

В.Л. Круткин

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ СМЫСЛ ФОТОГРАФИЙ СЕМЕЙНОГО АЛЬБОМА*

Фотографирование ввело в повседневность новый опыт видения, придало новый инструментальный орган телу человека, ибо именно тело, а не сознание находится в центре опыта. Интересным для анализа является не только фотографирование событий, но и само событие фотографирования. Здесь развивается опыт, невозможный вне этого ритуала: реализуется контроль над ситуацией через ее стандартизацию, рубрикацию, иерархизацию. Здесь открывается идеология визуальных форм, устанавливающая нормы фотографирования и их понимание.

Усвоение социального опыта означает, помимо прочего, освоение его визуальной составляющей — умения видеть и умения быть видимым. Быть видимым — это шаг к тому, чтобы «быть Я». За «цензурой вида» скрывается социальный контроль. Альбом как форма массовой культуры и своего рода фольклора хранит наборы прецедентных образов, позволяющих судить о социальных изменениях.

Изучая социальный смысл культуры, антропологи всегда предпочитали включенное наблюдение, когда ученый в каком-то смысле становился «туземцем», жил среди них, ел их пищу, разговаривал на их языке. Но в наблюдаемой жизни всегда имелся аспект, отмеченный еще К. Гирцем (Гирц 1997: 182), когда туземец в определенном смысле оказывался «ученым». Живя своей жизнью, люди всегда ее интерпретируют, истолковывают, изображают. Антрополог всегда встречается не с самой жизнью, но со своей встречей с жизнью. Известны работы ученых, изучавших фото- и киноизображения, создаваемые представителями наблюдаемых культур (Worth 1981). Есть смысл рассмотреть семейный фотоальбом с этой точки зрения, учитывая, что альбом — это непрменный атрибут нынешней семьи, это пример особого рода массовой культуры с характерными признаками фольклорной действительности.

Фотография появляется в XIX в. как изобретение в мире шума, речей, толков, социальных движений, стремительных ускорений, взрывов информации и коммуникаций (Беньямин 1996). Но парадоксальность изобретения заключалась в том, что фотография несет в себе

* Статья выполнена в рамках проекта, поддержанного РГНФ (№03-03-00578а).

идею сопротивления всему этому — она мобилизует фотографическое молчание, неподвижность, возвращает миру таинственность, ставит под вопрос любые принудительные сигнификации (Бодрийяр). Более ста пятидесяти лет фотография наблюдает за миром, но теоретические наблюдения за фотографией продвинулись недостаточно, самая простая фотокамера по-прежнему является миниатюрной копией загадочной пещеры, описанной Платоном в 7 кн. «Государства».

Повсеместное распространение чисто технического изобретения ввело в повседневность и сделало привычным неизвестный прежде опыт — снимать, сниматься, рассматривать снимки. Это интересно с точки зрения антропологии — фотографирование придало новый инструментальный орган телу человека, ибо именно тело, а не сознание находится в центре опыта.

Осознание антропологического потенциала фотографии в исследовании культуры сопровождалось пониманием наивности противопоставлений «субъективной» живописи и «объективной» фотографии. Оказалось, что не только художественная, но и бытовая фотография — это «хитрая» объективность, это такая же форма осмысления и интерпретации мира, как и другие визуальные репрезентации. Обнаруживается, что существует идеология визуальных форм, которая определяет нормы фотографирования и понимание того, что есть норма (что может быть фотографируемо, что обязательно должно быть фотографируемо, а что ни в коем случае). И тот человек в нас, который выступает с суждением о норме, вполне является изобретением тех же идеологий, ими человек, как плотным коконом, окружен.

Социальная антропология работает на стыке этнографии и социологии. Важными для нашей темы являются идеи, которые складываются в новом понимании фольклора (Богданов 2001). Фольклор не ограничивается устным народным творчеством сельского населения, привычным репертуаром пословиц и поговорок, он вполне явление и городское; в фольклор как коллективизирующий дискурс войдут не только вербальные феномены, подлежащие слушанию, но и акциональные феномены, подлежащие видению. Альбом — это собрание такого рода визуальных репрезентаций.

Визуальную антропологию обычно связывают с технической возможностью (фото, кино, видео) зафиксировать внешность, одежду, танцы и игры, обряды и ритуалы изучаемой культуры. Семейные альбомы содержат огромное число такого рода фотографических фиксаций. Но есть смысл не просто поддаться обаянию фотографии события, но сделать шаг в сторону, подвергнуть анализу само событие фотографирования.

Фотография наделена инструментальными функциями, она, по словам Р. Арнхейма, позволяет расширять и сохранять опыт, обмениваться жизненно необходимыми сообщениями. Но при этом она далеко выходит за границы инструментальности — «чтобы понять смысл фотографии, необходимо смотреть на нее как на место встречи физической реальности с творческим разумом человека» (Арнхейм 1994). Р. Арнхейм усматривает суть фотографии в интимной физической близости ко всем видам человеческой деятельности. Ведь действительно, давая одной части физического мира запечатлеть себя в другой его части, человек запускает этот процесс не просто своим творческим разумом, но своим телесным пальцем. Отсюда близость фотографирования такой ритуализированной форме человеческой экспрессивности, как игра или танец: «Как фотография зависит от оптической проекции материальных объектов, так танец управляется структурой и двигательными возможностями человеческого тела» (Арнхейм 1994). М. Маклюэн отмечал, что фотография вернула жест в технологии фиксации опыта. «Век фотографии, как никакая прежняя эпоха, стал эпохой жеста, мимики и танца» (Маклюэн 2003: 219).

Социальные действия, имеющие устойчивый характер, следующие установленному образцу или правилу, выражающие смыслы посредством символов в антропологии, называют ритуалами. Социальные взаимодействия опираются на ритуалы, в эти символические формы

поведения упакованы как раз те разделяемые людьми смыслы и верования, ориентированные на видение и мышление его участниками. Как писала М. Дуглас, «ритуалы для общества значат больше, чем слова для мысли» (Дуглас 2000: 100).

Ритуалы — это символические действия, у нас их множество и они совершаются в разных областях, в то время как у бушменов, отмечала М. Дуглас, область совершения символических действий одна, где они связываются в одну вселенную. Создается впечатление, что семейный альбом — немудреная попытка восстановления рассыпанной вселенной, попытка связать маленькие миры опыта в большой Мир фотографирования.

Эти миры, казалось бы, вечны — рождение, юность, брак, дети, работа, отдых, старость, смерть. Но фотографии не просто воспроизводят ритуалы. Фотографирование создает и развивает свой опыт — опыт особого захвата мира. Видеть смысл фотографии в отсылке к изображенной реальности было бы упрощением: они отсылают к другим фотографиям альбома. Сделав снимок праздничного застолья или семейства на пикнике, глава семейства непременно думал: «Вот теперь — порядок». Фотография медленно входила в повседневность, превращаясь в азарт — «все должно быть сфотографировано». Фотографируя предметы, человек простирает на них свою власть. В объеме порядка в мире входило теперь и то, чтобы мир был фотографически отображен.

Жизненный мир не сам по себе оказывается визуальной средой. Он делается таковым в результате усилий субъектов, когда их взглядам открывается прозрачность среды, пространственные дистанции между предметами. Видеть — это приблизить вещь, не спрашивая у нее согласия. В основе взгляда не просто зрение, это функция тела. Чтобы увидеть предметы, одной лишь их освещенности мало, человек должен повернуться к ним, ему нужно захотеть их увидеть, нужно «уговорить» их стать персонажами своего жизненного мира и убедиться в том, что они умеют такими персонажами быть. Нужно отказаться от естественной установки, придать значение и смысл событию.

Фотографический опыт (создавать изображение, быть изображенным, рассматривать изображение) вырастает из такой способности, как взгляд, но он и отрицает эту способность. Как отмечает В.А. Подорога, фотография преодолевает человеческий взгляд как лишний для себя и неуместный. «Мы видим, но не видимы, но видим не потому, что способны видеть, а потому, что это позволяет нам «объектив». Но оттого, что мы видим, изображение на фотографии не изменяется» (Подорога 2001: 198).

Фотограф обычно говорит: «Внимание, снимаю!» Он нажимает на кнопку в должный, нужный, правильный, подходящий момент. В горизонте переживаний, не имеющих ни начала, ни конца, находящихся в безостановочном процессе, становление заменяется «остановлением». Снимающий руководствуется, казалось бы, техническими соображениями. Но автоматически он переопределяет семиотические аспекты ситуации — фотографируемый должен предстать «взгляду» камеры, перестать быть автономным, не моргать, вниманием остановить потоки переживаний, прервать естественную установку, принять значение и смысл ситуации. На изображении будет не тот же самый человек — он лишен взгляда. Есть сермяжная правда в том, что первоначально люди избегали фотографирования, по-своему были правы те из них, кто опасался рассматривать фотографии, ибо им казалось, что изображенные люди их тоже разглядывают. Они не догадывались, что фотография от «живого взгляда» оставляет лишь тень.

Традиционный подход к проблеме визуальности 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, безудержно и болезненно, парадоксально желая видеть то, чего бы он видеть не хотел? Какие следствия для его поведения здесь можно ожидать? Видение выступает разновидностью социального действия, оно обусловлено социальным контекстом, опосредовано символами и

партнерами. 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.

Фотографируя, люди реализуют свое стремление к контролю над ситуацией через ее стандартизацию, производят рубрикацию событий, выстраивают их иерархию. Пока фототехника редка, ситуация стандартизируется специалистом посредством искусственного фона в фотоателье. Это дворянские сказочные дворцы, как метафора счастья для раннего городского мещанства, затем это будут природные ландшафты для ностальгирующих индустриальных горожан. Ритуал фотографирования помогает ситуацию оценить, в этом смысле неслучайно проводят параллель между ритуалом и деньгами. Деньги — это способ накапливать и перемещать труд, они выступают важным посредником в операциях обмена, позволяют договариваться на расстоянии. Они задают стандарт для измерения ценности. Деньги работают, пока люди верят в них, как и в ритуале — его символы работают, если люди в них верят. Коллекция семейных фотографий — семейный капитал, важнейший источник для биографии — «письма жизни». Биографии пишутся по законам фотографии — «письма света» (Петровская 2001: 304).

Интенция человека, рассматривающего фотографию, — «хорошо ли я вышел?», «похож ли я на себя?» — существенно отличается от интереса фотографа. Его волнует скорее другое — «похоже фотоизображение на то, каким оно должно быть?». Если проживание жизни и ее переживание — это и есть наша экзистенция, как непрерывный процесс становления, то через фотографию человек вошел в новый виток борьбы со временем. Фотографирование вовсе не просто «отражает» ситуацию жизни, оно создает новую ситуацию.

Известен авторитет, которым пользуется язык слов в конденсации социального опыта. Слова идеальны, чтобы выразить предметы и события в их типичности. Люди часто живут вслед за языком, и понятен источник этого доверия языку слов — на нем говорят «свои». Часто весь мир повседневности, вырастающий из жизненного мира, трактуют как языковую реальность. Действительно, как отмечал Х. Абельс, в «языке мы становимся взрослыми» (Абельс 1998), обретаем возрастную идентичность. Но не оказывается ли так, что благодаря видению мы обретаем антропную идентичность? Ведь не случайно одним из этимологических значений греческого слова «anthropos» выступает смысл — «смотрящий (вверх)». Известно, что слова объясняют нам мир, но из слов нельзя понять, что мы окружены миром. Значения в опыте видения складываются раньше и иначе, нежели чем потом через социальную власть языка. Дети имеют дело с миром еще не именованным, они видят и понимают, еще не умея говорить. Не это ли воссоздается в мире фотографирования?

Сознание складывается из активностей видения и мышления, из воображения, продукты которого созерцаются, из суждений, продукты которых понимаются. Любое суждение является ответом на какой-то вопрос. Изображение не столько является знанием реальности, сколько каким-то вопросом, к ней адресованным. Побуждаемое им наше воображение — первые шаги ответов на вопрос. Часто встречающееся выражение «визуальная текстуальность» скорее метафорично. Всякий язык наделен кодом, текстов без кодов не бывает. Визуальное сообщение с его денотативной стороны кода не имеет, только коннотативная сторона сообщения наделяется кодом, но это не перекрывает всего визуального сообщения, считал Р. Барт (Барт 2003: 392). Прямое распространение характеристик языка на доязыковые, по определению, образы приведет к тому, что культура в целом будет пониматься как языковой текст, где последний неотличимо сближается с вербальной стихией. Если пласт «культура» отождествить с даром человека «говорить», то его дар «видеть» автоматически переключается в сферу «натура». Видение с неизбежностью будет возвращено природной стихии. Вряд ли это будет правильно, ибо все понимают, что от природного зренья до видения такой же долгий путь, как от природного крика до пения и речи. Говорить о «прочтении» изображения, писал Р. Арнхейм, «представляется уместным,

но вместе с тем опасным, так как предполагает сравнение с вербальным языком, а лингвистические аналогии, хотя и являются модными, всегда сильно усложняют осмысление перцептуального опыта» (Арнхейм 1994).

Фотографии альбомов российской повседневности — важный элемент семейной коммуникации, поддержания групповой солидарности. Характерная фраза из семейной переписки в стране, где родственники все чаще живут далеко — «фотографии получили?». В соотношениях языка слов и изображения — аналог отношения социального и индивидуального. В 1930-х — 40-х гг. печатный письменный текст (социальность) весьма авторитетен, он универсален, он властно располагается поверх изображения (индивидов) в виде виньетки: «Привет из Крыма», «Помни, не забывай». Люди на фото вокруг виньетки — как величины переменные вокруг постоянных, степень доверия к самому изображению еще не велика. Дело не просто в недостатке грамоты. Логос письма крепче мифоса образа. Грамотность ведь тоже язык доминирования. Магический призыв «Помни, хоть иногда», по сути, дублирует молчаливый призыв самого изображения, благодаря которому адресату надлежит через изображение приблизиться к изображенному. Фотография адресуется к воображению адресата, участливо подчеркивая реальность изображения, останавливает непрерывную текучесть сознания, не дает ему соскользнуть в скепсис неверия. Изображение задает вопрос, на который воображение будет давать ответ, не замечая прекрасной обманки остановленного мгновения. Нынешние люди прошли многие школы выучки воображения, интересен в этой связи процесс освоения «кодов визуальной естественности».

В социальных взаимодействиях открывается человеческое «Я», видимое другими. Усвоить социальный опыт — это, помимо прочего, освоить его визуальную составляющую — умение видеть и умение быть видимым, не только «научиться правильной речи», но и «научиться нормально выглядеть». «Быть видимым» другими — содержательная значимость этого обнаруживается с самого раннего детства. Отношение любящей заботы о ребенке раскрывается через слова «смотреть за», «не смыкать глаз». Быть видимым, а в начале просто появиться на свет — это шаг к тому, чтобы «быть Я». Прежде чем человек скажет «Я», он уже знает, как его зовут, а умение откликаться на имя — это знание того, каким другие хотели бы его видеть. За «цензурой речи» и «цензурой вида» — социальный контроль. В этом контроле и самоконтроле складывается идентичность — расовая, возрастная, гендерная. Человеческое Я складывается не только через нарративные повествования «о себе», но и через визуальные предьявления «себя». Идентичность — это переживание личностью своей социальности, сохранности своего Я. Индустриальное общество в альбомах своих членов демонстрирует широкий спектр и многообразие форм идентичностей. С какой страстью рассматривают девушки свадебные фотографии подруг! С каким тщанием фотографируются новобранцы в свое первое увольнение! В массовой культуре, у которой глубокие фольклорные корни, существуют не только прецедентные тексты, но и прецедентные образы. Множественность форм идентичностей сосуществуют совсем не гладко. Как писал Р. Барт, перед объективом я одновременно являюсь тем, кем я себя считаю, кем я хотел бы быть, чтобы меня считали, тем, кем меня считает фотограф, и тем, кем он пользуется, чтобы проявить свое искусство (Барт 1997: 26).

До того, как человек увидит свое отражение в зеркале или будет сфотографирован, уже существует знание Других о том, как он выглядит. В число практик родительской социализации обязательно войдет фотографирование младенца. Фотографии собственной персоны, по сути, знакомят человека не с ним самим, и даже не с впечатлениями других людей от его вида, которым он многообразными способами дан. Он знакомится с тем, как он был дан камере и главное — как необратимо он будет дан другим в неопределенном будущем рассматривания. Ему никогда уже не пригладить предательски торчащий вихор на голове! Существует отмеченная С. Зонтаг власть фотографирования, этой власти лучше известно,

кому, где и около какой виньетки стоять или сидеть. Эта власть известна людям, именно поэтому человек перед объективом аппарата много ответственнее, чем перед зеркалом. Люди научаются своей внешности, роль образца выполняет фотография — это зеркало с памятью.

Семейный альбом хранит следы социальных изменений. Скажем, институт детства меняется в изображениях: вначале камеры будут фотографировать детей в громадных коллективностях, где каждый исчезающе мал. Думается, что это — не одна только бедность, но и антропологическая концептуальность. В изображениях детей доминирует верхний ракурс, камера медленно будет учиться опускаться на уровень роста ребенка. Со временем, все заметнее, фотографический «образ жизни» в альбомах становится все моложе и моложе. Семейные альбомы исключительно выразительно демонстрируют изменения, которые происходят в течение считанных десятилетий в отношении «образа смерти» в бытовых фотографиях российской повседневности, подтверждая идеи Ф. Ариеса о неизбежности перехода от крестьянской традиции прирученной смерти к практикам ее одичания и медикализации (Ариес 1992).

Историческая полнота событий в фотографировании редуцируется к вот только этому, длящемуся долю секунды мигу, все остальные секунды, часы, месяцы и т. д. аннигилируются, забываются. Без этой очень важной функции забвения, которую выполняет культура, невозможен процесс ее развития.

Фотографии из альбома — это следы познания и осмысления жизни, это проекции человеческих желаний, это особый способ признания миру в любви. Актуальность исследования фотографии средствами антропологии как источника социальных знаний заключается еще и в том, что с наступлением цифровых технологий многое радикально меняется в прежних способах «письма светом», все чаще говорят о наступлении эры «постфотографии».

Литература

Абельс Х. Романтика, феноменологическая социология и качественное социологическое исследование // Журнал социологии и социальной антропологии. 1998. Т. 1. № 1.

Ариес Ф. Человек перед лицом смерти. М.: Изд. Группа «Прогресс», «Прогресс академия», 1992.

Арнхейм Р. О природе фотографии // Новые очерки по психологии искусства. М.: Прометей, 1994. С. 119–132.

Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ad Marginem, 1997.

Барт Р. Фотографическое сообщение // Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. М., 2003.

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. М.: Медиум, 1996.

Богданов К.А. Повседневность и мифология. Исследования по семиотике фольклорной действительности. СПб.: Искусство–СПБ, 2001.

Бодрийяр Ж. Фотография, или письмо света (1999) / Пер. с франц. А. Меликяна // <http://www.nsys.by/klinamen/dunaev1.html>.

Гирц К. «Насыщенное описание»: в поисках интерпретативной теории культуры // Антология исследований культуры. СПб.: Университетская книга, 1997.

Дуглас М. Чистота и опасность. М.: «Канон-пресс-Ц», «Кучково поле», 2000.

Маклюэн М. Понимание Медиа: внешние расширения человека. Москва: «Канон-Пресс-Ц», «Кучково Поле», 2003.

Петровская Е.В. Фото(био)графия: к постановке проблемы // Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии / Под ред. В.А. Подороги. М.: Логос, 2001.

Подорога В.А. Непредъявленная фотография // Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии / Под ред. В.А. Подороги. М.: Логос, 2001.

Worth S. Studying Visual Communication. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.