

На правах рукописи

Бойцова Ольга Юрьевна

**Любительская фотография в городской культуре России конца XX в.
(визуально-антропологический анализ)**

Специальность 07.00.07

Этнография, этнология и антропология

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук

Санкт-Петербург

2010

Диссертация выполнена на факультете антропологии Европейского университета в Санкт-Петербурге

Научный руководитель: кандидат исторических наук И.В. Утехин

Официальные оппоненты:

доктор исторических наук И.А. Разумова

доктор филологических наук К.А. Богданов

Ведущая организация: Российский государственный гуманитарный университет

Защита состоится «__» _____ 20__ г. в __ часов на заседании диссертационного совета Д 002.123.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора исторических наук при Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской Академии Наук по адресу: 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 3.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской Академии Наук.

Автореферат разослан «__» _____ 20__ г.

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат исторических наук

А. И. Терюков

Общая характеристика работы

Диссертация посвящена значению любительской фотографии в культуре России последней трети XX в. Любительская фотография рассматривается в диссертации как символическая система, которая используется носителями изучаемой культуры в коммуникации. Особое внимание в работе уделяется культурной специфике любительской фотографии.

Актуальность темы

В настоящее время в российской фотографической практике происходят изменения в связи с появлением видео и цифровых технологий, которые сократили сферу использования нецифровой фотографии и ощутимо повлияли на способы хранения и функционирования фотоснимков и на представления о достоверности фотографии. Происходящие изменения делают исследование любительской фотографии очень актуальным. С одной стороны, естественно желание исследователя успеть описать и осмыслить исчезающее явление. С другой стороны, именно потому, что фотографию теснят видео и цифровые технологии, она становится столь интересным объектом для изучения. Именно сейчас становятся видны ее существенные характеристики: фотографию вытесняют не из всех сфер, она остается там, где, как оказывается, без нее невозможно обойтись. Новые медиа выявляют особенности функционирования любительской фотографии, которые без них были бы незаметны. Проведенное исследование поможет лучше осознать функционирование не только фотографии, но и других символических систем в современной культуре.

Степень изученности темы

На Западе любительской фотографией как объектом исследования заинтересовались в последней трети XX в., и к сегодняшнему дню в западной социологии, антропологии и культурологии эта тема уже достаточно хорошо разработана. Первой крупной публикацией следует назвать монографию Пьера Бурдьё «Фотография: искусство средней руки» (1965), написанную в

соавторстве с Люком Болтански, Робером Кастелем, Жан-Клодом Шамбордоном и Домиником Шнаппером¹. Заслуга П. Бурдьё состоит в том, что он обратил внимание на повседневные практики фотографирования и демонстрации фотографий, которые до него находились за пределами внимания исследователей, и показал, что выбор объектов фотографирования социально обусловлен. Французский социолог приходит к выводу, что фотографические практики в обществе имеют прежде всего «семейную функцию», являясь инструментом семейной интеграции.

Американской любительской фотографии посвящена книга антрополога Ричарда Чалфена «Любительские версии жизни»², а британской — монография специалиста по cultural studies Дэвида Кеньона «Любительская фотография изнутри»³. Р. Чалфен рассматривает любительскую фотографию и домашнее видео, которому посвящена отдельная глава книги, как способы домашней — в противоположность массовой — коммуникации (home mode communication). Он вводит понятие «Kodak culture» (~ любительская фотографическая культура), куда включается «все, что следует уметь, знать или делать для того, чтобы правильно участвовать в home mode communication». Отдельные главы работы посвящены сюжетам любительской фотографии, ее функциям, туристским фотоснимкам, домашней коммуникации в новых контекстах (например, в профессиональном кинематографе). Такой же подход к любительской фотографии, как и Р. Чалфен, использует Кристофер Музелло в главе «Семейная фотография» из книги «Информационные образы: фотография в социальных науках»⁴: его интересуют модели и закономерности (patterns and regularities) в том, как люди используют любительскую фотографию. Антропологический подход к изучению любительской фотографии использует и Эриберто Лозада при исследовании китайской фотографической практики: в статье «В рамках глобализации: свадебные, похоронные и семейные

¹ Bourdieu P. Photography: A Middle-brow Art. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1990.

² Chalfen R. Snapshot Versions of Life. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1987. 211 p.

³ Kenyon D. Inside Amateur Photography. L.: B.T. Batsford Ltd, 1992. 128 p.: ill.

⁴ Musello Ch. Family Photography // Wagner J. (ed.) Images of Information: Still Photography in the Social Sciences. Beverly Hills; L.: Sage Publications, 1979. P. 101-118.

фотографии в сельском Китае»⁵ он подчеркивает, что использование фотографий в современной китайской деревне культурно обусловлено.

В русскоязычной историографии, где любительская фотография в качестве объекта исследования стала фигурировать недавно, ситуация не так благоприятна, как в западной, хотя в публицистике и художественной литературе эта тема, как и на Западе, представлена широко. Эссеистических и мемуарных работ выходит достаточно много, так что невозможно перечислить все, поэтому сфокусируемся на сугубо научных работах. И.А. Разумова в монографии «Потаенное знание современной русской семьи» уделяет место семейной фотографии в одноименном разделе, рассматривая ее как часть семейного фольклора⁶. Она останавливается на семейных альбомах, устных комментариях к фотоснимкам, верованиях, связанных с фотографированием, и других темах, которые относятся к культурно специфичному функционированию фотографии. На сам факт, что любительская фотография может стать объектом для антрополога, обратил внимание В.Л. Круткин в нескольких статьях и совместной с Т.А. Власовой монографии⁷. Вслед за американскими антропологами С. Вортом и Р. Чалфеном он рассматривает домашние фотоснимки как часть визуальной культуры советской и постсоветской эпохи, которую можно исследовать методами антропологии. Надо отметить еще книгу В.В. Нурковой⁸, которая представляет очерк истории фотографии и описание ее функций и жанров, в том числе любительских, а также результаты ряда психологических экспериментов, например, по выявлению «сущностной фотографии» (фотографии, которая отражает внутреннюю «сущность Я»).

⁵ Lozada E.P., Jr. Framing Globalization: Wedding Pictures, Funeral Photography, and Family Snapshots in Rural China // *Visual Anthropology*. 2006. Vol. 19. P. 87-103.

⁶ Разумова И.А. Потаенное знание современной русской семьи. Быт. Фольклор. История. М.: Индрик, 2001. 376 с.

⁷ Круткин В.Л. Антропологические основания фотографического опыта // *Вестник Удмуртского университета. Социология и философия*. 2005. № 2. С. 119–130; Круткин В.Л. Антропологический смысл фотографий семейного альбома // *Журнал социологии и социальной антропологии*. 2005. Т. VIII. № 1. С. 171-178; Круткин В.Л. Снимки домашних альбомов и фотографический дискурс // *Визуальная антропология: настройка оптики*. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. С. 109–125; Круткин В.Л., Власова Т.А. Исследования визуальных аспектов культуры. Ижевск: ГОУВПО «Удмуртский государственный университет», 2009.

⁸ Нуркова В.В. Зеркало с памятью: Феномен фотографии: Культурно-исторический анализ. М.: РГГУ, 2006.

Объект исследования — практики, связанные с использованием любительской фотографии. **Временные рамки исследования** — с начала массового распространения в России в последней трети XX в. доступных для потребителей фотоаппаратов и до смены аналоговых фотоаппаратов «цифровыми мыльницами» в 2000-е гг.

Цель исследования — выяснить, каково значение любительской фотографии в культуре России конца XX в. Под любительскими фотографиями понимаются фотографии, сделанные непрофессионалами (то есть теми, для кого фотографирование не является основным занятием, не приносит доход или символический капитал) для использования в личных целях; в сферу исследовательского интереса попадают и студийные фотографии, которые используются в повседневной жизни (например, хранятся в домашнем альбоме).

Задачи исследования

- описание практик фотографирования и показа фотографий;
- выяснение того, как носители изучаемой культуры объясняют себе эти практики;
- анализ структуры отдельного фотоснимка и фотоальбома;
- выявление закономерностей в сюжетах фотографий, способах фотографирования и использования фотографий и объяснение этих закономерностей;
- определение функций любительской фотографии в изучаемой культуре.

Теоретико-методологические основания работы

В качестве теоретико-методологической основы в диссертационной работе используются идеи, из которых исходили антропологи Сол Уорт и Джон Эдэйр в своем исследовании визуальной коммуникации у индейцев навахо. Их предпосылка состояла в том, что есть разные кинематографические языки, и фильмы индейцев навахо должны предположительно отличаться от фильмов,

снятых в западной культуре, как отличаются высказывания на языке навахо от высказываний на английском языке⁹. В качестве другого примера визуального языка можно привести рисуночное письмо юкагиров, на котором юкагирские девушки на рубеже XIX и XX вв. создавали любовные послания. В этом очень условном визуальном языке фигура, похожая на закрытый зонтик, обозначала человека, фигура, которую можно описать как прямоугольную арку, — жилище, а линии, похожие на облачко пара, — мысли.

Конечно, в отличие от детально разработанного языка голливудских фильмов, съемки навахо — это визуальная речь, которая *до* языка, а «язык» в данном случае — это реконструкция исследователем системы, стоящей за этой речью. Таким же образом любительская фотография рассматривается в диссертации как визуальная речь, доступная современному человеку. В работе сделана попытка реконструировать стоящую за ней систему-«язык».

Кроме того, диссертационная работа опирается на положения семиотики, разработанные в трудах Ф. де Соссюра, Р. Барта, Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского и других. В диссертации также используются приводимая Р.О. Якобсоном в статье «Лингвистика и поэтика» схема коммуникации, понятие «автокоммуникации» Ю.М. Лотмана, понятие «фокуса», введенное Софи Шевалье для исследования домашнего интерьера.

Источниковая база исследования включает:

- фотографии и фотоальбомы из фондов Российской национальной библиотеки, коллекции Биографического фонда Социологического института РАН, частной коллекции, доступ к которой был получен благодаря Государственному центру фотографии, архива Кабинета фольклора СПбГУ, архива кафедры философии и социологии культуры Удмуртского государственного университета, частных архивов

⁹ Worth S., Adair J. Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology. Bloomington; L.: Indiana University Press, 1975.

и личной коллекции автора, а также электронные фотоальбомы с сайта <<http://photofile.ru/>>;

- результаты наблюдения ситуаций фотографирования и показа фотографий, зафиксированные в полевом дневнике автора, и более 50 полуструктурированных интервью с городскими жителями, взятых автором диссертации в 2004–2009 гг., а также интервью из архива городской экспедиции Центра устной истории ЕУСПб, ГРЦРФ и Кабинета фольклора СПбГУ;

- произведения художественной литературы и художественные фильмы, относящиеся к изучаемой культуре, а также дискуссии на Интернет-сайтах.

Научная новизна

Диссертационная работа заполняет существующую в отечественной визуальной антропологии лауну в исследовании любительской фотографии. Несмотря на то, что антропология обратилась к исследованию современной культуры и испытала воздействие «визуального поворота», совершившегося в социальных науках в конце XX в., любительская фотография в отечественной науке до сих пор не ставилась в центр антропологического исследования.

Диссертационная работа отличается научной новизной в выборе подхода к объекту исследования. Любительская фотография впервые в отечественной науке рассматривается как символическая система, используемая для передачи визуальных сообщений. В работе предлагается оригинальная структура для анализа таких сообщений. Впервые в отечественной историографии изучены особенности фотоальбома как структуры вне зависимости от ее наполнения.

В научный оборот вводятся ранее не публиковавшиеся архивные и полевые материалы.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Визуальную коммуникацию возможно анализировать по аналогии с коммуникацией на естественном языке. Фотоснимок представляет элемент визуальной коммуникации, но это не готовое визуальное сообщение, а материал для его создания — наряду с вербальным комментарием или подписью. Сообщение, основывающееся на фотоснимке, в практике использования фотографий в повседневности может передаваться в акте показа фотографии и включать, помимо изобразительной, вербальную часть и указательные жесты.

2. Любительская фотография представляет собой символическую систему, которая используется носителями изучаемой культуры для создания и получения визуальных сообщений. Стоящую за такими визуальными «высказываниями» систему неписаных правил и конвенций можно описать как «язык любительской фотографии».

3. Любительская фотография культурно специфична, эта специфика проявляется в отборе сюжетов, иконографических конвенциях и использовании отпечатков. Культурные различия в любительской фотографии наиболее отчетливо прослеживаются в области посмертной фотографии, поскольку она подвергается наиболее строгой регламентации из-за своей связи со смертью как символически значимым событием.

4. Социализация является основной темой любительской фотографии в изучаемой культуре, что проявляется в непосредственной включенности фотографии в ритуалы жизненного цикла и роли фотографических практик в конструировании личности, в создании и поддержании групповой идентичности.

Практическая значимость работы

Предложенный метод анализа фотографического сообщения может использоваться другими исследователями, работающими с визуальными

источниками. Основные положения и результаты исследования могут использоваться для подготовки лекционных курсов, спецкурсов по визуальной антропологии, а также при создании учебных и методических пособий, рекомендаций для образовательных и культурно-просветительских учреждений. Основные положения диссертации были использованы автором при чтении лекционных курсов в Европейском университете в Санкт-Петербурге (2008 и 2010 гг.), Государственном университете — Высшей школе экономики (2007, 2009 и 2010 гг.) и Петрозаводском государственном университете (2009 г.).

Апробация результатов исследования

Основные положения работы были представлены в виде докладов на VI Конгрессе этнографов и антропологов России (Санкт-Петербург, 28 июня — 2 июля 2005 г.), на международном симпозиуме «Gazing, Glancing, Glimpsing?: Tourists and Tourism in a Visual World» (Университет Брайтона, Великобритания, 13–15 июня 2007 г.), на международных семинарах «Visual Culture (Cultural Studies in a Post-Soviet Context)» (Таллиннский университет, Эстония, 25–28 августа 2005 г.), «A Closer Look — Knowing through Images» (Университет Роскилде, Дания, 23–24 ноября 2006 г.), «Through the Image: Using the visual to investigate, analyze, create and present» (Стокгольмский университет, 25–27 октября 2007 г.), а также на конференциях «“Морфология праздника”: К 110-летию со дня рождения В.Я. Проппа» (Санкт-Петербург, 12–14 мая 2005 г.), «Социальное и культурное пространство города» (СПбГУ, 28–29 апреля 2006 г.), XIV Виноградовские чтения «Детский фольклор в контексте взрослой культуры» (СПбГУКИ, 17–18 декабря 2006 г.), «Современная семиотика в приложении к гуманитарным наукам» (Москва, 30 августа – 1 сентября 2007 г.), «Выставка Достижений Научного Хозяйства» (ЕУСПб, 19–20 октября 2007 г.), «Визуальные репрезентации социальной реальности: идеология и повседневность» (Саратов, 27 июля — 3 августа 2008 г.), «Аудиовизуальная антропология: теория и практика. Международная научно-

практическая конференция в рамках 4-го Московского международного фестиваля визуальной антропологии «Камера-посредник»» (Москва, 7–8 октября 2008 г.).

Структура диссертации

Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка информантов, списка использованных фотоальбомов, списка литературы и двух приложений.

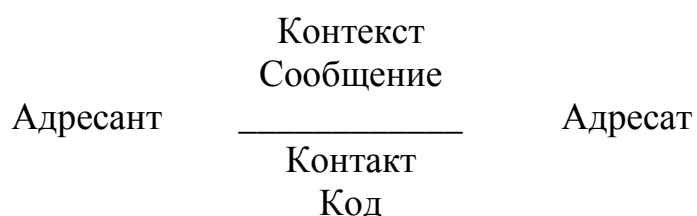
Основное содержание работы

Во **Введении** обосновываются актуальность и новизна работы, дается общая характеристика исследуемого явления, ставятся цель и задачи исследования, определяются основные термины, круг используемых источников и методы исследования, приводится историография исследуемой проблемы.

Первая глава «Семиотика любительской фотографии» посвящена теоретическому обоснованию метода, которым автор диссертации пользуется в своей работе.

В параграфе 1.1 «Семиотика фотографии» дается краткий очерк этого направления семиотики, которое было новым и перспективным в 1960-е гг., а в 2000-е нередко является предметом критики. Одной из причин критики семиотики фотографии является то, что семиотика последней трети XX в. стремилась описать знаковые системы через термины, применявшиеся для описания естественного языка, а в случае с фотографией столкнулась с невозможностью описать семантику изображения в терминах лингвистики. Камнем, о который разбивались попытки семиотиков сравнить фотографию с естественным языком, была ее недискретность, невозможность выделить в ней значимые элементы. Дискретные единицы, из которых можно было бы составить код или язык фотографии, возможно обнаружить только на уровне коннотации, но не денотации.

В параграфе 1.2 рассматривается «язык любительской фотографии» как один из визуальных «языков», доступных современному человеку. Особенность любительской фотографии по сравнению с другими визуальными медиа (газетной, рекламной фотографией, кино, телепередачами и т.д.) состоит в том, что она позволяет любому человеку стать не только получателем визуального сообщения, но и его создателем и отправителем. Показ любительской фотографии можно трактовать как акт коммуникации, в которой передается фотографическое сообщение, применяя модель коммуникации, использованную Р.О. Якобсоном:



При показе фотография часто сопровождается словесным комментарием. Таким образом, коммуникация с помощью фотографии представляет собой сложный акт, состоящий из связанных друг с другом вербальных (визуальных или звуковых) и невербальных (визуальных) частей; сюда также включены, среди прочего, отсылающие к этой фотографии указательные жесты. Показ представляет собой «фотографическую речь», а «языком фотографии» можно назвать совокупность правил и конвенций, которые носитель фотографической культуры знает и использует при создании своих визуальных сообщений.

Следующие три параграфа первой главы посвящены описанию того, как устроен этот «язык».

В параграфе 1.3 «Визуальная коммуникация с помощью любительской фотографии» предлагается структура для анализа фотографического сообщения. В фотографическом сообщении, как в сообщении на естественном языке, можно различать, «о чем» фотография, например, изображенный на

фотографии человек/люди, и «что говорится» с помощью фотографии об этом — например, действие, которое изображенный человек производит. Использование заимствованного из лингвистики актуального членения оправдано тем, что речь идет не о поверхностной структуре языка (искать на фотографии «подлежащее» и «сказуемое» действительно было бы ошибкой). Тема-рематическое членение отражает универсальный механизм внимания человека — процесс выделения признаков, при котором человек оперирует то выделенными признаками, то целым.

На любительской фотографии, где изображен человек, прототипической «темой» является изображенный человек, а «ремой» — изображенное действие, а также все то, к чему взгляд обращается «в первую очередь»: выражение лица, руки и то, что в руках, выразительная (необычная, узнаваемая) особенность внешнего вида, позы, занятия героя, выразительный (необычный, узнаваемый) компонент фона. Существенно, что выделенность (необычность) в значительной мере связана с контекстом и со знаниями зрителя о герое.

Фотографии, которые на изобразительном уровне содержат и компонент «о чем», и компонент «что говорится об этом», можно назвать повествовательными. Они отличаются от менее повествовательных изображений, например, портретов — презентационных фотографий. Повествовательные фотографии представляют событие и тем самым неизбежно воспринимаются как рассказ, хотя бы и редуцированный, в пределах одного предложения («я в Париже»: в этой структуре есть «о чем/о ком» и «что»). Неповествовательные фотографии не рассказывают, а только показывают, представляют что-то или кого-то; их семантика сопоставима с именем, именной группой, с частью предложения.

В четвертом и пятом параграфах первой главы «Конвенции любительской фотографии» и «“Неудачные” фотографии и конвенции изображения человека» рассматриваются неписанные правила, с помощью которых носители любительской фотографической культуры создают, передают и получают визуальные сообщения и которые являются общими для

значительного числа жанров любительской фотографии. Сюда входят съемка с той точки, с которой фотограф обычно видит свой объект в жизни, под таким углом и в таком масштабе, как он его видит, размещение объекта в центре кадра, размещение всех объектов в одном плане на одинаковом расстоянии от фотографа, условное «отсутствие» на снимке деталей, не имеющих отношения к передаваемой информации, фронтальное изображение людей, позирование, взгляд в объектив. Эти конвенции находят свое объяснение, если рассматривать любительскую фотографию как символическую систему для передачи визуальных сообщений: для того чтобы визуальная информация дошла до получателя сообщения без помех и была «прочитана» так, как задумал отправитель, все объекты на снимке должны быть ясно видны и узнаваемы.

Вторая глава «Сюжеты и иконография» посвящена различным объектам любительской съемки. В объектив аппарата фотографа-любителя попадает все, что в жизни человека кажется ему необычным, выдающимся, из ряда вон выходящим. Существенно, что запечатлеваемое событие должно иметь визуальное измерение, и наоборот, событие, если оно имеет визуальное измерение, подлежит фотографированию. Еще одно требование к любительским фотографиям — они должны представлять нечто приятное. За фотоаппарат любителя также заставляет взяться и нечто преходящее, мгновенное, то, что скоро изменится.

Параграфы второй главы соответствуют «ключевым» сюжетам, которые являются обязательными для любительской фотографии. Классификация сюжетов исходит из введенного в первой главе различения менее повествовательных фотографий — им посвящен первый раздел второй главы — и более повествовательных снимков, о которых говорится во втором ее разделе.

В первом разделе второй главы «Портреты» речь идет о любительских фотографических портретах, на которых модели позируют фотографу (например, сидя или стоя). В параграфе 2.1.1 «Позы» вводится деление всех принимаемых людьми во время фотографирования поз на «фотографические», то есть принимаемые специально для того, чтобы сфотографироваться, и

«нефотографические», то есть те, которые люди принимают в обычной жизни и без цели быть сфотографированными. «Фотографические» позы по своему происхождению могут быть «живописными», то есть ведущими свое начало из конвенций портретной живописи. «Фотографические» позы служат знаком осведомленности о фотографировании (как, например, поза *стоять прямо, глядя в камеру*), а также используются для информирования о родственной/дружеской связи (к примеру, когда одна «модель» обнимает другую за плечи или за талию, берет за руку или под руку) и для создания шуточных визуальных сообщений («рожки»). Позы в любительской фотографии не так широко задействованы для передачи значения, как позы в рекламной фотографии или как фон в любительской фотографии. Это связано с относительно узкой сферой применения любительской фотографии, которая не используется для побуждения к действию или оскорбления: если исключить из словаря русских жестов оскорбительные и сексуальные жесты, которые не подходят для создания любительских визуальных сообщений, то конвенционально закрепленных жестов, которые имеют определенные значения и могут однозначно прочитываться носителями культуры, в нем найдется не так много. Динамические жесты и телодвижения, для «прочтения» которых важны их экскурсия и рекурсия, тоже не годятся для фотосъемки. В отличие от жестов, фон на фотографиях не страдает от невозможности фотоаппарата запечатлеть движение и потому шире применяется любителями для создания визуальных сообщений. Фон посвящен параграф 2.1.2, в котором рассматриваются три типа фона: нейтральный фон — неизобразительный, не возбуждающий смысловых ассоциаций, «красивый» фон, который пришел в любительскую фотографию из студийной фотосъемки, и «значимый» фон, который используется в тех случаях, когда отправитель хочет передать получателю сообщение в том числе и с помощью фона.

Второй раздел второй главы «“Повествовательные” фотографии» построен в соответствии с поводами, по которым фотографы-любители берут в руки фотоаппарат.

В подразделе 2.2.1 «Фотография в обрядах жизненного цикла» рассматривается использование любительской фотографии в обрядах перехода. Любители фотографируют обряды перехода прежде всего ради сохранения памяти о прохождении обряда конкретным человеком и документации получения им нового статуса. В то время как в традиционной культуре ритуал сам по себе является средством передачи информации и сохранения памяти об устройстве мира, в современной культуре на первый план выходит личная история, которая разворачивается в линейном времени и подлежит документированию. Фотографический канон обрядов перехода не исчерпывается фотодокументацией обряда; в этот канон входит и постановочный портрет — снимок, где главный герой или герои ритуала позируют фотографу, стоя или сидя прямо и глядя в кадр. Тогда как в случае съемки обряда фотографирование не представляет собой отдельное самостоятельное действие, а является лишь фиксацией деятельности, обычно не ориентированной специально на фотографирование (вероятно, эти люди продолжали бы совершать свои действия и без направленного на них объектива фотокамеры), — постановочная фотография выделяется как отдельное действие в ходе обряда: «модели» прервали свои занятия, чтобы встать определенным образом, и совершают какие-то действия специально для того, чтобы они были запечатлены фотографом, то есть фотографирование имеет самостоятельное значение в рамках ритуала и от него, в свою очередь, зависят действия участников обряда. Встречаются крайние формы, когда весь обряд совершается главным образом ради фотографирования: такова в Санкт-Петербурге торжественная регистрация ребенка во Дворце регистрации новорожденных (Доме малютки).

Можно сказать, используя термин А. Ван Геннепа, что постановочное фотографирование обрядов перехода само является обрядом включения: оно утверждает новый статус участника обряда. Многие обряды перехода включают переодевание, многие также имеют видимые знаки перехода, с которыми можно сфотографироваться. Постановочный портрет в особой

одежде или с символами нового статуса позволяет лаконично передать тому, кто будет смотреть на фотографию, визуальное сообщение о том, что переход состоялся. Кроме того что постановочная фотография участвует в конструировании новой идентичности изображенного человека, она также участвует в идентификации его с группой в случае группового портрета.

В параграфах 2.2.1.1 «Свадебные фотографии» и 2.2.1.2 «Фотографии похорон» описан иконографический «канон» соответствующих снимков, отношение к ним и их функционирование. Мы говорим о «свадебном» или «похоронном» фотографическом каноне, когда фотография опознается носителями культуры как изображение свадьбы или посмертное изображение по своей композиции, расположению персонажей, позам и выражению лиц даже несмотря на отсутствие определенных визуальных знаков, например, свадебного платья на невесте. «Каноническими» свадебными фотографиями являются снимок целующихся жениха и невесты и снимок, на котором жених держит невесту на руках. Поцелуй отсылает к свадебному обряду (*горько!*) и является на фотографиях обозначением любви. Изображение невесты на руках у жениха тоже представляет собой отсылку к обряду (жених выносит невесту на руках из загса, вносит в новое жилище, переносит через мост), а кроме того, является визуализацией метафоры «носить на руках». Популярные у свадебных фотографов шуточные снимки, которые изображают одного из двух главных персонажей гораздо меньше другого и «стоящим» у него на руках, визуально воплощают другую идиому — «под каблуком у жены». Для описания роли постановочной фотографии на свадьбе в диссертационной работе использован такой семиотический термин, как код. Речь идет о том, что некоторые значения свадебного обряда (любовь жениха и невесты, временная неспособность невесты передвигаться самостоятельно, характеристики роли главы семьи, узы брака) передаются с помощью обрядового фотографирования. Фотографический код «доминирует» во время свадебной прогулки по городу с посещением достопримечательностей, когда все действия участников обряда подчинены фотографированию, а фотограф выступает в качестве ритуального

специалиста. На материале электронных фотоальбомов на сайте <http://photofile.ru/> и наблюдений были выявлены четыре основные «свадебные достопримечательности» Санкт-Петербурга, которые посещаются свадьбами чаще всего и где предлагается ряд услуг для молодоженов: 1) Стрелка Васильевского острова; 2) Медный всадник и находящийся рядом Исаакиевский собор; 3) Атланты (Новый Эрмитаж); 4) «Спас на крови». В случае трех из этих четырех достопримечательностей можно отметить пространственное разделение между свадьбами и туристами. Свадьбы и туристы как бы делят между собой зоны: туристы осваивают достопримечательность с одной стороны, концентрируются в одном месте и фотографируются с одних точек, а свадьбы подъезжают с другой стороны и фотографируются с других точек. Значение свадебных фотографий на фоне достопримечательностей состоит в том, что они участвуют в конструировании локальной идентичности, тогда как значение свадебных фотографий вообще можно выразить словами «он и она поженились». В свадебных фотографиях именно их функция выходит на первый план: даже если их качество и эстетическая сторона оцениваются негативно, они все равно хранятся в доме и рассылаются родственникам и друзьям, поскольку вне зависимости от того, как они «получились» и кто как на них «вышел», выполняют функцию документации обряда перехода.

В иконографии снимков похорон, их функционировании и отношении к ним, описанных в параграфе 2.2.1.2, наиболее ярко видны отличия российской фотолюбительской культуры от западной. Сохранение культурных различий именно в области посмертной фотографии объясняется ее ритуальным характером. Самый распространенный тип посмертной фотографии в российской культуре XX в. — портрет близких умершего вместе с ним, лежащим в гробу. Как представляется, на складывание этой части канона похоронной фотографии в России повлияла иконописная традиция — канон икон «Успение Пресвятой Богородицы», «Положение во гроб», а также клейм, изображающих погребение святых в рамках их житий. В конце параграфа

освещается противоречивое отношение к фотографиям похорон у носителей изучаемой культуры, что связано с напряжением между частным переживанием утраты и публичностью фотографий, между страхом перед запечатленной смертью, ритуальной обязательностью фотографий и памятью о значимом для группы событии.

Параграф 2.2.2 «Фотографии календарных праздников» демонстрирует, что фотографирование используется для синхронизации жизненных ритмов человека с всеобщим календарным циклом. Новогодние снимки с надписанными на них датами отмечают переход семьи из предыдущего года в следующий, соотносят жизненное время семьи с календарным временем.

В параграфе 2.2.3 «Детские фотографии» определяется канон детской фотографии, куда входят снимки основных значимых для социализации ребенка моментов. После рождения ребенка новые роли появляются у всех взрослых в большой семье, и фотографирование взрослых с ребенком, а также периодическое дарение родственникам фотографий ребенка, достигшего очередной возрастной отметки, связано с утверждением нового статуса, отделением членов группы от не-членов и маркированием степени близости. В конце параграфа рассматриваются альбомы типа «Наш ребенок» и делается предположение о влиянии baby-talk'a – регистра общения с детьми на подписи под детскими фотоснимками. Подобно устной коммуникации на baby-talk'е, подписи под фотографиями в альбоме наделяют ребенка прямой речью: ребенок еще недостаточно компетентен, чтобы самому показывать другим «свой» альбом, и взрослый составитель альбома приходит ему на помощь.

Параграф 2.2.4 «Туристские фотографии на фоне достопримечательностей» посвящен снимкам, на которых туристы позируют на фоне памятников, поскольку они, по выражению Пьера Бурдьё, «выражают отношение между фотографом и его объектом» в наибольшей степени и являются, так сказать, «прототипическими». Цель туристов при такого рода фотографировании — «вписаться» в среду, соединить себя с пейзажем, стать естественной частью и продолжением городского ландшафта. Туристы,

осваивая новую местность, стремятся сконструировать связь с ней хотя бы на фотографии, символически «присвоить» достопримечательность.

В третьей главе «Функционирование любительских фотографий в современной городской культуре» рассматриваются три сферы функционирования любительских фотографий: домашние альбомы, выставление в домашнем интерьере и показ. В разделе 3.1 «Фотоальбомы» исследуются особенности фотоальбома как структуры вне зависимости от ее наполнения. В качестве инструмента измерения, модели, с которой сравнивается фотоальбом, используется текст на естественном языке. Параграф 3.1.1 «Типология фотоальбомов» адаптирует к отечественному материалу типологию домашних фотоальбомов, предложенную американскими исследователями¹⁰. В изученном материале можно выделить четыре типа: 1) семейный альбом; 2) альбом, рассказывающий о событии; 3) биографический альбом; 4) альбом, рассказывающий о хобби составителя. В параграфе 3.1.2 «Фотоальбом как целое» рассматривается в приложении к фотоальбому один из трех признаков текста по Ю.М. Лотману, а именно, отграниченность. Фотоальбом представляет собой единое целое, будучи объединен тематическим или хронологическим принципом, а также нарративом, создаваемым средствами альбома. В параграфе 3.1.3 «Темы в фотоальбоме» речь идет о том, что даже если в альбоме не прослеживается сквозная тема и хронологический принцип, связность на уровне страницы или нескольких страниц, расположенных рядом, встречается в абсолютном большинстве альбомов. «Ресурсы связности», задействованные составителями альбомов, отличаются от «ресурсов связности» естественного языка. В «языке фотографий», как в любом изобразительном языке, нет аналогов местоимениям и вообще каким-либо заместителям, поэтому в альбомах основным средством создания связности являются повторы. Параграф 3.1.4 «Фотография в фотоальбоме» посвящен способам семиотизации, с помощью которых создается значение отдельной

¹⁰ Walker A., Moulton R. K. Photo Albums: Images of Time and Reflections of Self // Qualitative Sociology. Summer 1989. Vol. 12. N 2. P. 155-182.

фотографии в альбоме, таким как расположение фотографии на странице и вторжение в границы фотографии. Основным средством семиотизации отдельной фотографии в альбоме являются другие фотографии, расположенные рядом с ней. При этом страницы фотоальбома могут быть более повествовательными — для них важен порядок рассматривания фотографий на странице, в изучаемой культуре аналогичный порядку чтения книги «слева направо сверху вниз» — и менее повествовательными, которые предоставляют зрителю бóльшую свободу в том, в каком порядке рассматривать фотографии. Если в случае повествовательных страниц составитель предлагает зрителю готовую синтагму из фотографий, то в случае неповествовательных можно сказать, что страница альбома представляет не вполне готовую синтагму, а скорее набор элементов (парадигму), составить из которых синтагму (последовательность) предлагается зрителю.

В параграфе 3.1.5 «Подписи под фотографиями в альбомах» говорится о той роли, которую играет в альбоме подпись под фотографией. Подпись может «закреплять» фотографическое сообщение, содержать информацию, которую невозможно передать невербально, придавать сообщению с фотографией модальность (наклонение, отрицание и т.д.) и соединять фотографии в повествование, построенное по модели словесного текста. У каждой подписи, как у любого высказывания на естественном языке, есть «реальный» отправитель и получатель: «настоящим» отправителем является тот, кто сделал подпись под фотоснимком в альбоме, а получателем — тот, кто читает подпись на альбомной странице. Но автор подписи может подразумевать существование другого адресата и/или адресанта. Такую возможность предоставляют составителю альбома те фотографии, на которых изображен человек/люди или животные, то есть любые живые существа, которым можно «вменить» произнесенное высказывание или мысль. В качестве участников воображаемой коммуникации они могут становиться как отправителями сообщения, так и его получателями. Кроме того, фотограф тоже может мыслиться как один из участников коммуникативного акта, представленного в подписи к фотографии.

Анализ подписей под фотографиями в альбомах показывает, что отсекая лишние прочтения, то есть ограничивая коммуникацию в том, *что* передается, они благодаря отсутствию шифтеров оставляют свободными позиции отправителя и получателя, то есть не ограничивают визуальную коммуникацию в том, *от кого* и *кому* передается сообщение. Таким образом возникает возможность передачи определенного визуального сообщения, закрепленного с помощью подписи под фотографией в альбоме, кем угодно кому угодно — многократной передачи одного и того же визуального сообщения. Эта возможность связана с такой особенностью коммуникации с помощью любительской фотографии, как использование одинакового визуального материала разными людьми для создания своих сообщений и передача одного сообщения большому числу адресатов.

Последний параграф первого раздела третьей главы, «Развитие культуры фотоальбомов в XX в.», демонстрирует, как в течение XX в. происходило увеличения количества способов создать сообщение на странице альбома средствами самого альбома и как в конце XX в., когда произошел переход от альбомов с картонными страницами к альбомам с прозрачными пластиковыми кармашками, оставшаяся у составителей альбомов визуальная грамотность позволила им использовать те же средства семиотизации снимков в альбоме даже «вопреки» сопротивляющемуся материалу.

Во втором разделе третьей главы «Фотографии в домашнем интерьере» рассматривается в приложении к фотографиям так называемая «грамматика вещей»: с какими вещами (прежде всего изображениями) в интерьере фотографии сочетаются, с какими находятся в «дополнительной дистрибуции» и т.д. — и предлагается объяснение обнаруженным закономерностям. В параграфе 3.2.1 показано, чем отличается коммуникация с помощью фотографий в интерьере: и отправитель, и получатель могут быть коллективными; сообщение передается не только в системе «Я–ОН», но и в системе «Я–Я» (автокоммуникация). Параграф 3.2.2 «Функции фотографий в интерьере» называет две основные функции таких снимков: функция

замещения в случае автокоммуникации и функция самопрезентации в случае коммуникации в системе «Я–ОН». Отмечены также функции освоения пространства и поддержания разговора, но они не специфичны именно для фотографий. Параграфы 3.2.3 «Сочетаемость фотографий в интерьере с другими изображениями» и 3.2.4 «Расположение фотографий в интерьере» вскрывают неписанные и непроговариваемые правила, которыми руководствуются носители изучаемой культуры, когда размещают фотоснимки в интерьере: разделении фотографий живых и умерших, помещении фотопортретов в пространство около «фокуса» (под «фокусом» автор диссертации вслед за С. Шевалье понимает место или предмет в комнате, на который прежде всего направляется внимание находящихся в этой комнате людей, например, телевизор) и на предметы мебели, предназначенные для выставления чего-либо, — книжные полки и серванты, выстраивание с помощью размещения иерархии изображений, в которую включаются и иконы.

Третий раздел третьей главы «Показ фотографий» посвящен показу как действию, направленному на демонстрацию фотографии; это действие сопровождается словесным комментарием, который достраивает визуальную коммуникацию до аудиовизуальной, более естественной для носителей изучаемой культуры. В параграфе 3.3.1 «Лингвистический аспект» проводится анализ пространственного и временного дейксиса в комментариях к фотографиям. Изображенное на фотографии событие всегда относится к прошлому, но при этом оно находится непосредственно перед глазами говорящего и слушающего, которые являются таким образом его наблюдателями, что дает возможность включения пространства фотографии в их пространство (например, с помощью дейктических слов *тут*, *там*) и свободного перехода от прошедшего времени к настоящему в сопровождающем фотоснимок рассказе.

В параграфах 3.3.2 «Показ фотографий в ритуале гостеприимства», 3.3.3 «Ношение фотографий с собой» и 3.3.4 «Показ фотографий в ритуале ухаживания» рассматриваются наиболее вероятные ситуации показа

фотографий в изучаемой культуре и то значение, которое придается фотографиям в этих ситуациях. Так, в ритуале ухаживания показ семейного альбома, то есть визуальной биография семьи, означает включение в семью, в то время как показ собственных детских фотографий, то есть личной визуальной (авто)биографии — переход на новую степень близости.

В **Заключении** подводятся итоги исследования и делаются выводы о функциях любительской фотографии в изучаемой культуре. Социализация в культуре выделяется как основная функция любительской фотографии. Любительская фотография служит в обществе для сохранения и передачи культурной информации, норм и ценностей общества, а также для поддержания связей в социальных группах и включения в эти группы новых членов. Кроме того, она используется человеком для передачи информации о самом себе окружающим, то есть для конструирования собственной идентичности. В **Заключении** также обсуждаются перспективы дальнейшего антропологического изучения любительской фотографии.

По теме диссертационного исследования автором опубликованы следующие работы:

- в рецензируемых изданиях, включенных в список ВАК РФ

1. Бойцова О.Ю. Изображения в домашнем интерьере // Журнал социологии и социальной антропологии. 2007. № 10. Потребление как коммуникация: российский и американский контексты. С. 87–95. (0,6 а.л.)

2. Бойцова О.Ю. «Не смотри их, они плохие»: фотографии похорон в русской культуре // Антропологический форум. 2010. № 12. С. 327–352. (1,3 а.л.)

- в других изданиях

3. Бойцова О.Ю. Структура фотографического сообщения (на примере любительской фотографии) // Русская антропологическая школа. Труды. М.:РГГУ, 2005. Вып. 3. С. 409–415. (0,4 а.л.)

4. Бойцова О.Ю. Фотоальбом как текст // Визуальные аспекты культуры. Сб. науч. статей. Ижевск: ГОУВПО «Удмуртский государственный университет», 2005. С. 146–164. (1 а.л.)

5. Бойцова О.Ю. Любительская фотография как часть городского календарного праздника в России в XX в. // Морфология праздника. СПб.: СПбГУ, 2006. С. 155–161. (0,4 а.л.)

6. Бойцова О.Ю. Роль фотографии в современном городском свадебном обряде // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. Саратов: Научная книга, 2007. С. 78-101. (1 а.л.)

7. Бойцова О.Ю. Фон на любительских фотографиях // Визуальные аспекты культуры — 2006. Ижевск: ГОУВПО «Удмуртский государственный университет», 2006. С. 148–153. (0,4 а.л.)

8. Бойцова О.Ю. Фотографии в городском интерьере // Третий московский международный фестиваль и конференция «Камера-посредник» (Москва, 8–13 октября 2006 г.) Сборник статей. М., 2006. С. 102–138. (1 а.л.)

9. Бойцова О.Ю. Подписи под фотографиями в альбомах // Визуальные аспекты культуры — 2007: Сб. науч. ст. Ижевск: ГОУВПО «Удмуртский государственный университет», 2007. С. 108–119. (0,6 а.л.)

10. Бойцова О.Ю. Показ семейных фотографий как акт фотографической коммуникации // Аудиовизуальная антропология: теория и практика. Международная научно-практическая конференция (в рамках 4-го Московского международного фестиваля визуальной антропологии «Камера-посредник»). Москва, 7–8 октября 2008 г.: Сборник статей М.: Изд. МГУ ТЕИС, 2008. С. 251–261. (0,6 а.л.)

11. Бойцова О.Ю. Памятники в постсоветском городе и туристская фотография // P.S. Ландшафты: оптики городских исследований. Сборник научных трудов. Вильнюс: ЕГУ, 2008. С. 296–308. (0,6 а.л.)

12. Бойцова О.Ю. Фотоальбомы «Наш ребенок» // Детский фольклор в контексте взрослой культуры: материалы науч. конф. «XIV Виноградовские чтения» (17 декабря — 18 декабря 2006 г.). СПб.: СПбГУКИ, 2009. С. 197–204. (0,4 а.л.)

13. Бойцова О.Ю. Фотография в обрядах перехода // Визуальная антропология: Настройка оптики. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. С. 189–200. (0,6 а.л.)