии, исключаящее из рассмотрения проблемы документальной съемки и создания фильмов и ограничивающееся процессами использования и потребления ее продуктов социальными группами.

Позицию авторов сборника можно понять, учитывая социологическую направленность издания. Вероятно, несколько другой взгляд был бы у этнографов, искусствоведов, педагогов, психологов, музееведов и т.д.

Многообразие подходов к рассмотрению визуальной антропологии оправдывается уже мультидисциплинарными амбициями современной антропологии, что не исключает анализ и с позиций других гуманитарных дисциплин. Не менее сложная картина возникает и при исследовании проблем аудиовизуального документирования реальности. Учитывая неизбежную множественность подходов к исследованию и опираясь на собственный двадцатилетний опыт занятий визуальной антропологией, попытаемся разобраться в этой запутанной ситуации.

Можно предположить, что ощущаемая многими незрелость теории визуальной антропологии вызвана по крайней мере двумя объективными причинами. Первая связана с очень широким полем проявлений и взаимодействий визуальной антропологии, что порождает представление об отсутствии собственной «предметной области» и в условиях переплетения дисциплинарных подходов многократно осложняет задачу поиска собс-

твенного предмета исследования. Вторая — в том, что большая часть теоретиков являются антропологами и представителями смежных дисциплин и исследованию визуальной стороны явления, естественно, уделяется меньше внимания [Рокитянский 2001].

Существует огромная область визуальной культуры, которая далеко не исчерпывается кинематографом, телевидением и фотографией. Театр, архитектура, изобразительное искусство и т.д. являются объектом и культурологии, и многих других дисциплин. И у каждой из этих дисциплин имеется свой предмет исследования. Вероятно, можно было бы говорить об интегрирующей дисциплине, например, о «визуальной культурологии», вобравшей в себя методы сопредельных наук, в том числе антропологии, и на основе их синтеза, с добавлением собственных подходов осуществляющей исследование визуальной среды культуры. В этом случае визуальная антропология могла бы считаться одной из частей этой дисциплины, наряду с такими образованиями, как «антропологическая фотография», «визуальная архитектура», «визуальная реклама», «визуальный костюм» и т.д. до бесконечности. При внимательном рассмотрении множества культурологических исследований наверняка можно найти подпадающие под подобную классификацию. По крайней мере, изучение художественного (постановочного) кинематографа имеет вполне основательную киноведческую традицию, что, естественно, не мешает заниматься им с позиций философии, семиотики, социологии, психологии и т.д.

Каким же образом можно попытаться очертить собственное теоретическое пространство визуальной антропологии?

Чтобы изначально достаточно широко очертить область исследования, имеет смысл воспользоваться следующим определением визуальной антропологии: комплексная деятельность — теоретическая, практическая (получение и применение аудиовизуальных материалов), организационная (мероприятия по внедрению и популяризации) и информационно-технологическая (включающая архивирование), направленная на получение и внедрение в социальную практику аудиовизуальной информации о малоизвестных сторонах жизни общества с целью осуществления диалога культур [Александров 1997].

Под теоретической деятельностью понимаются исследования двух уровней. Теоретическое осмысление первого уровня обращено на всю деятельность в рамках визуальной антропологии, включая изучение произведений антропологического характера и их использование в социокультурной практике (исследовательской, образовательной, масс-медийной, музейной и т.д.), организационные и информационно-технологические

аспекты. Второй уровень относится к собственному предмету исследования визуальной антропологии — специфике экранной коммуникации.

Первый уровень преимущественно обеспечивается культурно-антропологическими, философскими, социологическими, этнологическими (шире — историческими), искусствоведческими и прочими гуманитарными дисциплинами, изучающими жизнедеятельность человеческого сообщества. Их обращение к тематике визуальной антропологии позволяет исследовать весь широкий спектр ее функционирования в обществе: общий культурный контекст, аудиовизуальную информацию и ее применение в различных сферах, взаимодействие с другими областями культурной деятельности и т.д.

Даже такие прагматические проблемы, как техника и технология съемок, записи звука, монтажа, архивирования, вывода информации в Интернет, организационная деятельность по популяризации, являются в визуальной антропологии предметом исследования, так как от их решения зависит эффективность всей деятельности.

У антропологии, этнографии, философии, социологии, теории кинематографа (дисциплин, традиционно причисляемых к «ближнему кругу») имеется свой предмет исследования, в котором визуальная антропология либо совсем отсутствует, либо рассматривается как частная прикладная проблематика. В то же время очевидно, что без этих дисциплин, а также психологии, семиотики, эстетики, этики и других картина теоретического осмысления не может быть полной. Но и самое гармоничное комплексное использование всех перечисленных и неназванных дисциплин еще не обеспечивает адекватности рассмотрения характерной для визуальной антропологии проблематики, так как ни одна из привлекаемых наук не располагает методами исследования, соответствующими тем явлениям и тем процессам отображения этих явлений, с которыми имеет дело визуальная антропология. Например, практически не разрабатывается проблема вербального эквивалента визуальному языку, отображающему реальность. Рефлексивные свойства документальной съемки также по-настоящему не осмыслены.

Между тем визуальная антропология располагает собственными уникальными возможностями исследования, которых нет ни у одной из классических наук, и уже сейчас материалы и методы визуальной антропологии начинают привлекаться классическими науками и в виде иллюстративного материала, и в виде объекта исследования, и в качестве инструмента исследования. Более того, можно предположить, что некоторые проблемы упоминаемых дисциплин, не поддающиеся традицион-

ным подходам, могут рассматриваться с помощью методов и на принципах визуальной антропологии.

Таким образом, правомерно поставить вопрос о формировании на первом уровне вполне самостоятельного предметного направления, нацеленного на теоретическое осмысление визуально-антропологической деятельности как культурологического явления. Это направление может быть представлено синтезом многих научных подходов, переосмысленных с учетом специфики объекта исследования.

При всей важности и неизбежности рассмотрения множества аспектов, в совокупности составляющих сферу взаимодействий и проявлений визуальной антропологии, что иногда создает иллюзию «беспредметности», представляется целесообразным выделение поля исследования, характерного именно для нее и наименее разработанного в примыкающих научных дисциплинах. И здесь мы подходим к характеристике второго уровня теоретических проблем визуальной антропологии — выявлению собственной предметной области. Она связана со спецификой отображения культурных сообществ с помощью аудиовизуального языка и с закономерностями восприятия этой информации.

Выражение «малоизвестные стороны жизни общества» было употреблено, чтобы подчеркнуть ориентацию на более глубокое освещение действительности, чем это происходит в средствах массовой информации. В то же время диапазон интересов визуальных антропологов все время расширяется. В него включается отображение жизни представителей далеко не только этнических, но и конфессиональных, региональных, возрастных, маргинальных, творческих, профессиональных и прочих сообществ. Современная визуальная антропология может включать в сферу своего внимания практически все проявления культурной жизни человека. Но нет ли здесь прямого совпадения с практикой современного документального кино и телевидения?

Естественно, определенная специфика существует уже на уровне выбора тем для съемки. Визуальная антропология стремится к отображению бытования определенных сообществ. При этом часто акцент делается не на личности, а на взаимодействии персонажей внутри группы. Определенные же герои, как правило, выбираются в качестве типичных представителей своего сообщества, когда основное внимание уделяется не уникальности личности, а органичности воплощения в ней социальных, традиционных, семейных, природных связей и проявлений.

Можно попытаться выделить собственно визуально-антропологическое объектное поле деятельности внутри всеохватывающих интересов документалистики, например, сделав акцент на отображении жизни сообществ, когда герои съемки рассматриваются в контексте многочисленных взаимосвязей (традиционных, семейных, социальных, природных и т.д.), характеризующих их культурную принадлежность к сообществу. Но, во-первых, вопросы, что понимать под понятием «культурное сообщество» и тем более как их ограничивать и как выявлять наиболее характерных его представителей, весьма дискуссионны. Во-вторых, решить такую задачу даже с помощью аудиовизуального языка в сколько-нибудь полном объеме чрезвычайно трудно. И едва ли найдется хоть один фильм, который бы мог выдержать критику с подобной позиции, что совсем не исключает его принадлежности к визуальной антропологии. В-третьих, многие серьезные документальные фильмы не без оснований могут претендовать на попытку решить подобную задачу.

В каких же глубинных свойствах кинематографического отображения действительности можно увидеть возможность осуществления этой труднодостижимой цели, которую называют «диалогом культур»? Почему именно визуальная антропология претендует на выполнение такой роли? Разве широко распространенная и освоившая самые разнообразные способы воздействия на зрителя документальная кинематография не способна ставить перед собой эту задачу? И, может быть, не следует вычеркивать из рассмотрения игровой кинематограф, достижения которого в художественном освоении действительности еще более неоспоримы?

Конечно, постановочное кино с первых своих шагов вносило неоценимый вклад в знакомство зрителей с образом жизни людей в самых отдаленных уголках планеты. Более того, вполне оправдано использование фрагментов игровых картин для иллюстрирования культурологических учебных курсов, что зачастую и происходит на практике. Только нужно учитывать, что любое, даже самое талантливое, даже справедливо претендующее на отображение глубинных черт социокультурных проявлений своих героев постановочное произведение дает вымышленное представление о действительности. Может быть, лучшее, чем того заслуживает реальность, но всегда другое. Даже Роберт Флаэрти, которого в свою очередь современные ему антропологи обвиняли в отходе от документальности, решительно отказывал в сотрудничестве таким общепризнанным режиссерам игрового кино, как Мурнау и Ван-Дейк.

Собственно, это стремление сделать реальность более привлекательной, приблизить ее к некоему нравственному и эстетич-

ческому идеалу, превратить экранное сообщение в наиболее соответствующее ожиданиям и возможностям восприятия широкой аудитории, усовершенствовать реальность с помощью выразительных средств кинематографа зачастую характеризует и документалистику.

Можно справедливо возразить, что любое информационное сообщение не может быть слепком реальности и должно определенным образом воздействовать на зрителя, соответствовать его эстетическим представлениям и возможностям восприятия. Более того, визуальная антропология при всех своих особенностях остается разновидностью экранных искусств и пользуется тем же языком воздействия на зрителя. Недаром шедевр Роберта Флаэрти считается общей для всех видов кино вершиной.

Кроме того, зачастую бывает трудно провести различия, так как по характеру построения целый ряд разновидностей визуальной антропологии практически лишен специфики. Это в первую очередь относится к научно-популярным и учебным фильмам, к фильмам, изначально ориентированным на демонстрацию по телевидению. В этих случаях рамки жанра и прагматические задачи диктуют создателям определенные требования, следование которым в значительной степени лишает фильмы их видовой принадлежности. Характер съемки и построение таких фильмов иногда ничем не отличаются от аналогичных работ, относящихся к публицистике, рассказывающих о природных явлениях или о технологических процессах.

Отсюда вытекает объективная трудность выявления специфики визуальной антропологии, ее отличия от документального кино. Впрочем, вопрос не может ставиться о проведении каких-либо границ. Речь может идти только о выявлении определенных предпочтений и тенденций внутри документального кинематографа, соответствующих целям визуальной антропологии.

Может быть, главная особенность визуальной антропологии, вытекающая из ее сверхзадачи, — роль посредника между теми, кого снимают и кому показывают снятое. В практике кинематографистов вся нравственная коллизия в большинстве случаев ограничивается рассмотрением отношений между автором произведения и зрителем. Отображаемый мир обычно служит лишь материалом для создания произведения, за которое несет ответственность автор, как бы отчуждающий используемую действительность. В визуальной антропологии связь с попавшими на экран людьми в принципе не должна прерываться. Собственно, в этой более широкой и более ответственной нравственной позиции и можно увидеть главное отличие

подхода, во многом определяющего специфику визуальной антропологии. В конечном счете, именно от глубины осознания ответственности перед представителями культурного сообщества зависит полноценность образа культуры, от имени которой автор произведения выступает перед представителями другой культуры.

В этом случае в центре внимания исследователей оказывается специфика визуально-антропологической коммуникации. Речь идет о самом важном: о ситуациях, связанных с процессами запечатления жизни людей и демонстрации результатов съемки другим людям. То есть о явлениях, определяемых большинством исследователей визуальной антропологии как «диалог культур». Предметом исследования в этом случае становится посредническая деятельность визуального антрополога: подготовка к съемке в широком смысле слова, включающая и широкую культурную ориентацию, и отбор сюжетов и героев, и отношение к ним, и вытекающую из понимания своеобразия культуры эстетику съемки, а также поведение снимающих и снимаемых, приемы съемки, обработка снятых материалов для их публикации, учет реакции потенциальных категорий зрителей и влияние на нее помимо того воздействия, которое оказывает само экранное сообщение.

При таком синтетическом подходе к изучению психологических и эстетических закономерностей процесса отображения действительности можно говорить о новой складывающейся в рамках визуальной антропологии теории — синэтике.

Первая часть новообразования отсылает к *cinema* как к универсальному термину, расширительное толкование которого соответствует синтетическому аудиовизуальному языку, который родился кинематографическим, а в настоящее время может рассматриваться в качестве экранного кино-теле-компьютерного языка, включающего и фотографию, и звук, и графику. Таким образом, термин «синэтика» отвечает нацеленности исследования на совместное рассмотрение этических и эстетических закономерностей, определяющих характер творческой деятельности при отображении реальных жизнепроявлений человека средствами аудиовизуального языка.

Как же заявленный теоретический подход может реализоваться на практике?

Из ориентации на сугубо визуально-антропологические задачи рождается первое существенное свойство — нацеленность не на единичный конкретный заказ на создание фильма, а на долговременную тематическую работу по формированию фонда материалов по одной или нескольким культурам, когда фильм является лишь частью комплексной деятельности.

При этом подходе непосредственно работе над фильмами отводится не так уж много места. Да и собственно фильмы составляют лишь малую часть от того огромного объема материала, который приходится снимать при стремлении запечатлеть многообразные аспекты жизни исследуемых сообществ. И эти документации, которые по тем или иным причинам не превратились в фильмы, имеют не меньшее значение и обладают не меньшим этико-эстетическим потенциалом, чем те фрагменты, которые были отобраны для монтажа фильмов. А в совокупности они представляют собой неоценимый видеофонд, своего рода видеомониторинг существования определенного культурного сообщества на протяжении нескольких лет.

При таком подходе серьезно меняются приоритеты. Фильм оказывается не единственным и не главным результатом работы. Не теряя собственного значения, он скорее презентует тот большой корпус видеодокументаций, на основе которого он создается.

Принципиально должна меняться и роль видеодокументаций. Из подсобного, а иногда и неряшливого чернового материала они превращаются в значимый самостоятельный продукт, подлежащий и прямому использованию, пускай и в относительно ограниченной профессиональной аудитории, а также являющийся материалом для построения на его основе других сообщений. Поэтому все эстетические и этические требования, обычно предъявляемые к фильму, распространяются и на видеодокументации.

Сообщений, построенных на материалах видеодокументаций, иногда из одних и тех же фрагментов, но в разных комбинациях и под разным углом зрения, может быть очень много — в зависимости от целей, которые стоят перед автором или перед теми людьми, которые получают доступ к этим материалам.

На их основе могут создаваться иллюстрации к научным сообщениям или к учебным занятиям, научно-популярные и учебные фильмы, обзорные фильмы, претендующие на достаточно полное представление образа культуры или, напротив, относительно локальные, посвященные какому-то отдельному ее проявлению.

Ориентация на видеодокументирование, как и многие другие особенности визуальной антропологии, уходит корнями в сложившиеся методы гуманитарных исследований малочисленных народностей, конфессиональных групп, малоизвестных сторон культуры. Успех этих исследований, как правило, зависит от длительности проживания ученого в среде изучаемых людей, степени доверия, умения изнутри раскрывать законо-

мерности, определяющие существенные стороны бытия, точно и выразительно записывать свои впечатления, стремясь сохранить колорит и атмосферу жизни, к которой исследователь был допущен.

Триумф первого фильма Роберта Флаэрти был в немалой степени обусловлен тем, что он не только хорошо знал образ жизни эскимосов, любил их и восхищался ими, но и достаточно долго прожил с ними во время съемок. И хотя в его адрес было много обвинений в том, что некоторые сцены были разыграны, упрек надо относить скорее к несовершенству тогдашней съемочной техники, чем к нарушению автором естественности поведения, обычаев и ритмов жизни эскимосов.

Величие Флаэрти в том, что с помощью длительного проживания и кинонаблюдения ему удалось показать возможность создания изнутри полнокровного образа малоизвестного народа. Трагедия Вертова в том, что ему очень редко пришлось использовать открытые им возможности «киноглаза» для раскрытия внутреннего мира человека. Объединить принципы этих режиссеров, многими воспринимаемые как противоположные, с успехом удалось Жану Рушу, открывшему эффект «кинотранса» и создавшему ярко выраженное коммуникационное направление в визуальной антропологии, где главным стал открытый процесс общения «человека с камерой» с реальностью.

Примерно с 1940-х гг. и антропологи начинают осознавать, что кинематограф не только может выполнять функцию фиксации их наблюдений, но обладает собственными уникальными возможностями получать информацию совершенно нового рода, зачастую иррациональную, воспринимаемую на подсознательном уровне, принципиально отличающуюся от вербальной [Bateson, Mead 1942].

Успех визуального антрополога зависит от степени «допущенности», от внимательности взгляда, от способности входить внутрь события, проживать в нем вместе с его участниками и передавать с помощью камеры впечатления о существенных для данного сообщества и данной культуры чертах этих событий.

Здесь действуют психические механизмы, хорошо известные в психологии художественного творчества — эмпатия, отождествление, растворение в жизни героев. И так же, как в любом произведении искусства, перед автором стоит задача передать зрителю свои чувства, добиться эффекта со-участия, со-чувствования, в конечном счете, отождествления с экранными героями.

Приблизиться к этой цели нельзя, не следуя выдвинутому Ф. Ницше принципу «гостеприимства чужому» [Рокитянский 1998: 49]. Поэтому важнейшим условием успешности работы визуального антрополога является умение принимать чужую культуру, любить ее, со-чувствовать ей, «входить в нее». Только в этом случае он сумеет впустить ее в свой внутренний мир и раскрыть ее изнутри, через себя.

Такой подход требует и от публики умения и склонности погружаться в разворачивающееся на экране событие: способности к со-участвованию, отождествлению — той же психической установки на эмпатию, на основе которой производилась и сама съемка.

Библиография

- Александров Е.В.* Опыт рассмотрения теоретических и методологических проблем визуальной антропологии. М., 2003.
- Александров Е.В.* Система визуальной антропологии в России: ступени «погружения» и проблемы // Материальная база культуры. М., 1997. Вып. 1. С. 60–65.
- Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность / Под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова, В.Л. Круткина. Саратов, 2007.
- К первому фестивалю визуальной антропологии в России. Материальная база культуры. М., 1998. Вып. 2.
- Материалы Второго Московского международного фестиваля визуальной антропологии и конференции «Традиция и объектив. В поисках цельности» (Москва, 24–28 мая 2004 г.). М., 2004.
- Материальная база сферы культуры. М., 2001. Вып. 4.
- Материальная база сферы культуры. М., 2002. Вып. 1.
- Материальная база сферы культуры. М., 2003. Вып. 1.
- Рокитянский В.Р.* Визуальная антропология: частное расследование. М., 2001.
- Рокитянский В.Р.* Время встречи. Этнограф и «другой»: логика развития этнографического самосознания в XX в. // Гуманитарный симпозиум «Открытие и сообщаемость культур». М., 1998. С. 49.
- Салехард 2000. М., 2000.
- III Московский международный фестиваль и конференция визуальной антропологии «Камера-посредник» (8–13 октября 2006 г.). М., 2006.
- Хайдер К.* Этнографическое кино. М., 2000.
- Bateson G., Mead M.* Balinese Character: A Photographic Analysis // Special Publications of the New York Academy of Sciences. N.Y., 1942. Vol. 2.

АНДРЕЙ ГОЛОВНЁВ

О киноантропологии

1

Не-визуальной антропология бывает редко. Особенно много зрительных упражнений в изучении орнамента, цвета, иероглифов, петроглифов и других изображений. Полевая этнография, как и археология, основана на наблюдении и даже в вербальном исполнении стремится к передаче зрительных образов. Нынешнее явление визуальности означает своего рода прозрение науки, обретение нового средства коммуникации — языка изображения, доведенного кинематографом за минувший век до всеохватности и всеупотребимости. К счастью или несчастью, наука, родив для искусства дитя по имени кино, не слишком пеклась о его воспитании. Тем временем профессионально сложился и популяризовался новый язык — многожанровый и адаптивный, глобальный по распространению и глубокий по проникновению. Визуальная культура стала актуальной долей общекультурного фонда, формируя в человеке новую матрицу мировосприятия, от экранной грамоты (навыков чтения экрана) до стилизации под экран (подражание кинотелегероям в мимике, словооборотах, увлечениях, нарядах, интерьере). Становление новой визуальной культуры само по себе вызывает к жизни адекватную антропологию, иначе ученый цех в консерватизме превзойдет сам себя, описывая скрипучими научными словами летучий зрительный эфир.

Влекаемая кинематографом визуальная культура быстро наращивает свое функциональное поле, что видно, например, в шоу-буме и победном марше бытового дизайна. Это коснулось и собственно антропологического фонда в музеях, публикациях, презентациях. Сегодняшний читатель со смешанным чувством берет в руки блеклую этнографическую книжку пятнадцатилетней давности с непропечатанными буквами и мутными рисунками. Она бесценна тем, что запечат-

лела эстетику коллапса, но конфликтует с новой визуальной культурой. Еще недавно никому не пришло бы в голову говорить о режиссуре этнографической выставки; сегодня музеи все чаще представляют жизнь вещей и культур в мизансценах, медиакомпозициях, драматургии звука, пространственно-временного ритма, света, цвета.

Визуальная антропология обнимает все зрительно актуальные области и средства трансляции культуры, включая рисунок, фотографию, музейную экспозицию, театр, медиакомпозицию. Кино венчает эту пирамиду, поскольку, как принято считать, синтезирует в динамике достоинства других искусств. Не случайно ядром визуальной антропологии выступает сегодня документальное антропологическое кино. Мне удобнее не блуждать взглядом по бескрайнему визуальному пространству с размытыми границами, а сфокусироваться на ядре и пользоваться в университетских курсах и фестивальном движении понятием *киноантропология*. Это открытие (наблюдение, изучение) человека в культуре и культуры в человеке средствами кино.

В годы визуального господства рисунка и фотографии не было нужды обособлять визуальную антропологию как дисциплину или субдисциплину. Напротив, наука использовала изобразительные средства для усиления своего внутреннего потенциала. Тем более этого не следует делать сейчас, когда над гуманитарной наукой как (по Канту) способом самопознания разума навис вопрос об адекватности реальному миру. У антропологии с ее природной визуальностью есть шанс всерьез обогатить и освежить свои возможности за счет новых средств (методов) записи и интерпретации действительности, а антропологам с их врожденной толерантностью следует признать изобразительный язык (прежде всего киноязык) жизненной потребностью и взяться за его изучение.

2

Речь идет не о сотрясении здания науки, а об активации старейшего метода полевой этнографии — наблюдения. Если этнограф обладает не только острым зрением, но и мастерством записи наблюдаемого на кино/видео пленку (с синхронным звуком), он выступает как источник кода, создающий новую базу визуально-антропологических данных. Эти материалы могут затем транслироваться в письменный текст или иллюстрировать его, экспонироваться в музее или превратиться в самостоятельный фильм. Опыт показывает, что добротные исходники пригодны для многоразового использования и всюду дают поразительный эффект яркой образности, полифонии смыслов и эмоций. Они не знают языковых границ и легко транслируются между разными культурами. В международном общении

(на конференциях, фестивалях, лекциях) ничто не сравнится с визуальными данными по емкости и эффективности передачи антропологической информации.

Доступная ныне фото- и видеотехника — обычный реквизит полевика. Следует, правда, избавиться от иллюзии, будто цифровая камера сама умеет наблюдать и снимать. Ею нужно владеть так же, как художник владеет кистью. Неумелая съемка не более ценна, чем плохой рисунок. В любых условиях и настроениях фото/видеозапись должна вестись с соблюдением основных правил фотографии и кинематографии. Есть доля правды в утверждении, будто в антропологии не менее важно как сказать, чем что сказать. И в киноантропологии что показать неотделимо от того, как показать. Соответственно снять — это не просто поймать значимый объект в видеоискатель и нажать кнопку записи, но и передать киноязыком его контекст, символику, историю с учетом правил монтажа, соотношения реального и экранного времени-пространства. Импровизация в виде «неправильной съемки» как приема отображения иной реальности дает эффект только в умелых руках. Впрочем, по своему опыту постижения кинодела знаю, что хороший кадр часто выстраивается не согласно, а вопреки принятым нормам, по воле интуиции и неповторимого в своей сиюминутности настроения.

Снять всю культуру так же невозможно, как целиком ее описать. Полевое исследование есть различение в безбрежном море культуры отдельных элементов и их мысленное увязывание друг с другом. Так же работает кинозгляд, фокусирующийся на особенных или, напротив, типичных лицах, вещах, движениях, сценах. Я не пробовал снимать все подряд, хотя никогда не снимал и по жесткому, заранее утвержденному сценарию. Лучшие киноработы получались с полдороги, как вспышка в монотонности киноохоты, когда в стороне от задуманного сюжета вдруг открывалась яркая цель. Но даже при отсутствии или сырости сценария снимающий этнограф редко упускает важный сюжет, если не отмахивается от сигналов своей исследовательской интуиции. Из первых опытов киноработы я вынес правило: «Если у тебя на плече висит камера, не она принадлежит тебе, а ты ей; если что-то, пусть совершенно нелепое, остановило твое внимание, немедленно включайся и снимай, потом поймешь, зачем» [Головнёв 1995: 30].

В своем стремлении и неспособности снять жизнь целиком антропология и кинематограф едины. Андрей Тарковский утверждал: «Главным формообразующим началом кинематографа, пронизывающего его от самых мельчайших клеточек, является *наблюдение*. Фильм рождается из непосредственного

наблюдения над жизнью — вот, на мой взгляд, настоящий путь кинематографа». Идеальным случаем работы над фильмом ему представлялась отснятая секунда за секундой, день за днем и год за годом жизнь человека от рождения до смерти; затем миллионы метров пленки превращались в результате монтажа в две с половиной тысячи метров (полтора часа экранного времени) — идеальный фильм как запечатленное время. Вот только в руках разных режиссеров один и тот же материал запечатлел бы время по-разному [Тарковский 2002: 164–167].

Примерно так же грезит тотальным постижением действительности этнограф, осознавая мотыльковую краткость своего соприкосновения с культурой, растущей из тысячелетних глубин и растекающейся в тысячи судеб. Кроме того, снимающий знает, что в зрачке снимаемого всегда отражается кинокамера, даже если она не заметна в кадре. Вмешательство съемки, тем более съемочной группы, деформирует действительность настолько, что многие фильмы следовало бы включить в серию «культура перед объективом».

Редкие культуры (например, балийская театральная) будто специально созданы для съемок. Другие, напротив, стыдливо скрываются от кино или вовсе нетерпимы к нему. Кинематограф, охотно представляющий себя божьим оком и претендующий на роль демиурга XX в., не может избавиться от превосходства в отношении снимаемой реальности. Часто кинолюди даже без видимой необходимости преображают эту реальность в съемке и монтаже, превращая культурное пространство в съемочную площадку. В своей кинопрактике я последовательно сокращал съемочную группу, овладевая дополнительными навыками, пока, наконец, не выучился снимать в одиночку несколькими камерами. Однако вместе с киноумениями в меня переселились и свойственные профессии манеры. На заре своей этнографической карьеры я чувствовал себя агрессором, когда переступал порог чужого дома (в университетских наставлениях я часто говорю о пороге как главном испытании этнографа). Когда я взял в руки камеру и испытал мощь и ужас детально-крупного плана (особенно рта или глаз, когда оператор чувствует себя дантистом или окулистом), юношеские переживания показались мне невинной стыдливостью. Кино заметно агрессивнее этнографии, и ради естества атмосферы и теплоты отношений приходится чередовать этнографическое и кинематографическое поведение.

Снимаемая культура, как умеет, отвечает человеку с камерой. В поверьях хантов о том, что фотоаппарат крадет одну из душ человека (у хантов их 4–5), выразился не только леви-брюлевский канон *pars pro toto*, но и впечатление от реальных сцен

съемок, особенно с магниевой вспышкой. Карандашный рисунок не вызывает подобного отторжения.

Когда я отыскал крепких староверов и заговорил о съемке фильма, получил разъяснение: «Кино — грех. Сниматься нельзя. Сколько снимаешься, столько от тебя убывает, переходит с души на пленку... Снимок — это изображение. А изображено может быть только божественное. Нельзя приравнять себя к божеству». В домах старообрядцев, относящихся к строгому михайловскому толку часовенного согласия, нет телевизоров, и эти люди действительно свободны от соблазна экрана, представляющегося бесовским злом. «В телевизоре плохо то, что его смотрят и думают не о молитве; назавтра ждут продолжения показа, а о молитве опять не думают».

Староверов я не снимал и ничуть об этом не жалею, хотя поначалу кинематографист во мне негодовал и буянил под нажимом этнографа. Зато искушение камерой спровоцировало острую полемику, открывшую широкий горизонт современной религиозности и новый для меня ракурс, обозначенный в одной из готовящихся публикаций как «неснятое кино». И по жанру статья вышла смесью очерка и сценария — как монтаж неснятых сцен. Киномышление даже при выключенной камере позволяет по-новому разглядеть реальность.

3

Иногда кажется, что нет ничего объективнее объектива, хотя каждый оператор помнит, как изгонял из кадра лишних людей, как просил героев повторить слова или движения, навязывал им лиризм, комизм или трагизм посредством крупности, длительности или освещенности кадра. Смонтированный кинопотекст состоит из труднорасчленимого сплава разных субъективностей, и раскодировать его можно только со знанием персональных кодов и паролей.

Как бы ни был представлен визуальный текст — в кино, видео, фото, рисунке, предметной экспозиции — он читается от узнавания к гаданию, от знакомого к неизвестному. Если действие в кадре или монтаж развивают тему, далекую от склада психики или интересов зрителя, он мысленно монтирует бегущие кадры в свои ряды и ассоциации. Так происходит и в работе профессионалов с документальными кадрами, используемыми подчас в чужом для них контексте. Сегодняшние технологии позволяют внедряться не только в видеоряд, но и в кадр, творчески его преобразуя (например, в документальном сериале Леонида Парфенова «Намедни. Наша эра. Энциклопедия советской жизни»). Мои материалы неоднократно пытались купить или втихомолку использовали некоторые телестудии и авторы, причем на удивление неуместно (хороший мастер старается обойтись своими кадрами, притом снятыми для конкретного

сюжета — у них особое дыхание, и это чувствуется в фильме). На суетливом телевидении вообще не в чести авторское право и документально-антропологическая достоверность.

В отношении авторства и достоверности визуальная антропология вынуждена опираться на научную этику и обучать нормам приличия лихих киноделов. Из исследовательского арсенала в антропологическое кино заимствуются приемы многостороннего описания (для выбора точной экспозиции и ценностных ориентаций), стремление к завершенности и смысловой полноте отснятых сюжетов, взвешенность в оценках или безоценочность, корректность сопоставлений, точность перевода синхронизации, элегантность трактовки бытовых и сакральных сцен. Наука определяет, что снимать в культуре и как ее масштабировать в общем, среднем и крупном планах. После часа съемок на тундровом стойбище профессиональный оператор может объявить, что больше тут делать нечего, поскольку взяты планы бегущих оленей, вьющегося над чумом дыма и старика с глубокими морщинами. Кинематографический мозг буксует, когда ему предлагают снять один и тот же объект, например дом, в разных культурных измерениях: экологическом, нормативном, духовном, материальном. Этнографическое сознание, напротив, легко находит нужные предметно-смысловые ряды и создает плотный визуальный текст культуры, который может служить контекстом драматургического развития сюжета.

Залогом достоверности снятого материала и корректности монтажа сегодня может служить лишь доброе имя автора, хотя и удачные работы непременно встречают ворчание зрителя. Роберта Гарднера корили за то, что в «Мертвых птицах» он мало сказал о женщинах у дани, а в «Реках песка» — о мужчинах у хамаров. Мастерством и чутьем автора-режиссера достигается баланс научности и художественности фильма. По мнению Карла Хайдера, в идеале этнографическое кино должно соединять в себе искусство режиссера с эрудированностью и проницательностью ученого (режиссер старается мыслить этнографически, или научно, а этнограф кинематографически, или визуально); при этом, если между этнографией и кино случается конфликт и автор делает выбор в пользу этнографии, фильм в результате получается лучше и по кинематографическим стандартам [Хайдер 2000: 5–6].

Антропологический фильм — одновременно научное исследование и произведение искусства, и оценивать его можно по двум разным наборам критериев. Однако, как показывает фестивальная практика (например, опыт Российского фестиваля антропологических фильмов, где разделены номинации «лучший режиссер» и «лучший антрополог»), в лучших фильмах

эти качества нерасчленимы и антропологическая удача обычно сочетается с режиссерским успехом.

Наука обобщает, искусство индивидуализирует. Антропологическое кино может позволить себе и то, и другое. В нем есть своя «графия» и «логия», свои приемы укрупнения и удаления плана. Этнография с этнологией различаются как портрет с натуры и авторский сценарий. Этнография, создающая образ культуры, не может не быть по-своему художественной (образцы нудной этнографии правильнее считать не научным произведением, а инвентарной описью). Культура живет не в застывших канонах и традициях, а в драматургии человеческих отношений. Чтобы ощутить себя в шкуре туземца, к чему призывал антрополог Малиновский, нужно отыскать общие точки сопереживания, как наставлял режиссер Станиславский. При этом следует сохранять целостное ощущение культуры и в то же время проникать в значение каждой ее детали. Этнографы любят говорить, что главным для них является метод «включенного наблюдения», не подозревая, насколько их язык близок кинематографии. И там и здесь «включенность» означает не нажатие кнопки, а сопричастность к происходящему. Подобно этнографическим наблюдениям, снятые кадры легко различимы по их причастности или безучастности.

Этнография и кино — почти ровесники, они родились в XIX в. и достигли зрелости в 1920-е гг. В том же 1922 г., когда вышли открывшие эпоху антропологического портрета «Аргонавты Западной Пацифики» Малиновского и «Андаманские островитяне» Рэдклифф-Брауна, в Нью-Йоркском театре был показан фильм Роберта Флаэрти «Нанук с севера», снятый в тех же эскимосских снегах, где несколькими годами ранее родилась культурная антропология Франца Боаса. Флаэрти вполне этнографично вживался в культуру: среди эскимосов он прожил более одиннадцати лет, на Самоа — почти два года, в Ирландии — полтора года, в Луизиане — год. «Сначала я был исследователем, потом стал художником», — говорил он о себе. Об искусстве этнографического кинопортрета он заметил: «В каждом народе есть зернышко величия, и дело кинематографиста <...> найти тот единственный случай или даже одно-единственное движение, в которых это величие проявляется» [Флаэрти 1980: 44–45, 154].

Наряду с этнографическим портретом существует этнологический сценарий. От исторического сценария этнологический отличается тем, что в нем прописаны диалоги — события и явления трактуются с позиций всех участвующих сторон. Этнологическим может быть и надэтнический сценарий конструктора, смело переступающего рудименты этничности

и аргументы примордиалистов. Этническая феноменология, одним из приемов которой является этнокультурный сценарий с действующими лицами и фоновыми сценами, открывает для кинематографа огромное сюжетное поле, одновременно давая науке эффективный и эффективный метод экранизации идей.

Главными измерениями научности антропологического кино являются, таким образом, этнографический портрет и этнологический сценарий. Его художественная ценность определяется не столько соответствием киноканонам, сколько утонченностью развития самобытных этно-эстетических интонаций. В последние годы этно-арт проявляется все ярче в документальном («Яптик-Хэсе» Эдгара Бартенева) и постановочном («Шошо» Алексея Федорченко) кино России.

4

Для кино нет недоступных тем, но два измерения буквально созданы для него: движение и подсознание. Оба выразились уже в археологии кино. Не раз отмечалось, что петроглифы в бликах воды или пещерные рисунки в мерцании факелов создают иллюзию движения. Возможно, этот эффект был решающим в выборе места и манеры изображения. Уже в пещерной древности обозначился конфликт между динамикой образа и статикой формальной истины. Например, для того чтобы при движении факела лошадь на пещерном рисунке Пенаскоса кивала головой, древнему художнику пришлось нарисовать ей три головы [Дэвлет 2006: 66].

Как показывают древности палеолита и мезолита, пралюди и ранние люди двигались гораздо больше современного человека, который в ритме сегодняшних состояний выглядит скорее сидящим и лежащим, чем прямоходящим. В неолите, с появлением городов и крепостных стен, произошло разделение мира на кочевников и оседлых, ставших выразителями динамики и статики. На исходе средневековья оседлый мир одолел кочевников, и его идеологи, включая иноков-летописцев, выработали модель статичного мироздания. В истории вместо реальных движений, наполняющих человеческую жизнь, стали двигаться эпохи, формации, классы, религии, производительные силы. Вся наука основана на фиксации результатов и итоговых заключениях. Историк научился останавливать историю, механик заменил мобильность человека движением техники. Нынешний Homo mobilis — оседлый менеджер с мобильным телефоном.

Тяготение к динамике в искусстве взамен утраченной мобильности толкало к поиску средств выражения движения в искусстве через светотени, светомузыку, перспективу, контрапункт жестов. Прорыв динамики в облике люмьеровского паровоза — своего рода возвращение к истокам, и потому кинема-

тограф так внутренне первобытен. И антропологии в отличие от истории мешала удовлетвориться статикой мобильная реальность, особенно кочевых культур. Антропология, подобно изобразительному искусству, нуждается в особых средствах записи и трансляции динамики. Во взаимодействии кинематографа и этнографии возможна антропология движения, которая — отчасти искусство, поскольку допускает образность. Она ищет приемов передачи ритма и пластики движения. Нет ничего древнее этого творческого поиска как средства самовыражения *Homo mobilis*.

Столь же исконно другое антропологическое измерение, в котором органичен кинематограф — подсознание с его образами, состояниями и ритмами. Поразительное сходство языка кино с пралогическим сознанием заметил Сергей Эйзенштейн, закончив монтаж «Октября» и начитавшись Леви-Брюля и Фрэзера. Он без кавычек рассуждал о магии кино, которая «возвращает зрителя на стадию чувственного мышления», «ибо чувства и сознание в таком случае — покорны и управляемы почти в порядке транс», о кинодиалектике, сочетающей «язык логики» и «язык образа», монтаже, который есть «точное воспроизведение того механизма, при котором <...> абстрактная мысль может опять распасться на свои единичные образы», о внутреннем монологе с его дологичной, образно-чувственной речью [Эйзенштейн 2002: 37, 46, 80, 84].

Если кинематограф столь близок к естеству психики, он может транслировать ее внутренние ритмы и состояния. Поскольку кино сущностно растет из антропологии, науке пристало смелее говорить изобразительным языком или даже претендовать на киноэксперимент погружения в бездну человека. Сегодня, при обилии видеотехнологий, камеру можно применять подобно тому, как прежде психоаналитики использовали рисунок для отображения настроений и видений. Этот ракурс-инсайт перспективен и в автопортретировании культур руками и глазами их носителей. Правда, ярких работ, вырастающих из практики подобных съемок, пока немного. Лучшими образцами таких киноэкспериментов являются профессиональные работы, например, гордость канадского кинематографа, игровая лента эскимоса Захариаса Кунука «Атанарджуат. Быстрый бегун».

В съемках родной культуры наряду с известными преимуществами есть заведомая слабость. Свою культуру человек не видит, потому что она и есть его зрение. Лишь зеркало другой культуры помогает ему отразить и выразить собственные ценности. Чужак (например, не отягощенный лишними этнографическими знаниями оператор) способен создать потрясающий

визуальный образ непонятной ему сцены или вещи благодаря своей холодной отрешенности или, напротив, сиюминутной увлеченности. Эффект внешнего художественного удивления по-своему не менее ценен, чем съемки привычного, и кино-антропологический язык должен обогащаться неожиданными ракурсами и приемами в практике перекрестных съемок и фестивальных встреч носителей разных культур.

5

Даже убежденный любитель письма просмотр книги начинается с картинок, выражая тем самым архетипичное предпочтение визуального образа словесному. Исконностью визуальной культуры, возведенной кинематографом в ранг приоритетов, определяется ее растущий потенциал. Однако тотальной смены письменного текста видеорядом не происходит и не произойдет, поскольку у слова своя миссия как в искусстве и науке, так и в управлении. Живое изображение не обладает той статичной убедительностью, которая свойственна печатному слову. Скрижали с высеченными истинами не заменить движущейся картинкой. Скорее кино подвергнется формализации, как это произошло с фабулами голливудских картин с их неизбывными хэппи-эндами, чем миропорядок сдвинется со статичной буквы к динамичному образу. Кроме того, слово важно и для кино, и изящная словесность себя не исчерпала, и антропологии есть еще что сказать и написать.

Эволюция визуальной антропологии видна по фестивальному движению, в частности Российскому фестивалю антропологических фильмов (РФАФ), которому уже десять лет. Прежде в России не существовало понятия «антропологический фильм» и подобного кинофестиваля. Исследователи-антропологи избегали серьезной работы с камерой и в лучшем случае выступали консультантами в научно-популярном кино. Поиск ориентиров в туманной стихии ранней киноантропологии России сочетал профессионализм в науке с любительством в кино и наоборот. Первые два фестиваля прошли в режиме мозгового ринга, на котором в боях без правил блистали методологи, режиссеры, политики, этнографы. Словопрения на тему «Что такое антропологический фильм?» порой затмевали обсуждение самих фильмов.

Встречи исследователей и режиссеров не могли обойтись без споров о приоритете науки или искусства. Поначалу многим казалось, что дело ограничится сиюминутным использованием друг друга: антрополог зафиксировал обряд на пленку, кинорежиссер насытит экзотической фактурой свою ленту, и каждый вернется в родной цех со своим представлением о «визуальной антропологии». При этом науке важна документальная достоверность и безразлично качество съемок, а кино достаточно

выразительной образности и нет нужды погружаться в глубины культуры. Однако уже вскоре этнограф стал мучиться эстетикой кадра, а режиссер — тонкостями внутрикультурной семантики.

С III РФАФ словесные дуэли уступили место фильмам, дававшим разные ответы на вопрос о сути и форме антропологического фильма. Новый виток дебатов был сориентирован на поиск зрительской аудитории. Кто смотрит антропологическое кино? Интересуются ли им телеканалы? Где, кроме профильных фестивалей и университетских аудиторий, можно собрать нашего зрителя? Вариации ответов на эти вопросы определяют спектр жанрового разнообразия киноантропологии. Наконец, V РФАФ обозначил еще один вектор поиска и эксперимента — во внежанровости, вне устоявшихся рамок. Документальность антропологического фильма на РФАФ в течение десятилетия оставалась незыблемой нормой, но сама она причудливо дрейфовала. Что происходит на съемках и монтаже, если камера желает документировать не типы обуви, а потоки подсознания? Председатель жюри двух фестивалей (III и V) кинорежиссер Карен Геворкян считает грань между игровым и неигровым кино, особенно в измерении антропологии, искусственной и видит яркую перспективу развития постановочного антропологического кино, подтверждением чему служит его собственный опыт производства фильма «Пегий пес, бегущий краем моря».

Киноантропология расположена не по краям науки и кинематографа, а на общем деятельностном и тематическом поле. Если она движется от науки к кино, то создает из типа образ, если наоборот — типизирует индивидуальный портрет до образа народа. Формула «человек — портрет народа» только на первый взгляд кажется противоречащей канонам науки; в действительности съемки культуры без человека настолько же неэтнографичны, насколько и некинематографичны.

Антропологу не повредит снимать себя самого и свои визуальные ощущения как факт науки. Пересечение внешних диалогов и внутреннего монолога автора-режиссера представляется перспективной версией киноантропологии. Чем естественнее камера выражает настроения и восприятие самого этнографа, тем органичнее сходятся в его работе наука с искусством. В этом отношении следует избегать привычного потребительства науки в отношении искусства. Антропология не разживется за счет кинематографа, если будет пытаться отщипнуть от него кусочек пользы и утащить в свою норку. Серьезные открытия и успехи невозможны без проектно осмысленного и профессионального совмещения умений и усилий.

Немаловажны размышления о социальной мощи кинематографа (неслучайно советские вожди называли его важнейшим из искусств) и об этнических особенностях киноязыка, в котором, например, американское небо видится ареной пилотов или инопланетян, русское — символом вечности и преодоления бытийной гравитации, японское — театром ветра, дождя, солнца, облаков.

Сегодня внутри визуальной культуры идет противоборство различных изобразительных стилей и жанров, включая кино и телевидение. Серьезную конкуренцию классическому кинематографу составляет медиаккультура, основанная на игровой интерактивности и резвой анимации. На наших глазах экранная эстетика преобразуется под напором виртуальных образов. Мировая Сеть становится все популярнее как павильон или даже натура для съемок. Не исключено, что антропологи нового поколения будут проводить полевые исследования не в джунглях, а на сайтах в облике анимированных человечков, изучая и снимая виртуальными камерами аборигенов Интернета.

Библиография

- Головнёв А.В.* Говорящие культуры: традиции самодийцев и угров. Екатеринбург, 1995.
- Дэлет Е.Г.* Древнейшие страницы истории первобытного искусства // Вестник истории, литературы и искусства. М., 2006. Т. 3. С. 56–68.
- Тарковский А.А.* Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания / Сост. П.Д. Волкова. М., 2002. С. 95–349.
- Флаэрти Р.* Статьи, свидетельства, сценарии. М., 1980.
- Хайдер К.* Этнографическое кино. М., 2000.
- Эйзенштейн С.М.* Метод. М., 2002. Т. 1. Grundproblem.

АНДРЕЙ ГОРНЫХ

Визуальная антропология: видеть себя другим

Визуальная антропология vs этнографический фильм: политики репрезентации

Развитие визуальной антропологии как особой дисциплины на пересечении культурной антропологии и документалистики прежде было обусловлено задачами теоре-

Андрей Анатольевич
Горных
Европейский гуманитарный
университет, Вильнюс, Литва

тической критики и практического преодоления традиции этнографического фильма. Истоки этой традиции лежат во вполне естественном для большинства исследователей стремлении обогатить арсенал этнографических инструментов средствами фото- и кинематографического документирования и анализа материала¹. Можно сказать, что кинематограф и культурная антропология, будучи двумя весьма близкими по времени появления и по «бессознательной» социальной логике (движение капитала, колониализм) формами модернистской репрезентации мира (художественной и научной) в принципе были обречены на взаимопроникновение. Но внутридисциплинарный, «сознательный» мотив развития этнографического фильма определялся практическими целями документирования того материала, который труднее всего поддавался вербальной фиксации (эмоции, жесты, танцы и т.п.). Кинематографическое документирование позволяло существенно снизить риски ситуативной, субъективной интерпретации того или иного элемента экзотической культуры². Кроме того, оно позволяет в отсутствие достаточных для интерпретации возможностей (времени, знаний, суждений экспертного сообщества) и/или ввиду опасности исчезновения данного культурного элемента (обрядя, танца и пр.) в максимально полном формате архивировать целые пласты архаической культуры для последующего «археологического» исследования. Эти технические выгоды применения кинематографического «аппарата» долгое время заслоняли его идеологическую работу в антропологическом и без того существенно идеологизированном знании.

Ведь генеалогия антропологического знания недвусмысленно отсылает к колониальному интересу метрополий к своим «объектам». Механизмы власти-знания (возможно, как ни в одной другой гуманитарной дисциплине) встроены в саму архитектуру антропологического знания. Помимо знания, используемого в целях более эффективного управления колониями, антропология доставляла и побочные идеологические выгоды. Еще в 1898 г. Франц Боас в политкорректной манере указывал на них, аргументируя необходимость изучения западными студентами антропологии наличием двойного сообщения в ан-

¹ См., например: [Coller, Collier 1986].

² Например, что «значит» вот это выражения лица аборигена? — любое его полевое, словесное описание будет избирательным и семантически окрашенным, т.е. уже интерпретирующим, тогда как при дальнейшем анализе — сопоставлении с более широкой системой выражений эмоциональных состояний в данной культуре, с другими описаниями того же самого визуального материала — может оказаться, что данное значение (эмоция страха) было «вчитано» в лицо аборигена предрассудочными структурами понимания самого исследователя.

тропологическом знании: помимо информации о примитивных культурах, антропология позволяет «в истинном свете» увидеть достижения западной цивилизации [Boas 1940: 624–625].

Этнографический фильм развивался как дисциплина «профессиональных элит» западных университетов в силу того, что съемки в долгих и дальних экспедициях, требования к качеству изображения и звука удорожали и без того значительные бюджеты полевых исследований. Этнографический фильм оставался по преимуществу работой профессионалов для профессионалов с целью дополнительного обоснования и иллюстрирования антропологического дискурса¹. Субъектом этнографического фильма был профессиональный наблюдатель, предварительно вооруженный специальными теориями и неявными идеологическими установками, легитимирующими помещение «дикарей» под увеличительное стекло «цивилизации».

Технологическим импульсом для развития визуальной антропологии стала демократизация производства видеопродукции, связанная с появлением дешевых видеокамер, а затем цифровых технологий. Последние сделали возможным «одомашнивание» не только видеосъемки, но и видеомонтажа, что и послужило решающим ударом по монополии узкой группы профессионалов на кинорепрезентацию.

Лавинообразное нарастание практик любительского или полупрофессионального производства видеопродукции — от съемок быта и семейных торжеств до любительских документальных и игровых фильмов — стало тем массовидным опытом, который, с одной стороны, требовал своего осмысления, своей идеологии и своей теории, а с другой — стал повсеместно проникать в высокую, элитарную, профессиональную кинокультуру, размывая ее границы и деконструируя каноны (эстетика съемки ручной камерой, домашнего видео, реалити шоу и пр.).

Собственно, то, что сейчас называется визуальной антропологией, на мой взгляд, является обозначением встречного движения массового, «слепого» видеопроизводства и концептуализации этого производства в современных культурных исследованиях и постколониальной теории. Движения, которое встречает существенное сопротивление различных монопрофессиональных групп (этнологов, социологов, кинооператоров, режиссеров), которые лозунгами борьбы за профессионализм и чистоту дисциплины, по сути, оправдывают собственную слепоту в отношении того, что подобные лозунги явля-

¹ См. реконструкцию традиции этнографического фильма в: [Ruby 2000].

ются лишь маскировочными пятнами гораздо более значимой игры — игры за монополию в репрезентации Другого, других стилей и образов жизни, основные ставки в которой сделаны в поле глобальных масс-медиа.

С позиций современных культурных исследований претензии на фактологичность, строгую описательность различных дисциплин — будь то этнография, история или психиатрия¹ — скорее свидетельствуют о работе культурных тропов или механизмов власти-знания (воспроизводство иерархий, распределение ресурсов), нежели ведут к объективной фиксации реалий. Этнографический объект с самого начала является «текстом», предстает как поле текстуальности, порожаемое «конфликтом интерпретаций» или взаимопереводом различных «языков»². Визуальная антропология, реконструируя антропологический текст, обнажает несводимое различие точек зрения, зазоры интерпретаций, в которых косвенно просвечивает социальная реальность, не представленная никаким доминирующим социальным «голосом», никаким прямым образом вообще. В целях текстуализации и диалогизации антропологического знания культурные исследования и постколониализм радикальным образом переосмысливают основные параметры производства этнографического фильма — субъект, объект и техники репрезентации³.

Визуальная антропология: по ту сторону этнографического субъекта и объекта

В координатах визуальной антропологии субъект (автор, исследователь) отказывается от позиции дистанцированного наблюдателя некоего внешнего зрелища, вооруженного специальной концептуальной, идеологической и технологической оптикой, позволяющей удерживать безопасную, «когнитивную» дистанцию от зрелища. Дистанцию, которая, с одной стороны, конструирует Другого как внешний предмет познания, конструируемый самими процедурами знания в целях экономического манипулирования им (современный комплекс власти-знания). С другой — по сути, задает позицию видения вуайера, переходящую в откровенно порнографическую точку зрения. Эта дистанция инвестирует позицию видения дополнительным «визуальным удовольствием» и отождествляет реалистическую точку зрения с доминирующим взглядом белого, буржуазного

¹ См. соответствующие классические работы: [White 1987; Foucault 1999].

² См.: [Ricoeur 1969]; работы Ю. Лотмана по семиотике культуры [Лотман 1993] или собственно антропологическую концепцию «насыщенного описания» К. Гиртца [Geertz 1973].

³ В числе первых теоретических атак подобного рода на традиционный этнографический подход к кинодокументалистике была работа Билла Николса «Сказка этнографа» [Nichols 1991a].

мужчины¹, удерживающим Другого (расового, гендерного) на безопасной дистанции².

Специфическое удовольствие субъекта, находящегося по ту сторону кинокамеры (экрана), порождается, во-первых, тем, что с Другим возможен только визуальный контакт, причем в весьма специфическом режиме: ты видишь, как Другой не видит, что ты его видишь (вуайеристическая позиция). Во-вторых, Другой под этим вуайеристическим взглядом имеет тенденцию к превращению в набор застывших картинок, максимально удобным образом и в максимально «интересных» позах предлагающий себя рассматривающему глазу в качестве целиком пассивного объекта, исключающего всякий человеческий контакт (порнографическая позиция). На эту позицию постоянно «выталкивается» зритель этнографического фильма, для которого присутствие этнографического Другого, существующего где-то там, по ту сторону, практически вынесено за скобки.

После того как в формах колонизации и неокolonизации была осуществлена модернизация «третьего мира» и он стал своеобразным сверхпроводником для западных маркетинговых стратегий и медийных потоков информации, после того как работа механизмов власти-знания отформатировала традиционные культуры под потребности глобального рынка, на первый план выходит именно эта тенденция помещения зрителя (постмодернистского потребителя) в порнографическую позицию видения, в которой неявная валоризация ценностей «первого мира» дополняется функцией визуального развлечения. Другой распадается на «веселые картинки», в которых акцентируется его забавно-абсурдная инаковость, Другой начинает выполнять функцию фрика в телешоу. Таким образом, происходит ассимиляции этнографического фильма масс-медийным пространством и превращение его в «младший класс (a minor subset) мира коммерческой документалистики» [Ruby 2000: 26], поставщика видеопродуктов для сети публичного телевидения PBS в США, глобального National Geographic и т.п.

Антрополог, таким образом, в конечном счете участвует в глобальном производстве самой «совершенной», постмодернистской формы потребителя — порнографического зрителя, убеждающегося в своих цельности, полноте, господстве перед манящим, тревожным, опасным зрелищем Другого. Эта форма и является неузнанной истиной субъекта этнографического взгляда.

¹ См.: [Mulvey 1975].

² См.: [Nichols 1991b]. О порнографической логике этнографического позитивизма см. также: [Emisson, Smith 2000].

Критической реакцией на «империализм» этнографического взгляда стала прежде всего проблематика «рефлексивности», которая рассматривается как ключевая для самоопределения визуальной антропологии и определяется, в частности, «не просто как экспликация исследовательского подхода, но выявления самого процесса, посредством которого конституируются позиции исследователя и информанта и посредством которого в полевой работе производится знания» [Pink 2003: 189].

Но проблема заключается не только в том, что субъект этнографического знания должен более систематично и открыто задаваться вопросами о том, каковы его собственные предпосылки и мотивы познания, в какой мере его методы конструируют (и подчиняют определенной власти) познаваемый объект. Исследователь, прибегая к буддистским аллегориям, должен учиться видеть собственное видение. Ибо «видение» в социально-антропологической перспективе изначально есть групповой конструкт — эффект набрасывания на реальность символических классификаций¹. Видеть собственное видение — значит косвенно, в формах видения других образов жизни схватывать собственную позиционированность в данном обществе.

Проблема рефлексивности знания о другом в конечном счете приводит к принципиальной теоретической альтернативе реалистической идеологии субъекта. Такая альтернатива разрабатывается в культурных исследованиях, использующих разнообразный арсенал аргументов критической теории, психоанализа, постструктурализма в пользу возможности и необходимости другого типа субъективности. Субъекта не просто «множественного» или «децентрированного», но становящегося, вовлеченного в мир не как в зрелище, а как в сверхиндивидуальную, символическую (языковую, коллективную) динамику, частью которой он сам выступает. Подобно тому, как поэт постоянно становится субъектом вместе с той речью, которая создает его, создаваясь им, или тому, как психоаналитик рискует собственной идентичностью перед лицом «другой» речи, чтобы понять ее², субъект визуальной антропологии является частью подвижной картины, которая «видна» только над-индивидуальному, символическому Другому. В современной антропологии, феноменологии, психоанализе этот тезис уже давно потерял остроту парадокса³.

¹ См. классические работы Ф. Боаса, М. Мосса, Э. Дюркгейма о первобытных классификациях [Boas 1940; Боас 1997; Дюркгейм, Мосс 1996] или работы по социологии литературы французского теоретика Люсьена Гольдманна, разработавшего концепт «видения мира» для описания группового отношения к социальной действительности [Goldmann 1964].

² См., например: [Deleuze, Guattari 1972].

³ Ж.-П. Сартр, М. Мерло-Понти, Ж. Лакан, Ж. Бодрийар, С. Жижек и другие философы разносторонне аргументировали ключевые для современной критической теории субъекта тезисы о том, что

Антропологи эпохи модерна избегали порнографических эффектов этнографической дистанции с помощью специальных методов долговременного и повторного изучения локальных культур, включенного наблюдения, погружения в экзотическую культуру (все равно не снимающих двусмысленности позиции исследователя как глубоко внедренного шпиона в среде «информантов»). Но сопротивление этому визуальному, «порнографическому» повороту в отношении к Другому было фактически устранено в эпоху постмодерна. Этому способствовало, с одной стороны, само применение кино- и телерепрезентации — со своими нарративными схемами, операторскими и монтажными техниками, форматом, не предполагающим не только антропологической степени вживания в репрезентируемые реалии, но иногда и минимального знакомства с ними. С другой стороны, радикально трансформировался сам Другой как объект репрезентации. «Дикари» перестали быть наивными, они теперь играют по тем же правилам, что и антрополог, который все более оказывается чем-то средним между туристом и журналистом. В качестве товара или для косвенных выгод (давление на местные власти, изменение общественного мнения) они предлагают то, что «чужак» хочет увидеть и услышать, то, что пользуется спросом в поп-культуре: красочно инсценированные танцы и «ритуалы», экзотическую скудость быта, повествования о борьбе с неимоверными лишениями, о диковинных происшествиях, верованиях и обычаях.

Визуальная антропология является попыткой снять саму ситуацию напряжения между крайностями, в которой оказывается этнографический фильм, между крайностями: а) самозамыкания в кастовую, высокобюджетную, «правую» университетскую дисциплину, в идеологической наивности позитивизма переваривающую последние крохи некапиталистического Другого, и б) встраивания в качестве курьезного придатка в медийную систему инфотейнмента, симулирующего этого Другого в соответствии с жесткими требованиями формата.

В этом контексте переосмысливается и сам объект визуальной антропологии. Это уже не окончательно колонизированный, исчезнувший «экзотический Другой», но «культурный Другой», имманентный нашему собственному глобальному, мультикультурному обществу. Этим Другим могут выступать разнообразные гибридные образования: «от идентичности геев и лесбиянок до политик диаспор, культурной и семейной памяти, историй угнетения» [Russel 1999: 11]. Такой Другой мо-

жет находится не просто в самой близи от каждого из нас (друг, осознавший себя геом), но внутри нас. Например, полноправный гражданин Европы может и скорее всего окажется в каком-то аспекте и в какой-то ситуации одновременно «меньшинством», «иным» — восточноевропейцем, армянином, незамужней, из неблагополучного пригорода, курильщиком и т.д. и т.п. Культурный Другой — это также и реалии наших «желаний, памяти, фантазмов» [Ibid: 25], которые в современном обществе становятся все более отчужденными, смутными, «экзотическими» для индивида.

Визуальная антропология призвана не столько вывести на свет этого Другого с той же «цивилизаторской» миссией изучения-и-приручения. С одной стороны, она является попыткой взглянуть на себя глазами Другого, символического субъекта, то есть проблематизировать свою собственную воображаемую идентичность — монолитное, автономное Эго. С другой — визуальная антропология есть практический поиск альтернативных средств репрезентации «нового», культурного Другого.

На это делает акцент Кэтрин Рассел, одной из первых предпринявшая попытку систематического осмысления визуальной антропологии как «экспериментальной этнографии». Визуальная антропология, по мысли американской исследовательницы, есть экспериментальная дисциплина: «Рассматривать ее как „экспериментальную“ значит осознавать ее как вызов общепринятым формам репрезентации, как поиск новых языков и форм, адекватных по отношению к самым плюралистическим социальным образованиям» [Ibid: 3].

Неожиданной иллюстрацией того, что культурный Другой требует новых, по существу визуальных, кинематографических средств репрезентации, может послужить фрагмент «монументального решения» судьи Джона М. Вулси, который в 1933 г. следующим образом мотивировал свое разрешение распространения «Улисса» Д. Джойса в США: «То, чего он [Джойс] пытается добиться, не многим отличается от двойной или, если это возможно, множественной экспозиции в художественном фильме <...> — передать словами эффект, который очевидно более адекватным образом может быть выражен в графической технике <...> пластического палимпсеста впечатлений, ассоциаций, размышлений» [Joyce 1961: IX]. Другой, который внутри нас, — повседневные самоумножающиеся сплетения ассоциаций, бессознательная работа желаний, грезы наяву и фантазмы — который направляет и структурирует наше сознательное Я, по мнению судьи, этого стихийного визуального антрополога, подлежит, таким образом, скорее кинематографическому декодированию.

Те возможности кинорепрезентации — множественная экспозиция, наложение нескольких изображений, — которые пытался себе вообразить американский судья, в фильме «Летят журавли» (1957) обрели качество классического кинематографического приема в известной сцене смерти главного героя от случайной пули. Предсмертная смесь внешнего и внутреннего миров героя репрезентируется посредством того, что в едином ритмическом рисунке перед зрителем проносятся сразу несколько взаимопросвечивающих «планов существования», видения и видений героя — хоровод голых деревьев в настоящем, воспоминание о взбегании по лестнице к любимой девушке и фантазматические картины будущего — невесты в развевающейся фате и сновидно плывущих цветущих садов.

То, что режиссер фильма Михаил Калатозов в 1930 г. снял фильм «Соль Сванетии», наряду с «Землей без хлеба» (1932) Луиса Бюнуэля считающийся пионерской работой в области экспериментирования с визуальной формой этнографического фильма, является весьма красноречивым фактом, указывающим на генезис визуальной антропологии. Генезис, связанный прежде всего с поиском кинематографической формы, в которую, как в сеть, могло бы быть уловлено некое новое содержание. А именно — опыт городской повседневности, может быть самого общего обозначения культурного Другого. Повседневности, которая в качестве феномена модерна кинематографична, монтажна по своему внутреннему строению¹. Как изучение образов жизни различных социальных групп модернизирующегося общества визуальная антропология может быть локализована в рамках более общего проекта социально-критического осмысления повседневности модерна.

Вертов: советская визуальная антропология

Здесь ключевой фигурой для понимания истоков и перспектив визуальной антропологии мог бы стать Дзига Вертов с его концепцией «киноглаза», содержащей в прямом и переносном смыслах революционное переосмысление базовых элементов кинорепрезентации (субъект, объект и техники репрезентации).

Вертовский «киноглаз» рождается буквально из атмосферы своего «объекта» — из городского шума. Вот как в своем дневнике Вертов описывает первую интуицию «киноглаза»: «И однажды, весной возвращение с вокзала. В ушах еще вздохи и стуки отходящего поезда... чья-то ругань... поцелуй... чье-то восклицание... Смех, свисток, голоса, удары вокзального ко-

¹ См. подробнее: [Горных 2007].

локола, пыхтение паровоза... Шепоты, возгласы, прощальные приветствия... И мысли на ходу: надо, наконец, достать аппарат, который будет не описывать, а записывать, фотографировать эти звуки» [Вертов 1966: 73]. Но собственно «киноглаз» — это нечто большее, чем концентрированное отражение фрагментарности и динамичности жизни современного города. Видеть повседневность модерна — это значит монтажно взламывать привычную, «реалистическую» поверхность мира: выбирать значимые детали, ракурсы, фрагменты, из которых бы как из мозаики складывалась смысловая картина жизни общества.

Что значит видеть смысловую картину происходящего? Значит видеть Историю, Утопию, движение качественного преобразования форм социальной жизни. В случае Вертова это утопическое видение, естественно, связано с коммунистическим проектом. «Киноглаз» не просто видит цельный образ городской жизни: в конечном счете, это орган видения самого строительства коммунизма, то есть того, что невидимо с любой частной точки зрения, что разбросано во времени и пространстве.

Заклучим в скобки коммунистический проект как подлинный объект «визуальной антропологии» Вертова. Акцентируем те импульсы кинотеории и кинопрактики ранней советской документалистики, которые можно назвать революционными для визуальной антропологии скорее в переносном смысле. По сути, в кинематографической области Вертов последовательно проводит линию левого авангарда, подрывающего монополию на репрезентацию со стороны буржуазного реализма.

Реализм, с точки зрения левого авангарда, буржуазен как таковой. Он претендует на объективность, универсальность репрезентации по отношению ко всем остальным системам репрезентации (подобно тому, как точка зрения буржуа в политическом регистре объявляется универсальной, «естественной» точкой зрения). Если предшествующая эпоха рассматривала настоящее как смутный, переходный момент на пути к подлинной жизни, Утопии, то реализм в «сухом остатке» выступает формой самодовольного рассматривания настоящего. Он репрезентирует вещи в формате «натюрморта», точной и прочной фиксации существующего положения вещей как само собой разумеющегося, основывается на «фотографической» консервации настоящего в его изолированности от прошлого и будущего. Наконец, субъектом реализма является автономный индивид, частная «точка зрения», которой даются все привилегии всевидящего Наблюдателя.

Вертов пытается увидеть сквозь ригидные формы не что иное, как сам переход между прошлым и будущим, то есть становление, Историю. Образно выражаясь, если художник-реалист

репрезентирует дерево как гармоничный, стабильный, красивый и «мертвый» (ставший) объект, то Вертов пытается увидеть дерево как пульсацию места, нечто ветвящееся, мгновенный слепок, в котором может быть схвачена борьба сил, внутренняя органическая динамика, течение жизненных соков, прокладываемых «русла» ветвей, конкретный образ становления.

При этом он рефлексивно отказывается занимать позицию профессионального наблюдателя. Его «киноглаз» сам является органической частью видимого, в форме киноглаза Вертов пытается в прямом и переносном смысле пережить самого себя как часть общегородской или всесоюзной коллективной динамики советской модернизации. Посмотреть на собственную повседневность с другой, внеположной этой повседневности точки зрения, точки зрения утопического будущего — ведь смысл настоящего заключается в том будущем, которым оно чревато. Посмотреть глазами Другого — той социальной группы, сообщества, к которым он принадлежит. Ведь «киноглаз» — это не механическая насадка на глаз Вертова или какая-то мистическая способность его индивидуального зрения. «Киноглаз», как он замышлялся Вертовым, есть огромный социальный институт, в пределе равномошный рабочему классу: это тысячи и тысячи соборов на местах, ежедневный мощный поток автобиографической социальной документалистики, смыывающий старую, приторно надуманную коммерческую «кинематографическую театральщину», способ стереть границу между искусством и жизнью, привести к непосредственному творчеству масс.

Именно в перспективе решения этих задач Вертов осуществляет свою революцию «экспериментализма» в техниках репрезентации: «Отменяю обычные 16 кадров в секунду. Обычными приемами съемки объявляются наряду с рапидной съемкой мультипликационная съемка, съемка движущимся аппаратом <...> все киносредства, все киноизобретения, все способы и приемы» [Там же: 75]. Вертовская «киноправда» оказывается чем-то прямо противоположным эффектам реализма — результатом всестороннего экспериментирования с позициями и формами видения.

Таким образом, в традиции ранней советской кинодокументалистики, в первом теоретическом осмыслении документального кино были заложены основы для новых поисков в области анализа и производства альтернативных культурных репрезентаций, прежде всего для визуальной антропологии (и смежных с ней направлений анти-документалистики, поэтической документалистики, субъективной документалистики, *cinema vérité*, прямого кино, неореализма в кино), основы для

парадоксальной встречи кино-«эстетики» (формальный эксперимент, авангард) и кино-«документа» (нейтральное, внехудожественное отражение жизненных реалий) — маргинальных крайностей кинематографического процесса, разделенных огромным мэйнстримом художественного кино. Встречи, которая влечет переопределение обоих, наполняя экспериментальные практики «самовыражения» социальным содержанием, предоставляя социальной теории (антропологии, социологии и т.д.) новые аналитические ресурсы и возможности участия в культурной политике.

Техники репрезентации визуальной антропологии

Рассмотрим, с точки зрения современной теории и практики визуальной антропологии (систематизируя и развивая, в частности, тезисы Кэтрин Рассел), «промежуточные итоги» революции экспериментализма по отношению к традиционному этнографическому фильму.

Реалистическая идеология этнографического фильма «сделана» с помощью следующих техник кинорепрезентации:

1. Правило не смотреть в камеру. Превращение позиции видения в потусторонний и всевидящий «третий глаз». Жесткое разделение на тех, кто по ту и по эту сторону камеры, на зрителя и наблюдателя. Субъект видения должен не только не вступать в контакт с видимым, но вообще не обнаруживать своего присутствия.
2. Голос за кадром. Один из самых идеологических, тоталитарных узлов технического каркаса реализма во всех его проявлениях. Голос за кадром является не просто акустическим удвоением универсального, всезнающего статуса оптического наблюдателя. Он служит важнейшим компонентом позиции Наблюдателя. По сути, именно он создает ту структурную позицию вневидимости, которая превращает видимый мир в паноптикон для Наблюдателя: все равноуровневые события контролируются из одной, неподвижной, вневременной, невидимой, абсолютно привилегированной точки зрения. Голос за кадром — голос Просвещения: он просвечивает любую «непрозрачность», «материальность», двусмысленность картинки в соответствии со схемами разума или здравого смысла.
3. Нарративная закрытость (narrative closure). Реализм кодирует повседневность в соответствии со стандартными повествовательными схемами, начиная с аристотелевской схемы «начало — кульминация — развязка» и традиционной системы персонажей, заканчивая классическими литературными штампами и воображаемым масс-культуры. Логика реализма «закрывает», однозначно объясняет «открытый текст» повседневно-

ности: а) ограничивает рамками сюжета, в котором происходят «все» события, оставляя до себя и после себя бессобытийное серое время, конструируемое нарративными модальностями «жили-были» и «стали жить-поживать», б) редуцирует случайности, неопределенности и двусмысленности с помощью причинно-следственных зависимостей, психологических мотивировок, различного рода «моралей», в) делает повседневность «объектом» для всезнающего рассказчика, «третьего лица», нарративного аналога голоса за кадром.

Этнографический фильм с самого начала своего публичного функционирования подвергал повседневность такому реалистическому кодированию в виде рассказываемых от третьего лица сюжетов о «битвах за выживание» (см.: [Gaines 1999: 6–9]), историй о том, как «благородные дикари приходят в упадок под влиянием разлагающегося Запада» [Ruby 2000: 28] и т.п. В соответствии с логикой реалистической визуальной репрезентации повседневность подвергается беллетризации, массовой нарративизации — сквозь нее проступают плоские психологические типажи, начинают пульсировать популярные сюжетные жилки, вплоть до формата докудрамы, повторяющего обкатанные кассовыми сборами голливудские схемы.

4. Реалистический стиль работы камеры. «Естественный», согласно конвенциям реалистического документализма, режим видения: камера на высоте среднего человеческого роста, стандартное фокусное расстояние объектива (без использования телефото или широкоугольных оптических режимов), минимальное количество выразительных ракурсов, неподвижная камера на штативе или элементарные движения объектива (по большей части панорамирование в небольших сегментах пространства).

5. Реалистический монтаж. Функция прямого иллюстрирования рассказываемого голосом за кадром. Континуальное монтажное пространство, различными приемами задающее связь подпространств фильма, непрерывность движения в них героев (например, герой идет на камеру лицом ближе к левому краю рамки кадра, следующим кадром идет от камеры спиной ближе к правому краю кадра). Нарративный синтаксис планов: переход от общего к крупному плану через средний план, доминирование общих и средних планов. Для этнографического фильма отчетлива люмьеровская, до-монтажная техника съемки — длительные общие планы, снятые одним включением камеры.

6. Реалистическая композиция кадра. На уровне кадра культивируется нарративная закрытость: в кадре содержится мизансцена отдельного микрособытия (стандарт этнографического

фильма, заданный также еще во времена Люмьера). Рамка кадра «правильно» вмещает в себя все, что важно видеть: видимое представляет собой сбалансированную относительно рамки кадра, «живописную» композицию предметов и людей. Кадр ясно читается в своих элементах, исключает наличие несущественных деталей. Внутрикадровое пространство минимально взаимодействует с закадровым пространством.

Соответственно визуальная антропология предстает как стратегии трансформации или деконструкции этого реалистического канона по основным его параметрам:

1. Обнажение и дестабилизация позиции видения. Герои фильма могут смотреть в камеру, «возвращать взгляд», сами рассматривать, расспрашивать, направлять взгляд видящего. Различие этнографического субъекта и объекта видения-знания может сниматься: а) инверсией их позиций (например, парижская жизнь с точки зрения чернокожего иммигранта в «Хронике одного лета» (1960) Жана Руша и Эдгара Морина); б) в формате автоантропологии, в котором одно лицо распадается на спрашивающего и отвечающего, видящего и видимого (использование камеры без оператора, зеркал и т.д.); в) в формате разделяемой антропологии, с постоянно обмениваемыми позициями видящего и видимого, вплоть до полного подрыва «священного права частной собственности» профессионала на средства репрезентации (кинокамера, микрофон могут свободно переходить из рук в руки саморепрезентирующихся таким образом городских сообществ).

2. Репрезентация способа видения. Например, «человек с киноаппаратом» сам является одним из персонажей одноименного фильма Вертова: работа кинокамеры, ее визуальные эффекты, «точка зрения» левого авангарда — все, посредством чего складывается монтажный образ городской повседневности и будущее становится видимым в настоящем, — постоянно становятся частью репрезентируемого.

Прочитывание видимого как зеркала, отражающего сам процесс его видения, подобно тому как многие видеоэксперименты Уорхолла репрезентируют прежде всего то, как процесс видеосъемки запечатлевается в видимом (на поведении и мимике людей, непрерывно снимаемых крупным планом по несколько минут), трансформируя его (см. также: [Russel 1999: 174]).

Косвенная репрезентация способа видения через: а) столкновение различных режимов видения одного и того же предмета, б) столкновения автокомментария по поводу видимого (что видит сам автор, снимая камерой) и самой картинки.

3. Устранение или остранение голоса за кадром. Синхронизация звука и изображения. Репрезентация людей в их культурных контекстах, за их привычными занятиями не как немых актеров, а как собеседников. Улавливание в индивидуальных мнениях социального «голоса» — утверждение ценностей образа жизни группы той или иной общности (антропологическое знание в принципе является попыткой увидеть индивида в качестве социальной формы). Репрезентация различия, столкновения «голосов» в кадре, причем антрополог является одним из собеседников, задним числом различая свой социальный «голос», а не занимает позицию инквизитора, задающего вопросы и выносящего суждения.

Съемка в режиме «без комментариев» (красноречиво отобранные и смонтированные планы). Титры в кадре, суммирующие проблему или тему. Эксперименты, обнажающие неестественность и ложный универсализм голоса за кадром (начиная с опытов создания зазора, противоречия между тем, что произносится голосом за кадром, и тем, что демонстрируется в кадре, в «Земле без хлеба» Бюнуэля).

4. Использование ручной камеры. Выразительные ракурсы, сложные траектории движения камеры, комбинации движений камеры и работы зума. Погружение камеры в «гущу» повседневности (как в классической «Хронике одного лета» Руша и Морена).

5. Использование поэтического монтажа. В отличие от монтажа как способа рассказать популярную историю «языком кино» — систематическое использование фигур киноязыка в традиции Кулешова-Эйзенштейна (кинометафор, кинометонимий, киноэпитетов) и ритмического монтажа.

Репрезентация повседневности как эффекта распада континуального, нарративного кинопространства на монтажные фрагменты, не встраивающиеся в единый сюжет, полифонически говорящие «сами за себя».

6. Киногения кадра. Использование глубины кинопространства, игры планов и визуальных «шумов» (размытых, расфокусированных объектов). Проницаемая, подвижная рамка кадра: ослабление фиксации на привилегированной точке композиции, «рассеянный» взгляд камеры, попадание в кадр случайных или лишних с точки зрения реализма деталей («обрезанных» рамкой кадра предметов на первом плане, рук самого снимающего и т.п.).

7. Смешанное использование различных форматов и техник визуальной репрезентации (художественного и документаль-

ного кино, видеоарта, хроники, визуальных эффектов, компьютерной графики и т.д.). Так, С. Фредерик в фильме «Прячься и ищи» (1996) о лесбиянках, используя пример К. Рассел, сочетает сценарное кино, интервью, фрагменты из клипов и фильмов; один из самых интересных отечественных документалистов В. Манский применяет в своих фильмах приемы дезавуирования голоса за кадром (ведущего повествование от лица погибшего реального человека), докудрамы, хроники, скрытой камеры.

Визуальная антропология и публичная сфера

Существенным для «идентичности» культурных исследований является то, что, помимо разработки теоретических проблем и аналитики культуры (пост)модерна, они во многом являются для англосаксонских «кампусных» интеллектуалов, живущих в комфортабельных и уединенных «резервациях» университетских городков, способом участия в публичной жизни (в отличие от, скажем, французских интеллектуалов, гораздо более непосредственным образом политически ангажированных)¹. Визуальная антропология, особенно для отечественного интеллектуала, может стать формой не просто участия, но борьбы за само существования публичной сферы, неподконтрольной правящим элитам и корпоративным интересам. Она могла бы содействовать развитию демократических, гражданских форм репрезентации в эпоху жесткого коммерческого и/или идеологического диктата в области масс-медиа.

До сих пор революционная демократизация технологий не сопровождается сколь-нибудь заметной демократизацией в области политик культурных репрезентаций (особенно в постсоветском пространстве)². В кинематографе и на телевидении

¹ Мысль, высказанная в ходе одной из дискуссий участниками летней школы по визуальным и культурным исследованиям в университете Рочестера (США) еще в 1998 г.

² Движение в этом направлении набирает силу. В качестве примера можно привести эксперименты, осуществляемые в рамках современного литовского проекта альтернативного телевидения САС ТВ, авторы которого стимулируют всех креативных людей создавать «коммунальное» видео в своем формате о своем окружении, проблемах своей городской среды и т.д. <www.cac.lt/tv>. Предпринимаются также попытки создать направление альтернативного телевизионному мэйн-стриму документально-антропологического кино, в частности, питерский фестивальный проект «социального» кино «Время жить», анонсирующий себя как «новый, уникальный алгоритм работы в социальной сфере жизнедеятельности» <www.time-to-live.ru>. Подобного рода интересные и, безусловно, продуктивные попытки разработки альтернативных культурных репрезентаций могли бы, на наш взгляд, быть более успешными, если бы принимали в расчет современные дебаты по визуальной антропологии (проблемы «рефлексивности», Другого, критических функций антропологии и т.д.). Тот же проект «Время жить» свою концептуальную основу описывает довольно бессодержательным и поверхностным с точки зрения современной теории образом: проект основан на «объединении структур, направлений деятельности и методик вокруг Кино, посредством Кино и на основе Кино. Кино выступает не только как жанр искусства и средство общения, как концентрированный источник информации и способ ее донесения, как

господствуют «реальные» политико-экономические События или «вымышленные», согласно выверенным повествовательным схемам массовой культуры, истории из жизни. Наша повседневность, то измерение, в котором мы обитаем, маргинализированы в масс-медиа в виде курьезов и отклонений (сюжеты о чудаках из простого народа, преступлениях, вопиющей бедности и т.д.): плотный экран масс-медиа не дает нам встретиться с нами самими.

Новые доступные технологии, знания и креативность молодой городской интеллигенции позволяют бросить вызов доминирующим инстанциям репрезентации (коммерческим корпорациям и властным институтам), которые абсолютно авторитарно («профессионально») решают, что, как и когда смотреть большинству, кого, когда и как репрезентировать.

Ответом на это могли бы быть разнообразные способы презентовать себя для другого, не замыкаясь добровольно в гуманитарных «дисциплинах» или нарциссических гетто любительского «самовыражения», малоинтересного и малопонятного для других. Современное гражданское общество становится все более неоднородно и фрагментировано, что является общей тенденцией общества позднего капитализма (отягощенной в постсоветском обществе отсутствием традиции полноценной публичной сферы). Постоянное усилие быть видимым, понятным, более близким для Другого становится способом воспроизводства и существования гражданского общества. Наш Другой принимает форму самых разнообразных, все более автономизирующихся и изолирующихся друг от друга художественных, профессиональных, возрастных и пр. городских сообществ, образующих самую активную и креативную часть социума постмодерна. Эти сообщества культивируют свои вкусы, коды поведения, дискурсы, взгляды, которые начинают функционировать как непроницаемые стены для других. Визуальная антропология и экспериментальное видео призваны изнутри проделывать проемы в этих стенах. Визуальный антрополог в этом контексте должен покинуть позицию внешнего профессионала-посредника или «ведущего программы» и пытаться включиться в диалог на правах еще одного «голоса»¹ (частично берущего на себя функции модерирования публич-

индикатор социальных проблем и катализатор усилий по их решению, но и как объект централизации результатов работы всех звеньев» <<http://www.time-to-live.ru/ru/index.php>>.

¹ Именно этим, по мнению Билла Николса, определяется инновационный потенциал визуальной антропологии: «Голос режиссера традиционного этнографического фильма становится одним голосом из многих. Диалог, дебаты и фундаментальная реконцептуализация визуальной антропологии в свете этих трансформаций — вот что, в двух словах, является принципиально важным» [Nichols 1991: 31].

ного диалога), обеспечить условия для того, чтобы другие, прежде всего «невидимые», «угнетенные», могли бы говорить сами за себя либо репрезентировать собственную повседневность для Другого¹. Репрезентировать свою повседневность для другого² — значит реконструировать, инсценировать самого себя как часть того образа жизни, который незаметно формирует индивидуальные поступки, эмоции, аффекты и который кристаллизуется на пересечении различных коллективных историй и традиций (национальной, классовой, профессиональной, семейной и пр.). На месте старой альтернативы познания-выражения себя (проблема «высокого искусства» модерна) или познания-покорения другого (стратегии власти-знания) антропология учит видеть себя Другим, смотреть на себя глазами Другого (визуальная антропология как пост-искусство и пост-колониализм).

Визуальная антропология может стать одним из способов освободиться от различного рода профессиональных посредников, «представителей» всех мастей (политических, медийных), которые репрезентируют нас для нас же в своих интересах и в авторитарно заданных рамках («форматах»). Извлекая уроки из постмодернистского «кризиса репрезентации», визуальная антропология может содействовать реорганизации публичной сферы, самопрезентации различных социальных «голосов».

При этом важно избежать крайностей «левачества» разного рода: «телькелизма», полагающего в качестве социального «базиса» эстетические, прежде всего литературные, структуры

¹ Простейшим примером подобного рода экспериментов были творческие задания в рамках курса по визуальной антропологии, организованного Джоном Рубиным (Печез Колледж, Федеральный университет Нью-Йорка, США) в Минске совместно с преподавателями Европейского гуманитарного университета в 2002–2004 гг.: белорусские и американские студенты снимали друг для друга небольшие тематические фильмы (например, «день моей жизни») и обсуждали их.

² Для нас, сотрудников Европейского гуманитарного университета (1992–2004 гг. Минск; с 2004 г. — Вильнюс), систематические усилия в этом направлении стали не факультативной активностью, а условием выживания. После закрытия университета по причинам расхождения принципов академических свобод с государственной идеологией Беларуси в 2004 г. наше университетское сообщество оказалось в плотном кольце информационной блокады, «невидимым», а значит, несуществующим в современной культуре. Оставаясь белорусским университетом в изгнании, чтобы поддерживать связи с Беларусью, академическое сообщество вынуждено активно участвовать в политиках репрезентации собственного образа жизни и мысли. Силами студентов и преподавателей снимаются видеосюжеты, организуются публичные дискуссии с различными интеллектуальными, художественными сообществами Беларуси. В этом году была осуществлена постановка спектакля «In Between» об образе жизни студентов ЕГУ «между» двумя странами и политическими системами (живут в Беларуси, а учатся в Вильнюсе). Преподаватели и студенты ЕГУ по несчастливому стечению обстоятельств оказались в привилегированной антропологической позиции, когда взгляд на себя сквозь призму собственного отсутствия (в белорусском обществе), с точки зрения Другого (интересов и ценностей данного университетского сообщества по отношению к другим социальным группам) стал условием идентичности самого субъекта знания.

и рассматривающего систематический подрыв буржуазного реализма в практиках авангардного «письма» как позитивное средство, почти автоматически приводящее к качественным изменениям социальной реальности. Поле визуальных репрезентаций может стать средством более эффективной культурной политики только с учетом экономических реалий. Без этого ядра марксистской аналитики капитала визуальная антропология, как и культурные исследования в целом, рискует быстро исчерпать свой критический и концептуальный потенциал, превратившись в самодостаточное созерцание множественности и гетерогенности самих по себе. Постмодернистская крайность левого мышления в области визуальной антропологии проявляется в тенденции рассматривать ее конечную цель как победу открытой текстуальности над тотализирующими силами реалистического нарратива: «В распаде универсалистского импульса реалистической эстетики на конфликтное множество голосов, культур, тел и языков» [Russel 1999: XVII]. Фредрик Джеймисон усматривает в этом еще одно проявление позднего капитализма, еще одну идеологию, в форме «постмодернистского прославления» уничтожения идеологий, стирания границ между высокой и низкой культурами, учреждения «плюрализма микрогрупп» на месте социальных тотальностей легитимирующую становление общества глобального консюмеризма. «Разнообразные политики Различия, присущего разнообразным политикам групповой идентичности, стали возможны только в силу тенденциозного нивелирования социальной Идентичности обществом потребления» [Jameson 1995: 632], — полагает Джеймисон, точно диагностируя, на наш взгляд, положение вещей. В перспективе Истории весь калейдоскоп этих «дрейфующих», «процессуальных», «микрогрупповых» идентичностей есть лишь форма проявления, форма неузнавания базовой социальной идентичности современных обществ — «одномерного», «автономного эго», переживающего существенные и болезненные трансформации в эпоху господства моды, зрелища и медиа. Иными словами, за тактическим поиском культурного Другого в себе — осознанием своей групповой идентичности, своего образа жизни как подобия или альтернативы других образов жизни, как части конкретной гетерогенной публичной сферы и культурной традиции — не нужно упускать из виду стратегическую цель схватывания социальной логики этого культурного Другого. Социальной логики, которая связана с эволюционирующими механизмами товарного фетишизма и оборота капитала, образующих ядро всех современных обществ, начиная с эпохи первых буржуазных революций.

В этом смысле проблематика визуальной антропологии не сводится к заимствованию или изобретению дополнительных ви-

зуальных средств, повышающих коэффициент плотности, насыщенности антропологического описания. Вопрос в том, что социальная реальность становится визуальной *par excellence*. Логика товарной фетишизации всего поля социальных отношений, иными словами, логика пресловутого «визуального поворота» современной культуры — Беньямином, Бартом, Ги Дебором, Делезом, Бодрийаром, Джеймисоном, Жижекком и др. — вот что должно приниматься в расчет визуальной антропологией, чтобы не обманываться насчет того, что визуальные методы и средства — это просто внешние, «продвинутые» инструменты для анализа старой доброй традиционной культуры. Нужно поднять степень «рефлексивности» антрополога на новый уровень и отдать себе отчет в том, в какой степени не этнография (или социология) пользуется визуальными методами, а сама современная визуальная культура «пользуется» традиционными гуманитарными дисциплинами в процессе глобальной реконфигурации информации и знания.

Библиография

- Боас Ф.* Некоторые проблемы методологии общественных наук // Антропология исследований культуры. Т. 1. Интерпретации культуры. СПб., 1997. С. 499–508.
- Вертов Д.* Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966.
- Горных А.А.* Монтаж как историческая форма // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность / Под. ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова, В.Л. Круткина. Саратов, 2007. С. 348–367.
- Дюркгейм Э., Мосс М.* О некоторых первобытных формах классификации // Мосс М. Общество. Обмен. Личность. М., 1996. С. 6–74.
- Лотман Ю.М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 1.
- Boas F.* Race, Language and Culture. Chicago and London, 1940.
- Coller J., Collier M.* Visual Anthropology: Photography as a Research Method. Albuquerque, 1986.
- Deleuze G., Guattari F.* Capitalisme et schizophrénie. Т. 1: L'Anti-Oedipe. P., 1972.
- Emission M., Smith P.* Researching the Visual. London, 2000.
- Gaines J.M.* Introduction: The Real Returns // Collecting Visible Evidence. Minneapolis, 1999.
- Geertz C.* The Interpretation of Cultures. Basic Books, 1973.
- Goldmann L.* Pour une sociologie du roman. P., 1964.
- Foucault M.* Les anormaux. Cours au Collège de France (1974–1975). P., 1999.
- Jameson F.* On 'Cultural Studies' // Munns J., Rajan G. (eds.). A Cultural Studies Reader. History, Theory, Practice. L., N.Y., 1995.
- Joyce J.* Ulysses. New York, 1961.

- 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, искусствознание утрачивает контрольные позиции в разговорах о формах культуры, представляющих видению (см.: [Усманова 2006: 11]).

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

Виктор Леонидович

Круткин

Удмуртский государственный университет, Ижевск

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 делом, 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 мешанских) 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. Бурдьё 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 институциях 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 переключки 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 искусствознания, 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 двумерной 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. Бурдые 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 аналогию, 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 П.* 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.

ИРИНА КУЛАКОВА

- 1** Историка должны заинтересовать любые формы визуальной репрезентации социокультурной реальности прошлого и настоящего, проявляющие особенности развития общества в разные эпохи. Антропологический уклон придает использованию визуальных источников особое направление. Это может быть изучение визуальных образов, «сконструированных» людьми прошлого и настоящего *сознательно в целях самопрезентации, прокламирования каких-то идей*. Но кажется не менее важным увидеть человека через неосознанные проявления, в частности, через его привычный жизненный мир, бытовое, утилитарное. И тогда важно изучение *образности, несущей печать человека* определенной эпохи, складывающейся независимо от его намерений и запечатленной как в изображениях, так и в любых видимых пространственных объектах: оформлении пространства пребывания, предметах быта, мебели и пр. (ведь, по определению, визуальный — значит относящийся к непосредственному зрительному восприятию невооруженным или вооруженным глазом). В отличие от представителей других дисциплин, привлекающих в качестве источников такие объекты, визуального антрополога должно интересовать то, что выражает человека, его образ жизни, проявления сопричастности личности с различными сообществами и пр. Таким образом, одной из главных задач визуальной антропологии становится выявление явных и (главное) неявных культурных стереотипов и ценностных установок, в соответствии с которыми складывались и выстраивались (складываются, выстраиваются) визуальные образы.

- 2** Съемка фильма (серии фотографий) — это одновременно и «публикация», и форма сбора материала для последующего его анализа (но уже на стадии съемки происходит отбор материала — как сознательный, так и интуитивный, а значит, уже здесь при-

Ирина Павловна
Кулакова

Московский государственный
университет им. М.В. Ломоносова

существует эвристический элемент исследования). Но главной целью исследовательской работы для меня, историка, кажется сама интерпретация материала с учетом общего контекста и результатов ранее проведенных исследований (как это бывает при работе с другими видами источников).

3

На мой взгляд, в анализе визуального текста в большей мере (нежели при работе с текстом словесным) присутствует интуиция, которая помогает и в отборе, и в оценке материала. Попытаться научить другого всегда можно, и лучше — «из рук в руки», как раз потому, что восприятие чужого опыта также всегда проходит не только на сознательном, но и на подсознательном уровне.

4

Камера (фото, видео) может быть применима (в русле социальной антропологии), на мой взгляд, прежде всего в тех исследованиях современности, где в центре внимания находятся семейные и родственные структуры, жизнь микросообществ, субкультур. Например, такое явление, как «гопник», привлечшее в последнее время внимание культурологов и политологов, невозможно оценить, не зафиксировав визуальных проявлений этой субкультуры.

В культурной социологии (социологии культуры) может использоваться визуальная фиксация наблюдаемой реальности, например реалий домашней повседневности, помогающая раскрывать особенности человека наших дней, уходящего (но еще частично сохраняющегося, особенно в провинции) быта советской эпохи. Мой опыт фиксации повседневности пока ограничивался фотофиксацией, однако я предполагаю возможность использовать видеосъемку с параллельными комментариями самого информанта.

5

Пока «визуальное бессознательное» бесспорно чаще оказывалось предметом исследований за рубежом (где уже, кажется, начали терять интерес к этому новшеству). На мой взгляд, наиболее часто к визуальному обращаются российские этнологи и социологи, хотя в определенной мере сейчас делают шаги в этом направлении историки и филологи. Новый подход заключался бы здесь в поиске антропологического аспекта там, где прежде виделся лишь искусствоведческий. Следует указать при этом на то, что так называемые «изобразительные источники» издавна (когда еще и речи не велось о *visual studies*) использовались некоторыми историками не только как иллюстрации к исследованию, но и как средство доказательств, возможность представить «дух эпохи», а самые прозорливые из исследователей-искусствоведов выходили на проблемы личности.

Мне как историку кажется весьма перспективным освоение визуальной сферы историками/антропологами — именно

здесь можно найти неявные свидетельства, следы социокультурных установок, которые редко фиксируются в текстах. Это особенно важно для изучения российского опыта в связи с относительным дефицитом письменных источников, особенно эгодокументов (особенно это относится к доиндустриальному периоду истории России).

ЯРИ КУПИАЙНЕН

1 Визуальная антропология является частью антропологии и мотивируется исследовательскими задачами. Она пользуется общими антропологическими исследовательскими методами и практиками, стремится развивать антропологическую теорию и систему аргументации, придерживается антропологической этики, проводя исследования. Визуальная антропология преследует свои цели, используя различные формы визуальных посредников в документации, анализе, издательской практике, а также используется как средство, инструмент в процессе совместной работы между антропологами и изучаемыми ими людьми.

2 Визуальные данные обладают собственной ценностью, независимой ни от каких текстов. Более того, визуальное является иной модальностью по отношению к текстам и языку. Визуальные элементы вступают в коммуникативные отношения с сознанием иным способом: то, что воспринимается (глазами), трансформируется в любое лингвистическое образование лишь условно. Представление о том, «что образ говорит больше, чем тысяча слов», является ошибочным. Образы — это не язык. Все нарративы конструируются в сознании получателя. Эти соображения вызывают к пересмотру представлений, лежащих в основе ныне весьма распространенных модных cultural studies, о том, что все является языком, текстом, все может интерпретироваться языковым способом. Исследование должно концентрироваться на особенностях данной

Яри Купиайнен
(Jari Kupiainen)
Университет прикладных наук
Северной Карелии, Йоэнсуу,
Финляндия

специфической модальности визуального, а не сводить визуальное к языковой системе. Это главная задача.

Тем не менее визуальное обладает определенным «обманным» характером в том, что визуальная или устная презентации кажутся «простыми» для анализа в мультимедийных и других подобных контекстах. Не требуется никакого эксперта, обученного опознанию визуальных, фото- или кинообразов; так же, как не нужно много учиться для того, чтобы, слушая звукозаписи, распознавать в них и понимать речь, музыку или другие звуковые ландшафты. Эта простота в обращении к визуальному или устному делает подобные культурные материалы идеальными для презентаций, предназначенных для аудиторий неспециалистов, однако в то же самое время оказывается вызовом для исследователей, представляющих свои материалы в нелинейных гипертекстовых форматах.

Написание книги, любого текста — это акт создания повествования, нарратива, сюжета, который начинается с первого слова и заканчивается последним. Читатель находится под властью писателя, поскольку читатель должен следовать за ходом повествования в линейном порядке, чтобы понять ход рассуждений автора. В мультимедийных презентациях и гипертекстовом формате эта линейность утрачена, а пользователь следует любой ассоциативной логике, которая придет ему на ум в тот самый конкретный момент, когда он просматривает материал. «Обманчивый эффект» подобной простоты является, конечно, дополнительной трудностью для исследователя, который должен собрать материал для своей презентации таким образом, чтобы подобный нелинейный подход сработал в том, что касается целей презентации. Дело тут не в техническом расположении материала или дизайне интерфейса, разговор идет о больших теоретических проблемах, касающихся визуального и устного восприятия, смыслопорождения и понимания, а следовательно — психологии пользователя.

3

Нет. Существуют строгие количественные методы визуального анализа, и этот анализ не обязательно является менее строгим, чем другие аналитические методы. Необходимо помнить, что любой качественный анализ требует субъективной интерпретации. Путь, проделанный аналитиком, должен быть эксплицитным, чтобы другой аналитик мог следовать за логикой предыдущего и оценить надежность и пригодность данного анализа.

4

Да. Некоторые особые события (например, церемонии, ритуалы, публичные мероприятия) трудно исследовать и анализировать без надлежащей документации. То же можно сказать о проблемах, связанных с искусством и материальной культурой. Механизм камеры должен быть приспособлен к исследо-

вательским нуждам, кроме того, следует обращать внимание на технологические инновации. Например, мобильные телефоны со встроенными камерами, компактные цифровые камеры дают возможность получать документацию, созданную самими исследуемыми. Это очень важно для освобождения исследуемых от социальных комплексов эффекта исследования, их активного участия в работе, а также для избавления старомодного представления об авторстве исследователя. Исследовательский процесс обретает эгалитарную и переговорную, а не иерархическую структуру.

5

Проблема логоцентризма все больше становится предметом изучения, однако утверждение о том, что исследовательская практика уходит от логоцентризма, является ни на чем не основанным мнением, а лишь пожеланием, по крайней мере если речь идет об исследователях, работающих с визуальным. Что же касается фундаментального характера этого вопроса, смотрите ответ на второй вопрос. Если говорить об интересах, распространенных в том или ином регионе, здесь существуют различия. Например, в Австралии-Океании с 1990-х гг. проблемы культурного копирайта, прав на презентацию, а также этики создания образов (фото- и видеодокументации) в коренных сообществах стали основными темами. В некоторых других регионах эти вопросы почти никого не волнуют. Будущее визуальных исследований представляется поистине многообещающим. Глобализация образочентричных медиа подчеркивает приоритет визуального над письменным, и от каждого человека во всех этих контекстах все больше ожидают, что он станет критическим медиа-«читателем», способным понимать, контекстуализировать и анализировать окружающее его визуальное содержание. Однако ситуация далека от «идеальной» в том смысле, что различные культуры обладают различными способами и стратегиями работы с визуальным (яркий тому пример — ограничения, связанные с образами в исламских культурах).

Визуальная антропология включает анализ существующей визуальности и визуальной репрезентации культур, а также проекты по созданию кино- и другой визуальной документации. Антропологи, занимающиеся порождением визуальных образов, оказываются сегодня перед лицом вызова, который заключается в соперничестве с потоком индустриальных медиа по созданию альтернативных визуальных репрезентаций культуры (контррепрезентаций). Более того, эти антропологические визуализации на сегодняшний день находятся в активном соперничестве с коммерческим продуцированием в том, что касается финансового обеспечения и распространения, хотя существуют и конвенциональные академические каналы

финансирования подобного производства и распространения его продукции. Однако лишь некоторые антропологические и этнографические художественные и документальные фильмы доходят до телеэкрана, и это ставит антропологов-ученых и антропологов-кинematографистов в сложную ситуацию, когда они должны найти компромисс между собственно исследовательскими задачами и совершенно иными и многообразными требованиями аудитории неспециалистов: делаются эти фильмы для того, чтобы публика начала осознавать культурное многообразие, или же для развития антропологической теории? А если они преследуют обе цели, как их можно добиться?

Большим шагом вперед в области визуальных исследований стала оцифровка существующих визуальных материалов, созданных в ходе полевых антропологических исследований, и это открыло новые возможности для представления подобных материалов в публикациях по антропологии. На самом деле антропологические публикации в наши дни быстро переводятся в самые разные мультимедийные форматы и другие дигитальные системы вроде веб-сайтов. За пределами публикаций антропологических монографий проблемы оцифровки жестко связаны с судьбой и доступностью огромного корпуса существующих фильмов, фотографий, видеозаписей и других визуальных материалов, хранящихся в архивах, музеях и личных собраниях во всем мире. Благодаря процессам оцифровки эти материалы быстро становятся доступными для исследователей и публики, которые теперь могут обратиться к базам данных этих собраний и найти материалы, бывшие прежде недоступными из-за отсутствия компьютерных каталогов и архивных систем. Оцифровка также позволяет получить безопасную «рабочую копию», замещающую уникальный оригинал, который может быть в весьма хрупком или поврежденном состоянии. Это большой шаг вперед с точки зрения сохранности коллекций и их защиты, а также усовершенствования доступа публики и исследователей к этим собраниям.

Действительно, благодаря оцифровке коллекций визуальных материалов появляются новые возможности, однако возникают и новые типы проблем и вопросов. Огромное количество материалов, собранных антропологами и хранящихся в архивах, обладает личным и конфиденциальным характером. Они были зафиксированы и собраны в связи с конкретным исследовательским проектом и в соответствии с мотивациями конфиденциальности, актуальными в данном исследовательском контексте. Десятилетиями позже подобные материалы могут приобретать значимость совершенно иную, чем раньше, и иногда могут оказаться провокационными в локальных спорах

по поводу права на земельную собственность, использование естественных ресурсов, в борьбе за политическую гегемонию и так далее. Эта проблема также становилась отчетливой в ситуациях, когда планировалась репатриация антропологических полевых материалов назад, в исследовавшиеся общества.

Пер. с англ. Аркадия Блюмбаума

САРА ПИНК

Визуальная антропология в XXI в.

1 Существуют два пути в определении границ визуальной антропологии. Первый предполагает идентификацию подходов и практик, специфичных для данной (суб)дисциплины. Второй включает изучение контактов между данной (суб)дисциплиной и другими (суб)дисциплинами. Я попытаюсь посмотреть на визуальную антропологию с обеих точек зрения.

В моей книге «The Future of Visual Anthropology» [Pink 2006] я писала о том, что визуальную антропологию следует определять в качестве дисциплины, состоящей из четырех разделов и являющейся одновременно (аудио)визуальной исследовательской методологией, способом анализа визуальной культуры, путем репрезентации (аудио)визуального материала как элемента системы академической аргументации, а также прикладной практикой, которая может приводить к воздействию на социальную реальность. Для того чтобы это пояснить, я для начала обращусь к историческому развитию визуальной антропологии, перед тем как перейти к характеру активности визуальной антропологии на ее границах.

Термин «визуальная антропология» считается придуманным Маргарет Мид в 1960-х гг. в ответ на использование в эту эпоху термина «не-вербальная» антропология [Pink 2006: ch. 7]. С тех пор были предложены некоторые ключевые дефиниции. Для Руби и Чалфена в 1970-х гг. визуальная антропология

Сара Пинк
(Sarah Pink)
Университет Лауборо,
Великобритания

включала: «(1) исследование нелингвистических форм человеческой коммуникации, которое обычно включает некоторую визуальную технологию сбора данных и анализа, (2) изучение визуальных продуктов, таких как фильмы, в качестве коммуникативной деятельности и материала культуры, подлежащего этнографическому анализу, (3) использование визуальных посредников для презентации данных, исследовательских находок, а также тех находок, которые в противном случае остались бы вербально незакрепленными» [Ruby, Chalfen 1974]. Этот трехчастный подход охватывал деятельность, простирающуюся непосредственно от полевых исследований и вплоть до работы по представлению полученных результатов. Более чем через двадцать лет, в 1997 г., Маркус Бэнкс и Говард Морфи поддержали эту точку зрения в предисловии к сборнику «Rethinking Visual Anthropology», призвав вернуться к этому трехчастному подходу в контексте, где доминирующее положение в визуальной антропологии занимало создание антропологических фильмов [Morphy, Banks 1997: 6]. По общему признанию, существуют и важные исключения. Они включают второе издание «Visual Anthropology: Photography as Research Method» Коллье-ров [Collier, Collier 1986] — ключевой текст, в котором предметом изучения являются способы использования фотографии и кино в антропологическом исследовании; а также практику прикладной визуальной антропологии в работах Джона Коллье-ра-младшего (см., например, [Collier 1973]) и Ричарда Чалфена (см. исторический обзор в книге: [Chalfen, Rich 2007]). Однако между 1970-ми и 1990-ми гг. большинство публикаций, дебатов и реальной практики в сфере визуальной антропологии было посвящено кино (например, [Loizos 1993]), результатом чего стало значительное количество замечательных фильмов о целом ряде аспектов человеческой жизни и опыта во всем мире. Записи этнографических фильмов представляют собой фантастический ресурс, который, быть может, недостаточно используется, но при этом обладает огромным нереализованным потенциалом в сфере межкультурных коммуникаций. Одна из проблем заключается в следующем: некоторые фильмы являются частью преподавательского процесса, но основная аудитория большинства этнографических кинопроизведений — люди, собирающиеся на фестивалях этнографического кино. Конечно, этнографическое кинопроизводство все более и более расширяется. Важно, что недавно началось возрождение подходов, развивающих то, к чему призывал на своем примере Жан Руш, выдвинув идею «общей антропологии» [1973] (см., например, [Flores 2007]). Однако антропологические фильмы никак не могут пробиться даже к другим антропологам мейн-стрима. Их роль в создании большего кросскультурного знания и понимания вне пределов академии оказывается еще более ог-

раниченной. Превращение визуальной антропологии в антропологическую кинематографию порождает свои собственные границы. Однако начиная приблизительно с 2000 г. доминирующее положение занимают новые практики, что ведет к гораздо более широкому пониманию визуальной антропологии. Теперь внимание уделяется не только трем ее составляющим (исследовательский метод, включающий анализ визуальной культуры, визуальная репрезентация антропологического исследования), описанным Руби и Чалфеном, а также Бэнксом и Морфи, но и прикладному варианту.

Многосторонний характер визуальной антропологии, действующей в точках, где интересы антропологов пересекаются с интересами других дисциплин, становится все более очевидным. В этом современном контексте цифровые медиатехнологии делают визуальные средства гораздо более доступными антропологам-полевым, а методологии визуальной антропологии все больше используются этнографами, работающими в других дисциплинах [Pink et al. 2004; Pink 2007a]. Это именно тот контекст, в котором антропологи начинают выходить за пределы антропологического изучения визуальной культуры, чтобы обратиться к статусу «видения» в антропологии и предложить антропологию «видения» [Grasseni 2004; 2007]. В других работах [Pink 2006; 2007b] я подробно показываю, как современные антропологи развивают прикладной потенциал практики визуальной антропологии в качестве инструмента вторжения в социальную реальность. Антропологи все больше используют визуальные методы и средства для изучения и репрезентации практических и прикладных вопросов, снимая жесткие границы между миром академических исследований и целым спектром различных секторов, расположенных за его пределами. Это использование методов визуальной антропологии в медицинских исследованиях [Chaflen, Rich 2007; Levine 2007; Lammer 2007], в изучении туризма и культурного наследия [Yiakimakou 2007], развития сообществ [Martinez Perez 2007; van Denderen 2007], а также индустрии [Pink 2004; Sperschneider 2007; Lovejoy, Steele 2007].

В 2005 г. вместе с Гленном Боуманом, Кристиной Грассени и Фелисией Хьюз-Фриланд я организовала семинар, целью которого было изучение вопроса о «границах визуальной антропологии». Мы вышли за пределы прикладного представления о визуальной антропологии, поскольку нашей задачей было «собрать вместе антропологов, работающих в целом ряде разных областей, для того чтобы определить очертания визуальной антропологии в XXI в., изучив целый ряд проблем. Перед какими вопросами и проблемами стоит визуальная антропология? Большой вклад какого рода может она внести в построе-

ние теории, сбор эмпирических свидетельств и методологическое развитие в академическом мире одновременно в области социальных наук и искусств? В чем заключается тот большой потенциал, которым обладает антропологически фундированное воздействие на социум? Как он может использоваться за пределами академического мира, в практической работе, способствующей выработке внутренней политики, сотрудничеству с промышленностью?» [Hughes-Freeland et al. 2007].

Результатом работы семинара стал специальный номер журнала «Visual Anthropology», где были продемонстрированы некоторые связи между, например, визуальной антропологией и cultural studies (проблематика права [Sherwin et al. 2007], выработка внутривластных решений [Deger 2007], практика повторной съемки того же самого объекта или пространства [Smith 2007]). Иные точки пересечения визуальной антропологии и других дисциплин и практик включают схождения с практиками искусств [Silva, Pink 2004; Coover 2004; Schneider, Wright 2006], а также антропологией чувств [Pink 2006]. Каждая из них оказывает воздействие на развитие визуальной антропологии, порождая новые методологические и теоретические вызовы, брошенные данной субдисциплине. Они также создают возможности для того, чтобы практика визуальной антропологии внесла свой вклад в строительство теории и порождение эмпирических знаний в междисциплинарном пространстве.

Наш краткий обзор последних веяний показывает, что визуальная антропология работает активно, что определяет ее (быть может, все время смещающиеся) границы. Вопрос, который никуда не исчезает, заключается в следующем: как вдохновленные антропологией способы использования визуальных методов и средств или представления о визуальных практиках или культуре могут отвечать на исследовательские вопросы, имеющие отношение и к другим дисциплинам или практикам? На этот вопрос можно найти ответ в контексте, и именно благодаря этим контекстуальным использованиям устанавливаются границы визуальной антропологии.

2

Визуальные образы могут играть целый ряд различных ролей в процессе антропологического исследования. Фильмы, фотографии, фотодневники, карты, рисунки, созданные учеными или другими участниками исследования, могут одновременно анализироваться как средства порождения письменного знания. Однако они также обладают значительным потенциалом, будучи и сами по себе источниками знания. Поэтому, с моей точки зрения, вопрос о том, являются они лишь «средствами» или обладают «независимой ценностью», оказывается ложной

дихотомией. В собственной исследовательской работе я использую фотографии и видеоматериалы разными способами, иногда включая фотографии в письменные тексты [Pink 1997] или создавая письменный текст, основанный на этнографических визуальных материалах, используя словесные описания для репрезентации результатов видеоэтнографического исследования [Pink 2004]. В некоторых контекстах визуальные антропологи делают фотографии или видеозаписи, которые служат формой визуальной записи или которые не будут представлены в качестве элемента анализа. Здесь образ играет важную, действительно необходимую роль в процессе исследования и фиксации этого процесса, однако не воспроизводится в окончательном тексте. В некоторых проектах для того, чтобы сохранить анонимность участников исследования, это может оказаться необходимым. Однако в целом я убеждена, что визуальные образы, созданные в процессе исследования, могут играть важную роль в порождении репрезентаций исследовательского контекста, опыта или участников, а одновременно в выстраивании теоретической аргументации, где опытные данные привлекаются для того, чтобы продемонстрировать, обосновать аргументацию и действительно способствовать ее выстраиванию. Их можно использовать, чтобы указать читателю на необходимость обратить внимание на частность или деталь исследовательского контекста, подчеркнуть то, что нельзя сообщить словесно, или предложить читателю поразмышлять над его собственными неотрефлексированными представлениями. В то же время использование визуальных образов с тем, чтобы рассказать об антропологическом исследовании без контекстуализирующего письменного или устного текста (как нередко случается в наблюдательном антропологическом фильме), может оказаться рискованным. Подобные аудиовизуальные нарративы окажутся деконтекстуализированными, они смогут сообщить лишь ограниченный объем знаний о культуре, которые люди, являющиеся их героями, используют и для объяснения своих действий, и для понимания действия других. Это не означает, что антропологический фильм не может ничего рассказать — значимым и полезным образом — об опыте других людей. Однако нужно помнить об ограничениях, связанных с созданием аудиовизуального текста при отсутствии текста письменного. В частности, антропологическому фильму трудно стать частью академического обсуждения, поскольку он не включается в теоретическую дискуссию — для ученых, ориентированных на письменные тексты, такой нарратив непривычен в качестве элемента академического обсуждения (я подробно представила аргументы, касающиеся подобной ситуации, в [Pink 2006]). В других работах [Pink 2006; 2007a] я отмечала, что одним из выходов может стать создание тек-

стов, комбинирующих письменную речь и аудиовизуальные тексты, использование гипермедиа. Там я подробно описала ряд таких гипермедиаальных текстов. Среди примеров были «Cultures in Webs» Рода Кувера (2003) и серии CD/DVD текстов Джея Руби «Oak Park Stories». Антропологическая гипермедиаальная репрезентация до некоторой степени снимает дихотомию, которую выстраивает второй вопрос. Она позволяет исследователям использовать (аудио)визуальные материалы в качестве «средств» для продуцирования письменного нарратива. Однако в то же время она позволяет им в этом тексте рассматривать те же самые (аудио)визуальные материалы в качестве «обладающих самостоятельной ценностью аналитического ресурса».

3

Существует множество способов анализа образов, и тексты показывают, как можно это делать с точки зрения cultural studies, медиаальных исследований и т.д. (см., например, [Rose 2001]). Антропологический анализ образов, однако, должен фокусироваться не на самом изображении, а на изображении в контексте. Этнографы часто жалуются, что они делают множество фотографий во время полевой работы, но не знают, как их анализировать. Это происходит потому, что они совершают ошибку, полагая, будто образы сами по себе должны стать предметом анализа. Вместо этого, я считаю, визуальной антропологии следует пытаться отвечать на следующие вопросы: что говорит нам фотография о контексте, в котором она сделана? Каковы актуальные социальные отношения и человеческие переживания, которые она репрезентирует? Что можем мы узнать о человеке и иных типах субъективности, спрашивая людей о том, что та или иная фотография значит для *них*? Содержание образа является, конечно, интересным в том, что оно может, например, выдвинуть на передний план частность, которую исследователь не замечает в тот момент, когда делается снимок, или послужить визуальной фиксацией места или ситуации. Однако наиболее важные открытия, которые могут быть сделаны на основе визуальных образов в области этнографии, совершаются тогда, когда мы заглядываем за образы, чтобы понять контексты их порождения, а кроме того, когда мы смотрим на них глазами других, чтобы понять множественные смыслы, инвестированные в них, а также типы их социального использования. Здесь нет места для того, чтобы приводить детальные примеры, однако некоторые из них представлены в моей работе [Pink 2007a].

4

В то время как большинство тем может изучаться без фото- или видеоаппаратуры (за исключением, быть может, тех, которые должны ответить на вопрос о том, как люди взаимодействуют с подобной аппаратурой), с моей точки зрения, боль-

шинство исследовательских проектов приобрели бы большую значимость в известном смысле благодаря использованию (аудио)визуальных методов и медиа. На своем собственном опыте могу сказать, что комбинирование методов визуальной этнографии с другими методами, не включающими фотографии или видео (например, интервьюирование, включенное наблюдение и т.д.), работает эффективнее всего. Например, мой нынешний проект включает использование методов визуальной этнографии для того, чтобы понять, как развивается в Соединенном Королевстве движение Cittaslow (Медленный город)¹. Это означает, что я провожу исследование в городах, принадлежащих к движению Cittaslow в Британии, которые, поскольку они должны удовлетворять определенным критериям, чтобы присоединиться к данному движению, являются в ряде отношений сходными. Для реализации этого проекта я использую аудиоинтервью, включенное наблюдение, совместные видеотуры с участниками, мои собственные фотографии и фотографии, которые мне дают участники. Однако я обнаружила, что использую визуальные методы по-иному в каждом из четырех городов, в которых провожу исследование. Способы использования визуальных медиа варьируются от проекта к проекту и от конкретного участника к участнику, и часто определенные методы, используемые в одной ситуации, нельзя переносить в другую. Например, в одном городе лидеры Cittaslow поясняют свой статус с помощью тура, включающего фотографирование (одновременно я фотографирую их и их город, а они фотографируют меня), видео- и аудиозаписи. В другом городе мои первые впечатления от Cittaslow связаны с посещением заседания комитета и глубинным интервью. Некоторые города обладают богатой историей аудиовизуальных записей, другие нет. В тех, где это имеется, способы использования антропологом визуальных средств и методов часто оказываются реакцией на существующую местную (аудио)визуальную культуру. Более того, часто конкретные методы возникают из взаимоотношений, которые ученый выстраивает с участниками исследования. В большей степени это происходит в случае совместного визуально-этнографического исследования, когда все его участники проводят исследование или когда ученый-исследователь развивает визуальные методы и решает, какие из визуальных средств использовать в качестве реакции

¹ Движение Cittaslow началось в Италии в 1999 г. и к настоящему времени представляет собой международную «сеть» маленьких городов и городков, сейчас она включает не меньше 100 членов и национальные сети по крайней мере в восьми странах. Движение подчеркивает местное своеобразие и самодостаточность и стремится улучшить местное «качество жизни» в контексте процесса, который его лидеры считают процессом гомогенизации в связи с глобализацией. Исследование было изначально поддержано университетом Лауборо, а затем небольшим грантом Nuffield Foundation.

на деятельность, в которую уже вовлечены прочие участники исследования. Подобные типы использования являются более распространенными в исследовательских проектах, рассчитанных на длительный период времени. В других исследовательских контекстах, в частности в контекстах со значительными ограничениями по времени, я использую более формальные визуальные методы. Например, в исследовательском проекте, посвященном домашним практикам (работа по дому и декорирование жилища) и самоидентификации [Pink 2004], который поначалу делался как прикладное исследование, я проводила глубинные интервью и «видеотуры» дома у каждого из сорока человек, участвовавших в проекте. Однако даже здесь — хотя каждый видеотур строился на основе моего списка — он одновременно основывался на том, как участники истолковывали свою задачу, поскольку каждый человек выбирал нарратив, казавшийся ему знакомым, и на его основе показывал мне свой дом на видео.

Подводя итог, можно сказать, что крайне важным вопросом является пригодность метода исходя из характера участников и контекста. Но вместо обобщений относительно того, что является подходящим для какой категории исследования, более полезно изучить на основе анализа конкретных случаев пригодность метода для ответа на вопрос, поставленный в исследовании, а также для того, что касается существующей визуальной культуры и практик участников исследования.

5

В полевой антропологической работе ученые всегда используют свое тело и чувства для приобретения опыта и знания о других культурах, а также для того, чтобы установить контакт с другими людьми. Исследователи редко специально занимались рефлексией по поводу этой сферы их работы, но она всегда являлась неотъемлемой ее частью. В настоящее время антропологи все больше начинают осознавать роль чувств и значение сенсорного опыта в социальных и материальных контекстах исследований [Howes 2005]. Они все шире опираются на свой опыт как основу знания, но, как правило, все еще используют для этого письменное слово. Одна из ролей, которую может играть визуальное в будущем антропологии, заключается в попытке передать более эффективным способом это опытное измерение антропологической полевой работы. Тем не менее, как я уже отмечала [Pink 2006], трудно представить себе, как подобные репрезентации могут выступать в качестве академической работы независимо от письменного текста.

В книге «The Future of Visual Anthropology» я писала, что визуальная антропология обладает потенциалом для того, чтобы играть важную роль одновременно в социальных науках и вне

академического мира, в прикладных контекстах. Визуальные методы и медиа становятся все более приемлемыми и доступными среди академических ученых, и в этом контексте визуальная антропология дает методологию использования технологий и образов. Дальнейшая интеграция визуальных этнографических исследований, посвященных конкретным случаям, а также репрезентаций опыта других людей в академические тексты вместо или вместе с письменными описаниями позволит визуальным антропологическим материалам играть ключевую роль в продуцировании этнографического знания, которое поможет выстраиванию теории. Однако подобное использование (аудио)визуального материала для передачи опыта одной группы людей другой также обладает важным потенциалом вне рамок академического мира. В настоящее время работы по визуальной антропологии используются для принятия решений по поводу воздействия на социальную реальность, нацеленного на то, чтобы в том или ином виде изменить к лучшему обстоятельства переживания конкретными группами людей своей повседневной жизни, окружающей среды и т.д. [Pink 2007b].

Поэтому, подводя итоги, можно сказать, что визуальная антропология обладает потенциалом в качестве субдисциплины, влиятельной внутри и вне академического мира. Характер развития этого потенциала будет определяться практикой самих визуальных антропологов, тем, как их интересы и методологии, встречи и сотрудничество с другими дисциплинами будут формировать облик этой субдисциплины в будущем.

Библиография

- Chalfen R., Rich M.* Combining the Applied, the Visual and the Medical: Patients Teaching Physicians with Visual Narratives // S. Pink (ed.). *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology*. Oxford, 2007.
- Collier J., Collier M.* *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque, 1986.
- Collier J.* *Alaskan Eskimo Education*. Holt, Rinehart, Winston, New York, 1973.
- Coover R.* *Cultures in Webs CD ROM*. Watertown, 2003.
- Coover R.* The Representation of Cultures in Digital Media // S. Pink, L. Kürti, A. Afonso (eds.). *Working Images*. L., 2004. P. 185–203.
- Deger J.* Seeing the Invisible: Yolngu Video as Revelatory Ritual // *Visual Anthropology*. 2007. 20 (2–3). P. 103–122.
- Dienderen A. van.* Performing Urban Collectivity: Ethnography of the Production Process of a Community-based Project in Brussels // S. Pink (ed.). *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology*. Oxford, 2007.
- Flores C.* *Sharing Anthropology: Collaborative Video Experiences among*

- Maya Film-Makers in Post-war Guatemala // S. Pink (ed.). *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology*. Oxford, 2007.
- Grasseni C.* Video and Ethnographic Knowledge: Skilled Vision and the Practice of Breeding // S. Pink, L. Kürti, A. Afonso (eds.). *Working Images*. L., 2004. P. 15–30.
- Grasseni C.* *Skilled Visions*. Oxford, 2007.
- Howes D.* *Empire of the Senses*. Oxford, 2005.
- Hughes-Freeland F., Bowman G., Grasseni C., Pink S.* Editors' Introduction to *Visual Anthropology*. 2007. 20 (2–3). P. 91–102.
- Lammer C.* *Bodywork: Social Somatic Interventions in the Operating Theatres of Invasive Radiology* // S. Pink (ed.). *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology*. Oxford, 2007.
- Levine S.* *Steps For the Future: HIV/AIDS, Media Activism, and Applied Visual Anthropology in Southern Africa* // S. Pink (ed.). *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology*. Oxford, 2007.
- Loizos P.* *Innovation in Ethnographic Film*. Manchester, 1993.
- Lovejoy T., Steele N.* *Engaging Our Audience Through Photo Stories* // S. Pink (ed.). *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology*. Oxford, 2007.
- Martinez Perez A.* *The Rhythm of Our Dreams: A Proposal for an Applied Visual Anthropology* // S. Pink (ed.). *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology*. Oxford, 2007.
- Morphy H., Banks M.* Introduction: Rethinking Visual Anthropology // M. Banks, H. Morphy (eds.). *Rethinking Visual Anthropology*. L., 1997. P. 1–35.
- Pink S.* *Women and Bullfighting: Gender, Sex and the Consumption of Tradition*. Oxford, 1997 (short-listed for the UCL Folklore Society Prize 1998).
- Pink S.* *Home Truths: Gender, Domestic Objects and Everyday Life*. Oxford, 2004.
- Pink S.* *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. L., 2006.
- Pink S.* *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. L., 2007a.
- Pink S.* (ed.). *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology*. Oxford, 2007b.
- Pink S., Kürti L., Afonso A.* (eds.). *Working Images*. L., 2004.
- Rose G.* *Visual Methodologies*. L. 2001.
- Rouch J.* *The Camera and Man* // S. Feld (ed.). *Cine-Ethnography* Jean Rouch. L., 2003 (1973). P. 29–46.
- Ruby J.* *Oak Park Stories* CD ROM series. Distributed by Documentary Educational Resources USA. 2004–2007.
- Ruby J., Chalfen R.* The Teaching of Visual Anthropology at Temple // *The Society for the Anthropology of Visual Communication Newsletter*. 1974. 5 (3). P. 5–7.
- Schneider A., Wright C.* *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford, 2006.

- Sherwin R., Feigenson N., Spiessel C.* What Is Visual Knowledge, and What Is It Good For? Potential Ethnographic Lessons from the Field of Legal Practice // *Visual Anthropology*. 2007. 20 (2–3). P. 143–178.
- Silva O., Pink S.* In the Net: Ethnographic Photography // S. Pink, L. Kürti, A. Afonso (eds.). *Working Images*. L., 2004. P. 157–165.
- Smith T.* Repeat Photography as a Method in Visual Anthropology // *Visual Anthropology*. 2007. 20 (2–3). P. 179–200.
- Sperschneider W.* Video Ethnography under Industrial Constraints: Observational Techniques and Video Analysis // S. Pink (ed.). *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology*. Oxford, 2007.
- Yiakimakou V.* Archiving ‘Heritage’, Reconstructing the ‘Area’: Building an Audiovisual Database in EU-Sponsored Research // S. Pink (ed.). *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology*. Oxford, 2007.

Пер. с англ. Аркадия Блумбаума

КИРИЛЛ РАЗЛГОВ

- 1 В узком смысле визуальная антропология (а точнее — визуальная и аудиовизуальная антропология — ВАА) включает в себя документальные аудио- и видеозаписи, осуществленные с научно-исследовательскими целями. В широком смысле ВАА включает все формы аудио- и видеозаписей, которые могут быть использованы в исследовательских целях (не только документальные, но и разного рода реконструкции, в том числе и в игровых фильмах типа «Апокалипсиса» Мела Гибсона).
- 2 В зависимости от позиции исследователя и разного рода конъюнктурных соображений это может быть и первое, и второе, и третье. Для меня — в силу моей профессии — это в первую очередь материал для исследования.
- 3 Методы анализа (аудио)визуального текста не «мягче» и не «жестче», они другие. Научить можно как методам аудиовизуальной записи, так и методам описания и расшифровки таких записей (например, определению роли и удельного веса неизбежных субъективных искажений или инсценировок), хотя большинство подобных методик

Кирилл Эмильевич
Разлогов
Российский институт
культурологии, Москва

находятся еще в стадии разработки или принадлежат смежным областям науки, в частности киноведению и медиалогии.

4

Для «старшей» сферы аудиоантропологии (хотя термина такого нет и его роль, как правило, играет фольклористика) ответ очевиден: это живая речь респондентов и музыкальное творчество.

Для видео это весь предметный мир, антропологические (в узком смысле физической антропологии) характеристики внешности людей и вся сфера быта и повседневной жизни.

Передача информантам фото- или видеокамеры дополнительно к решению указанных выше задач позволяет воспроизвести особенности видения (в прямом смысле слова с ударением на первом слого) мира носителями той или иной культуры.

5

«Визуальный поворот» касается не только антропологии (и вообще не только науки), но всей сферы культуры с начала минувшего века. Именно визуализация действительности привела к формированию культурологии на стыке культурной антропологии, социологии и филологии. «Словоцентричность» очевидно преодолена в реальности, хотя в науках (в том числе гуманитарных) положение значительно сложнее — даже аудиовизуальные тексты (например, фильмы) продолжают описываться и исследоваться преимущественно словесно. Специализированное знание здесь очевидно отстает от жизни, откуда и маргинализация ВАА в контексте этнологии, антропологии и социологии.

Как и все на свете, ВАА имеет свои особенности на разных территориях, а точнее — в пределах разных сообществ, в первую очередь этнических, социально-демографических и культурных. Как и в культуре в целом, роль (аудио)визуальных материалов в антропологии и культурологии в обозримом будущем будет все более и более весомой и определяющей.

ЕФИМ РЕЗВАН

1

Границы визуальной антропологии в принципе совпадают с границами антропологии как таковой. Это ведь только особый метод получения, фиксации, хранения и обработки информации, который может применяться максимально широко. Речь идет лишь о *технологиях*. Новые информационные технологии, важной частью которых

Ефим Анатольевич

Резван

Музей антропологии и этнографии
им. Петра Великого /Кунсткамера/
РАН, Санкт-Петербург

являются цифровое фото и видео, предоставляют возможность многократного увеличения объема получаемой и сохраняемой информации. На самом деле разница в объемах файла, содержащего текст полевого отчета с описанием, например, некоего религиозного ритуала, и видеофайла, запечатлевшего тот же ритуал, реально отражает различие в объеме информации.

2 Все зависит от конкретной задачи. Видео- и фотоматериалы, являясь первичным продуктом полевой работы, представляют собой важное дополнение (но только дополнение!) к полемому отчету, придают ему новое качество. Такой материал, попадая в архив сначала самого исследователя, а потом и научного учреждения, позволяет не только сохранить, но и правильно описать и проанализировать событие или явление, обратиться к нему в будущем, имея к материалу новый набор вопросов. Одновременно видео- и фотоматериалы — важнейший элемент представления результатов исследования, значительно расширяющий его границы. Практика показывает, что специалист в смежной области видит на видео часто совсем не то, на что обращает внимание вы. Наконец, эти технологии представляют качественно новые возможности в преподавательской и музейной деятельности.

3 Теоретически к анализу визуального текста применим едва ли не весь набор подходов, используемых для анализа текста словесного. Лишь специфика сегодняшнего этапа развития науки, неразвитость и неадаптированность инструментов анализа видеоматериала позволяют делать заключение об их сравнительной «мягкости» и торжестве субъективизма.

4 Камера является необходимым инструментом полевой работы *любого* типа. Важнейшая задача — разработка конкретных методик работы с фото- и видеокамерой, которые могут и должны быть различными в разных ситуациях, в зависимости от конкретной задачи, которую исследователь ставит перед собой. Необходимо преодолеть представление о том, что научиться пользоваться видео- и фотокамерой можно, лишь прочтя инструкцию, прилагаемую к аппарату.

5 Говорить о преодолении «словоцентричности» в теперешней антропологии (социологии и т.д.) в принципе неверно. Ученые меняли гусиное перо на перьевую ручку, переходили от ручки к пишущей машинке, а от нее к ПК. Все это увеличивало наши возможности в фиксации, хранении и обработке информации. Теперь появляется новый *инструмент*, при этом сущность исследовательского процесса, объективно «словоцентричного», не меняется.

Визуальная антропология сегодня имеет региональную специфику в той мере, в какой научное сообщество той или иной

страны может и хочет использовать в своей работе новые информационные технологии.

Роль визуальных материалов в антропологии ближайших десятилетий будет только нарастать.

ЕЛЕНА РОЖДЕСТВЕНСКАЯ (МЕЩЕРКИНА)

1 Судя по истории исследований, проведенных антропологами с помощью визуальных технологий, в фокусе внимания были содержание и контекст визуальных репрезентаций социальных общностей. Возможные границы визуальной антропологии определяемы прежде всего через границу с иным сопредельным дисциплинарным полем, например визуальной социологией. В этом случае границы (или отличие) видятся в том, что визуальная антропология более нацелена на документирование контекста, его культурную интерпретацию, а визуальная социология, не избавляясь от сопроводительного текста, деконструирует визуальный образ, анализируя и контекст происхождения, и конструкт содержания образа, его соотношение с реальностью.

2 Это зависит от дизайна исследования. Визуальный материал может быть иллюстративен, дополняя классичную схему социологического исследования, визуализируя найденную аналитическим путем типологию и в этом смысле конденсируя на изобразительном уровне социальное обобщение. Но серия фотографий может служить задачей исследования, например в изучении репрезентации городской субкультуры мигрантов. При этом процесс — фотографирование, внутренний отбор на предмет минимального-максимального контраста по выборочным позициям (хабитус, частное пространство, публичные позиции, гендерное различие, культура взрослых-детей и прочее) — имеет итогом более генерализованую коллекцию. Наконец, вне участия

самого исследователя, делегирующего производство профессионалу, процессом и итогом может стать тщательная секвенциональная деконструкция визуального объекта.

3

Я полагаю, методы анализа визуального текста еще не вошли в стадию общепринятого консенсуса, несмотря на явный прогресс. Логика отслеживаемого развития здесь сродни разговорному анализу и структурной лингвистике, где разработаны различные транскрипционные системы, преобразующие аналитически важные аспекты разговорного языка в текстуальные репрезентации. Но «не существует общей орфографии, используемой для транскрипции визуального и тактильно поведения» [Heath, Hindmarsh 2002]. В той мере, в какой будут создаваться конвенциональные транскрипции проксемического, кинетического, жестового и прочих языков, мы сможем оперировать формализуемыми структурами визуальных репрезентаций. Вне этой необходимой формализации будет трудно интегрировать это направление в систему академического знания, имеющего незыблемые стандарты производства научного знания.

В направлении формализации работают некоторые максимы визуального анализа, одной из которых является *секвенциональность*. Как подчеркивает Кноблаух, «несмотря на то, что секвенциональность может иметь разные значения (особенно это касается герменевтического понимания и разговорно-аналитического), параллель между секвенциональностью медиума и секвенциональностью социальной деятельности — это основа видеоанализа» [Knoblauch 2006]. Разумеется, серьезной методологической и практической проблемой секвенционального анализа было и остается обоснование выбора секвенции как единицы анализа. С этой проблемой связано и ее следствие — баланс между кропотливым микроанализом и претензией на обобщенное представление о всей целостности визуальных данных. Относительный консенсус существует и по поводу схемы самого секвенционального анализа (см.: [Overmann 2001; Soeffner 2006; Müller-Doohm 1993; 1997]). Здесь работает подход, развиваемый в русле объективной герменевтики.

Пошаговый секвенциональный анализ визуального документа (см.: [Мещеркина-Рождественская 2007]) разворачивается по следующей логике: изолируется первая секвенция в анализируемом, например, видео (эпизод как смысловая единица, гештальт-фигура) и деконтекстуализируется, затем по законам объективной герменевтики осуществляется поиск «нормального» контекста для изолированной секвенции (как возможный контекст социального действия), далее возможные прагматичные контексты действия сначала собираются как

возможные виды интерпретации, из них выбирается по правилу экономности и простоты предпочтительный, затем переходят к следующей секвенции с ее деконтекстуализацией и поиском нормального контекста, на этом этапе уже возможно сравнение с нормальным контекстом предыдущей секвенции и построение гипотезы в случае их противоречия. В итоге реконструируется структура отдельного случая, претендующая на объективное содержание значений. Эта связка значений может не осознаваться субъектом запечатленного действия, но иметь для него регулятивное значение. Если динамичный видеодокумент имеет уже сложившуюся (сконструированную исследователем) последовательность/секвенциональность, то фотография имеет ее в «свернутом» виде, соответственно она реконструируется на отслеживаемом аналитиком собственном восприятии, транскрипт которого становится промежуточным рабочим документом. Попытки избежать субъективизма сопряжены и с триангулятивными процедурами, позволяющими повысить валидность интерпретаций путем сравнения визуальных-текстуальных транскриптов, интерпретаций нескольких исследователей, введения диахронных визуализаций и прочее.

4

Вербализация повседневного упирается в границы банального, рутинизированного, само собой разумеющегося и, как следствие, утрачивающего язык описания. Это момент *camera lucida*, возможности запечатлеть и проговорить увиденное чужаку культурно закрытого поля. Но существуют социально-культурные практики сакральные либо пользующиеся иносказанием, отсылающие к закодированным культурным значениям. И здесь полученные изображения таких практик реферируют к культурному знаку, деконструкция которого требует интерпретации всего ценностного контекста, собираемого как мозаика. Следовательно, задачи документирования и означивания наиболее близки визуальному анализу.

Относительно техники производства визуальных данных, очевидно, не может быть строгих ограничений, они должны быть обоснованы задачами исследования, должна быть отрефлексирована степень влияния автора (*home video*, рекламный ролик, профи-документ, социолог-фотолюбитель и пр.) на производство документа. Тем более что технический прогресс позволяет отчасти сблизить критерии качества исходного визуального документа, произведенного любителем и профи.

5

Безусловно, мы наблюдаем динамику разворота к такому источнику данных, как визуальный документ. Растет прежде всего число публикаций, отчасти появляются и исследования, привлекающие визуальные материалы. Но именно эти отечественные опыты выявляют методологические лакуны, методи-

ческие вопросы и редко предъявляют их обоснованные решения. Больше удается жанр обзоров западных визуальных штудий, но их оптимизм имеет контекстуальное происхождение. В известной логике развития качественной парадигмы поворот-разворот затормозился после эйфории первооткрытия Знанецкого и Томаса, и ренессанс наступил лишь тогда, когда исследователи озаботились обоснованной методологией и диалогом с позитивистским крылом. Очевидно, реальный визуальный поворот состоится тогда, когда количество проведенных визуальных исследований перейдет в качество их рефлексивного подытоживания с развернутой дискуссией относительно конвенциональных методологических подходов и методически обоснованных решений. А пока «Балийский характер» Мид и Бэйтсона 1942 г. [Bateson, Mead 1942] остается непревзойденной вершиной.

Библиография

- Мещеркина-Рождественская Е.* Визуальный поворот: анализ и интерпретация изображений // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность / Под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова, В.Л. Круткина. Саратов, 2007. С. 28–42.
- Bateson G., Mead M.* Balinese Character: A Photographic Analysis. N.Y., 1942.
- Heath C., Hindmarsh J.* Analysing Interaction: Video, Ethnography and Situated Conduct // М. Tim (ed.). Qualitative Research in Action. L., 2002. P. 99–121.
- Knoblauch H.* Videography. Focused Ethnography and Video Analysis // H. Knoblauch, B. Schnettler, J. Raab, H.-G. Soeffner (eds.). Video Analysis. Methodology and Methods. Frankfurt am Main, 2006. P. 69–84.
- Müller-Doohm S.* Bildinterpretation als struktural hermeneutische Symbolanalyse // R. Hitzler, A. Honer (Hrsg.). Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Opladen, 1997. S. 81–108.
- Müller-Doohm S.* Visuelles Verstehen — Konzepte kultursoziologischer Bildhermeneutik // T. Jung, S. Müller-Doohm (eds.). «Wirklichkeit» im Deutungsprozeß. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Frankfurt am Main, 1993. S. 438–457.
- Oevermann U.* Strukturprobleme supervisorischer Praxis. Eine objektiv hermeneutische Sequenzanalyse zur Überprüfung der Professionalisierungstheorie. Frankfurt am Main, 2001.
- Soeffner H.-G.* Visual Sociology on the Base of «Visual Concentration» // H. Knoblauch, B. Schnettler, J. Raab, H.-G. Soeffner (eds.). Video Analysis. Methodology and Methods. Frankfurt am Main, 2006. P. 184–192.

ПАВЕЛ РОМАНОВ, ЕЛЕНА ЯРСКАЯ-СМИРНОВА

1 Первые попытки применения визуальных методов исследования в социологии и антропологии были связаны с желанием остановить время, зафиксировать в памяти увиденное, сохранить эфемерное и исчезающее. Классический антрополог, используя визуальные средства, занимался изучением удаленных в пространстве и времени народов, культуры, образа жизни различных сообществ. Эта важнейшая задача остается на повестке дня и до сих пор: визуальная антропология, развивающаяся в настоящее время в рамках отечественной этнографической традиции, ставит своей задачей изучение аудиовизуального наследия мировой и отечественной этнографии, фиксацию современной жизни народов, исследование визуальных форм культур и создание аудиовизуальных архивов.

Антропологи и социологи феноменологического направления сегодня обращаются к интерпретации визуального, стремясь к изучению микро-контекстов повседневной жизни, способов и идеологий производства визуальных образов. Мы считаем, что позитивистские и герменевтические подходы в области социального анализа визуальных свидетельств часто конфликтуют между собой, но могут и дополнять друг друга. По нашему мнению, область визуальной антропологии — это, с одной стороны, интерпретация визуальных артефактов как культурных феноменов, анализ контекстов их производства и использования, а с другой стороны, изучение социальной жизни с применением визуальных методов.

Мы понимаем под визуальными артефактами видео- и фотоматериалы, рисунки, картины, карты, всевозможные изображения. Что до определения границ — тут дело непростое и политически скользкое. С одной стороны, определяя, подходит ли тот или иной материал для публикации в сборнике, журнале, для обсуждения на тематическом

Павел Васильевич

Романов

Центр социальной политики
и гендерных исследований /
«Журнал исследований
социальной политики», Саратов

Елена Ростиславовна

Ярская-Смирнова

Центр социальной политики
и гендерных исследований /
«Журнал исследований
социальной политики», Саратов

семинаре, на защите в диссертационном совете, нужно обязательно иметь критерии дисциплинарной принадлежности, чтобы производить селекцию. Но, с другой стороны, нельзя забывать, что всяческие границы, а особенно их охранители, стимулируют политическую борьбу за право формулировать приоритеты и «верную» дорогу в науке, а это нередко становится препятствием для молодых авторов, творческих методологических новаций и, следовательно, для развития самой науки.

2

Сами по себе визуальные данные — это, на первый взгляд, сырые материалы, нуждающиеся в авторском обсуждении и интерпретации. В то же время нельзя не признать и то обстоятельство, что серии фотографий, изображения, фильмы, в том числе антропологические, являются конечным результатом серьезного аналитического труда. Тот визуальный ряд, который в них представлен, есть в той или иной степени форма представления позиции автора, собранных свидетельств, интеллектуальной работы. Для нас не является совершенно очевидной разница между хорошей документалистикой и антропологическим фильмом, здесь возможны разные определения и догадки, может, и не стоит выстраивать между ними таких уж непроницаемых стен. Хороший продукт исследования (текст в самом разном смысле этого слова) может быть не только информативным, но и зрелищным, содержать привлекательные черты продуманной режиссуры и изящной операторской работы. Для нас критерием выделения исследовательского фильма как жанра визуального творчества или результата исследовательской работы являются, если воспользоваться идеями Мертона и Гарфинкеля, эксплицированные механизмы построения логики представления свидетельств, аргументации и вывода. Как зрители, так и читатели академического текста должны иметь возможность узнать, как этот вывод конструируется. В художественном произведении замена таким механизмам — инсайт, озарение, способность вызвать те или иные движения души, эмоциональные реакции. Напечатанная фотография, опубликованная книга или журнал с иллюстрациями, выпущенный в прокат фильм начинают свою собственную жизнь в качестве текста культуры. Поэтому следует говорить не только о различиях в понимании смысла текста автором и аудиториями, но и об эффекте взаимовлияний текста и контекста социальных, экономических, политических и культурных условий производства визуального текста, его распространения и восприятия.

3

Методы анализа нарративов и визуальные методы могут быть «мягкими» в равной степени, а могут приобретать жесткость — в зависимости от методологического выбора исследователя. Задача состоит не в том, чтобы произвести полностью объек-

тивный текст, а в том, чтобы аналитические процедуры сделать явными, открытыми для воспроизводства и критики со стороны коллег. Мы полагаем, что любые методы в социальных науках — независимо от того, являются они качественными или количественными — имеют свои ограничения в аспекте субъективизма. Люди — независимо от выполняемых ими в исследовании ролей — саморефлексирующие субъекты, привносящие разнообразные «помехи» в измерение и понимание социальных категорий. Кроме того, самые изощренные процедуры формального обоснования вывода в рамках статистических процедур, если мы оперируем категориями мнений, суждений, оценок, опираются на категориальный аппарат, являющийся продуктом исследовательского разума со всеми возможными культурными, классовыми заданностями, определяющими природу не только ответов, но и вопросов.

А ведь есть еще множество допущений в области процедур отбора, концептуального представления о генеральной совокупности в случае любого анализа, которые тоже забывать нельзя. Поэтому любые различия в области методологии, построенные на представлениях о возможности выработки каких-то особых, объективных методов, нам представляются сомнительными.

Другое дело — в некоторой степени формализованные и уже конвенциональные аналитические алгоритмы, которые направлены не столько на производство «объективного вывода», сколько на поддержку исследовательских усилий по систематизации и интерпретации полевых материалов. Речь идет о достаточно простых процедурах, которые в определенной степени сходны как в работе над текстами (интервью, официальных документов, газетных публикаций), так и в анализе визуальных материалов (фотографий, кино). Исследователи разделяют анализируемый материал на элементы, интерпретируют их содержание, сортируют, выделяют логику их соединения в единое целое, стремясь не столько определить смыслы, которые были заложены в них создателями, наблюдаемыми субъектами, сколько реконструировать социальный контекст, который репрезентируется рассматриваемым текстом.

В этом смысле текст вербальный и визуальный открыт для таких процедур в равной степени. Любой интересующийся может достаточно легко найти и теоретическое подкрепление, легитимацию таких приемов — например, в рамках обоснованной теории. Достижения «софтверного строительства» предлагают помощь, которой могут воспользоваться исследователи, например, имея дело с большим объемом полевого материала. Таким образом, производство интерпретаций приобретает не-

сколько индустриализованный вид. Впрочем, можно встретить достаточное количество работ, в которых текст (визуальный или вербальный) рассматривается холистски, как единое целое. Говорить о том, что один подход лучше, чем другой, мы бы не решились.

4 Нам кажется, существует такое разнообразие возможностей для применения визуальных методов, что применение их или неприменение зависит только от желания, подготовки и возможности исследователей. Разумеется, следует помнить еще и об ограничениях, в том числе этических, в применении этих методов — такие ограничения, как это обычно бывает, часто являются продолжением достоинств любого метода социальных исследований. Использование партисипаторных подходов (привлечение самих информантов к сбору эмпирических свидетельств об их жизни) является важным ресурсом реорганизации традиционных отношений «исследователь — исследуемый» и приближения к жизненному опыту человека. В силу ограничений, связанных со сроками, финансированием, ожиданиями тех, кто финансирует работу, и, не в последнюю очередь, с идеологическими установками самих исследователей, применение партисипаторных приемов вряд ли станет широко распространенной практикой. Но, если мы изучаем социальные проблемы (визуальные образы, репрезентация проблем) и социальную политику, рассматриваем практики исключения и маргинализации, участвуем в акционистских исследованиях, продуктом которых является не только академический текст, но некая реорганизация властных отношений, применение партисипаторных методов является очевидным приоритетом. Изучая идеологическое производство, мы обращаемся к образам, ранее созданным профессиональными художниками, а выбирая перспективу жизненного опыта, используем камеру.

5 Говорим ли мы о международной исследовательской практике или о российских исследователях, до ощутимого поворота, если он когда-то и состоится, пока еще очень далеко. В зарубежных социальных науках визуальные исследования имеют длительную историю, они институционализированы в рамках научных центров, периодических и продолжающихся изданий, читаемых курсов и учебных специализаций. Можно предположить, что авторитет таких работ в академическом сообществе будет расти в связи с увеличивающимся социальным запросом. Этот запрос связан, как нам представляется, с объемом визуальной информации в повседневной жизни жителей современного индустриализованного мира и возрастанием роли этой информации. Речь идет о графических интерфейсах современного электронного оборудования, масштабах распространения электронных медиа, включая Интернет. Трудно говорить об

общей восточно-европейской ситуации в этом секторе исследований, но российская ситуация, что ни для кого не секрет, характеризуется разобщенностью академического сообщества, слабыми агломерациями ориентированных на международное партнерство ученых, тем более тех, кто мотивирован на применение немейнстримных технологий. Развитие визуального направления в социологии и антропологии, вероятно, будет связано, с одной стороны, с преодолением местечковой изолированности ученых и исследовательских групп и усилением интегративных процессов, ростом корпоративной идентичности, повышением качества антропологического образования и статуса наших дисциплин в обществе — с другой.

ПОЛ СВИТМАН

Некоторые соображения по поводу визуальной социологии, визуальной антропологии и визуальных методов исследования

1 Как человек, занимающийся социологией, а не антропологией, я обращаюсь, если позволите, в большей степени к границам визуальной антропологии, однако при этом не забуду по мере возможности о вопросе, который является существенным для обеих наук. В конце концов, социология и антропология очень тесно связаны друг с другом, и, несмотря на разные теоретические и эмпирические традиции, думается, по сути дела, представляют ту же самую, понятую в широком смысле интеллектуальную инициативу.

Визуальная антропология может охватывать множество разных вещей — от исследования визуальных аспектов общества и культуры и вплоть до методологии использования конкретных форм визуального метода. В этом отношении представляется разумным вводить различия между социологией визуального и визуальной социологией, понимая под последней формы социологического исследования, в которых используются визуальные методы (об этом я выскажусь подробнее чуть далее). Термины

Пол Свитман

(Paul Sweetman)

Школа социальных наук,
Университет Саутгемптона,
Великобритания

социологии визуального в потенциале оказываются действительно столь же широкими, как и сама социология, поскольку почти любой аспект социологического исследования потенциально обладает визуальным компонентом, даже те, которые на первый взгляд не представляют собой визуальные объекты или темы (такие, как изучение музыки или акустическая социология в широком смысле). Существует опасность слишком широко раскинуть концептуальную сеть, и поэтому, развивая социологию или антропологию визуального, мы должны весьма внимательно определять, какие области или проблемы мы имеем в виду. Поступая таким образом, однако, мы должны также учитывать, что любые границы подобного рода будут до известной степени произвольными и могут исключать многое из того, что с полным правом может быть в сфере нашей компетенции, и что любые подобные решения являются субъективными и обладают целым набором возможных следствий, включая идеологические и политические: все решения такого рода могут включать то, что Пьер Бурдьё называет «символическим насилием», хотя и относительно мягким. Тем не менее во введении к книге о визуальных методах, соредактором которой я недавно выступил вместе с Кэролайн Ноулс, моей бывшей коллегой по Саутгемптону, мы высказались критически по поводу мысли Майкла Эммисона и Филиппа Смита [2000] о том, что необходимо расширять наше понимание визуального материала для того, чтобы «потенциально охватить любой объект, человека, место, событие или происшествие, которое может быть наблюдаемо человеческим зрением», именно потому — как признают они сами — что это означало бы включение в сферу социологии визуального «предметов, рассматриваемых социальными науками почти во всей их полноте» [2000: 19], см. также [Knowles, Sweetman 2004: 4–5].

То же верно, конечно, и в отношении визуальной социологии, даже если, как указано выше, мы сохраняем этот термин за формами социологического исследования, использующего визуальные методы. Опять-таки, почти все формы социологического метода, репрезентации и анализа (например, способы создания социологических исследований и/или их представления) обладают (или потенциально обладают) визуальной составляющей, и, вводя различия между письменными и «визуальными» текстами, легко забыть, что письмо само по себе представляет собой визуального посредника, а также что большинство алфавитов, хотя мы и рассматриваем их часто как абстрактные, по крайней мере частично проистекают из форм стилизованных визуальных репрезентаций [Sacks 2003]. По необходимости несколько произвольно, но, видимо, разумно зарезервировать термин «визуальная» социология для форм

социологического исследования, опирающихся в большей или меньшей степени на специфически визуальные методы (термин, который сам по себе может обозначать или формы анализа, или типы собранных или использованных данных). Конечно, это различие является несколько искусственным, однако представляется необходимым (или по крайней мере полезным) различать такие подходы, как семиотика или контент-анализ, и методы — такие, например, как сбор фоторепрезентаций у респондентов, которые используют уже существующие образы или образы, созданные как часть исследования, в процессе исследования, а не просто в качестве объекта анализа или изучения [Knowles, Sweetman 2004: 5].

2

Данный вопрос затрагивает то, что, как я полагаю, является одной из ключевых проблем визуальной социологии и антропологии: взаимоотношения между образом и письменным текстом. Он также связан с пятым вопросом, а также с той степенью, до которой мы можем уйти от более логоцентричных позиций в современных формах академической дискуссии, анализа и репрезентации. В рамках визуальной социологии существует, вне всякого сомнения, тенденция использовать визуальный материал как часть анализа, однако при этом привязывать подобные репрезентации к письменным или вербальным текстам более традиционного (и часто описательного) типа. Все это может стать предметом дискуссии относительно того, способна ли визуальная репрезентация, использованная подобным образом, выступать сама по себе, без письменных или вербальных «подпорок». Можно оспаривать точку зрения Ролана Барта по поводу взаимоотношений между образом и текстом [1977: 25–27], однако даже если мы не принимаем мнение Барта, вопрос о способности образа выступать самостоятельно в аналитическом смысле со всей необходимостью остается. Может ли сам образ функционировать как собственно социологический или антропологический текст, или он должен быть прочитан только как художественная или документальная фотография, если не сопровождается каким-то анализом или описанием? В данном случае трудность отчасти заключается в кажущейся двусмысленности визуального образа. Широко распространена убежденность в том, что, как формулирует это Элизабет Чаплин, «поскольку образы не конституируют доминирующий у нас способ коммуникации, они обычно не так хорошо отполированы, как слова, и не являются носителями таких культурно специфических посланий» [Chaplin 1994: 210]. Подобная позиция, по-видимому, достаточно уязвима во все более визуализирующейся культуре, в рамках которой мы становимся все более искусными в чтении или интерпретации даже наиболее ироничных или утонченных визуальных текстов. Следует так-

же помнить, что в образах рекламы и других важных текстах потребительской культуры производители по большей части «не создают ритуализованные выражения, которые используют; они <...> полагаются на тот же самый корпус способов самоэкспонирования, тот же самый ритуальный язык, который является ресурсом всех нас, участвующих в социальных ситуациях, и для той же самой цели — сделать увиденное действие читабельным» [Goffman 1976: 84].

Образы могут быть поэтому менее двусмысленными (и более легко читаемыми), чем считают авторы некоторых работ. И по сравнению с другими формами качественных данных (таких, как извлечения из интервью) существуют случаи, когда визуальные данные могут на самом деле схватывать более точно некоторые аспекты ситуации (когда фотография улыбающегося человека, например, обнаруживает эмоциональную тональность события лучше, чем цитата, лишённая всего, кроме буквального значения, и следовательно таких особенностей, как иронические или смеховые интенции говорящего) [Knowles, Sweetman 2004: 13]. Однако даже при учете этих вещей остаются важные вопросы о способности образов функционировать в качестве самостоятельных аналитических текстов. Фотография в состоянии передать большое количество информации экономичным и доступным способом, однако она не может сама по себе передать сложный или детализированный тезис. Фотоэссе или фильм делают это лучше, но без сопровождающего комментария передаваемое сообщение оказывается не столь просто закрепляемым и, по всей вероятности, более родственным поэзии, чем большинство форм академического спектра с их осознанными (иногда тяжеловесными) попытками передать очень конкретные тезисы точно и недвусмысленно.

Одна из ключевых трудностей в данном случае заключается в том, что мы не можем быть уверенными, если нам об этом не скажут, в той интерпретации, которой наделяют образ фотограф или кинематографист, а также в том, что именно они намереваются сообщить. Подобная неопределенность отлично работает в искусстве, но она дает нам лишь намеки или возможности, а не академический анализ. К тому же все мы, производя академические тексты, подвержены важным (и многообразным) ожиданиям и ограничениям (институциональным, дисциплинарным или каким-то иным), ограничивающим нашу способность экспериментировать с альтернативными формами «анализа», которые работы, основанные исключительно на образах, могут, как считается, репрезентировать.

3

Представление о том, что анализ визуальных образов «мягче», чем анализ вербальных текстов, кажется почти имплициро-

ванным вопросом, даже если это не всегда верно. Быть может, следовало бы начать с рассуждений о том, почему мы полагаем, что это так. Во-первых, конечно, качественные методы часто считаются «более мягкими» или менее строгими, чем количественные, хотя с моей точки зрения это представление не бесспорно, как и различие между качественными и количественными методами само по себе (большинство феноменов можно сосчитать, большинство типов данных потенциально могут стать предметом того или иного количественного анализа). В случае визуального материала подобные подозрения усиливаются с учетом того, что картинки «очевидно» более просты, чем слова: ребенок может понять картинку, и картинки кодируются до известной степени как бы *для* детей, для тех, кто не в состоянии иметь дело с более сложным текстуальным материалом.

Вернемся, однако, к формулировке вопроса. Если, говоря о строгости, мы имеем в виду такие проблемы, как внимание и осторожность, принятый протокол или вопросы надежности, тогда нет оснований утверждать, будто анализ визуального материала должен быть менее строгим. Формы контент-анализа, например, включающие подсчет всех проявлений какого-то конкретного феномена в образе или серии образов, не должны быть менее объективными (или «научными»), чем иные опыты исчисления. Все становится несколько иным, когда мы начинаем обдумывать *интерпретацию* образов, и здесь можно вернуться к тем соображениям, которые я высказывал в ответе на первый вопрос, а также к предполагаемой двусмысленности визуального материала по сравнению с другими типами данных. В этом может содержаться известная истина, однако, рассматривая кажущуюся двусмысленность образа, следует иметь в виду многочисленные предостережения, о которых шла речь выше. Надо учитывать и то, что в большей или меньшей степени подобные опасения имеют отношение и к другим типам данных [Becker 1998: 91] или к иным формам того, что обычно рассматривается как качественные данные, тогда как в случае данных количественных (где мы подчас чувствуем себя увереннее, интерпретируя собранный материал) наши опасения по поводу их пригодности (или той степени, до которой мы измеряем при помощи этих инструментов именно то, что хотим измерять) нередко умножаются, и этот вопрос также можно рассматривать, пусть и опосредованно, в качестве проблемы интерпретации.

Если немного выйти за пределы вопроса, можно сказать, что нет также никаких оснований думать, что визуальные методы вообще (просто в противоположность анализу визуального материала) следует считать менее строгими, чем другие социо-

логические или антропологические техники. В сборник, о котором шла речь выше, мы включили самые разные работы, основанные на визуальном материале. Некоторые из них являются относительно открытыми в том, что касается использованной в них методологии, другие следуют более жестким и специальным (или «строгим») подходам. Это не означает, что работы первого типа должны рассматриваться в качестве менее строгих, если строгость понимать широко в отношении осторожности (или профессионализма) и — в случае качественных исследований в особенности — внимательности к проблемам пригодности, а не *только* более узко и исключительно в терминах четко очерченного протокола и надежной (или «повторимой») методологии. Если вернуться к тем главам нашего сборника, в которых представлен более жесткий, специальный подход, необходимо отметить работу Алана Лейфама о методике фотодневника/дневника-интервью и практическом применении этого подхода, где используются дневники и фотографии, созданные респондентами, вкуче с сопутствующими интервью, для того чтобы создать многослойные репрезентации людей в повседневном городском пространстве [Latham 2004]. Здесь очень специальная природа подхода Лейфама дает метод, который, несомненно, может использоваться разными исследователями в разных контекстах. Столь же верно это и в отношении совершенно другого подхода, который практикует Чарльз Сучар [2004] в своем сравнительном исследовании процессов джентрификации в Чикаго и Амстердаме. Этот исследователь использует методику «постановочных сценариев», выполненных в форме теоретического отбора, с тем, чтобы создать фотографические инвентари исследуемых феноменов. Почти как контент-анализ конкретного образа (однако в гораздо большем и трехмерном масштабе) этот подход позволяет зафиксировать на киноплёнке все образцы конкретных объектов. Данный подход одновременно является весьма специальным и легко воспроизводимым, что позволяет тем самым осуществлять как пространственные, так и темпоральные сопоставления.

4

Я думаю, неверно полагать, будто конкретный метод является необходимым или что конкретная тема требует исследования (или репрезентации) определенным способом. Всегда существуют разные пути, и эффективное исследование отчасти должно быть прагматичным, примеряя к ситуации, в которой оказывается исследователь, ограничения и возможности, которые эта ситуация предоставляет. Я также думаю, что ошибочным было бы фетишизировать метод (или «ставить повозку впереди лошади») и приписывать приоритет процедурным или процессуальным решениям, всегда и, может быть, несколько

необдуманно применяя определенный подход независимо от темы исследования или проблем, к которым обращается исследователь. Несмотря на большой интерес к визуальным методам, я бы не торопился представлять себя самого в качестве визуального социолога, поскольку это отчасти предполагает заявление о том, что приверженность конкретному методу или способу исследования обладает приоритетом по отношению к предметным, теоретическим и прочим методологическим проблемам.

Между тем визуальные методы весьма полезны по целому ряду причин, особенно они подходят для определенных форм исследования. С одной стороны, при возрастающей доступности различных цифровых технологий визуальные методы становятся все более знакомыми и доступными и для исследователей, и для исследуемых (доступность в данном случае предполагает простоту получения и знакомства, причем последнее указывает на простоту и удобство в пользовании). Для людей более привычны визуальные образы, серия фотографий иногда может рассказать больше, чем развернутый ответ на вопрос, поставленный социологом, или даже дневник. Да и исследователю бывает проще сделать серию фотографий, чем написать развернутые полевые заметки, в особенности когда нет времени, а блокнот и ручка представляются неуместными (что, конечно, может быть верным и в отношении фотоаппаратуры, однако в данном случае значимой оказывается привычность). Визуальные методы являются полезными как способ непосредственного порождения данных в визуальном виде и как способ получения новых данных благодаря сбору фотоизображений у респондентов и связанных с этой методикой техник.

С другой стороны, визуальные методы особенно пригодны для исследования конкретных тем, вроде тех проблем, которые трудно как-то оформить словесно. Это может касаться изучения хабитуса, наших классово-обусловленных, характеризующихся предрасположенностями способов переживания, осмысления и отношения к миру, которые, быть может, трудно обсуждать именно потому, что они глубоко укоренены или — как пишет Бурдьё — находятся «за пределами осознания, и поэтому к ним нельзя прикоснуться посредством волевой, преднамеренной трансформации, они даже не могут стать видимыми» [Bourdieu 1977: 94]. Адриан Чеппелл [1984] указывает, что участие информантки Тины (северный Лондон, 1980-е гг.) в фотографировании и затем анализе через неоднократную контекстуализацию образов ее семьи, партнера и друзей позволило ей осознать аспекты повседневной жизни, принятые ранее в качестве само собой разумеющихся.

Что касается дилеммы — просить респондентов делать фотографии или снимать самому — это зависит от типа проекта. Метод фотодневника/дневника-интервью в работе Алана Лейфама основан на том, что респонденты сами делают фотографии, тогда как методика Чарльза Сучара, вероятно, предполагает фотосъемку самим исследователем или его ассистентами. Однако, как показывает описание уже упомянутого проекта Тины, сделанное Адрианом Чаппеллом, участие (по возможности и необходимости) информанта в фотографировании включает его в исследовательский процесс, что полезно как для проекта, так и для самого информанта. Это отнюдь не значит, что нужно сглаживать различия между исследователем и исследуемым (ход, который, как я полагаю, является наивным и неуместным). Между тем при таком подходе позитивный эффект для информантов, вовлеченных в проект, очевиден, и визуальные методы могут быть особенно действенными в этом отношении. Кроме того, мы не должны забывать о том, что уже (до проекта) созданные образы также являются весьма ценным источником. Так, семейные фотоальбомы дают богатый материал для исследования целого спектра различных тем и проблем с фокусом на образах, о которых люди часто готовы с удовольствием рассказывать [Davies 2007].

5

Я думаю, можно говорить об общем сдвиге в сторону от логоцентричных подходов, что также отражается во все большем внимании в рамках новых областей, таких как социология тела, к проблемам, возникающим вокруг культуры телесности, эмоций и аффектов (см., например: [Shilling 2003; Sweetman 2001]). Отчасти этот сдвиг отражает растущее понимание (выработанное феминистскими теоретиками и в особенности исследователями, а кроме того обсуждавшееся в постмодернистской теории и других областях, в том числе в целом ряде дисциплинарных контекстов) того, что традиционные формы академического письма, а не говорения, с нейтральной, незаинтересованной точки зрения, исходящей из универсального субъекта, репрезентируют отчетливую, хотя и имплицитную позицию или взгляд, который ставит в привилегированное положение традиционного субъекта академического дискурса — белого западного мужчину, принадлежащего к среднему классу. Растущий интерес к визуальным методам можно связать с этими масштабными процессами, а также с более общим поиском новаторских способов исследования и презентации. Однако он также отражает ряд более широких культурных явлений, и не в малой степени возникновение потребительской культуры с ее все возрастающим упором на имидж и внешность. Взятые в целом, эти процессы оказывают весьма глубокое воздействие на социологию и антропологию, которое, как ни парадоксально,

может и уменьшиться вследствие их эффективности, а также степени встроенности в академическую работу в целом.

Визуальные методы сегодня основываются на совершенно оригинальных процессах и возможностях — новых технологиях и связанных с ними социальных практиках. Интернет, блоги, цифровые камеры, в том числе и встроенные в мобильные телефоны, системы визуального контроля, спутниковая связь, новые формы идентифицирующих личность документов, основанные на визуальности (вроде сканирования радужной оболочки глаза)... Все это требует социологической и/или антропологической реакции. Некоторые из этих процессов являются географически весьма специфичными, однако широкое распространение цифровых технологий означает, что подобные вопросы становятся все более и более важными на глобальном уровне. В связи с этим у исследователей (независимо от места их «дислокации») возникают общие проблемы и трудности, важные этические вопросы. Все это звучит несколько иронично в эпоху, когда продуцирование визуальных образов умножается почти по экспоненте. Тем более мы должны понимать, что этические проблемы не могут препятствовать широкому использованию визуальных методов, поскольку они дают нам весьма важную возможность сделать лица участников исследования видимыми, а их истории — услышанными [Back 2004].

Библиография

- Barthes R.* Image-Music-Text (essays selected and translated by Stephen Heath). L., 1977.
- Back L.* Listening with our Eyes: Portraiture as Urban Encounter // C. Knowles, P. Sweetman (eds.). Picturing the Social Landscape: Visual Methods and the Sociological Imagination. L., 2004. P. 132–146.
- Becker H.* Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It's (almost) All a Matter of Context // Prosser J. (ed.). Image-Based Research. L., 1998. P. 84–96.
- Bourdieu P.* Outline of a Theory of Practice. Cambridge, 1977.
- Chaplin E.* Sociology and Visual Representation. L., 1994.
- Chappell A.* Family Fortunes // A. McRobbie, M. Nava (eds.). Gender and Generation. Basingstoke, 1984. P. 112–129.
- Davies K.* Ways of Seeing Resemblances. Unpublished paper presented at Social Connections, British Sociological Association Annual Conference, University of East London, April 2007.
- Emmison M., Smith P.* Researching the Visual. L., 2000.
- Goffman E.* Gender Advertisements. L., 1976.
- Knowles C., Sweetman P.* Introduction // C. Knowles, P. Sweetman (eds.). Picturing the Social Landscape: Visual Methods and the Sociological Imagination. L., 2004. P. 1–17.

- Latham A.* Researching and Writing Everyday Accounts of the City: An Introduction to the Diary-Photo Diary-Interview Method // C. Knowles, P. Sweetman (eds.) *Picturing the Social Landscape: Visual Methods and the Sociological Imagination*. L., 2004. P. 117–131.
- Sacks D.* *The Alphabet*. L., 2003.
- Shilling C.* *The Body and Social Theory*. L., 2003.
- Suchar C.* Amsterdam and Chicago: Seeing the Macro-Characteristics of Gentrification // C. Knowles, P. Sweetman (eds.). *Picturing the Social Landscape: Visual Methods and the Sociological Imagination*. L., 2004. P. 147–165.
- Sweetman P.* Shop-Window Dummies? Fashion, the Body and Emergent Socialities // J. Entwistle, E. Wilson (eds.). *Body Dressing*. Oxford, 2001. P. 59–77.

Пер. с англ. Аркадия Блюмбаума

ОЛЬГА ХРИСТОФОРОВА

1 Для меня, как этнографа по образованию и преподавателя Центра социальной антропологии РГГУ по должности, визуальная антропология прежде всего связана с этнографическим кино, его созданием в ходе полевой работы и демонстрацией в студенческой (школьной, фестивальной и т.д.) аудитории. Исторически такой подход справедлив — в культурной антропологии США направление *Visual Anthropology* возникло в 1960-е гг. в связи с тем, что появление портативных кинокамер сделало производство полевых этнографических фильмов массовым предприятием, с одной стороны, и, с другой стороны, возрос спрос на эти фильмы, в основном в образовательной среде (показательными примерами тут могут служить деятельность студии «Документальные ресурсы в образовании» (*Documentary Educational Resources*) и проект «Человек: курс изучения» (*MACOS*)¹). В нашей стране появление термина «визуальная антропология» также было связано с кино. По легенде (рассказанной мне Е.В. Александровым, директором Центра визуальной антрополо-

Ольга Борисовна Христофорова
Российский государственный гуманитарный университет,
Москва

¹ Подробнее об этом проекте см.: [Balicki 1989] (русский перевод: [Баликси 2001]).

гии МГУ им. М.В. Ломоносова), термин был публично произнесен в СССР 26 мая 1986 г., когда в Москве, в Доме кино на Васильевской, состоялся просмотр фильма Ленарта Мери «Люди Торума» о медвежьем празднике хантов. Кто-то из присутствовавших чиновников потребовал определить жанр этого фильма, на что ответил Вяч.Вс. Иванов, сказав, что это, мол, визуальная антропология — международно признанное направление документального кино.

Другой вопрос — что же такое этнографическое кино и в чем его принципиальные отличия от других жанров документалистики? Сразу поясню, что этот вопрос имеет принципиальное значение, пожалуй, только для нашей страны (и, может быть, еще для стран Восточной Европы), где сильны традиции «советского» (монтажного, метафорического, сценарного, идеологически нагруженного) документального кино, основанного Дзигой Вертовым и его последователями. Делать такое кино учили и учат во ВГИКе. Оно настолько доминирует на российском пространстве, что буквально захватывает фестивали этнографического кино (как, например, это случилось с фестивалем антропологических фильмов в Салехарде — за свою десятилетнюю историю он превратился из научного форума с тенденцией к преобладанию научных же фильмов, возможно, несовершенных в техническом отношении, в фестиваль документального кино, каковых в России много). Конечно, были и есть попытки реформировать отечественную документалистику, приблизив ее к тем же изначальным вертовским стандартам («жизнь врасплох», без сценария, без актеров) (этим, например, занимался на Высших курсах сценаристов и режиссеров покойный Леонид Гуревич), но пока что особого результата не видно. Наше документальное кино — мощное, красивое искусство, и кино научное (в том числе этнографическое) еще долго будет в его тени. Не то на Западе — там этнографическое кино в силу отсутствия такой конкуренции никаких комплексов неполноценности не испытывает, что положительно сказывается и на техническом качестве работ. Приведу в пример фильмы одной из лучших, на мой взгляд, школ — студии «Гранада» Манчестерского университета, Великобритания, где есть магистерская программа по визуальной антропологии; наряду с диссертацией, основанной на результатах полевой работы, выпускники представляют небольшие, 26-минутные (ТВ-формат), фильмы, также снятые в поле по теме диссертации. Эти фильмы неизменно получают призы на международных фестивалях этнографических фильмов. Хорошие слова можно сказать и о другой магистерской программе, существующей на отделении визуальной культурологии (Visual Cultural Studies Department) университета Тромсё, Норвегия. Несколько подобных центров есть и в США.

В нашей стране аналогичных программ пока, к сожалению, нет. В лучшем случае в университетах фильмы используются как иллюстрации к лекциям по этнографии (в лучшем — потому что часто в нашей дисциплине преподаватели вынуждены вообще обходиться без визуального материала за отсутствием оного; мои коллеги по Центру социальной антропологии РГГУ, например, используют для этого все, что могут — подарки друзей, записанные с ТВ копии британский передачи «Исчезающий мир», свои собственные полевые записи и т.д.). Курс «Визуальная антропология», который я читаю в РГГУ для социальных антропологов и культурологов, сугубо теоретический, он предполагает знакомство студентов с историей, теорией и методологией визуальной антропологии. Поскольку курс очень короткий — рассчитан всего на 14 занятий — я успеваю показать лишь классические фильмы (Флаэрти, Мид, Руша, Маршалла, Гарднера, Эша). Единственная, насколько я знаю, организация, где предпринимаются попытки обучения практической стороне дела, съемке фильмов — Центр визуальной антропологии МГУ. Однако этот центр существует как общественная организация, его деятельность основывается лишь на энтузиазме основателей (Е.В. Александрова и Л.С. Филимонова); с 1989 г. идет обучение студентов МГУ (в основном этнографов, но не только), с 2000 г. устраиваются выездные школы визуальной антропологии по всей России. Однако этих усилий явно недостаточно.

Возвращаясь к вопросу о сущности этнографического фильма — он должен быть результатом долговременной полевой работы, создан профессиональным этнографом/антропологом (иногда в сотрудничестве с профессиональным оператором), при его съемке и демонстрации должны соблюдаться принципы антропологической этики.

Чтобы несколько смягчить этот позитивистский тон, приведу определение Карла Хайдера: «Этнографический фильм — это фильм, в котором отражены размышления об этнографическом понимании. Что бы это ни было, это нечто большее, чем простая сумма науки и кино <...> попытка мыслить кинематографически в этнографии, а этнографически — во время съемки фильма» [Хайдер 2000: 17–18].

Вместе с тем предмет визуальной антропологии только полевыми съемками этнографов не исчерпывается, а в последние десятилетия стало совершенно очевидно, что предмет расширяется, и довольно стремительно. Например, в эту сферу стал входить анализ этнических вариантов киноязыка, всевозможного home video и массы других вещей, для описания которых лучше обратиться к определению одного из сегодняшних те-

оретиков, Джея Руби (США): «Область визуальной антропологии включает в себя три различных, но взаимосвязанных раздела: 1) изучение визуальных проявлений культуры — выражений лица, движений тела, танца, способов украшать тело, символического использования пространства, архитектуры и искусственной среды вообще; 2) изучение изобразительных аспектов культуры от наскальной живописи до фотографии, кино, телевидения, домашнего видео и т.д.; 3) использование изобразительных средств для сообщения антропологического знания» [Ruby 1989: 9–10].

2

Фильм или серия фотографий могут быть и тем, и другим, и третьим (разве что материал для анализа не требует такого технического совершенства, как в двух других случаях); все зависит от характера проекта, его цели и предполагаемой аудитории. Свои видеозаписи я обычно использую как источник и не иду дальше их демонстрации студентам и коллегам в неофициальной обстановке, но сама с большим удовольствием смотрю фильмы и выставки фотографий своих более художественно одаренных коллег. Правда, чаще всего эти визуальные таланты — профессиональные фотографы, кинорежиссеры и операторы, и крайне редко — исследователи-антропологи (по крайней мере, в нашей стране, где пока нет соответствующей системы образования). Однако меня скорее радует смелость некоторых соратников по цеху, не стесняющихся демонстрировать широкой аудитории плоды своих технически несовершенных съемок (хотя от хорошей операторской работы содержание только выигрывает). Жаль, что по этой самой причине технического несовершенства возможность телетрансляции для этнографического кино в нашей стране закрыта; почти все, что по этой тематике попадает на телеэкран — «клюква», созданная киношниками за пару недель или даже дней либо без участия исследователя, либо с исследователем, по какой-то причине согласившимся сделать фильм содержательно более «привлекательным для зрителей». Практически единственное исключение, которое приходит на память, — серия фильмов о чувашской народной культуре, созданная на ГТРК «Чувашия» (автор проекта — этнолог, д.и.н. Е.А. Ягафова). Эти фильмы, снятые в профессиональном ТВ-формате, вместе с тем этнографически корректны, поскольку в основе их лежит долговременная полевая работа автора проекта. Добавлю еще, что фильм/фотографии могут быть целью и итогом проекта, но лучше, когда наряду с ними выпускается письменный текст (диссертация, книга, брошюра); впрочем, эта практика в нашей стране не привилась, да и на Западе она как-то постепенно сошла на нет, хотя начиная с 1950-х гг. фильмы выпускались в сопровождении письменных текстов, и еще в начале 1980-х гг.

в заключительных титрах можно было увидеть ссылки на литературу по теме.

3

«Мягкость» или «жесткость» методов анализа зависит не от характера источника, а от исследовательской парадигмы. Например, семиотические методы скорее «жесткие» независимо от физической природы изучаемых знаков, касается это и семиотического киноведения (Ж. Митри, К. Метц, Р. Якобсон, Ю. Лотман и др.). Деконструкция «фильмического текста», рассмотрение его с позиций семантики, синтактики и прагматики как метод анализа может быть формализовано еще в большей степени, чем это принято сейчас, но нужно ли?

Вообще говоря, визуальный язык (композиция кадра, планы, ракурсы) — вещь очень строгая и субъективизм в области визуальных исследований, на мой взгляд, менее возможен и даже менее естественен, чем при анализе словесного текста или, скажем, чем в полевых исследованиях, особенно при использовании качественных методов.

4

Если мы обратимся к истории визуальной антропологии, то вспомним, что первыми собственно научными проектами в этой области стали исследования Маргарет Мид и Грегори Бейтсона на Бали и в Новой Гвинее. Они изучали, во-первых, невербальную коммуникацию (взрослые-дети и дети-дети) и, во-вторых, танец и трансовые состояния, для чего использовались возможности фотографии (увеличение, серийность) и кино (стоп-кадр и замедленная съемка) ([Bateson, Mead 1942]; фильм «Trance and Dance in Bali», 1952). Сейчас кажется очевидным, что не только этологические исследования нуждаются в такой инструментарии, но все другие «видимые» сферы культуры тоже — материальная культура, искусство, фольклор (так, паралингвистические аспекты исполнения впервые стали доступны глубокому изучению только при использовании кино/видеоаппаратуры). Даже считающиеся «невидимыми» стороны культуры (верования, например) становятся более доступными исследователю с камерой, поскольку все же проявляют себя в «видимом» (поведение в ритуале, образы божеств, мимика и жесты при обращении с ними и т.п.).

Техники и методы должны, безусловно, быть адекватны предмету съемки, чего в общем-то нетрудно добиться, если находиться «внутри» события и не исказить его в угоду своей задаче. Жана Руша однажды спросили, как он себя чувствовал, снимая трансовый ритуал хаука для фильма «Безумные начальники» (очень динамичный и мало предсказуемый ритуал), он ответил: «Как акробат». Не только аппаратура должна быть всегда наготове, но и исследователь — постоянно «включенным» (в этом смысле предпочтительнее, если роли этнографа и опера-

тора совмещены в одном человеке). При этом методы работы не должны противоречить этическим принципам (например, недопустима съемка скрытой камерой), а также неписаным правилам профессионализма (так, использование штатива, искусственного освещения и постановки кадра в цеху визуальных антропологов неприемлемы).

И раз уж зашла речь об изучении «взгляда изнутри» культуры, для чего информантам дается возможность самим производить съемку, то эта идея, кажется, сейчас уже не очень популярна после того, как проект Уорта и Эдейра с индейцами навахо не получил впечатляющих результатов¹. Общеизвестно, что киноязык, в отличие от языков естественных, все же один, поэтому все дальнейшие проекты в этой области имели характер не столько фундаментальный, сколько прикладной, политический — помочь носителям той или иной традиции в самовыражении (таковы, в частности, были проекты Асена Баликси, профессора антропологии Монреальского университета, в Ханты-Мансийском АО в 1991 г., в Болгарии в 1994 и 1997 гг.)².

5

Визуальная антропология (социология, культурология) — течение скорее маргинальное, и научный мейнстрим, конечно, всегда будет «словоцентричен». Такова ситуация и в зарубежной, и (тем более) в российской науке. В американской антропологии, например, наблюдается «возвращение к тексту» после бурного «визуального поворота» 1970–1980-х гг. Дело здесь не только в консерватизме научных процедур, но и в особенностях практики публикации. Визуальные материалы мало доступны для пользователей, даже в университетах, не говоря уже о средней школе. В России отсутствует сеть дистрибьюторов этнографических фильмов, не решены проблемы авторского права, видео в электронном виде занимает слишком много места, чтобы им можно было свободно пользоваться через Интернет (здесь опять же возникает проблема авторских прав) или выпускать на образовательных CD. С фотографическими коллекциями дело, кажется, обстоит лучше. Известные мне единичные случаи официального распространения этнографических фильмов — результат энтузиазма их авторов, закладывающих в смету проекта затраты не только на полевую работу и съемку фильма, но и на его тиражирование и рассылку по образовательным учреждениям. Я сейчас не говорю о коммерческих проектах — пока все фильмы, существующие по этой теме на российском рынке (опять же единицы), не выдерживают никакой критики с точки зрения содержания.

¹ См.: [Worth, Adair 1972].

² См.: [Баликси 1998].

Практики антропологического письма в России «визуальный поворот» затрагивает незначительно, несмотря на то, что с конца 1980-х гг. визуальная антропология развивается в нашей стране быстрыми темпами. Я не знаю ни одного исследователя, как бы он ни был увлечен визуальной антропологией, который публиковал бы только свои визуальные материалы. За фильмы не дают ученой степени, и репутацию в профессиональном сообществе только ими не заработаешь. И на фестивалях документального кино ни один исследователь еще призов не получил (как правило, их фильмы даже в конкурсную программу не берут). То же в учебных работах — первый диплом с визуальным приложением был защищен на кафедре этнографии МГУ еще в 1989 г., но качественных изменений с тех пор не произошло. Визуальные материалы остаются лишь иллюстрацией к дипломным и курсовым работам (и то это редкий случай). В конкурсе дебютов Московского международного фестиваля по визуальной антропологии (существует с 2002 г.) участвуют в основном студенческие работы из-за рубежа. И я пока не вижу оснований для существенных сдвигов, которые могли бы произойти в российской антропологии ближайшего будущего. И не в последнюю очередь потому, что региональная специфика визуальной антропологии зависит от регионального антропологического мейнстрима, существующих в нем традиций и тенденций, а также от общей ситуации в стране.

Библиография

- Баликси А.* Антропология, фильм и народы Арктики // Материальная база сферы культуры. М., 2001. Вып. 4. С. 67–83.
- Баликси А.* Визуально-антропологический проект в условиях существования многих культур // Информкультура. Материальная база сферы культуры. М., 1998. Вып. 2. С. 48–52.
- Хайдер К.Г.* Этнографическое кино. М., 2000.
- Balikci A.* Anthropology, Film and the Arctic Peoples. The First Forman Lecture // Anthropology Today. April 1989. Vol. 5. No. 2. P. 4–10.
- Bateson G., Mead M.* Balinese Character: A Photographic Analysis. Special Publications of the New York Academy of Sciences. N.Y., 1942. Vol. 2.
- Ruby J.* The Teaching of Visual Anthropology // Chiozzi P. (ed.). Teaching of Visual Anthropology. Firenze, 1989. P. 9–18.
- Worth S., Adair J.* Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology. Bloomington, 1972.

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Первый вопрос дискуссии касался определения границ визуальной антропологии неслучайно: как отметил Евгений Александров, «термин становится модным и зачастую приобретает настолько широкое толкование, что возникает подозрение об отсутствии у него собственного предметного содержания» (о происхождении этого термина на Западе пишет в своих ответах Сара Пинк, о его появлении в России — Евгений Александров и Ольга Христофорова). Редколлегия пригласила к участию в обсуждении людей, которые занимаются визуальной антропологией и при этом понимают ее по-разному, чтобы из множества и разнообразия их мнений попытаться представить, что являет собой эта область в современной России.

Неудивительно, что уже по поводу определения визуальной антропологии в ответах участников дискуссии нет единодушия, хотя многие говорят о комплексном характере этого явления. Так, Сара Пинк видит в ней четыре составляющих: «(аудио)визуальная исследовательская методология, способ анализа визуальной культуры, путь репрезентации (аудио)визуального материала как элемента системы академической аргументации, а также прикладная практика, которая может приводить к воздействию на социальную реальность». Евгений Александров выделяет «теоретическую, практическую (получение и применение аудиовизуальных материалов), организационную (мероприятия по внедрению и популяризации) и информационно-технологическую (включая архивирование)» деятельность. (Ср. у Виктора Круткина: «Визуальная антропология не образует точную предметную область, она выступает обобщенным названием совокупности стратегий исследования визуальных систем».)

Широта этих определений призвана охватить то неоднородное поле, которое разные

специалисты сейчас называют визуальной антропологией, и не обидеть никого из тех, кто считает себя «визуальным антропологом»: кинематографистов, телевизионщиков, этнографов-полевиков, антропологов, занимающихся исследованиями визуальности. Большинство участников дискуссии включают в определение визуальной антропологии антропологию визуальности. См., например, у Ирины Кулаковой: «Это может быть изучение визуальных образов, „сконструированных“ людьми прошлого и настоящего *сознательно в целях самопрезентации, прокламирования каких-то идей*» (выделено автором).

Некоторая неопределенность поля визуальной антропологии видна в ответах на вопрос о том, что подходит для исследования методами визуальной антропологии лучше всего. По мнению участников дискуссии, это может быть движение и подсознание (Андрей Головнев), семейные и родственные структуры, жизнь микросообществ, субкультур, а также наблюдаемая реальность, например реалии домашней повседневности (Ирина Кулакова), церемонии, ритуалы, публичные события, а также сюжеты, связанные с искусством и материальной культурой (Яри Купийайнен), предметный мир, антропологические характеристики внешности людей и вся сфера быта и повседневной жизни, а также особенности видения мира носителями той или иной культуры (Кирилл Разлогов), хабитус (Пол Свитман).

Впрочем, когда термин становится настолько широким, что начинает включать в себя все, он теряет смысл. Евгений Александров не случайно считает своим долгом провести границу между визуальной антропологией в узком смысле слова, которую Андрей Головнев в своих ответах называет «киноантропологией» (это «открытие (наблюдение, изучение) человека в культуре и культуры в человеке средствами кино»), и «визуальной культурологией». Последняя включает «антропологическую фотографию», «визуальную архитектуру», «визуальная рекламу», т.е. то, что в западной научной традиции составляет предмет *visual studies* (визуальных исследований). На постсоветском пространстве тоже постепенно прививается название «визуальные исследования» (см., например, проект «Визуальные и культурные исследования» Европейского гуманитарного университета <<http://www.viscult.ehu.lt/>>), но занимающиеся ими люди оказываются вовлечены и в занятия визуальной антропологией: преподают ее в вузах, участвуют в соответствующих фестивалях и конференциях — возможно, потому, что на университетских кафедрах им не хватает «своего» пространства из-за отсутствия дисциплины «визуальные исследования» в учебных программах и сознании их коллег.

Положение визуальной антропологии в современной России многими участниками оценивается критически. Причины этого видятся в конкуренции с отечественной документалистикой и печальном состоянии антропологического образования (Ольга Христофорова), разобщенности академического сообщества и местечковой изолированности ученых и исследовательских групп (Павел Романов, Елена Ярская-Смирнова). Отсутствие сотрудничества профессиональных антропологов с телевизионщиками приводит к тому, что их собственные фильмы технически несовершенны и не попадают на телеэкран, а по телевизору показывают «клюкву» (Ольга Христофорова).

Что касается современных российских визуальных исследований, «отечественные опыты выявляют методологические лакуны, методические вопросы и редко предъявляют их обоснованные решения» (Елена Рождественская). Действительно, хотя все участники дискуссии написали о том, что «к анализу визуального текста применим едва ли не весь набор подходов, используемых для анализа текста словесного» (Ефим Резван), а «„мягкость“ или „жесткость“ методов анализа зависит не от характера источника, а от исследовательской парадигмы» (Ольга Христофорова; см. также ответы Пола Свитмана), в современных отечественных визуальных исследованиях, к сожалению, нередко можно наблюдать неопределенность методологии или ее отсутствие. Хотелось бы, чтобы все, кто практикует анализ визуальных данных, прислушались к словам авторов «Форума»: «Задача состоит не в том, чтобы произвести полностью объективный текст, а в том, чтобы сделать явными аналитические процедуры, проговорить их, сделать открытыми для воспроизводства и критики со стороны коллег» (Павел Романов, Елена Ярская-Смирнова), «сделать путь, проделанный аналитиком, эксплицитным с тем, чтобы другой аналитик мог следовать за логикой предыдущего и оценить надежность и пригодность данного анализа» (Яри Купийнен).

Вероятно, визуальная антропология в России сейчас переживает те же проблемы, что и любая новая дисциплина в период своего становления и отвоевывания места под солнцем. В этом процессе неизбежны порой излишняя спешка, порой нехватка рефлексии, где-то неоправданные построения, где-то отсутствие прочных оснований. Впрочем, эти недостатки также могут быть связаны с особенностями институционализации научной дисциплины в конце XX в.: в эпоху быстро развивающихся информационных технологий объявить о появлении новой области научного знания со всеми ее атрибутами легче, чем обосновать это появление. Примеры недавно проведенных интересных визуально-антропологических исследований, которые в изобилии встречаются в ответах Сары Пинк и Пола

Свитмана, редки в репликах российских участников, что, видимо, говорит о том, что в России база работ, где применяются методы визуальной антропологии, в отличие от работ теоретических, еще не сложилась (ср.: «Очевидно, реальный визуальный поворот состоится тогда, когда количество проведенных визуальных исследований перейдет в качество их рефлексивного подытоживания с развернутой дискуссией относительно конвенциональных методологических подходов и методически обоснованных решений. А пока „Балийский характер“ Мид и Бэйтсона 1942 г. остается непревзойденной вершиной» (Елена Рождественская)). Надо надеяться, что этот несколько смутный для визуальной антропологии период закончится более четкими определениями собственных границ и метода, накоплением фонда «классических» и просто добротных работ, введением в вузах качественных профильных учебных программ. Жаль, что этот период затянулся на двадцать лет, но, может быть, мы слишком торопим события: за два десятилетия существования любой научной дисциплины необязательно ожидать от нее впечатляющих результатов.

В репликах некоторых участников есть слова об особой миссии визуальной антропологии: это не просто область науки или искусства, у нее есть сверхцель, которой нельзя достичь методами других дисциплин. Хочется надеяться, что представление об этой миссии поможет осознанию идентичности визуального антрополога лучше, чем формулировка определений и выстраивание границ между дисциплинами. Как говорит об этом Евгений Александров, «может быть, главная особенность визуальной антропологии, вытекающая из ее сверхзадачи, — роль посредника между теми, кого снимают и кому показывают снятое». Андрей Горных пишет, что визуальная антропология, «с одной стороны, <...> является попыткой взглянуть на себя глазами Другого, символического субъекта, т.е. проблематизировать свою собственную воображаемую идентичность — монолитное, автономное Эго. С другой, визуальная антропология есть практический поиск альтернативных средств репрезентации „нового“, культурного Другого». В этом смысле, как отмечает Андрей Горных, визуальная антропология может приобрести актуальность: она, «особенно для отечественного интеллектуала, может стать формой не просто участия, но борьбы за само существования публичной сферы, неподконтрольной правящим элитам и корпоративным интересам. Она могла бы содействовать развитию демократических, гражданских форм репрезентации в эпоху жесткого коммерческого и/или идеологического диктата в области масс-медиа».