

Романов П., Ярская-Смирнова Е. Ландшафты памяти: опыт прочтения фотоальбомов // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность / Под ред. Е.Ярской-Смирновой, П.Романова, В.-Круткина. Саратов: Научная книга, 2007. С.146-168

Павел Романов, Елена Ярская-Смирнова

Ландшафты памяти: опыт прочтения фотоальбомов

Фотоисследования как попытки реконструировать или репрезентировать физическое окружение, события или представления людей входят в число методов социальной антропологии, культурологии, истории и социологии. Снятые специально для научных целей или используемые исследователем фотографии в любом случае содержат внутренний нарратив о социальной структуре, отношениях и ценностях той эпохи, когда они были созданы. Ролан Барт говорит о двух типах восприятия фотографий: во-первых, восприятие вполне привычное, в русле знания и культуры зрителя (*studium*) и, во-вторых, визуальное «изумление» (*punctum*) по поводу чего-то вроде бы совсем незначительного, но вдруг раскрывающегося нам с неожиданной стороны [Барт, 1997. С.43, 55-56]. Именно во втором случае фотографии «одушевляют зрителей», поражая нас необычным чувствительным моментом. В поисках этих разных ощущений, необходимых для визуального анализа социальной истории, в этой статье мы обратимся к коллекции фотографий из альбомов детских домов 1930-1950-х годов. Наше внимание фокусируется на способах видения и образцах действий, представленных в практиках и ритуалах советской эпохи, а «основным объектом остается область повседневных взаимодействий, жизненный мир человека» [Козлова, 2005. С.38]. Фотография в русле данной методологии не только опосредуют этот жизненный опыт, передавая нам символически закодированную информацию о нем, но сами становятся органичным элементом жизненного опыта людей.

Фотография как контекст

Фотография, видео и электронные средства (медиа) все более внедряются в работу социологов и социальных историков: в качестве культурных текстов; как репрезентации этнографического знания; как контексты культурного производства, социального взаимодействия и индивидуального опыта, которые сами по себе представляют сферы полевой работы в социологии, социальной антропологии и социальной истории. Позитивистские и герменевтические подходы в области социального анализа визуальных свидетельств часто конфликтуют между собой. Мы присоединяемся к мнению Сэри Пинк, которая полагает, что подход тех визуальных социологов, кто нацелен внедрить визуальное измерение в уже утвердившуюся методологию, основанную на «научном», т.е. позитивистском подходе к социологии, не позволяет реализовать потенциал визуального в этнографии [Pink, 2001]. Визуальные методы и традиционные свидетельства (личные нарративы, архивные источники) могут дополнять друг друга как разные типы знания, которое может быть переживаемым опытом и репрезентироваться спектром различных текстуальных, визуальных и других чувственных способов.

Существуют различные традиции работы с визуальными свидетельствами. Д.-Шварц [Schwartz, 1992] использовала сделанные ею исследовательские образы физической среды наряду со старыми фотографиями того же места в интервью с местными жителями. Для Маркуса Бэнкса «направленная» фотография стала способом визуализации и усиления его существующего этнографического знания, поскольку, как он говорит, он «знал» эти социальные факты, так как ему о них рассказали по другому случаю, но будучи направленным, чтобы заснять их на пленку, он узнал не только об их силе и ценности, но и о власти фотографии легитимировать их [Banks, 2001]. Социолог И.Ке-

вин [Cavin, 1994] использовал фотографию, чтобы исследовать «детские перспективы», давая детям фотокамеру «поляроид» для съемки. Кевин говорит, что не содержание имиджей указывает на то, как дети видят мир (поскольку образы, как правило, представляли «мир туманно со странных углов»), но то, что использование ребенком камеры основывается на четко определенном и внутренне связанном обрамлении мира.

Фотографические изображения не должны быть лишь иллюстрациями или заменять словесные описания, становясь доминантным способом исследования или репрезентации, скорее, их следует рассматривать как равноценно значимый элемент исследуемого контекста [Pink, 2001]. Фотографии выступают одновременно иллюстрациями и визуальными репрезентациями: «Запечатленный фотографией образ не только воспроизводит внешний вид человека, но и позволяет более наглядно представить образ той эпохи, которой он принадлежит: мелочи быта, одежду, настроение – дух времени» [Семенова, 1998. С.113]. Этот дух времени содержится в том, что именно стало вниманием фотографа, какое расположение фигур и какой ракурс он выбрал, что и в какой последовательности было отобрано для публикации в книге или журнале, помещено в семейный альбом или на рекламный щит. И хотя при прочтении фотодокументов широко применяется анализ невербального языка – языка тела, жестов, мимики и взглядов, большое значение имеет и то, какие надписи сопутствуют снимку, каково пространственное расположение фотографии, скажем, на газетной полосе и выбор субъекта (женщины, мужчины) в качестве означающего.

Согласно Р.Барту, фотографическое изображение изначально денотативно: «фото-снимок выдается за механический аналог реальности» [Барт, 2004. С.380], однако, эта его «объективность» есть ни что иное, как миф, ведь снимки отбираются, «обрабатываются, сверстываются, выстраиваются, приводятся в соответствие с профессиональными, эстетическими или идеологическими канонами, а это уже факторы коннотации» [Там же. С.381]. Барт называет *денотативным* «буквальное» изображение, а *коннотативным* – «символическое», имея в виду, что коннотативная система использует знаки другой системы в качестве означающих [Барт, 1994]. Мы рассмотрим несколько приемов коннотации, или наложения смысла на собственно фотографическое изображение на разных этапах и уровнях создания и потребления фотоснимка. К приемам коннотации Барт относит приемы на различных уровнях создания фотоснимка (отбор, техническая обработка, кадрирование, верстка); задача этих приемов – закодировать фотографический аналог в соответствии с репертуаром культурных кодов, понятных и легко воспринимающихся зрителем. Анализируя предысторию визуальных репрезентаций, т.е. изучая образы как источники информации об обществе [см.: Banks, 1995], мы рассмотрим вопрос о роли тех или иных социальных акторов в производстве и первичном отборе визуальных репрезентаций.

Кристофер Музелло [Musello, 1980] и Ричард Челфен [Chalfen, 1987] пишут о «домашнем» жанре фотографии, подразумевая снимки, сделанные туристами или членами семьи, изображения, хранящиеся в альбомах. Этот жанр исследователи культуры по достоинству оценили лишь с развитием направления «социальная история», когда личные документы простых людей стали привлекать к интерпретации в качестве культурных артефактов, чья образная система передает мировоззрение эпохи, черты социальных и культурных контекстов изучаемой реальности.

Фотоальбом детского дома, в отличие от семейной фотоколлекции, не содержит истории взросления разных поколений, здесь представлены внеличностные ракурсы смотра достижений организации, ведь чаще всего такая книга памяти создается кем-то из административного персонала и предназначается для публичного дисплея. В этой статье мы будем анализировать фотоальбомы двух видов: один из них принадлежит бывшей воспитаннице саратовского детского дома «Красный городок». Документ хра-

дится в личном архиве, он был сформирован бывшими воспитанниками в 1980-е годы, собран по крупицам из разных источников, в нем содержатся в основном любительские фотографии, относящиеся к 1930-40м годам, списки воспитанников и сотрудников, на его страницы нанесены заголовки и надписи. Это страницы истории «большой семьи», поэтому здесь запечатлены персонифицированные образы – с именами сотрудников и многих воспитанников.

Второй вид альбома представлен двумя документами – созданные в конце 1940-х и 1950-е годы, они хранятся в архиве существующего и сегодня саратовского детского дома. В этих альбомах содержатся профессиональные фотографии, которые дополнены подписями, заголовками, цветными аппликациями и рисунками, некоторые фотографии вырезаны в форме круга или овала и декорированы нарисованными рамками. И хотя объектив камеры сфокусирован на детях, все их демонстрируемые качества и возможности призваны подчеркнуть достоинства именно организации.

Ворота памяти: фотореминисценция

В нашем исследовании институциональной заботы о детях-сиротах в советской истории мы встретились с многочисленными нарративными описаниями различных событий, объектов, способов и типов коммуникации, которые являются визуальными по своей природе. Чем ярче воспоминание, тем более оно визуализировано; информант, рассказывая о людях и событиях, рисует картину, наполненную красками, образами, ощущениями: *«Волга очень нравилась, солнце, берег, музыка играла, в Волге купались»*¹. Зачастую наш непосредственный доступ к этим историческим визуальным формам затруднен, поскольку такие презентации эфемерны, их не всегда можно зафиксировать и воспроизвести точно такими же, какими они остались в памяти людей. Многие объекты и люди, фигурирующие в воспоминаниях, уже не существуют: здания разрушены, людей нет в живых, те вещи, которые окружали рассказчика в прошлом, утрачены: *«Ни одной фотокарточки не сохранилось»*, - сожалеет информант, рассказывая о себе в детстве: *«черненькая была, кудрявая...»*. Лишь образы этих объектов и людей существуют в воспоминаниях – вербализованных и зафиксированных аудиальными средствами. И тем не менее, некоторые визуальные материалы можно найти в частных и ведомственных фото- и киноархивах, подшивках старых газет и коллекциях плакатов, альбомах...

По наблюдению Р.Барта, фотографии могут быть предметом трех способов действия, троякого рода эмоций или интенций: их делают, претерпевают [будучи заснятыми] и разглядывают. Рассматривая фотоальбомы, информанты оживляют свои воспоминания, переносятся в прошлое (отметим, что в гериатрии применяется метод реминисценции, позволяющий восстанавливать настроение и даже физические силы, применяя фото- и киноматериалы, музыку, материальные объекты из прошлого). Маркус Бэнкс обосновывает этот способ понять и использовать фотографии с целью пробудить у информанта воспоминания, поощрить обобщения или сфокусировать на деталях, дав волю чувствам и словам [Banks, 2001. P. 87]. Нередко информант ощущает дискомфорт в ситуации интервью, когда он словно бы выставлен напоказ рассматривающему и выслушивающему его интервьюеру. Если статусы беседующих людей сильно различаются, интервьюруемые могут ощущать себя «подопытными» или, как сказали бы психологи, «испытуемыми». Эти ощущения можно снять с использованием фотографий: обсуждая их, собеседники не обязаны удерживать контакт глаз и заполнять нависшие паузы в разговоре, они могут обращаться к фотоизображению как нейтральному третьему.

¹ Здесь и далее приведены цитаты из интервью с бывшими воспитанницами одного из саратовских детских домов 1930-40-х гг., собранные в Саратове в 2005 гг.

Иногда описания событий стираются из памяти, а порой их трудно высказать, сформулировать. Нередко мы слышим во время интервью: *«Вы бы видели, как это было...»* Фотографии помогают памяти восстановить события и их контекст:

«Вот видите, как это выглядело, вот она Покровская улица, а вот здесь, вот здесь, вот второе окошечко на втором этаже, то есть первое окошечко на втором этаже, и с той стороны окно, вот угловая моя кровать здесь стояла. Так вот это вот всё было снесено. И вот видите ворота, вот сейчас эти ворота остались. Вот эти ворота остались...» -

так при помощи фотографии здания информант реконструирует ощущения от физического, а, следовательно, и социального пространства своего детства (рис.1).



Рис 1. Детский дом «Красный городок» (конец 1930-х)

Этот снимок сохранился не в идеальном виде – на нем царапины, белые точки, изображение недостаточно резкое, одни его фрагменты слишком темные, другие – слишком светлые, детали просматриваются не очень хорошо – словно снимок делал фотограф-любитель, который не имел достаточного оборудования и опыта. Возможно, он даже пожертвовал детальной изображением ради того, чтобы сделать такой план, на котором отдельные люди плохо различаются, сливаются в единую массу. На снимке запечатлено здание детского дома, однако целью фотографа было не только здание – мы видим кусочек городского ландшафта, окружающего строение, и главное, площадь перед ним, заполненную детьми. Основная масса детей на снимке выстроилась рядами перед фасадом здания и наряжена в белые одежды, а некоторые из присутствующих на площади людей стоят поодаль маленькими группами или прохаживаются в одиночку – вероятно, дети со стороны, зрители. Очевидно, что мы оказались свидетелями какого-то массового праздника. Вероятно, такой выбор ракурса, момента съемки и плана не случайны и мы можем проинтерпретировать интенции автора разными способами: здесь могут быть усмотрены стремление продемонстрировать укорененность здания в городской среде, визуальная советская практика фиксации массовых шествий, мероприятий (демонстраций, митингов), демонстрирующих сплоченность и коллективную поддержку общих целей. Автор здесь не интересуется конкретным человеком, он оза-

бочен тем, чтобы запечатлеть коллектив в момент политически важного действия и контекста такого коллективного действия.

«*Все снесено, а вот эти ворота остались...*», - эта нарративная кода стала для нас метафорой работы памяти: фотоальбом как красное крыльцо, как ворота, которые память пощадила, а все, что мы увидим внутри, - это аккуратно разложенные по полочкам образы и надписи, составляющие визуальный ландшафт коллективной автобиографии.

Маршруты памяти: коннотация

Коридоры памяти хранят всякие следы – долгих походов, веселой беготни, усталого шага, хитрых побегов, – но в фотоальбоме рисуется особая, тщательно отобранная карта пройденных в детстве маршрутов. В данном случае речь идет о таком приеме коннотации, как *отбор кадров*. Этот прием особенно важен для понимания активной роли наших информантов как создателей памяти и со-участников нашего исследования. Поясним эту мысль на примере. Инициатору воссоздания коллективной памяти о годах, прожитых в детском доме, его бывшей воспитаннице удалось собрать более 200 «братьев и сестер большой и дружной семьи», найти фотографии и сделать для всех памятные подарки в виде фотоальбомов. Так фрагменты индивидуальных воспоминаний были уложены в единую книгу и сцементированы визуальными образами:

«Вот снимок в токарной мастерской во время войны, когда мальчишки ушли на фронт, вот Галя в токарной мастерской. И Нина.. Причем гнали на своих станках детали, которые необходимы были авиационному заводу, авиационный завод давал заказ. Вот, пожалуйста, вам мастерская, вот за этим верстаком работала я, это другая смена, а вот Николай Иванович, ясно. А вот Вася, который у нас сгорел в танке, ох, это нужно о нем отдельно все рассказать, это уникальная для нас личность, а здесь он в токарной мастерской. После того как он погиб, присвоили имя этой токарной мастерской, и право работать на этом станке получал самый лучший...» (рис.2).



Рис.2. Воспитанник детского дома работает на станке (1940-е)

На снимке можно видеть подростка, который стоит за станком, в одной руке у него измерительный инструмент, другая сжимает ручку управления станком. Мальчик одет в рабочий халат, лицо серьезно и сосредоточено, справа от него на кронштейне закреплен чертеж сложного изделия, а за правым плечом виден фрагмент какой-то темной таблички с надписью, сделанной светлыми буквами. Судя по всему, это постановочный кадр, поскольку рабочее место и сам станок тщательно очищены от стружки, мусора, мальчик аккуратно причесан. Вместе с тем, фотография определенно построена в соответствии с советскими канонами отражения трудового процесса и нормативными представлениями о детстве: работающий подросток здесь автономен и самодостаточен, он умело оперирует сложным оборудованием, сосредоточен на труде, который организован в соответствии с принципами НОТ (кронштейн с чертежом, ничего лишнего на рабочем месте, ладно подогнанная спецодежда). В мире детского дома 1930-х-40-х, где фотографирование еще не являлось чем-то личным, предназначенным для индивидуального рассматривания, снимок работающего ребенка предлагает ясно читаемое современником сообщение о ценности труда и трудовой автономии.

Эти «следы познания и осмысления жизни, проекции человеческих желаний» [Круткин, 2005. С.129] складываются в когнитивную карту на страницах фотоальбома. Теперь, рассказывая коллективную историю, информант воссоздает культурный *mapping*² прошлого, оформленный по прошествии нескольких десятилетий после выпуска из детдома:

«Вот посмотрите, как выглядела наша набережная, вот. Это же чудо, это же чудо. ...Туда бегали мальчишки, скрывались от наказаний, и воровали здесь арбузы, и как она называется, рыбешка, - вобла, вобла. Теперь, «Спасибо вам» – здесь все фамилии наших, кому мы обязаны. Вот тетя Стеша, повар, о ней можно – о каждом можно - легенды писать. Вот это те еще, в двадцать пятом году, Лалова, Лившиц, Эверман, ... Синицын Александр Михайлович и так далее. Вот все мы им и здесь, и в период вот встречи и передачи, мы им громко проговаривали свое спасибо. Это они вернули тебе детство. Был такой Коган, Михаил Коган, который как только узнал нас, детдомовских, сказал, всё, записывайте меня в свою семью, я не хочу отдельно жить (смеется). Вот старшие девочки, старшие девочки, все они дети репрессированных, но, ни один вот из тех вышеперечисленных [сотрудников] не заикнулся о том, что вот вы – дети врагов, и вам перекрыто дыхание».

Отметим, что в момент рассматривания, потребления публикой, зрителем снимок «не просто воспринимается, а прочитывается, более или менее сознательно связывается с традиционным запасом знаков; между тем любой знак предполагает код, и этот коннотативный код нужно попытаться установить» [Барт, 2004. С.381-382]. В самом деле, видеть – это разновидность социального действия, поскольку зрительные пер-

² Mapping – англ. картирование – процесс создания ментальной, или когнитивной карты; термин, впервые примененный в психологии в конце 1940-х гг., сейчас так же используется в социальной географии и социологии. «Когнитивная карта — термин, относящийся к познавательным процессам, связанным с приобретением, репрезентацией и переработкой информации об окружающей среде, в ходе которых субъект не является пассивным наблюдателем, но активно взаимодействует со средой. Когнитивные карты характеризуются следующими свойствами: они отражают пространственные отношения; репрезентация похожа на карту; центральный компонент — информация о положении» [Зинченко]

спективы каждого человека обусловлены социальным контекстом, опосредованы символами и теми, кто соучаствует в этом действует [Круткин, 2005. С.119]. Интересно, что образы детства в рассматриваемых нами детдомовских фотоальбомах разных поколений включают несколько разных набор кодов. В альбоме «Красного городка» присутствуют знаки «трудного детства» (на фотографиях запечатлена работа сирот на детдомовском огороде). Все дети, даже самые младшие принимали участие в производстве продуктов питания: *«травинку подбирали вот малявки такие... работа всем найдется»*. В послевоенном альбоме другого детского дома – знаки «счастливого детства» на рис. 6, 9 – позы и улыбки круглолицых детей, их ухоженность; рядом с ними – заботливые и внимательные взрослые.

Подобным прочтением внутренних нарративов, содержащихся в фотоизображении, не исчерпывается фотографическая мультivoкальность и сложная вплетенность фотобъектов в социальные отношения [Banks, 2001. Р.87]. Можно рассмотреть, какими способами достигаются коннотации с социокультурным, политическим контекстом во время съемки, обработки и использования фотографий. Среди приемов, изменяющих саму реальность, – монтаж, поза, объекты, а приемы, применяемые к обработке снимков, помимо уже упомянутого выше отбора, – это фотогения, эстетизм и синтаксис [Барт, 2004. С.382-383].



Рис.3. Утренник в честь празднования 30-й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции (1947)

Фото из архива детского дома, оформленного с привлечением профессионального фотографа к тридцатилетию Октябрьской революции, представляет детей, марширующих под огромным портретом отца народов (рис.3). Снимок сделан, очевидно, профессиональным фотографом – прекрасно подобранное освещение, высокое качество обработки, сбалансированная композиция. Детей пяти-шести лет, наверное, долго тренировали и готовили к этой съемке, но воспитателей не видно (в этом можно увидеть стремление продемонстрировать автономию и самоорганизацию детского коллектива) – они где-то за кадром, хотя их присутствие ощущается. Композиция отражает определенные черты советской культуры и организации визуального: дети выстроены ровными рядами в четыре одинаковые колонны, каждая в своих одинаковых костюмчиках. Построение ребят отчасти копирует способ организации колонн взрослых на де-

монстрации в честь октябрьского праздника, в левой руке у каждого хорошо знакомый поколениям советских людей маленький кумачовый флажок, приличествующий моменту. Другой важный символ эпохи – одежда, в двух колоннах по бокам она обычная, а дети, стоящие в центральных колоннах одеты в спортивные и народные костюмчики. Таким образом, центральное место в композиции занимают политическая символика занятий спортом (физическая сила и ловкость во имя новых достижений советской власти [Riordan, 1977; Keys, 2003] и одно из высших достижений сталинизма – провозглашенный партией межэтнический мир (интернационализм). Задний план ритуально освящает огромный, выше роста взрослого человека плакат с фигурой Вождя в военной форме, декорированный с боков и сверху кумачевыми стягами и лозунгом соответственно случаю. Сталин – единственный взрослый человек на этой фотографии, его присутствие символизирует заботу государства в его лице над питомцами детского дома, которые отвечают на это послушанием, выстроившись в ровные колонны, и политической лояльностью – сжимая красные флажки. Других взрослых, которые бы могли конкурировать с Вождем за право оказывать заботу, в кадре нет, и он во всех отношениях доминирует в этом пространстве.

Снимки этой серии после кончины Отца народов были несколько раз «отредактированы пользователями» [de Certeau, 1984]. Перед нами еще один прием коннотации, *монтаж*. Монтаж основан на популярном доверии к фотографии как «объективному отображению реальности» и готовности аудитории «правильное» воспринимать предлагаемый изображением язык. В терминах Барта, коннотация здесь прикрывается «объективной» маской денотации:

Монтаж скрытно внедряется прямо в план денотации, пользуясь тем особым доверием, которое вызывает к себе фотография... он выдает за денотативное такое сообщение, которое на самом деле очень сильно коннотировано... Ведь значение может возникнуть лишь постольку, поскольку имеется какой-то запас знаков, зачаток кода; отметим, что она становится знаком лишь для определенного общества, то есть лишь в соотношении с определенными ценностями [Барт, 2004. С.383-384].

Именно эта историческая привязка языка исправленной фотографии и придает уверенности редакторам и потребителям новых имиджей: снимки из одной серии, сделанные в один день, но позднее отредактированные путем вклеивания портрета нового вождя (портрет Хрущева вклеен поверх Сталина, а лишняя часть заретуширована – рис.4), а в других случаях, лица, подходящего любому этапу советской эпохи (портрет Ленина вклеен поверх Сталина – рис.5), универсального для всего советского периода, использовались во втором альбоме, десятилетием позже представляющем знаки лояльности режиму и соответствия идеологии воспитания того времени. Практика монтажа в данном случае не столько показывает согласие с изменяющимся политическим контекстом, сколько демонстрирует способность пользователей манипулировать доминантными правилами репрезентации.



Рис.4, 5. Утренник в честь празднования 29 годовщины Великой Октябрьской социалистической революции (снято в 1946 или 1947, использовано для альбома, подготовленного в 1957)

Как и на рис.3, мы видим торжественное построение для праздничного снимка, здесь тоже отсутствуют взрослые, дети аккуратно причесаны, одеты, выглядят счастливыми и улыбающимися. Расстановка детей очень сложная и наполнена разными символическими элементами – они держат ленты, образуя треугольник или пирамиду, весь верхний ряд одет в белые рубашечки и держит в руках флажки, левая группа одета в «летные» матерчатые шлемы и комбинезоны, для того, чтобы у зрителей не осталось сомнений, они держат в руках модели самолетов, правая – группа одета в маленькие солдатские гимнастерки с погонями, пилотки и сжимают в руках игрушечные автоматы ППШ, а в центре расположились «моряки» в матросках, у них в руках модели кораблей. Трудно определить пол детей – все они коротко стрижены и очень малы – не старше пяти-шести лет. Все в этой композиции наполнено смыслами войны и военной службы, но это не просто игра, в которую играют дети и взрослые – это военное поколение, свидетели войны, испытавшие на себе все ее лишения. Фото показывает определенный аспект официальной риторики воспитания, которая в это время наполнена символами готовности к обороне и войне: детям посылается сообщение о том, что они

должны расти защитниками Родины, быть готовыми к подвигам, уверенной сменой своим родителям.

Кстати, фотомонтаж играл важную роль в производстве образа и социального дискурса еще в 1920-30-е годы, когда художественные, творческие аспекты советской фотографии были подчинены политическим требованиям убедительно показывать плюсы жизни при социализме. Задача манипуляции подчинила себе функцию документирования, фотографы были призваны производить сцены счастливых советских граждан на работе и на отдыхе, в итоге изображения получались «мифографические», а не «фактографические» [Turitsyn, 1996, цит. по: Margolin, 1997]. Эта официально принятая практика мифографии подхватывалась и повседневными деятелями, использовавшими ее в своих целях.

Визуальные репрезентации, собранные нами в процессе исследования, не только были созданы, но и потреблялись в социальном контексте, где доминантные средства массовой информации диктуют модель для подражания всеми агентами поля имиджевой политики. Данный прием назван у Барта *эстетизмом*: здесь фотография обозначает себя как искусство. Снимки, представляющие различные виды деятельности воспитанников детдома, прочитываются как сообщения в более широком идеологическом и культурном контексте 1930-40-х гг., становясь отголосками профессионального медийного дискурса, создаваемого вокруг принципов и ценностей советского воспитания и представленного в искусстве соцреализма, в хрониках и детском кинематографе. Некоторые фотоизображения, отбираемые в альбомы для публичной презентации, словно бы цитируют плакатные образы, как сказали бы сегодня, «социальную рекламу» своего времени. Понятные всем смысловые коды связаны идеологией, общей для исторического периода:

«Если означающие распределяются по типам в зависимости от своей субстанции (изображение, речь, предметы, жесты), то их означаемые, напротив, никак не дифференцированы: в газетном тексте, в журнальной иллюстрации, в жесте актера мы обнаружим одни и те же означаемые Область, общая для коннотативных означаемых, есть область *идеологии*, и эта область всегда едина для определенного общества на определенном этапе его исторического развития независимо от того, к каким коннотативным означаемым оно прибегает» [Барт, 1994. С.316].

Напомним, что 1930-е годы система социального ухода за беспризорными детьми уже принимала законченные институциональные формы. Сформировался социальный запрос на легитимацию педагогического проекта, ориентированного на создание нового советского человека в недрах воспитательных учреждений. Этот запрос был оформлен определенной идеологической работой, сопровождавшейся появлением особых образов воспитанников, воспитателей, процесса воспитания на страницах массовых и специальных изданий, плакатах, в фоторепортажах, в виде документальных и художественных фильмов. В частности, первый советский звуковой фильм «Путевка в жизнь» (режиссер Н.Экк, 1931) и другие тексты о борьбе с беспризорностью в начале 1930-х гг. содержат характерный для сталинской эпохи сдвиг в объяснении причин социальных проблем. В конце 1920-х гг. в дискурсе по поводу проблем детства акцент делается на «семейных дисфункциях», а сама проблема переименовывается в «безнадзорность». Образную поэтическую систему данного кинотекста отличает плакатная выпуклость и наглядность означающих элементов. Их означаемые – это дисциплина, самоуправление, ценности коллектива и трудовой занятости.

Политический режим, в том числе, и посредством визуального дискурса власти, делал все возможное, чтобы впечатать в сердца и умы людей образы мужчины-работника, великих вождей коммунизма, колхозниц, капиталистов, детей, хорошо организованных на учебу, работу... В 1930-е годы, как показывает Виктория Боннелл, сообщения о сакральном центре режима эволюционировали от героического пролетариата к обожествляемому Сталину, визуальная пропаганда приняла более предписательный характер, предоставляя модели внешнего вида, манер и поведения новых социальных типов – как положительных, так и негативных. Анализируя визуальный язык советского плаката, Боннелл показывает, как люди «прочитывали» эти пропагандистские изображения, – полагаясь на их привычки видеть и интерпретировать фольклор, религию, искусство [Bonnell, 1998]. Эти образы осуществляли настоящий круговорот – из фотографий в СМИ они перемещались в реальную жизнь, где их вновь «ловил» объектив камеры [Дашкова, 2002].

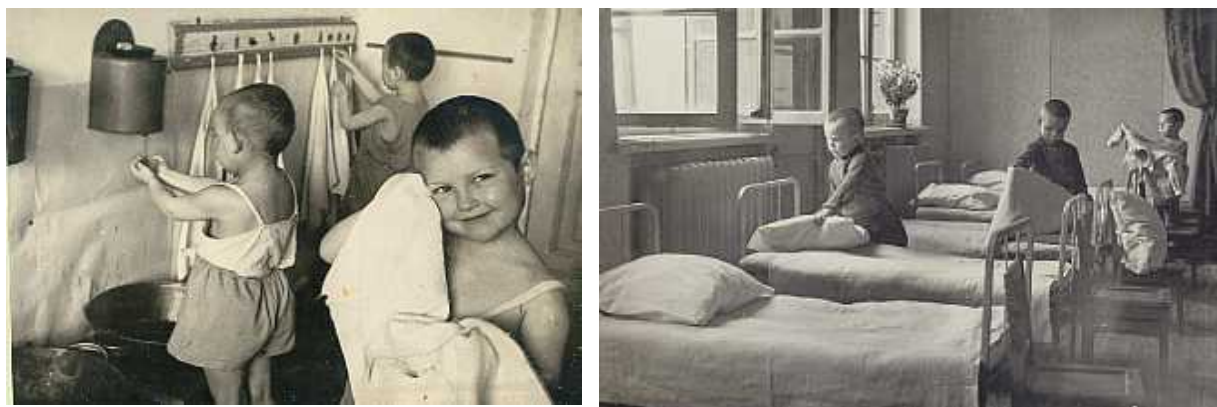


Рис. 6, 7. Социальная гигиена – нормы социалистического общежития. Снимки из фотоальбома 1947 г.

Снимки из детдомовских фотоальбомов отражают те же принципы, в соответствии с которыми выстраивалась концепция институционального воспитания. На рис. 6, 7 и 8 – постановочные изображения «правильных» советских детей, до мелочей срежиссированные профессиональным фотографом. Здесь использованы приемы коннотации «*поза*» и «*объект*». Когда означаемым становится поза четырехлетнего мальчика, искусно застилающего постель, «Зритель воспринимает как простую денотацию то, что на самом деле представляет собой двойную, денотативно-коннотативную структуру [Барт, 2004. С.384]. Помимо прямого указания на дисциплинированность и опрятность детей, отсутствие взрослых на фотографии означает самостоятельность и самоуправляемость коллектива сирот. Белые, т.е. чистые полотенца, ровные, т.е. аккуратные кровати – это те объекты съемки, которые

«являются превосходными элементами значения: с одной стороны, они дискретны и самодостаточны, что для знака является физическим качеством; с другой стороны, они отсылают к ясным, знакомым означаемым; таким образом, это элементы четкого словаря, настолько устойчивые, что из них нетрудно строить синтаксис» [Барт, 2004. С.384-385].

Это идеологический синтаксис коллективистского воспитания в детдоме, коммуне, колонии: принципы социальной гигиены, коллективности, культурности и трудового участия. «Порядок» требует определенных качеств и умений – например, недостаточно было просто заправить постель по утрам, она должна быть заправлена по правилам: *«уборка кроватей, причем всё это по струночке, прям вот чтоб ребрышками всё стояло, завтрак, по группам»* (из интервью с воспитанницей детдома в 1930-40е). Содержание вещей в порядке (речь идет о процедурах стирки своих вещей, их глажении, починка одежды) – в подобающем состоянии – отнимало достаточно много времени. Работа по уходу за собой приучала детей к автономии и самостоятельности, она вовлекала их в систему признаваемых ценностей советского модерна.



Рис. 8. Детский духовой оркестр – символ «культурности»

Музыкальные инструменты в руках у детей на рис. 8, как и их позы означают «культурность» – средство и отличительная черта правильной социализации в 1930-40-е годы. Возможно, среди музыкантов сфотографирован Вася Леншин, бывший беспризорник и хулиган, который в саратовском детском доме Красный городок вступил в Комсомол, был избран председателем Детского совета «городка» и признан лучшим трубачом духового оркестра [см.: Ярская-Смирнова, Романов, 2005]. Труд, коллектив и культурность сделали из сырого необработанного материала настоящего советского человека.

Язык власти: текст и образ в фотоальбоме

В альбомах фотоизображения нередко обрамляются рисунками и текстами – это могут быть подписи к фотографиям, вклеенные вырезки из газет, другие аппликации. Вербальный текст, по мысли Барта, «образует собой паразитарное сообщение, чья цель придать образу коннотацию, «вдохнуть» в него одно или несколько вторичных означаемых ... слово сублимирует, патетизирует или же рационализирует образ» [Барт, 2004. С.387]. В рассматриваемых нами альбомах есть много таких изображений-комплектов. На рис. 9 обеденная сцена в детдоме сопровождается следующей подписью, выполненной особым, «красивым» шрифтом: *«Сочетание высокой калорийности питания с вкусовыми качествами обеспечивают нормальное прибавление в весе ребенка»*, – надпись обрамлена фигурной рамкой. На снимке – несколько мальчиков, поедающих суп, в центре композиции – один из ребят и воспитательница в белом халате. Воспитательница смотрит на детей, а не в камеру, в отличие от ребенка в центре. Выражение ее лица веселое и довольное, кажется, что она и мальчики улыбаются доброй шутке. Это ощущение

ние диссонирует с высокопарно-научным тезисом о свойствах пищи и привесе детей. Не образ иллюстрирует или проясняет собой текст, напротив, текст «отягощает собой образ, обременяет его культурой, моралью, воображением» [Барт, 2004. С.388]. Вокруг фотографии наклеены аппликации – это рисунки тарелок с лапшой, очевидно, вырезанные из книги о вкусной и здоровой пище. Эти аппликации подчеркивают коды «полноты» и «правильности» детдомовского (вос)питания. Здоровые и сытые маленькие граждане «были визуальным свидетельством улучшения условий жизни» [Дашкова, 2002].



Рис. 9. О вкусной и здоровой пище в детском доме, снимок 1947 г.

На рис. 3 – страница из фотоальбома. Фотографию детей, стоящих под огромным портретом Вождя ровными рядами, с зажатыми в руках флажками, в статичных позах и с мрачноватыми лицами венчает надпись «Праздники в детском доме». «Веселенький» шрифт с растительным орнаментом и нарисованные цветными красками на листе справа улыбающиеся мальчик с девочкой вступают в компромисс с фотоизображением, при этом «коннотация выполняет регулятивную функцию, предохраняя иррациональную игру проецирования и самоотождествления» [Барт, 2004. С.388]. Надпись и иконографические сообщения сплетены воедино, словесное становится сопричастно фотографической объективности, «коннотативность языка обретает «невинность» благодаря фотографической денотации» [Там же], а фотография кодируется, приобретая «нормальный» смысл.

Заключение

Исторические исследования полагаются на культурные артефакты, которые могут служить первичными источниками – сырыми историческими материалами – или вторичными, уже обработанными; официальными или неофициальными. Напечатанная фотография, опубликованная книга или журнал с иллюстрациями, выпущенный в прокат фильм начинают свою собственную жизнь в качестве текста культуры. Поэтому следует говорить не только о различиях в понимании смысла текста автором и аудиториями, но и об эффекте взаимовлияний текста и контекста социальных, экономических, политических и культурных условий производства визуального текста, его распространения и восприятия.

Устоявшиеся языковые практики, дискурсы, содержательно и тематически определенные формы производства текстов отличаются своими правилами в том или ином научном, профессиональном, культурном сообществе. В данном случае именно контекст, а не сам текст является предметом анализа, при этом задача визуального ан-

трополога состоит в том, чтобы реконструировать процессы социальной объективации, коммуникации, легитимации смысловых структур на основе описания практики институтов, организаций соответствующих коллективных актеров и проанализировать социальное влияние этих процессов.

Фотографии, выступая подспорьем для активизации нарративной деятельности информанта, помогают отбирать и сортировать в памяти сюжеты и образы, относительно которых фотографом, а затем составителем фотоальбома когда-то уже была произведена особая цензура, была разработана и зафиксирована когнитивная карта прошлого, оформляющая воспоминания. Важно отрефлексировать этот многоэтапный процесс селекции материала, чтобы приблизиться к пониманию логики его участников. Мы попытались взглянуть на фотоимиджи детдомовской жизни с нескольких ракурсов, применить различную экспозицию и варьировать фокус нашего объектива. Для этого использовалась предложенная Бартом классификация приемов наделения фотообразов вторичными смыслами, в частности, мы остановились на таких приемах, как отбор, монтаж, поза, объект, эстетизм.

Снимки из детдомовских фотоальбомов отражают принципы социальной гигиены, коллективности, культурности и трудового участия, в соответствии с которыми выстраивалась концепция институционального воспитания. Политико-идеологический контекст, диктуя отбор сюжетов, постановку объектов, режиссуру кадра, а также последующую обработку фотографии, определяет границы индивидуальной свободы и субъектности изображаемых персонажей, представленных, скорее, в социальных, нежели индивидуальных измерениях. Некоторые визуальные единицы анализа, рассматриваемые нами как тексты, подлежат деконструкции, позволяющей показать взаимосвязь между потреблением и производством в практике фотографии. Агенты, участвующие в процессах производства и потребления, не просто копируют образы, они инициируют применение и вторичное употребление визуальных воспоминаний.

Список источников

- Барт Р. Фотографическое сообщение // Ролан Барт. Система моды. Статьи по семиотике культуры. Пер. с фр., вступ.ст. и сост. С.Н.Зенкина. М.: Изд-во Сабашниковых, 2004
- Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс. Универс., 1994.
- Барт Р. Camera Lucida. Комментарии к фотографии. Пер. с фр, послесловие и комментарии М.Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997
- Дашкова Т. Культура и власть в условиях коммуникативной революции XX века. Форум немецких и российских культурологов /Под ред. К.Аймермахера, Г.Бордюгова, И.Грабовского. М.: АИРО-XX, 2002. С.103-128
- Зинченко Т. Память в экспериментальной и когнитивной психологии <http://www.piter.com/chapt.phtml?id=978531800495>
- Козлова Н. Советские люди: сцены из истории. М.: Изд-во «Европа», 2005.
- Круткин В.Л. Антропологические основания фотографического опыта // Вестник Удмурдского университета. 2005, № 2. С. 119-130
- Семенова В.В. Качественные методы: введение в гуманистическую социологию. М.: Добросвет, 1998.
- Ярская-Смирнова Е.Р., Романов П.В. Идеологии и практики социального воспитания в Советской России: повседневная жизнь в детском доме «Красный городок» в Саратове, 1920-е–1940-е // Нужда и порядок: история социальной работы в России XX века / под ред. П.В.Романова, Е.Р.Ярской-Смирновой. Саратов: Центр социальной политики и гендерных исследований; Изд-во «Научная книга», 2005. С. 412-458
- Banks M. Visual methods in social research. London and Delhi: Sage, 2001
- Banks M. Visual research methods // Social research update. Issue 11. Winter 1995. www.socsurrey.ac.uk/sru/sru11/sru11.html

- Bonnell V.E. [Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin \(Studies on the History of Society & Culture\)](#). Berkeley and Los Angeles: The University of California Press, 1998
- Cavin E. In search of the viewfinder: a study of a child's perspective // Visual Sociology. Vol.9 №1. 1994. P.27-42.
- de Certeau M. The Practice of Everyday Life. Transl.by St.F.Rendall. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984
- Chalfen R. Snapshot Versions of Life. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Press, 1987.
- Keys B. Soviet Sport and Transnational Mass Culture in the 1930s // Journal of Contemporary History, Jul 2003. № 38. P. 413 – 434
- Musello C. Studying the Home Mode: An Exploration of Family Photography and Visual Communication // Studies in Visual Communication. Vol. 6. №1, Spring 1980. P.23-42.
- Pink S. Doing Visual Ethnography. London: Sage, 2001
- Riordan J. Sport in Soviet Society: Development of Sport and Physical Education in Russia and the USSR. Cambridge: Cambridge University Press, 1977
- Schwartz D. Waycoma Twilight: generalizations of the farm// Series on ethnographic inquiry. Washington DC: Smithsonian Institution Press, 1992
- Tupitsyn M. The Soviet Photograph, 1924-1937. New Haven, CT: Yale University Press, 1996. Review by Victor Margolin // Print, July 1997. Доступно по адресу: tiger.uic.edu/~victor/reviews/sovietphoto.pdf