

Визуальная социология: контуры подхода

Оксана Запорожец

Не будем отрицать существования в науке *idée fixe* - всеобщей увлеченности определенными авторами или идеями. В «Плотном описании» Клиффорд Гирц точно и весьма иронично описывает ситуацию: внезапно внимание всего сообщества обращается на некую тему. «Все восприимчивые и активные умы занимаются ее исследованием. Мы используем ее для любой цели, связываем со всем, экспериментируем с ее значениями генерализациями и производными». Она ставит так много вопросов, что возникает мнение, будто все фундаментальные проблемы будут решены в одночасье, все непонятное прояснится (Geertz, 2002: 55).

Одной из таких многообещающих тем в российском социологическом сообществе сегодня становится «визуальная социология». Весьма непросто описывать состояние проблемного поля в самом начале его формирования, фактически до насыщения «критической массой» исследований, методологических дискуссий, а в случае визуальной социологии и особыми презентациями: фильмами, фотографиями, - трудно, но не невозможно, поскольку западная традиция предлагает материал для анализа, позволяющий четко обозначить «проблемные зоны» относительно новой для российской социологии предметной области, да и появляющиеся отечественные исследования позволяют оценить контуры нового подхода.

Эта статья, рассматривающая вопросы происхождения, особенностей и проблемных зон социологических визуальных студий, родилась из стремления автора обозначить основные контуры подхода и поделиться собственным опытом визуальных исследований. Будучи скорее картой для ориентации на местности, топографией возможных проблем в сфере визуальных исследований, она менее всего похожа на сборник полезных советов «Как провести визуальное исследование».

Возникновение визуальной социологии. Время экспериментов

Обращаясь к визуальным студиям, исследователи часто склонны видеть себя в роли первопроходцев, разделяя наивную уверенность относительно молодости визуальной социологии. Возникающие проблемы и сомнения получают статус уникальных, не имеющих аналогов в прошлом. Конечно, всегда приятно чувствовать себя первооткрывателем, но в случае с визуальной социологией ситуация обстоит несколько сложнее.

История визуальных исследований начинается с конца XIX века - первых попыток американских социологов обратиться к использованию нетекстовых (фотографических материалов в своих исследованиях (Stasz, 1979). Включение визуальных данных в исследование происходило под влиянием антропологии и документальной фотографии. (Нагрег, 1994) и заимствовало их научную и социальную ориентированность, Визуализация исследования была интуитивным ответом эмпирических социологов на содержательную и эмоциональную ограниченность текста как формы передачи опыта Другого там, где слов оказывалось недостаточно, на помощь приходила фотография как способ артикуляции того, что «в противном случае оставалось на уровне смутного подозрения и интуитивной реакции» (Iedema, 2001: 201). Она считалась точной копией реальности, поскольку выполнялась техническим средством, лишенным субъектив-

Автор благодарит участников семинаров Rethinking Visual Studies (Минск), Визуальная социология (ЦНСИ), Санкт-Петербург, а также В. Воронкова, С. ДАмберга, Я. Крупец, Ж. Чернову, Л. Шпаковскую за идеи и конструктивные замечания, В. Струсова за помощь в проведении съемок.

ной избирательности и более совершенным, чем человеческий глаз (Collier and Collier, 1987:8). Обращение к визуальному в конце XIX - начале XX века было весьма стихийно - на страницах социологической периодики время от времени появлялись статьи с фотографиями. Производство визуальных материалов, их включение в академический дискурс решали несколько задач: представляли нетипичный опыт (преимущественно интеракций и вещной среды), указывали на остроту социальной проблемы, были средством анализа и подтверждения обоснованности теоретических положений. Порядок упоминания, по моему убеждению, отражает приоритеты того времени в использовании визуальных материалов.

Стремясь к представлению Другого и его мира, социология во многом повторяла путь антропологии, с тем различием, что Другими становились не представители далеких экзотических культур, а «далекие близкие» - социальные группы, маркируемые как нетипичные или девiantные. Наиболее известные работы того периода - «Бродяга» Н. Андерсона (1923) и «Банда» Ф. Трэшера (1927) - погружали читателей в жизнь, мало знакомую как члену академического сообщества, так и обывателю.

Обращение к опыту Другого, его визуализация зачастую были направлены на артикуляцию социальных проблем. Фотографиям отводилась роль неопровержимого доказательства социальных несовершенств. Фокусируясь на деталях, эмоциях, они превращались в мощное средство воздействия, требования изменений. Однако достаточно скоро утрата социологией первоначального реформаторского настроения и стремление утвердить объективность и нейтральность как единственно возможные каноны научности привели к временному отказу от визуальных экспериментов, которые были оценены как «потворство низким вкусам публики, ...риторический прием и недопустимый способ доказательства зыбких теоретических построений» (Becker, 1995: 3). Конечно же, визуальные материалы были не только вторжением «настоящей жизни» на страницы научных изданий, но выступали основанием исследовательской рефлексии, позволяли вернуться к определенным эпизодам, были иллюстрациями теоретических выводов.

Всплеск интереса к визуальному, достигший своего пика в начале XX века, вскоре значительно уменьшается: визуальная традиция прерывается, возобновляясь вновь лишь в 60-70-х годах. Разрыву традиции немало способствовало стремление социологии стать научной дисциплиной, отказавшись от пафоса социального реформаторства: «После 1916 года в Американском социологическом журнале перестают публиковаться фотографии, что соответствовало намерениям редакторов сделать журнал *научным форумом*, а не местом обсуждения социальных проблем» (Stasz, 1979: 122). Визуальное на время исчезает из социологии, не будучи востребованным способом передачи и анализа культурных форм, не совпадая с основными исследовательскими интересами и доминирующей формой научного дискурса.

Социологический ренессанс визуальных исследований

На протяжении последних десятилетий визуальные исследования в социологии переживают своеобразный ренессанс. Причинами «визуального поворота», типичного для гуманитарного знания конца XX века, можно назвать расстановку новых исследовательских акцентов как реакцию на культурные изменения. Визуальное становится одной из основных форм культурных репрезентаций позднего модерна и постмодерна, происходит «переход от текста к символу» (Lash S., 1990:194). Объем визуальной информации постоянно возрастает в силу изменения технических возможностей и социальной нормативности ее производства. Фантастически увеличившаяся за последние десятилетия доступность технических средств делает фото- или видео- съемку неотъемлемой частью нашей жизни: «...нет такого человека, который не держал бы (или в принципе не мог держать) в руках специальный аппарат» (Петровская, 2002: 7). Распространенность

и простота использования техники, а также последующая легкость обработки материалов сопровождаются десакрализацией процесса производства визуального - создает убеждение, что «каждый может владеть камерой», и «каждый может быть заснят». Съемка рутинизируется, превращается в обыденность. Мы привыкаем смотреть на мир через объектив камеры. Недавнее появление камеры в мобильных телефонах - лишнее тому подтверждение.

Социальная нормативность «быть запечатленным» появляется на свет как следствие причудливого сочетания добровольных устремлений человека и контролирующих предписаний различных институций (фотографии на паспорт, пропуск; видеосъемка в целях безопасности). Добровольные устремления связаны, прежде всего, с возрастающим **осознанием** человеком собственной индивидуальности и стремлением запечатлеть ее, понести другим: «Фотография возникла как искусство Личности: ее идентичности, гражданского статуса, того, что во всех смыслах... можно назвать ее достоинством» (Барт, 1997 119). Повинуясь этому желанию, на снимке оказывается не только сам человек, но и окружающая его вещная среда, выступающая своеобразной проекцией его значимости. Свою лепту в нормализацию съемки вносит и изменение чувства времени - желание распорядиться им, возвращаясь к моменту, зафиксированному «на память».

Благодаря своей доступности и формированию соответствующей нормативности, съемка превращается в неотъемлемую часть культурного опыта современного человека. Интенсификация визуального производства в последние десятилетия изменяет отношение социологии к визуальным материалам: фотоальбомы и видеоархивы превращаются в важный источник анализа. Кроме того, исследователи, социализированные в обществе, где съемка становится «постоянным аккомпанементом жизни» (Петровская, 2002: 7), расширяют границы ее использования, привнося ее в академическую среду, как нечто само собой разумеющееся.

Конечно, интерес к исследованию визуального вызывается не только общекультурным контекстом, но и внутренней логикой гуманитарного знания - переносом исследовательских акцентов на изучение повседневности¹. Телесность, пространство, вещьность, интеракции - части повседневного опыта, подвергающиеся исследованию. И снова социологи, как и в начале прошлого века, сталкиваются с невозможностью изучения опыта Другого только на основе традиционных социологических исследовательских практик, ориентированных на устные или текстовые источники. Только Другими сегодня становятся не маргинальные группы, как это было 100 лет назад, а повседневные объекты.² Нельзя не согласиться с К. Дженксом, указывающим на ограниченность интерпретативных возможностей социологии: «Современный мир - это преимущественно видимый мир. Социология, однако, ...не артикулирует визуальное измерение социальных отношений» (Jenks, 1995:2).

Таким образом, возрождение визуальной социологии не является случайностью или очередным экспериментаторским порывом - это необходимость визуализирующейся культуры и новых направлений в гуманитарных науках. Основные цели использования визуального остаются неизменными, однако, меняется сам порядок приоритетов: визуальное становится благодаря своим эмоциональным коннотациям средством подтверждения теоретических положений, объектом анализа, представления нетипичного опыта, формой обозначения социальных проблем.

¹ Причины и особенности превращения повседневности в одно из ведущих направлений анализа социальны: ^аук неоднократно обсуждались в работах Н. Козловой, В. Голофаства, А. Байбурина.

² Подтверждение этому книга «Очерки коммунального быта» (2000) И. Утехина, одна из немногих российских: Р от, включающая визуальные материалы о жизни коммунальной квартиры.

Проект «Визуальная социология»

Предпринимаемая сегодня попытка легитимации визуальных исследований в поле социологии ставит множество вопросов и, прежде всего, вопрос о статусе новой исследовательской практики. Однако наиболее типичной ответной реакцией становится скепсис и отказ от обсуждения. Основной аргумент скептиков: термин «визуальная социология» предельно однозначен, предмета для дискуссии не существует. Нежелание обсуждать визуальные исследования во многом связано с сохраняющимся восприятием их как маргинального поля, поддерживающим их символическую изоляцию от «настоящей социологии», остающейся преимущественно текстовой. «Маргинализованные», «заключенные в гетто» (Emmison, Smith, 2000:2) — именно так сегодня характеризуется положение визуальных штудий. Ситуация не изменится до тех пор, пока визуальные исследования не будут помещены в систему социологических координат, осмыслены их эвристические возможности. «Визуальная социология» — амбициозный проект, объединяющий исследования различного уровня и направленности, представляет собой скорее единство границ, нежели внутреннюю целостность поля. Воспользуемся несколькими конструктами, сочетания которых образуют ее контуры: *исследовательская перспектива*¹, *методология*, *производство знания* и *представление результатов*.

Исследовательская перспектива визуальной социологии потенциально двойственна: это изучение социального посредством визуального и самого визуального как социального конструкта. Основной оптикой социологических штудий долгое время было изучение визуальных форм как материального отпечатка социальности, с помощью которых анализировались и реконструировались социальные порядки и практики. Подобный подход кристаллизуется в конструкте «studium» Ролана Барта: «Я интересуюсь многими фотоснимками, потому что воспринимаю их как политические свидетельства, ... дегустирую их как добротные исторические полотна...» (Барт, 1997: 44). Визуальным материалам, таким образом, отводилась роль зеркала; между социальной реальностью и отражением ставился знак равенства.

Однако в последние десятилетия с усилением постмодернистской критики визуальное перестает восприниматься как лишенный собственной сущности референт социальности, напротив, в различных своих воплощениях оно выводится на авансцену, подвергается анализу как особая форма восприятия и представления мира. Это уже не простое отражение реальности, а особая оптика взгляда, рожденная культурой и в свою очередь создающая новые культурные образцы: «[Наша эпоха] - это эпоха фотографии... Это колоссальное наполнение нашей внутренней жизни, приводимое в движение новой культурой изобразительного гештальта, имело очевидные параллели в наших попытках внести новый порядок в свои дома, парки, города» (Маклюен, 2003. 223). В сферу исследования попадают отдельные визуальные медиумы - фотография (Bourdieu, 1990), кино (Denzin, 1995) и визуальная культура в целом. Смена фокуса, в частности, приводит к критическому осмыслению одного из основных носителей визуального — фотографии: процесс ее производства и она сама, а не только изображенное на ней, начинают восприниматься как продукт культуры, объективация социальных отношений. Сомнению подвергаются такие, казалось бы, атрибутивные характеристики фотографии как объективность и реализм. Признается двойная референтность фотографии - отражение не только снимаемого, но и снимающего. Фотография включается в культурный контекст и рассматривается как специфический способ восприятия представления мира.¹

¹В данном случае термин «перспектива» он используется в традиционном для англоязычной научной дискуссии смысле - обозначении направления исследования.

Описанные исследовательские оптики могут быть представлены не только как альтернативные, но и как взаимодополняющие. Анализ в этом случае подвергаются и изображения, и свойства медиума, оказывающие влияние на его конструирование.

Особенность визуальной социологии конституируется не только перспективой анализа но и методологическими основаниями, постулирующих значимость зрительного понятия, его культурной обусловленности и визуальных измерений социальности. Возникая как эмпирическая дисциплина, визуальная социология сегодня стремится за-полнить методологическую нишу ревизией и расстановкой новых акцентов в классических социологических теориях (Зиммель, Бергер, Лукман), а также заимствованием философских концепций визуального (Хайдеггер, Мерло-Понти).

Наиболее очевидное отличие, выступающее демаркационной линией между визуальной и традиционной социологией, «построенной на написанном или сказанном слове» (Семенова, 1998: 113), - это специфика производства и представления знания. В новых (иконографию, дискурс-анализ, контент-анализ и др.), регламентируемых качественной или количественной традициями. В представлении результатов исследования акцент делается на знаковые формы (коллекции фотографий или фильмы), что отнюдь не исключает присутствие текста, поскольку жесткая альтернатива «текст» или «образ» давно оценена как надуманная и не целесообразная.

Таким образом, визуальная социология сегодня - это поле социологии, отличающееся особой перспективой исследования, производства и представления знания, находящееся в стадии формирования и расширения собственных границ. Несмотря на экспансионистские настроения, визуальная социология и по сей день остается крайне изолированной от других дисциплин, занимающихся проблематикой визуального: искусствознания, визуальной антропологии, Cultural Studies. Сложившаяся ситуация, напоминающая бег по замкнутому кругу, обрекает социологов на повторение собственных ошибок и затрудняет поиск конструктивных решений многочисленных проблем.

Вызовы визуальной социологии

Визуальная социология ставит множество вопросов, касающихся производства и представления знания. Ответы на них исследователи (особенно российские) вынуждены искать самостоятельно, поскольку за редким исключением, визуальная социология не является элементом профессиональной социализации. Наилучшим образом сложившуюся ситуацию описывает известная шутка: визуальный социолог - это социолог, случайно научившийся снимать. Перечень основных проблем визуальной социологии включает вопросы съемки, анализа и представления результатов исследования.

Производство визуального. Проблема I: «Съемка»

Всякое визуальное исследование начинается с вопросов: «для чего и для кого снимать?» Будет ли съемка иллюстрацией, соответствующей предварительному плану, или материалы для последующего анализа без четких априорных установок, зависит от выбора автора. Вместе с тем, строгими оппозициями «иллюстративность» и «аналитичность» съемки не являются: материал, снятый для подтверждения гипотезы, впоследствии может превратиться в самостоятельный предмет анализа и наоборот. Ответ на вопрос «для кого снимать?» во многом определяет желаемое качество съемки. Если основное название материалов исследовательский анализ – любительский стиль съемки становится нормой, подчиняясь логике «главное не форма, а содержание» Трансляция же на более широкую аудиторию делает «любительство» проблематичным? низкие технические характеристики отснятого материала, его несоответствие эстетическим канонам «визуального бессознательного» (неудачно смонтированные

Теоретические дискурсы и дискуссии

кадры фильма, фотография с нарушенными правилами композиции) во многих случаях становятся препятствиями к распространению и восприятию.

Как снимать? - это вопрос о выборе открытого или скрытого характера съемки. Ответ на него есть результирующая нескольких переменных: предмета исследования, представлений социолога о влиянии камеры и его этических установок. Особенно частым вопросом о характере съемки звучит при изучении эмоций и интеракций. Следование определенной традиции во многом обуславливает позицию исследователя. Так, этно-методологией признается только скрытая съемка, как минимально искажающая ход со-

бытий, в отличие от нее этнографический подход допускает открытый вариант, полагая, что камера не изменяет наших действий, поскольку внимание других - неотъемлемая часть нашей жизни (Lomax, Casey, 1998: 1.3); конструктивистская же позиция и вовсе лишает вопрос актуальности — как неоправданную претензию на реализм съемки, с этой точки зрения, фиксируемое искажение не менее информативно, позволяя установить нормы коммуникации, регламентированность эмоций, дисциплину тела и т.п. Разделяемые исследователем этические принципы не в меньшей мере формируют представления о приемлемом характере съемки, к примеру, сторонник принципа «осведомленное поле» никогда не будет проводить скрытую съемку.

Кто должен снимать? Всякая съемка несет в себе двойной референт: присутствие снимаемого и снимающего. С первых дней визуальных исследований автор монополизирует право съемки, превращая собственную версию событий в единственно возможную. Поиск альтернатив исследовательскому монологу ведется на протяжении второй половины XX века. Способов установления диалога в визуальном исследовании несколько: обучение членов изучаемого сообщества правилам съемки, как это произошло с индейцами-навахо, представившими свой вариант повседневности и окружающего мира (Worth, Adair, 1972), консультации с информантами в процессе работы об основных фокусах съемки (Ballhaus, 1998) или использование ранее снятых ими фото и видео материалов. Возможность и необходимость достижения такого равноправия выходит за рамки визуальных исследований, превращаясь в предмет социологической полемики в целом. Однако, очевидно, что призванные меры не способствуют решению проблемы, поскольку исследователь сохраняет роль ведущего, даже обучая членов сообщества обращению с техникой и, тем самым, погружая исследуемых в иной культурный опыт, предлагая им несвойственный взгляд на мир или играя основную роль в отборе визуальных материалов. В конечном счете, право принимать решение о ведении съемки остается за исследователем, склоняющимся к определенной позиции.

Проблема II: Анализ данных

Визуальные антропологи, первыми столкнувшись с этой проблемой, весьма саркастически сформулировали ее сущность: «Антропология никогда не страдала от недостатка интереса к визуальному, проблемой всегда было — что с ним делать. (MacDougall, 1999: 276). Способы решения проблемы определяются представлениями* о природе визуального. В первом случае, визуальное лишается специфики и редуцируется к текстовым формам, делающее возможным применение готовых аналитических схем или плотное описание. Во втором случае, его особенность сохраняется, предельно обращая к нетрадиционным для социологии аналитическим процедурам иконографии, семиотике, дискурс-анализу и др. Следует признать, что наиболее типичной для социологической практики становится редукция визуального к тексту, что разочаровывает, поскольку превращает анализ в банальный пересказ увиденного. Это нередко приводит к отказу от использования визуальных данных. Редкие апелляции нетрадиционным процедурам до сих остаются скорее примерами на страницах учебника, нежели исследовательскими реалиями (Rose, 2001; Van Leeuwen, Jewitt, 2001)

Вместе с тем накопление визуальных данных все более настойчиво ориентирует иссле-

доваателей на преодоление социологического солипсизма и обращение к аналитическим традициям других дисциплин.

Представление визуального

Фотографии (самостоятельные или включенные в статью), фильмы - основные способы представления результатов исследования в визуальной социологии. Может ли социолог самостоятельно создавать качественные визуальные продукты, столь привычные нашему «визуальному бессознательному»? Как правило, лишенный необходимых навыков и финансовой поддержки (производство профессионального продукта - вещь крайне дорогостоящая) исследователь ограничивается любительской фотографией или съемкой в стиле home video. Возможными выходами из ситуации видятся сознательная оппозиция эстетической традиции и провозглашение любительской съемки каноном жанра (своеобразный социологический вариант «Догмы»), либо принятие существующей нормативности, приобретение соответствующих навыков и создание профессионального продукта исследователем самостоятельно или в соавторстве с профессионалами.

Однако, представление визуального - это не только проблема автора, но и готовности профессиональной аудитории принять новую форму знания. Фотографии и сегодня нечасто появляются на страницах социологических изданий, тем самым фактически повторяя аргументы 100-летней давности о не визуальном характере социологии. В отличие от антропологов, социологи до сих пор не могут похвастаться богатой коллекцией фильмов, известных членам академического сообщества и ставших классикой. И дело даже не в отсутствии фильмов, а в несформированности традиции визуального знания и устойчивых каналов его распространения. Очевидно, что визуализация социологии нуждается в обсуждении и формировании новых канонов представления и распространения знания.

Попытка преодоления вызовов: фотографируя меняющийся город

Мое обращение к визуальным исследованиям состоялось в лучших традициях ранней социологии: однажды стало предельно ясно, что даже самые сложные лексические конструкции не смогут передать сущность и эмоциональные коннотации изменяющегося городского пространства. Несколько лет назад перемены в Самаре, как и во многих российских городах, достигли некой «критической точки», став вызывающе очевидными. Исчез привычный облик улиц, на глазах появлялись «стройки века», выросли новые здания, изменялись повседневные маршруты. Места, казавшиеся знакомыми и онятными, в одночасье становились другими: глаз наталкивался на новые фасады, ноги спотыкались о внезапно появившиеся ступеньки. Изменения порой происходили в течение считанных дней. и нельзя было с уверенностью предсказать, где будет снесен дом, а иногда и целый квартал, и начнется новое строительство. Взгляд сквозь объектив камеры стал идеальным средством понимания и передачи другим смысла пространственных метаморфоз и новых обликов города. Желание ухватить, остановить момент изменений с помощью камеры, с одной стороны, служило вполне конкретной исследовательской траектории - запечатлеть процесс изменений городского центра, определить их траекторию; с другой стороны, не в меньшей степени, оно диктовалось стремлением сохранить уходящее, подчиняясь сожалению, начинающейся ностальгии о прошлом. Исследование потребовало не только нового взгляда, но и особого модуса. Скорость, хаотичность, многообразие происходящих перемен оказались абсолютно недоступными для систематических, формализованных, сфокусированных на конкретных объектах, методов предназначенных для кристаллизованных пространственных и социальных форм. Сосредоточенность внимания на деталях, даже слабая формализация наблюдения

не позволяли уловить дух изменений, упуская контекст и эмоциональную насыщенность происходящего. Обращение к чужому опыту - проведение интервью с горожанами - зачастую было обречено на поражение: слишком быстрыми были перемены, слишком скоро они рутинизировались, становясь нерелексивной частью повседневного опыта. Мои съемки новшеств нередко вызвали недоумение у местных жителей, задававших мне один и тот же вопрос: «Что интересного Вы в этом нашли?»

«Субъектив камеры» (Мещеркина, 2002) органично дополнился феноменологическим модусом исследования (в терминах Д. Харпера (Harper, 2000: 727): точкой отсчета стал сам исследователь, в свободном стиле фиксирующий происходящие изменения, услышанные на улицах разговоры и комментарии происходящего, рефлексирующий собственные ощущения и реакции. Помещая себя в пространство города, ощущая его изменения через постепенную смену собственной пространственной компетентности, повседневных маршрутов, пространственно закрепленных интеракций, я пыталась почувствовать, рассмотреть и передать свое ощущение происходящего. Феноменологический модус включал и рефлексивное исследование опыта — ощущений в ходе наблюдения или съемки. Собственные телесные практики, взгляды, выбранные ракурсы съемки, разделяемые табу становились темами для размышления, поэтому столь необходимыми стали полевые заметки отражающие не только увиденное, но и сам опыт видения.

Сам процесс съемки требовал перманентной рефлексии исследователя: изначально при выборе объекта, в последствие - в анализе снятого. Даже при минимальной уровне априорной концептуализации исследования в самом кадре уже отражалась постановка вопроса и поиск ответа на него. Неслучайно визуальное исследование называют «съемкой с социологическим сознанием» (Harper 2000: 728). Фотографирование нарушало целостность повседневности, выхватывая из нее определенную часть, тем самым маркируя ее как стоящую внимания. Съемка пространства городского центра велась без четкого предварительного плана. Фокусы обозначались по мере возникновения новшеств, придавая съемке изрядную долю хаотичности, вполне соответствующую духу происходящих перемен.

Анализ готовой фотографии был вторым этапом отстранения. Культурно сформированный на выкглядывания в фотографии (рассматривая семейных альбомов, газетных и журнальных фото способствовал поддержанию модуса рефлексии усиливая его многократным возвращением к изоб-ражению.

Работа происходила в рамках двух сценариев: синхронного, ориентированного на фиксацию разломов (cleavages) - соприсутствия старых и новых форм, и хронологически последовательного с временными интервалами (полгода, год). Следует признать, что фотографии разломов зачастую оказыва-





лись более важными, расширяя географию съемки в соответствии с городскими изменениями, более ярко передавая контрастность изменений.

Год, посвященный исследованию, казался мне невероятно долгим сроком: трудно было привыкнуть к мысли о необходимости временного разрыва для установления динамики изменений. Сегодня я отчетливо понимаю, что это лишь начало пути, а длительные сроки диктуются внутренней логикой исследования: обнаружить тенденции пространственных перемен можно только при серийной хронологической или синхронно сравнительной съемке. Протяженность во времени имеет и свою позитивную роль - возможность постоянной рефлексии и проверки гипотез предохраняет от «охлопывания» - мгновенных интерпретаций происходящего, не подтвержденных опытом.

Город снимался открыто - фотографировать улицы и дома, как правило, гораздо проще, чем людей. Взгляд сквозь объектив в этом случае не

ограничен многими внутренними и внешними запретами: в большинстве случаев не надо спрашивать разрешения на съемку, устанавливать контакт, дожидаться, пока к тебе привыкнут. Помимо прочего, исследователь избавлен от упреков со стороны академического сообщества во власти камеры и принуждению к съемке. Обстоятельством, нормализующим съемку, делающей ее относительно простой, была публичность и доступность большинства фасадов домов и улиц. Особенно легко было снимать в так называемых исторических местах, где появление человека с фотоаппаратом ожидаемо и не вызывает удивления, или на людных улицах, на которых никто не обращает на тебя

внимания. Однако не следует воспринимать «фасадное пространство» как тотально открытое и доступное взгляду камеры. Запреты на съемку новых жилых домов постепенно становятся принятой практикой. Съемка дворов — буферной зоны — часто ограничивалась как внешними запретами, так и внутренними установками исследователя, идентифицируясь как недопустимое вмешательство в жизнь их обитателей.

Особое значение в съемке имеет роль, выбранная исследователем. Для исследователя городского пространства весьма удобна роль туриста как легитимного коллекционера впечатлений, санкционированного на съемку общественным мнением. Сами местные жители нередко идентифицировали меня как туриста, поскольку для них человек, снимающий повседневность (дома), ап-

риори не мог быть коренным жителем. Игра в туриста давала неоспоримые преимущества, провоцируя легкость установления контакта > позволяющую определить места будущих съемок, получить подробные комментарии. Другие предлагаемые мне роли: журналист, писатель, архитектор, - вызывали большую настороженность и не позволяли установить эффективную коммуникацию. представляется как «одиноким герой». Мой опыт подсказывает, что совместная съемка гораздо продуктивнее продуктивнее в силу целого ряда обстоятельств



Вместе легче преодолевать символические барьеры, нарушать границу территории. Наличие помощников делает возможной иногда столь необходимую ими. тацию «съемки на фоне»: когда внимание камеры якобы направлено не на место, а на человека. Сам процесс съемки превращается в постоянный анализ и обсуждение позволяя лучше обозначить фокус собственных интересов. Кроме всех очевидных исследовательских преимуществ, совместная съемка - это еще и разделенная авантюра совместное приключение, в котором собственные эмоции приобретают особую силу благодаря впечатлениям и чувствам другого.

Анализ огромного количества визуальных материалов сегодня только начинается. Рассматривая пачки фотографий, я не могу не признать: изображенное часто кажется самоочевидным и не нуждающимся в проговаривании. Это и составляет столь сложно преодолимую трудность работы с визуальным, стимулирующим к поиску новых методов анализа.

Визуальная социология: продолжение следует

«Она задает так много вопросов»... Эта цитата Гирца абсолютно точно отражает сегодняшнее состояние визуальной социологии, находящейся в поиске своих границ. Ясно одно: визуальная социология, при всех ее неопределенностях и проблемах, не миф, не искусственное создание, - это ответ на визуализацию культуры и смещение исследовательской оптики гуманитарного знания. Двойственность ее исследовательской перспективы: визуализация социального (телесности, пространства, вещиности, интеракций и эмоций) и визуального как культурного конструкта, - оказывается эвристически ценной, позволяя проблематизировать широкий круг явлений.

Появляющиеся в последние годы в российском социологическом дискурсе визуальные исследования и фильмы свидетельствуют о востребованности жанра. Западные корни визуальной социологии имеют в этом случае противоречивое значение: с одной стороны, будучи, как правило, мало знакомыми с западной дискуссией, мы получаем свободу действий, с другой стороны, - достаточно часто сталкиваемся с необходимостью «изобретения велосипеда». Остается надеяться, что вызовы визуальной социологии будут поводом не только для признания ограниченности традиционного знания, но и для конструктивных ответов, установления междисциплинарного взаимодействия, а, значит, и новых проектов, создания сети исследователей, обращающихся к проблематике визуального.

Литература

Барт Р Camera lucida. М.: Ad Marginem, 1997.

Маклюен М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: Канон-Пресс-У - Кучково поле, 2003.

Мецкеркина Е. Субъектив камеры. Интеракция. Интервью. Интерпретация 2002, №1, 85-87.

Петровская Е. 'Время фотографии (Вместо предисловия)' в Непроявленное. М-Ad Marginem, 2002, 7-23.

Семенова В. Качественные методы: введение в гуманистическую социологию-М.: Добросвет, 1998.

Утехин И. Очерки коммунального быта. М.: ОГИ, 2004.

Anderson, N. (1998). On Hobos and Homelessness. Chicago: Chicago University Press

Becker, H. S. (1995). Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism It's (Almost) All a Matter of Context,

www.soc.ucsb.edu/faculty/hbecker/visual.html

Ball, M. S. & Smith G.W.H. (1992). *Analyzing Visual Data. Qualitative Research Methods*, volume 24. London: Sage.

Bourdieu, P.(1990). *Photography: A Middle-brow Art*. Stanford, CA: Stanford University press.

Collier, J.& Collier, M. (1987). *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Denzin, N. K. (1995) *The Cinematic society: The voyeur's gaze*. Thousand Oaks, CA: Sage-

pmmison, M.& Smith P (2000). *Researching the Visual. Images, Objects, Contexts and Interactions in Social and Cultural Inquiry*. Thousand Oaks. London. New Delhi: Sage.

Harper, D. (1988). *Visual Sociology: Expanding Social Vision*. *The American Sociologist* 19 (1). 54-70.

Harper, D. (1994). 'On the Authority of the Image. Visual Methods at the Crossroads'. In N K Denzin, N.K. & Lincoln, Y.S. (Eds.), *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks. London. New Delhi: Sage, 403-411.

Harper D. (2000). 'Reimagining Visual Methods: Galileo to Neuromancer' in N.K Denzin & Y.S. Lincoln (Eds.), *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks. London. New Delhi: Sage, 717-733.

Iedema, R. (2001). 'Analysing Film and Television: a Social Semiotic account of Hospital-An Unhealthy Business'. In T. Van Leeuwen, C. Jewitt (Eds.), *Handbook of Visual Analysis*. London. Thousand Oaks. New Delhi: Sage.

Jenks, C. (1995). 'The Centrality of Eye in Western Culture: An Introduction'. In C. Jenks (Ed.), *Visual Culture*. London: Routledge.

Geertz, C. (2002). 'Thick Description. Toward an Interpretative Theory of Culture'. In R.M Emerson (Ed.), *Contemporary Field Research. Perspectives and Formulations*. Illinois: Waveland Press.

Lash, S. (1990). *Sociology of Postmodernism*. London: Routledge.

Lomax, H. & Casey, N. (1998). 'Recording Social Life: Reflexivity and Video Methodology'. *Sociological Research Online*, vol.3, no.2.

[www.socresonline.org.uk/socresonline/3/2/1 .html](http://www.socresonline.org.uk/socresonline/3/2/1.html) MacDougall, D. (1999). *The Visual in Anthropology*. In M. Banks and H. Murphy (Eds.), *Rethinking Visual Anthropology*. New Heaven, London: Yale University Press.

Rose, G. (2001). *Visual Methodologies*. Thousand Oaks. London. New Delhi: Sage.

Stasz, C. (1979). 'The Early History of Visual Sociology'. In J. Wagner (Ed.), *Images of Information: Still Photography in Social Sciences*. Beverly Hills, CA: Sage, 119-136.

Van Leeuwen, T.& Jewitt, C. (Eds.) (2001). *Handbook of Visual Analysis*. London. Thousand Oaks. New Delhi: Sage.

Worth, S., Adair, J. (1972). *Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication und Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.