

Людмила Малес (Київ, Україна)

ОБРАЗНИЙ РЯД УСНОЇ ІСТОРІЇ.
ФЕНОМЕН ФОТОГРАФІЇ

Якщо вираз:

*«Зупинися, мите, — ти прекрасна!»
адресувати кінематографу, —
то ми отримаємо фотографію.*

Розвиток відеотехнічних засобів і, зокрема, поява простих фотоапаратів, названих «мільниціями», породили ще в ХХ ст. бум побутового фото. Фотографування залишило вузькопрофесійні межі й стало доступним ледь не кожному. Відповідно, змінилася його значущість та функціонування, і на це звертає особливу увагу Сьюзан Зонтаг: «Останнім часом фотографія стала не менш поширеною розвагою, ніж секс і танці, і це означає, що люди, які фотографують, не визнають її, як і решту видів масової культури, за мистецтво. Фотографія — це здебільшого соціальний ритуал, захист від переживань і знаряддя влади»¹.

Попри свою поширеність, здатність проникати у різні субкультури, соціальні прошарки, мало не в усі куточки повсякдення, перетворення на атрибут численних ритуалів, фотографія, як справедливо стверджує В. Семенова, в соціологічному аналізі ще має бути відкрита. «Фотографія з'явилася приблизно одночасно із соціологією, однак використання фотографій як джерела соціальної інформації так і не стало популярним. Мільйони фотографій робляться щороку і стають надбанням сімейних альбомів, але соціологи не проявляють особливого інтересу до того, що могло б стати основною інформаційною базою дослідження і продемонструвати зафіксований образ індивіда, групи, місця дії»².

Соціальне конструювання повсякденності — ось що виявляє фотографія у зафіксованих її засобами картинках світу, тому феномен фотографії в сучасному суспільстві та його пізнання можуть розглядатися як об'єкт соціологічного аналізу.

Існує достатньо свідчень актуальності соціологічного дискурсу фотографії та необхідності його подальшого розвитку. Але ми звернемося до можливостей і труднощів використання фотоматеріалів у якісній соціології. Статичність фотографії, обіграна в епіграфі, припускає деяку складність реконструкції за її допомогою соціальних відносин, але це компенсується зручністю включення такого матеріалу в дослідження.

Фотографія цікава для соціологів, як мінімум, у трьох аспектах:

- як об'єкт соціологічного аналізу;
- як матеріал соціокультурного аналізу;
- як інструмент збирання соціальної інформації.

У першому випадку увага насамперед звернена на онтологію: феномен, процес створення, функціонування в повсякденній і професійній сферах. Останній випадок допускає використання фотографії скоріше як технічного засобу в різних методиках спостереження, експерименту, проведення інтерв'ю і навіть аналізу документів (наприклад, під час соціологічного дослідження зовнішньої візуальної реклами об'єкт дослідження спочатку фотографують, так само чинять, вивчаючи архітектуру, вуличні оголошення та ін.).

Фотографія як власне матеріал соціокультурного аналізу є документом, тобто зафіксованим текстом. Цей документ створений у соціальній реальності й оповідає про неї, тому вимагає подвійного прочитання: по-перше — систем текстотвірних значень у знаках і символах, по-друге — значущостей самої ситуації фотографування. Адже суб'єктом текстотворення стає культурна реальність зображеного, а значущість ситуації створення фотографії визначається фотографом і соціальною взаємодією у процесі фотографування. Таким чином, сутність фотографії як артефакту, її полісемія (а також полісемія фільму чи плакату, листівки) зумовлені усе тими ж контекстами: соціальна даність, породжувана реальність і режисюра.

Саме соціокультурний підхід вимагає і в онтології, і в гносеології фото враховувати його контекстуальність, його соціокультурні рамки створення та побутування. Тож прокрустовим ложем фотографії є не межі кадру, а саме ця ситуація фотографування. Це міг відчути кожен, хто знімав не «класичні» об'єкти (знайомих, визначні пам'ятки, пейзажі), а будь-що інше.

Один меланхолійний майстер із фотолабораторії — герой фільму з красномовною назвою «Фото за годину» режисера Марка Романека — у всьому розмаїтті побутового фото прагне побачити неспокосовані деталі нашого життя. Він журиться за тим, що більшість не знімає дрібниць — занедбаних будинків, хлопця на автозаправці — але саме дрібниці забезпечують повну картину, а люди це не фотографують. Пам'ятаю, сама співчутливо посміхалася, слухаючи розповіді про те, як члени племінних спільнот боялися фотографуватися, вважаючи, що знімок відбирає частку їх самих, але пізніше переконалася, що соціологу з фотоапаратом у сучасному суспільстві не простіше, ніж антропологу в класичній ситуації дослідження традиційних культур.

Про необхідність аналізу соціальних практик та установок на фотографування, де проявляється і ставлення до техніки, і ставлення до чужинця, свідчить мій досвід зйомок дітей у циганському таборі. Це були вдячні моделі, вони із задоволенням позували, широко і жваво відтворюючи десь-інде підглянуту гру у фотографування, нав'язавши по суті її і мені (адже спочатку я не планувала знімати людей, а збиралася зафіксувати лише побут табору київських циган). Визначальним у ситуації фотографування був не тільки дитячий вік, що передбачає велику цікавість, але і соціокультурні особливості способу життя цієї групи, який не заохочує у своїй повсякденності практики фотографування. Вони пускали фотографа в зону приватного, ніхто не вимагав плати за дозвіл знімати, винагородою служили самі знімки, вели себе розкуто. У результаті на готових відбитках я отримала гендеровані прояви цієї безпосередності: найжачені погляди і наставлені кулачки хлопчиків, які

мусять продемонструвати силу, та манірні пози дівчаток, останні навіть забрали у мене букетик лісових квітів для більшої схожості на дам.

Але в цілому модерна культура ґрунтовно регламентувала фотографування, економіко-правовий аспект тут підсилюється соціокультурним. Самих фотографів класифіковано за ступенем професійності-профанності, для кожного розписані можливі сфери інтересу, аж до конкретних об'єктів. Показовий приклад наводить Гейл Рубін: «професор фотографії, яка асистує у Корнельському університеті, Лівінгстон, була звільнена з роботи 1978 р. після того, як представила на своїй персональній виставці роботи, що зображують оголених чоловіків, серед яких було фото, на якому був зафіксований мастурбуючий семирічний син фотохудожниці. Компанія «Кодак» конфіскувала деякі з її плівок, і протягом кількох місяців Лівінгстон зазнала переслідувань за статтями про дитячу порнографію. Роботи Лівінгстон є і в колекції Музею сучасного мистецтва, і в музеї Метрополітен, як і в інших найбільших музеях країни. Але навіть вона заплатила дуже високу ціну за своє бажання піймати камерою підцензурне чоловіче тіло різного віку, потерпаючи від владних утисків і переживаючи страх переслідування»³. Очевидною була подвійна гендерна невідповідність: жінка, яка фотографує, і хлопчик, який позує.

З іншого боку — фотографи-професіонали виступають агентами нормування профанного сприйняття й аматорського погляду на те, що варте зйомки. У своїй презентації на конференції «Візуальна антропологія» (Саратов, 2006) Ольга Бойцова наводить приклади, як фотографи визначають маршрут весільного кортежу по місцях фотографування, указують, які прибирати пози, які дії починати (наприклад, випускати голубів і т. д.)⁴.

Лише переборовши приписи, встановлені для аматорської зйомки, фотографи можуть відчуті її межі: «У роботі траплялися паузи, затишок, безриб'я. Накотить кураж — тоді вони фотографують один одного, дозволяючи собі відступати від норм (які не дозволено порушувати клієнту). Норму «фотографії на пам'ять» вони називали «ширвжитком», а порушення її вважали проявом вищого класу. Підкреслило, порушували правила тоді, коли знімали самі себе чи, що було великою рідкістю, для себе»⁵. Навіть настанова на нетривіальність роботи фотохудожників є дією тих самих культурних нормативів.

Таким чином, характер і результат фотографування різняться залежно від статусу фотографа, його світогляду — з одного боку, і від приписів щодо можливості, умов і процедур фотографування — з іншого. Тож у дослідженні усної історії, котру намагаємося «дочитати» зі світлин наших героїв, слід пам'ятати усі ці особливості соціо-структуруючого впливу процесу та результатів студійної чи любительської зйомки.

Кожна усна історія безумовно породжує цілу низку образів у ході оповіді чи вже в тексті. Сама жива розповідь оприявлює їх через рефлексію оповідача, через спостережувані символи його статусу, манери, інші артефакти, які творять окремий шар аналізу. Те, що надзвичайно складно потім реконструювати такі образи зі стенограми, — зізнання багатьох дослідників, тому і не дивує їх намагання документувати безпосередньо, що найчастіше пов'язане з фотографією.

У зв'язку з цим звернемося безпосередньо до фотографії як носія соціальної інформації. Розглядаючи альбоми різних поколінь чи історичну фотовиставку, за словом Н. Самутіної, побачити можна все, чим ми фотографії зобов'язані: історію конструювання сучасності через фотографічний погляд. «Достатньо пережити шок, ступивши із зали дев'ятнадцятого століття з його масивним живописом у першу залу століття двадцятого, де дивляться прямо в очі, фотографують фактуру дерев'яних сходів та фіксують з висоти пташиного польоту окопи першої світової. Всі ці фотографії разом — це те, як ми мислимо та бачимо, це століття, до якого ми всі належимо і котре стрімко відходить у минуле — як і фотографія, яка визначила його погляд»⁶.

На відміну від професійного, репортерського фото, аматорське, побутове не маніфестує себе як виразник певної епохи, проте також є ним. Не дарма Віктор Круткін — завідувач кафедри філософії та соціології культури, м. Іжевськ, — у розробці своїх курсів з візуальної антропології намагається концептуалізувати феномен побутової фотографії.

Як зауважує уже згадувана Сьюзан Зонтаг, складаючи «портретну хроніку», сім'я намагається зберегти родинні зв'язки, характерні колись для великого багатопокілінного роду: «Сімейний фотоальбом здебільшого присвячений великій родині, і часто це єдине, що лишилося від неї»⁷.

І звернення до фотоальбомів може суттєво розширити чи навіть заново реконструювати оповідь про життєві перипетії та соціальні зв'язки індивіда. За певних обставин найближче людині родинне коло суттєво доповнюється чи навіть заступається іншими соціальними мережами (друзі, колеги, однокласники, -курсники, -полчани, земляки) — і це, як правило, знаходить своє відображення у фотоальбомі. Так, у вересні 2006 р. в галереї «Митець» (м. Київ) експонувалася фотовиставка, на якій були представлені збільшені та частково реконструйовані світлини з фотоальбому нашої співвітчизниці часів її перебування на примусових роботах у Німеччині. Зроблені усі у студії місцевого фотографа, вони репрезентують коло її товаришок, котрі були привезені з різних місць СРСР і зазнали схожої з нею долі.

Але масовізація фото тягне за собою досить несподівані ефекти. Заповнення альбомів і антресолей незліченними любительськими знімками себе «на фоні» чи «у компанії» стає своєрідним заміном міжособистісних стосунків. А обмін фотографіями «на пам'ять», як це не парадоксально, — супроводжується збіднінням усної частини спогадів. «Типовим прикладом того, як відбувається відновлення в пам'яті обличчя чи пейзажу за принципом володіння, є манера більшості людей розглядати фотографії. Фотографія служить їм лише допоміжним засобом для впізнання людини чи місця, викликаючи, як правило, таку реакцію: «Так, мені траплялося бувати тут». Таким чином, для багатьох людей фотографія стає свого роду відчуженою пам'яттю»⁸.

І все ж побутова фотографія з успіхом може слугувати стимулом, обрамленням, супроводом чи й канвою розгортання наративу. Колега Віктора Круткіна Тетяна Власова аналізує досвід стимульно-ілюстративної функції сімейного фотоальбому під час оповіді власного життя іжевцями⁹. Нове століття надає нові можливості, серед них у першу чергу поява цифрових засобів образотворення: відеозапис

інтерв'ю¹⁰, фотографування ситуації спілкування, сканування документів інформанта — цей мультиплікований образний ряд усної історії ускладнює процес обробки матеріалу, його інтерпретації, але тим же і збагачує.

Поки методика збирання соціальних даних не так впевнено і широко залучає візуальні документи, сам же феномен останніх усе потужніше заявляє про себе у соціальній реальності: як у мистецтві, мас-медіа, так і на повсякденному рівні. На часі заміна форм любительських фотографій завдяки «цифрі» на такі форми фото, які вже не розклеюються в альбоми, як то було кілька десятиліть тому, не складаються у стопки, як то було в 90-ті з появою аналогових «мільниць», а сотнями «зливаються» на диски. Розвиток комунікацій в Інтернет-мережі приводить до появи варіантів багатовізуалізованого життєопису (Інтернет-фотоальбоми, «Живий Журнал» та блоги). Це породжує уже принципово інакшу методику, коли скоріше розповідь ілюструє слайд-шоу, а не навпаки¹¹, бо й сама зйомка уже перейшла від фіксації пам'ятних місць чи миттєвостей («фото на пам'ять») до розлогого, часто розгалуженого ліричними відступами-вкрапленнями («а це мені просто будиночок сподобався») відеоряду, об'єднаного певною подією («прогулянка з друзями», «день міста», «придбання машини» і т. д.).

Звичайно, поки далеко не всі потенційні респонденти мають можливість запропонувати саме такий відео-аудіо формат спілкування, але й не всі дослідники володіють відповідними методиками. Тож обговорення їх процедури та потенціалу безумовно актуальне. Приміром, згадувана Ольга Бойцова у своїй статті із уже цитованого збірника, узагальнюючи зарубіжний досвід типології домашнього фотоальбому та його структури, пропонує власне бачення фотоальбому як тексту, що може вже безпосередньо використовуватися у відповідних методиках його аналізу як додатковий, супровідний чи стимулюючий матеріал. О. Бойцова бере за основу типології фотоальбомів жанрову класифікацію Е. Вокера та Р. Кімбелл Мулттона: «1) сімейний фотоальбом (у випадку представленості щонайменше трьох поколінь), 2) подієвий альбом (напр., про подорож), 3) автобіографічний, 4) альбом, присвячений хобі»¹², та зазначає, що для нашої культури останній тип майже не характерний, а перший і третій дуже часто переплітаються.

Цікавою і показовою також є джерельна база фотоальбомів Ольги Бойцовой: «Матеріал для даної роботи становлять 43 картонних альбоми з особистої колекції авторки, фондів Російської національної бібліотеки, колекції Біографічного фонду Соціологічного інституту РАН, приватної колекції, доступ до якої був отриманий завдяки Державному центру фотографії, та приватних архівів. Для порівняння з картонними альбомами було взято 15 пластикових (з прозорими кишеньками для фотографій) 1990–2000-х рр. Крім того, було проведено шість інтерв'ю із укладачами двадцяти альбомів: п'ять інтерв'ю у формі показу інформантами своїх фотоальбомів з коментарями (*photo elicitation interview*) та два напівструктурованих інтерв'ю з путівником, які теж включали показ альбомів. Що ж до вибірки фотоальбомів, то з 43 альбомів за часом створення: два дореволюційних альбоми, п'ять альбомів 1930-х рр., два альбоми 1940-х рр., шість альбомів 1950–1960-х рр., шістнадцять альбомів 1970–1980-х рр. та дванадцять альбомів, створених у 1990–2000-х рр. Окрім того, використовувалося репринтне видання одного альбому 1960-х рр.»¹³

Наведений приклад формування дослідницької вибірки фотоальбомів засвідчує існування та доступність величезного і майже не дослідженого масиву фотодокументів, особливо якщо йдеться про вивчення повсякдення чи історії життя «неканонізованих» осіб. А згадувані вже Інтернет-альбоми, «Живі Журнали», блоги не просто дають нові взірці фотоархівів та спрощують доступ до них, а створюють додаткові можливості відстежити соціальні контексти ситуації появи та функціонування фотографії через особливості розміщення (популярність та тематика сайту, форуму), супровідні коментарі, подальше обговорення, швидке встановлення контакту з автором «посту» тощо.

Очевидна наростаюча візуалізація соціального життя в Україні та світі не може ігноруватися під час вивчення нашого суспільства, а має використовуватися з метою розширення джерел соціальної інформації, уточнення їх інтерпретації, а також передачі дослідницьких результатів у науковій комунікації. І методології усної історії та візуального аналізу, котрі нині набувають все більшого поширення, несподівано евристично взаємодоповнюють одна одну в дослідницькій стратегії соціології, історії, антропології та інших дисциплінах.

¹ Зонтаг С. Про фотографію/Пер з англ. — К., 2002. — С. 16.

² Семенова В. Качественные методы: введение в гуманистическую социологию. — М., 1998. — С. 112.

³ Рубин Г. Размышляя о сексе: заметки о радикальной теории сексуальных политик//Хрестоматия феминистских текстов. Переводы/Под ред. Е. Заславской, А. Темкиной. — СПб., 2000. — С. 472.

⁴ Бойцова О. Роль фотографии в современном свадебном обряде//Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб.науч.ст./Под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова, В. Круткина. — Саратов, 2006. — С. 78–101.

⁵ Савчук В. Философия фотографии. — СПб., 2005. — С. 78.

⁶ Самутина Н. Одна фотография-1//Русский журнал. Дата публикации 20.10.2003. URL: http://www.russ.ru/culture/vystavka/20031020_sam-pr.html.

⁷ Зонтаг С. Про фотографію... — С. 16.

⁸ Фромм Э. Иметь или быть. Пер. с англ./Сост., автор пред. П. С. Гуревич. — М., 2000. — С. 38.

⁹ Власова Т. Качественные методы в социологических исследованиях семейного фотоальбома//Визуальные аспекты культуры. Сб.науч.ст. — Ижевск, 2005. — С. 165–170.

¹⁰ Обов'язковість фільмування інтерв'ю часто фігурує у міжнародних проєктах.

¹¹ І форми представлення сьогочасних виступів доповідачів з усної історії тут не виняток: одні дублюють проголошуваний текст на екрані, інші виділяють для показу лише його частини, але більшість демонструють візуальний ряд.

¹² Бойцова О. Фотоальбом как текст//Визуальные аспекты культуры... — С. 148.

¹³ Там само. — С. 149–150.