

ЮРГЕНЕВА А.Л.

Этнографическая фотография XIX века и ее современные модификации

В статье исследуются причины, которые сделали фотографию одним из главных инструментов этнографии и антропологии второй половины XIX века. Автором были проанализированы этнографические фотоснимки, практики их издания, их взаимодействие с другими зрелищными формами и ситуации, в которых происходило их разглядывание. Это позволило сделать выводы о том, что этнографическая фотография отражала и поддерживала основные установки колониальной политики, являвшейся неотъемлемой частью европейской культуры этого времени. Во второй половине XX в. каноны этнографической фотографии получили новое прочтение. В настоящем есть смысл говорить уже о существовании постэтнографической фотографии.

Ключевые слова: культурология, массмедиа, визуальная культура, этнографическая фотография, антропология, колониальная политика XIX в., колониальные выставки, Ирвин Пенн.

Юргенева Александра Львовна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-0465-4728
e-mail lvovusha@yandex.ru

Key words: culturology, mass media, visual culture, ethnographic photography, anthropology, colonial policy of the XIX century, colonial exhibitions, Irving Penn.

Yurgeneva Alexandra L.

PhD in Cultural Studies, senior researcher, Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-0465-4728
lvovushka@yandex.ru

Ethnographic Photography of the XIX Century and Its Modern Transformations

The article examines the reasons that made photography one of the main tools of ethnography and anthropology of the second half of the XIX century. The author analyzed ethnographic photographs, the practices of their publication, their interaction with other performing forms and the situations in which they were considered. This allowed to draw conclusions that ethnographic photography reflected and supported the basic principles of colonial policy, which was an integral part of the European culture of that time. In the second half of the XX century the canons of ethnographic photography received a new interpretation. And it makes sense to talk about the existence of post-ethnographic photography.

Этнография, возникшая в XIX веке, являлась изначально описательной наукой. Одной из ее основных задач было преобразовать в точное знание весь тот огромный объем сведений о других культурах, с которым столкнулся европейский человек в результате своей колониальной политики. В статье этнографа Льва Яковлевича Штернберга для «Энциклопедического словаря» Брокгауза и Ефрона отмечается, что в научном сообществе с момента зарождения этнографии и вплоть до 1904 года (когда вышел том с этой статьей) существовали разногласия по поводу задач этнографии, правомерности ее выделения в самостоятельную область и самого ее названия [17]. Согласно его пониманию этого вопроса, прежде задачи этнографии брала на себя антропология. Своей целью она ставила изучение человека с «естественно-исторической точки зрения» и исходила из того, что «изучение образа жизни нравов и обычаев людей, в особенности первобытных, как наиболее близко стоящих к природе, в такой же мере входит в круг ее задач, в какой изучение образа жизни животных входит в круг задач зоологии» [17, с. 180]. Штернберг определяет этнографию как «науку, занимающуюся изучением культуры народов <...> первобытных и тех слоев культурных народов, которые наиболее сохранили черты первобытного строя» [Там же]. Основанием для сбора и анализа этой информации были культурные различия между жителем Европы и населением колоний, что превращало этнографию в науку о Другом. Фотография позволила значительно усовершенствовать сам процесс сбора этнографического материала: вырос его объем, сведения в форме снимков перевозили в Старый свет, где они служили достоверными доказательствами докладов исследователей. В настоящее время фотографию в этой области

значительно потеснила видеосъемка, однако, этнографические фотоснимки по-прежнему остаются востребованными в научной среде, а наибольшее распространение получили в научно-популярной сфере и туристическом направлении. В данной статье мы подробно остановимся на феномене этнографической фотографии и проследим ее развитие до современного периода.

В разговоре о фотографии практически невозможно разделить изобразительные материалы на те, которые соотносились бы строго только с антропологией или этнографией XIX века. С одной стороны, и само разделение этих наук не было еще общепризнанным фактом, а с другой, фотографии, иллюстрирующие внешность различных типов рас использовались этими областями в равной степени. Было необходимым выделить признаки Другого, и было недостаточно просто изучить обычаи и ритуалы, поскольку облик иноземцев слишком разительно отличался от европейского типа людей. Внешние признаки обладали для эпохи особым значением, и тщательные измерения физических величин частей тела, которые проводили антропологи, становились для этнографии точкой ее соприкосновения с точными науками.

На сегодняшний день в отдельные области выделились и визуальная антропология, и визуальная этнография, которая специализируется на создании визуальных документов. В одном из исследований, где рассматриваются их современные теории и методы, автор отмечает, что «визуальная этнография связана со всеми процессами антропологии – от записи данных, их анализа до распространения результатов исследований» [22, с. 157], поскольку использует визуальные медиа для описания и анализа культур с позиций междисциплинарного подхода. При этом антропология неразрывно связана с производством этнографической фотографии.

Фотография в XIX веке позволила кардинально решить вопрос с методикой документирования и знакомства научного сообщества и широкой публики со сделанными в экспедициях открытиями [См.: 19, с. 39]. Мишель Фризо отмечает, что фотография, по крайней мере в рамках становления этнографии как науки, «являлась научным методом сама по себе» [14, с. 267]. Использование фотографии позволило привнести аспект максимальной объективности в метод научного наблюдения и описания, как это представлялось на тот момент.

Как отмечает Кристофер Пинней, «у антропологии и фотографии «параллельная история», обе пустили корни во второй половине XIX века» [Цит. по: 21, с. 39]. Брайан Кьюминс подтверждает эту мысль, сравнивая хронологию развития двух явлений. Он приводит следующие факты: в 1837 году в Британии возникло Общество защиты аборигенов, за которым в 1843 году последовало основание Этнографического общества в Лондоне, что совпадает по времени с первыми успешными попытками создания дагерротипа (1837) и обнародования метода фотогенического рисования Тальбота (1839) [Там же]. Поэтому можно говорить о том, что молодая наука, разрабатывающая ставшие необходимыми новые подходы к пониманию человека, выбрала для себя наиболее актуальный метод сбора и репрезентации материала.

Использование фотографии для утверждения научного основания у отдельных исследовательских направлений, таких как этнография и психиатрия, если обратиться к работам С.Б. Никоновой, объясняется не столько документальной достоверностью фотографии, к которой апеллировали современники и которая на данный момент все-таки представляется относительной, а именно субъективностью фотоснимка. С.Б. Никонова обнаруживает родство естественно-научного и эстетического взгляда на мир, обусловленное тем, «что и ученый, и эстет опираются на индивидуальный опыт и доверяют ему, не ссылаясь ни на какие метафизические или теологические догмы и нормы. Они исходят не из того, что «должно быть» с точки зрения умозрительного представления о мире, но из того, что непосредственно дано в опыте» [10, с. 79]. Фотография способна запечатлеть наблюдаемое исследователем явление, передать и распространить его среди коллег, сообщая им тем самым часть личного эмпирического опыта, который «поднимается на уровень объективной всеобщности» [Там же]. Можно говорить о том, что универсальность фотографии, возможность ее применения как в науке, так и в искусстве, определяется иллюзией ее дословной передачи реальности, благодаря которой ученый и фотохудожник могут выразить свое видение в доступной чужому восприятию форме. Именно поэтому мы сейчас можем анализировать этнографические фотографии XIX века как документы, отражающие восприятие европейцами жителей колоний.

Антропология разрабатывала систему человеческих типов, составляла свой архив биологического вида человека, в основе ко-

торого помимо вербального описания чужой культуры лежал иллюстративный фотоматериал. Тело местного жителя колонизированной территории становилось объектом фотографии, оно подлежало интерпретации, из которой складывался образ Другого. Как отмечает Кьюминс, «важно, что антропология записывала (или „собирала“) доказательства существования Другого», а «эволюционизм XIX века отчетливо заявлял о его стремительном исчезновении» [19, с. 40]. Однако можно предположить, что именно различие внешних культурных различий и телесных признаков оказывалось решающим при установлении дистанции.

Фотография в данном случае служила одним из способов доказательства сосуществования «дикаря» и «цивилизованного европейца». В силу своей документальности она наглядно показывала европейскому обществу единовременное наличие видов людей, находящихся на разных этапах культурного развития. Эволюционной перспективе было противопоставлено многообразие форм (народов и рас) человеческого существования, явленное в тысячах фотоснимков. Человек рассматривался с точки зрения идеи прогресса, которая транслировалась на весь комплекс физических и социальных параметров. Исходя из них антропология выстраивала представление о человечестве.

В 1840-е гг. бельгийский геолог Омалиус д'Аллуа создает свою расовую теорию, выделяя пять человеческих рас (белая, черная, желтая, коричневая, красная). Французский ученый Луи Фигье отмечает, что основанная на цвете кожи классификация носит весьма вторичную значимость, однако «пока дает наиболее удобную структуру для точного и методичного перечисления жителей земного шара, позволяя ясно рассмотреть эту одну из самых запутанных тем» [21, с. 20]. Свою работу «Человеческие расы» (1873) он выстраивает, исходя именно из этой классификации. Фигье берет за отправную точку одну чисто визуальную характеристику, он же отмечает: «Несовершенство антропологии коренится прежде всего в недостатке представительного музея подлинных типов многообразных человеческих рас, а также людей, которые могли бы служить образцами этих рас. Это позволяет оценить полезность этнографической коллекции, собранной с помощью фотографии» [14, с. 267].

Антропология должна была выработать свои методы анализа и интерпретации, которые позволили бы дать полное описание

Другого и выделить все точки расхождения с субъектом европейской культуры, а по итогам подтвердить превосходство последнего. Применялись различные методы измерения: от самых простых (длина костей, рост, объем и форма черепа и проч.) до более сложных, которые становились возможны благодаря развитию медицины и анатомии. Как одно из существенных различий Фигье, к примеру, выделяет следующее: «Тем не менее существует важное отличие, которое следует принять во внимание при сравнении двух крайностей человечества — а именно негра и белого европейца, — представленное нервной системой. У белого человека объем нервных центров, представленный головным и спинным мозгом, сильно превышает объем у негра» [21, с. 30]. Подобным образом Поль Брока, основавший в 1859 году Антропологическое общество в Париже, в своей книге *Mémoires d'anthropologie* (1824–1880) выстраивал на сравнении различных физических данных теорию о врожденном превосходстве мозга европейского человека. Этнографическая фотография также должна была выработать каноны и приемы, следуя которым можно было наглядно продемонстрировать специфику представителей различных народов и рас. Она была призвана создать визуальный каталог человека как биологического вида, который одновременно отражал бы различные этапы развития культуры.

Элизабет Эдвардс в своей работе говорит о монолитности всего множества снимков, созданного фотографами-антропологами. По мнению этого исследователя, стандартизация изображений, единообразие тонального диапазона – все это «усиливает таксономическое прочтение изображений, которое формирует единый антропологический объект, а не серию снимков, обладающих каждый своей семиотической энергией» [20, с. 71]. Подобное суждение подкрепляет мысль о стоящей перед этнографией задаче – создать целостный образ Другого как «дикаря».

На этих снимках должна была содержаться исчерпывающая репрезентация тела, которая подразумевала учет метрических параметров, формы и силуэта, а также традиционное одеяние или ритуальное облачение. В альбоме «Этнографическая галерея человеческих рас», изданном в 1875 году, содержится лишь часть огромного собрания этнографических снимков Карла Даммана. Его содержание позволяет выделить несколько типов фотографий



Илл. 1. Страница из этнографического альбома, Южная Африка. Последняя треть XIX в. Предположительно – Дж. Т. Фернейху, Ф.Х. Грос, фотостудия Crewes & Van Laun

данной специализации. Альбом включал в себя отрывные листы с изображениями различного формата: здесь были представлены и карточки-визитки, и фотографии кабинетного формата. Снимки одиночной сидящей или стоящей фигуры в фас и в профиль (погрудное, поясное или изображение в полный рост) были специфическими для этого направления фотосъемки. Эта манера как раз и наделяла его признаками, определявшими этот жанр в поле научного взгляда. На этих фотографиях фигура могла быть также помещена на фоне измерительной шкалы, а в альбоме «портрет» мог соседствовать со снимками ландшафта, окружающего поселение.

Фризо указывает на то, что в дальнейшем «именно этнографические методы послужат моделью для судебной антропометрии» [14, с. 267], ссылаясь на карьеру Альфонса Бертильона. Примечательно, что отец Бертильона являлся вице-президентом Антропологического общества Парижа, поэтому связь между антропологией и криминалистическим опознанием в прямом смысле слова носит генеалогические черты.

Создавались групповые снимки, которые так же, как и одиночные, основывались на традициях жанра портрета – не индивидуализирующего, а, напротив, обобщенного, аккумулирующего признаки «дикаря». Наряду с этим создавались жанровые фотографии, на которых представляли постановочные или действительно документальные сцены из повседневной жизни различных народов. Здесь можно было увидеть предметы быта, орудия труда и охоты, ритуальную атрибутику. Местные жители представляли на фотографиях либо совершенно нагими, то есть так, как они ходили в повседневности, либо в традиционных праздничных нарядах и украшениях: их тела, с точки зрения европейца, были отмечены минимальными признаками культуры.

Когда Валерий Владимирович Савчук пишет о фотоснимках тела, он вспоминает известное суждение о том, что «для архаического человека все тело было лицом, поэтому лицо не локализовалось и не выделялось в институцию власти, чести, знатности», и в тоже время «тело без татуировки (а также шрамов или украшений, наделенных социальной символикой. – прим. Ю.А.) – тело некультурного, зверя, на котором нет знаков и символов» [11, с. 131]. Зритель XIX века, существующий в реальности, где контроль над индивидуальным

телом оказался в юрисдикции властных структур, представленных церковным, медицинским и педагогическим институтами, при столкновении с изображением «дикаря», по сути, оказывался один на один со свободным телом. Для этнографии и антропологии тело выступало культурным объектом, подлежащим интерпретации. Оно одновременно было вписано в парадигму эволюции человека и являлось артефактом, который стоял в одном ряду с творениями зодчих и природными объектами на чужих территориях. И фотография позволяла предъявить другой «вид» человека европейскому обществу.

Свободное тело, лишённое тех форм, которые ему придавали предметы европейского гардероба XIX века, делало его объектом наблюдения цивилизованного человека. В глазах европейца оно не было наделено социальной защитой, и нагота выступала маркером доступности для наблюдения. Кьюминс отмечает, что «фотограф-этнограф делает снимки Другого для своей культуры, а не для культуры субъекта. Более того, при создании фотографии он опирается на свой культурный контекст, потребности и понимание Другого» [19, с. 45]. Таким образом, за представителем одного из колонизованных народов, оказавшегося перед объективом фотографа-европейца, закрепляется его подчиненное положение. Здесь фактически буквально воплощается наблюдение Сьюзен Сонтаг о том, что фотоаппарат «это сублимация ружья», а «сфотографировать человека – значит совершить над ним некоторое насилие» [13, с. 27].

Логическим продолжением и исчерпывающим доказательством подобного понимания этнографической фотографии можно считать знаменитые Всемирные колониальные выставки (в Лондоне 1886 г., The Greater Britain Exhibition of 1899 и уже гораздо позднее Международная колониальная выставка в Париже – 1931 г.) и показы так называемых «естественных людей», которые пользовались большой популярностью во второй половине XIX в. в Германии и Франции. В начале XX века такой тип публичного мероприятия во Франции был осознан как политически значимый, и в 1906 году был учрежден Национальный комитет по проведению колониальных выставок, что говорит о планах их регулярного проведения. Состоявшуюся в 1893 году в Чикаго Великую Колумбову выставку можно считать высшей точкой проявления европейского колониализма: приуроченная к 400-летию открытия Америки она знаменовала собой

полный успех экспансии европейской культуры. Здесь помимо промышленных достижений были представлены также и коренные народы континента, которые оказывались в роли экспонатов на своей же земле. Объекты, представляющие собой крупнейшие достижения колониального империализма европейских государств, и были призваны утвердить все подобные мероприятия. Так же как Всемирные выставки демонстрировали прогресс человеческой мысли, достижения науки и искусства, так целью проведения этнографических выставок было наглядно представить прогресс человека как биологического вида.

Реймонд Корби характеризовал сформулированный вектор отношений между народами метрополии и колоний следующим образом: «Империалистическая экспансия была представлена в терминах социальной дарвиновской естественной истории и ев-

ропейской гегемонии в качестве естественного и поэтому желаемого развития» [18, с. 359]. Экспонирование живых людей, которые под взглядами публики занимались ремеслом, приготовлением пищи, исполняли танцы своего народа и в целом являли посетителям некий характерный фрагмент своей повседневной культуры, сводило их до лишенного воли объекта наблюдения, каким в той же степени могла быть новая модель паровоза. Фотоснимки, на которых запечатлены импресарио с группой южно-американских индейцев (1883), Огненной Земли (1889) или Суринама (1883), а также более поздний снимок 1930 года, где вокруг занятых трапезой африканских женщин толпятся посетительницы, наглядно показывают противопоставленность европейского тела и тела «дикаря».

Анализируя значение женского корсета, Ричард Сеннет приходит к выводу, что «тело, противоестественно натянутое, лишается своей непосредственной выразительности. Уничтожив все следы живого естества, человек делается менее уязвим для любознательных глаз» [12, с. 193]. То есть смоделированный одеждой образ тела служил для субъекта спасительной маскировкой в условиях пристального внимания к внешним проявлениям каждого члена общества. Тела же «дикарей», с одной стороны, представляли перед обывателями (как посетителями выставок, так и рассматривающими фотоснимки) совершенно «безоружными», поскольку были лишены всех тех знаков, по которым можно было расшифровать их личность; с другой стороны, именно по этой причине «дикарь» пугал – к пониманию его реакций и его статуса у такого зрителя не было ключа, поскольку привычные принципы социальной ориентации здесь не работали.

Европейский наблюдатель XIX века был крайне чувствителен к понятию наготы. Скандальной прихотью считались снимки, на которых графиня де Кастильоне, придворная дама Наполеона III, запечатлевала свои обнаженные ниже щиколотки ноги, и даже «демонстрировать ножки, пусть даже у мебели, считалось непристойным. <...> В любом внешнем проявлении усматривается некий личностный подтекст», поэтому в обиходе были специальные «чехлы для ножек стола или пианино» [12, с. 185], поскольку хозяин дома был в понимании современников неразрывно связан со всем окружающим его визуальным рядом.



Илл. 2. Эдвард Ш. Кертис. Рассказ истории, апачи, 1903. Bruce Kapson gallery

Именно нагота и становилась основным характеризующим параметром в процессе восприятия облика жителя колоний, большинство которых находилось как раз в районах с жарким климатом. В результате возникали две тенденции в оценке подобных представителей человечества. Позитивная реакция основывалась на восприятии представителей этих народов «как благородных дикарей, спонтанно и невинно наслаждающихся чистым и естественным райским существованием», такое восприятие уже встречалось в европейской культуре XVIII века [18, с. 347]. Другая, негативная, оценка была в большей степени выгодна и коммерчески, и политически. Реймонд Корби обнаруживает ее в рекламных брошюрах и газетных публикациях, освещающих этнографические выставки и «показы народов» (Volkschau). «Аборигены из Квинсленда, Австралия, на выставке во франкфуртском зоопарке в мае 1885 года представленные как *австралийские негры*, были описаны на плакатах как каннибалы и жаждущие крови монстры» [Там же]. При подобной подаче они вызывали у зрителя одновременно неприязнь, страх и все-таки определенное любопытство.

Большую роль в этом играл контекст, в который были помещены представители этих «нецивилизованных» народов. Корби пишет о том, что они «чаще ассоциировались с жизнью в дикой природе, чем с цивилизацией, и их выставляли в местных зоопарках за решеткой или проволокой в выставочных центрах или парках [в Париже был построен в 1859 году Paris Jardin d'Acclimatation]» [18, с. 345]. Позднее Всемирная выставка 1878 в Париже стала одной из первых, где люди «не западной культуры» были представлены в специальных павильонах и «деревнях» (Village indigene). Они воспринимались как часть того огромного комплекса природных явлений, который наука с невероятной энергией осваивала в этот период, наблюдала, разбирала на элементы, чтобы постичь и подчинить.

Шло изучение физиологии, обычаев, производственных отношений народов, чтобы понять природу их отличий от европейцев. Для простого обывателя коренные жители колоний оставались непонятны, они были набором непривычных социальных жестов, противоречащих представлению о порядке и норме, а потому вызывали страх и с трудом соотносились с понятием о человеке в принципе. Понятие «дикарь» попадало в область влияния «отвратительного», выделен-

ного Ю. Кристевой: «Грубое резкое вторжение чужеродного, которое могло бы быть мне близким в какой-то забытой и непроницаемой для меня теперь жизни, теперь мучает и неотступно преследует меня как совершенно чуждое, отдельное и мерзкое. <...> Есть «нечто», которое я никак не могу признать в качестве чего-то определенного. <...> Отвратительное и отвращение – то ограждение, что удерживает меня на краю. Опоры моей культуры» [6, с. 37].

Колониальные выставки и этнографические фотографии актуализировали ретроспективу человека как биологического вида, позволяли субъекту взглянуть на себя и свое тело в состоянии «детства человечества». В XIX веке перед антропологией как раз и стояла задача определения места других народов относительно европейской цивилизации. Отвращение к «дикарю» основывалось на сходстве с европейским человеком, где базовые признаки *homo sapiens* (свойственная высшим живым организмам двусторонняя симметрия, различие между конечностями опоры и руками, черты лица, форма черепа, наличие речи и проч.) представляли в извращенном виде: словно отражение цивилизованного человека в кривом зеркале, «дикарь» выставлял на показ то, что рекомендовалось скрывать. По этой причине «дикари» гармонично вписывались в модель, которая не требовала большого понимания внутренних механизмов, но была самодостаточна как простое визуальное представление объекта.

Одним из разделов колониальных выставок естественным образом становились площадки, где были представлены публике традиционные для ярмарочного и циркового пространства «фрики» и «мутанты», бородатые женщины, сиамские близнецы и карлики. Это были субъекты, тела которых не соответствовали норме, по этой причине их было легко заподозрить и в моральном неблагополучии. Но в XIX веке подобная демонстрация в пределах зрелищной, игровой среды, какой по сути были выставки, уже не обладала возрождающим аспектом, каким репрезентация деформированного тела (а на самом деле, тела, отличающегося от нормированного представления о нем) могла являться согласно теории Михаила Бахтина.

С одной стороны, здесь так же – «все, что в обычном мире было страшным и пугающим, в карнавальном мире превращается в веселые „смешные страшилища“» [2, с. 55]. Но так происходит не в результате творческого осмысления, а в силу умышленного

перенесения самого явления в сферу развлечений. С другой же, это уже была эпоха «риторического смеха, серьезного и поучительного» [2, с. 59], поэтому подобная акция должна была иметь морализаторский и просветительский аспект, о чем будет сказано далее. Из этого вырастала прежняя модель территориально-временной локализации явления, репрезентация которого в повседневной жизни противоречила официальной культуре. Корби тем не менее отмечает, что в период с XVIII по XIX век выставки живых экспонатов все больше ассоциировались с наукой и во время их проведения работали антропометрические и психометрические лаборатории, где любой посетитель мог стать участником изучения, в том числе, расовых характеристик [18, с. 354]. Однако можно предположить, что действительно научное значение эта практика имела для антропологов, так как позволяла собрать богатые статистические данные, а для посетителей это был в большей степени аттракцион, который тем не менее позволял ознакомиться с точными данными, свидетельствующими об отличии «цивилизованного человека» от «дикаря» на собственном примере, и укрепиться в знании своей идентичности на основании точных цифр.

Таким образом, репрезентация коренных народов европейских колоний оказывалась вписанной одновременно и в научный, и в экзотический (все, что могло быть понято как «дикиня»; не предполагает аналитического взгляда) дискурсы, что в равной степени подтверждалось и существованием подобных живых экспозиций и жанром этнографической фотографии. Элизабет Эдвардс в своей работе подходит к исследованию фотографии этого направления, исходя из того, что снимки являются материальными объектами с набором неких характеристик (формат, техника создания, оформление), на основе которого изображение актуализировалось в одном из дискурсов. В качестве примера приводится разница в практике издания этнографических фотографий в Германии и Великобритании: «Большеформатные папки, изданные в Германии, предлагали дистанцированное разглядывание, демонстрацию сравнительной систематики, в то время как английские популярные издания одомашнивали научное потребление изображений через размер и формат их репрезентационных форм – зеленый с тиснением составной альбом с позолоченными краями бумаги» [20, с. 72].

Альбомы больших форматов предполагали публичное ознакомление, они наделялись социальной функцией, становились предметом, вокруг которого происходило общение. Они во многом служили прообразом той централизующей общности, которой во второй половине XX века стал телевизор.

Во второй половине XIX века были изданы такие богато иллюстрированные альбомы, как «Основные типы различных человеческих рас пяти частей света» Карла Эрнстона фон Бэра (1861) и «Жители Индии: серии фотографических иллюстраций с описанием рас и племен Индостана» (Вотсон и Кайе, 1868–1875). Их оформление предвещало то ощущение, которое должны были испытать зрители: к примеру, альбом с изображениями из Датской Вест-Индии (ок. 1890–1900) был оформлен переплетом из дерева и кожи и был украшен характерным народным орнаментом. Альбомы с большеформатными фотографиями из Японии могли быть облачены в лакированный переплет с перламутровыми инкрустациями. Этим богато украшенным изданиям предшествовали дагерротипы, среди которых также был представлен этнографический жанр; их цена и без дорогого футляра делала их доступными далеко не каждому. Такое внимание к декору можно объяснить желанием создать из просмотра изображений самоценное событие: альбом формировал вокруг себя специфическое виртуальное пространство, в которое оказывались включены зрители. Техническая воспроизводимость как характерное свойство фотографии, выделенное Вальтером Бенямином, позволяла «перенести подобие оригинала в ситуацию, для самого оригинала недоступную» [3, с. 21]. Образы «дикарей» оказывались в обстановке европейского дома, подчинялись его правилам и в соответствии с ними интерпретировались.

Публичность просмотра, в свою очередь, должна была сформировать у участников верную трактовку увиденного, которая опиралась бы на моральные нормы поведения в обществе. Таким образом, толстый альбом этнографической фотографии также являлся примером локализации тела, выходящего за рамки общепринятого приличия. Это был предмет роскоши, который позволял проявить на публике верное отношение к «дикарю» (а значит, и к своему телу), продемонстрировать широту своих взглядов, интерес к науке, а в целом – свою поддержку колониальной политики.

Наиболее близок к понятию аттракциона оказался стереоскоп: просмотр стереоскопических изображений, относившихся к этнографическому жанру, фактически имитировал посещение этнографической экспозиции, создавая иллюзию единого пространства между зрителем и объектом наблюдения. О стереоскопическом изображении Герман Гельмгольц в 1850-е писал следующее: «...Эти стереоскопические фотографии настолько близки к природе и столь правдоподобны в отображении материальных вещей, что, взглянув на такую картинку и узнав на ней некий предмет, например, дом, у нас, когда мы действительно видим этот предмет, создается впечатление, будто мы уже видели его раньше и более или менее с ним знакомы» [Цит. по: 7, с. 157]. Сам процесс просмотра, напротив, являлся более интимным по сравнению с перелистыванием страниц альбома большого формата, который должен был при этом лежать на столе. Эта симуляция и была целью создания стереоскопа как изобразительной формы, эффект которой «заключается не просто в подобию, но в непосредственной, очевидной *осязаемости*» [7, с. 156].

Такой «личный» визуальный контакт требовался обывателю, который ждал от явленного ему образа «дикаря» острых ощущений и интимных телесных переживаний в результате обнаруженных различий (реальных или предполагаемых) со своей идентичностью. Для научного взгляда субъект на снимке был набором специфических социальных и физиологических признаков, подлежащих пристальному изучению и декодированию. Эдвардс приводит в своем исследовании историю одной стереоскопической пары, выполненной в технике альбуминовой печати, – «Купание апачи». Снимки были разъединены в конце 1880-х годов: владельцем одного из них стал антрополог Э.Б. Тейлор, а другого – его коллега, оксфордский биолог Г. Мозели [20, с. 73]. Этот пример демонстрирует, как одна и та же репрезентация тела Другого может перемещаться в «пространстве различных интерпретаций» [Там же].

Эта способность смены отношений между субъектом и объектом также лежит в основе создания симулятивных этнографических документов. Иногда фотографы при создании снимков следовали определенному эстетическому замыслу, но выдавали их позднее за этнографические документы, как это было с известным американским фотографом-пикториалистом Эдвардом Кертисом. В этом

случае репрезентация туземцев становилась художественным приемом, их тела, благодаря данному им «цивилизацией» значению, служили частью единой созданной для них художественной реальности. Как трактует его работы Геральд Визенор, «Кертис создавал пикториальные сцены, как он верил, исчезающей расы, хотя все же он и понимал, что отснятые изображения – не сами туземцы – являются эстетической симуляцией»⁽¹⁾. В то же время принадлежность этнографических снимков «экзотическому» дискурсу наделяла их привлекательностью сексуального характера, в следствие чего изначально документальные фотографии, а также снимки-имитации жизни других народов, попадали в пространство эротического жанра.

Разница между европейской культурой и укладом африканских, южно-американских и островных племен, проживающих на



Илл. 3. Групповой портрет коренных жителей Суринама. Датская колониальная выставка 1883 г. Photographie Française

(1) Vizenor G. Edward Curtis: Pictorialist and Ethnographic Adventurist // URL: <http://memory.loc.gov/ammem/award98/ienhtml/essay3.html> (дата обращения 30.07.2018).

территории европейских колоний, а также нравами народов Азии и Востока становилась источником для создания фотоизображений, обладающих для субъекта западной ментальности сексуальным импульсом. Фотографии (их начали делать еще в технике дагерротипии в 40-е годы XIX в.) чернокожих и представительниц других неевропейских народов автоматически попадали в сферу представлений о пассивности и подчиненности модели в силу ее принадлежности к одному из «примитивных» народов. Зритель занимал здесь активную позицию наблюдателя.

К области эротического жанра могли быть отнесены снимки, являвшие стандартное иконографическое решение этнографической фотографии: модели полуобнажены или предстают в абсолютной наготы, в зависимости от обычая их народа, они сидят на стуле (в фас или профиль) или просто стоят перед камерой – эти снимки лишены всякой игровой основы. Грант Ромер полагал, что «хотя изображения не представляли никакой эротической мотивации, они могли вызывать у европейцев сексуальные мысли, для этого они подходили за счет обращения их невинной наготы в свою противоположность» [24, с. 9]. Для европейцев эти женщины оказывались стоящими вне общественной морали, мотив сексуальных отношений с одной из них оказывался неподконтрольным обществу, что в некоторой степени определяло сексуальность экзотики. В то же время подобные антропологические фотографии задействуют прием «остранения»: понятие, суммированное Михаилом Эпштейном как «представление привычного предмета в качестве незнакомого, необычного, странного, что позволяет нам воспринимать его заново, как бы впервые»⁽²⁾, воплощается в непривычных женских типажах, их аксессуарах, цвете кожи, т.е. в признаках другой культуры, а также в особых представлениях о сексуальности коренных жителей колоний.

Механизм обострения экзотических чувственных образов заключается в преодолении межкультурного барьера. Тем более что в отличие от сексуальных изображений европейских женщин, которые продавались «из-под прилавка», в Париже эти снимки были

выставлены открыто, поскольку являлись одновременно и объектом развлечения, и предметом научного изучения. В случае с изображениями восточных женщин, «чтобы усилить впечатление наукообразности, фотографы часто снабжали фотографии подписями, где модели описывались не в качестве объектов сексуальных отношений, а как примеры определенных этнических и географических типов «восточных людей» [5, с. 299]. В дальнейшем этот жанр этнографической фотографии стал устойчивым порнографическим сюжетом.

Одним из популярных сюжетов этого направления эротической фотографии был восточный гарем, так как для многих европейцев он был «просто экзотическим продолжением борделя в их собственной стране (больше того, бордели, как и театры жанра бурлеск, часто имели восточный колорит, отсюда термин „экзотическая танцовщица“)» [5, с. 300]. Но экзотическая сексуальность мусульманских женщин была недоступна для европейцев, в том числе для художников и фотографов, «поэтому и те и другие продолжали выстраивать постановочные сцены из жизни вымышленных гаремов. Моделей (часто из числа проституток) снимали в „восточных костюмах“, а позы выбирались по образцу картин Энгра, Делакруа и других...» [5, с. 299]. Эти модели часто бывали полностью одеты и возлежали на подушках в расслабленных позах. Сексуализация образов строилась на принципе наблюдения, кальян также утверждал его сексуальное содержание. По утверждению Ивана Дэвидсона Калмара: «В таких „этнопорнографических“ фотографиях кальян часто заменяет всем знакомый символ проституции – сигарету» [5, с. 301]. Этот символ являлся устойчивым для живописи и был унаследован фотографией уже как общепризнанный и всем понятный⁽³⁾. Это очень характерный момент: подпись, соответствующий антураж и атрибутика полностью меняли аспект восприятия тела модели.

(2) Эпштейн М. Поэтика близости // URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/1/epsht.html> (дата обращения 20.07.2018).

(3) «Дж. Х. Кохаузен, доктор медицины, уверял, что „свобода курить и пить тесно связана с нравственной свободой. Курение разрушает и добродетель, и красоту. Но, что ж, курите, если вам это нужно, заблудшие девушки. Вы и многие другие женщины еще будете оплакивать свои поступки» (Митчелл Д. Женщины и изображения курения в XIX веке // Smoke: всемирная история курения. С. 394). Это нравоучение на грани медицины и христианской морали свидетельствует о том, что курение являлось символом доступности женщины.

Как отмечает Корби, интерпретация телесных кодов аборигенов колоний как знаков повышенной сексуальной активности была типична для европейцев XIX века: «Другая реакция являла собой сексуальное влечение и любопытство, как это становится понятно из современной прессы и сохранившихся плакатов. Восхищение предположительно невероятной сексуальной потенцией этого едва одетого примитивного существа боролось с пренебрежением в виду их якобы звериной похоти» [18, с. 346–347]. Жорж Батай, однако, не противопоставляет эти симультанно возникающие у зрителя эмоциональные реакции. Его точка зрения основывается на их неразрывности: «нагота противостоит красоте лиц или прилично одетых тел в том, что она приближает нас к отталкивающему очагу эротизма» [1, с. 119].

Однако парадоксальным образом репрезентации свободного тела Другого были направлены, вероятно, как раз на укрепление моральных норм. Это было частью стратегии контроля над телом граждан, которая рождалась в рамках возникшего, по выражению Мишеля Фуко, «дискурсивного взрыва» вокруг секса [15, с. 112]. При знаки живого, естественного тела противопоставлялись телесности индустриальной цивилизации белых европейцев, они становились частью устойчивой характеристики «дикаря», «неполноценного человека», «предыдущей ступени эволюционного развития». Явление в обществе обнаженного тела («оригинал» – на выставке или «копия» – в гостинице) было возможно, поскольку оно принадлежало «неевропейцу». При этом не пробуждалась та ненависть к Другому, который в силу своей неблагонадежности, отмеченной отклонением от общепринятой нормы, мог представлять угрозу для установленного общественного порядка, о которой пишет в своей работе Робер Мюшамбле [9, с. 286]. Он был не опасен, поскольку не принадлежал европейской культуре, а служил для нее лишь объектом наблюдения, природным феноменом, облаченным в формулировку «дикарь».

Позиции эволюционизма в этнографии предлагали систему, следуя которой средний класс оказывался той вершиной человеческого существа [18, с. 359], которая была отделена от туземцев колоний многими этапами физического и социального развития. Это позволяло проецировать на образ дикаря негативные, с точки зрения властных структур, телесные проявления и совершить отказ

от них как от несвойственных европейцу, который оставил их далеко позади в ходе становления своей культуры. Пользуясь терминологией Фуко, можно сказать, что «дикарям» была приписана низшая точка становления «культуры себя» [16, с. 52], которая и определяла, с точки зрения современников, необходимость в строгом этикете и до мелочей продуманном туалете.

Сравнивая манипуляции субъекта с этнографическими фотографиями в рамках различных дискурсов, мы обнаруживаем, что сходство в обращении с ними этнографа и потребителя сексуальной продукции в равной степени основано на максимально тесном контакте. Оба типа зрителя стремились к глубокому проникновению в информационное пространство снимка: образ на фотографии требовал от них вмешательства в саму репрезентационную данность. Антрополог из Кембриджа Альфред Корт Хэддон (1855–1940) исследовал культурные объекты с помощью фотографии, для этого он «перекрашивал фотографии, вырезал их и совмещал в различных конфигурациях» [20, с. 73]. Он разрушал целостность изображения, наделяя его части динамическими свойствами, которые позволяли ему использовать визуальный материал для достижения своих целей: создавать для интересовавших его объектов новые ситуации в попытке обнаружить одну из истин о человеке. Ключевым моментом является тот факт, что Хэддону было недостаточно «застывшего» документального снимка, он буквально «препарировал» его, то есть являл образец научного взгляда на фотографию как рабочий материал, предполагающий деконструкцию и анализ.

Эдвард Корби говорит о взаимосвязи «между выставками колониальных туземцев и научным сбором материала, измерениями, классификацией и их подачей», что сосуществовало с наличием в антропологических обществах и музеях естественной истории десятков тысяч черепов «дикарей» [18, с. 355]. Известно также, что привезенная в числе прочих женщина народа Кхойкхой (юго-западная Африка) скончалась во время выставок в Европе, после чего ее тело стало материалом для вскрытия Жоржа Кювье, который стоит у истоков сравнительной анатомии и палеонтологии. Сравнивая эти факты, мы приходим к выводу, что отношение антропологов и к телу на фотографии, и к реальному телу «дикаря» носило схожий характер – все это являлось материалом, безличным объектом

детального исследования, что представляется естественным для научного видения мира. В то же время, подобная оценка транслировалась и обывателю, ему прививалось отношение к телу Другого как объекту беззастенчивого публичного наблюдения и, возможно, публичного обсуждения.

Европейская внешность и костюм определяли другую направленность взгляда, который должен был в этом случае выявить больше деталей и определить социальное положение человека и его моральные качества. Поэтому наблюдение за человеком из цивилизованного мира заведомо предполагало возможность дальнейшей коммуникации, с обеих сторон опирающуюся на единые социокультурные координаты. В случае с жителем колонии подобная ситуация была исключена.

Эдвардс также приводит пример со снимком зулусской женщины, который принадлежал солдату, воевавшему в конце XIX века в ЮАР: по наблюдениям исследователя, снимок выглядит так, словно его часто «касались, доставали и вновь убирали»: «на его поверхности видны следы отпечатков пальцев, загнуты уголки, края обтрепаны» [20, с. 355]. Автор оценивает подобные свидетельства взаимодействия между субъектом и фотографией как «воплощение колониального взгляда» [20, с. 73], который подразумевает свободу манипуляций с объектом. Обыватель обращается к этнографическому альбому как к некой разновидности зрелища. Он руководствуется иллюзией своей осведомленности о жителях колоний, одновременно реализует свое право на насилие взглядом (пусть опосредованно, через снимок) по отношению к местному населению колоний. Корби отмечает, что в этом заключается очередная характерная для XIX века стратегия власти и выражается она формулировкой «видеть – значит знать» [18, с. 364].

Мы приходим к выводу, что этнографическая фотография функционировала в интересах официальной позиции власти по отношению к телу и способствовала укреплению границы между носителем европейской культуры и представителями коренных колониальных народов. Это разделение формировалось на основании различия телесных практик, где «цивилизованное» тело на протяжении всей жизни субъекта было скованно сводом правил морали и этикета, а тело на фотографии являло собой модель свободной телесности, которая

таким образом сливалась с понятием «дикаря» или «примитивного человека». Термин «примитивный человек» активно использовал в своей работе, к примеру, Фигье, в то же время представления о варварстве и примитивности чернокожих фигурировали в прессе того времени, освещавшей европейскую экспансию в Африке. Только в случае, когда этнографическая фотография получала интенцию эротизма или, напротив, изображение сексуального содержания перенимало черты этнографического документа, происходило не отторжение, а отождествление своего тела с телом Другого, через которое следовало познание своего тела как живого и способного к экспрессии. Этнографическая фотография оказывалась аккумулятором признаков «дикаря» и, одновременно, позволяла ту жизнь тела, которая подавлялась в обществе, перенести на собранные в ней образы, тем самым совершить отказ от них или воссоединиться с ними на основе сексуального переживания.

Скажем несколько слов о некоторых интересных поворотах на пути развития этнографической фотографии в современности. Во второй половине XX века этнографическая фотография стала участницей диаметрально противоположных процессов в европейской культуре, связанных с борьбой чернокожих американцев за свои права. Здесь следует вспомнить последовательность нескольких взаимосвязанных событий. В 1963 году Мартин Лютер Кинг произносит свою знаменитую речь «У меня есть мечта», годом позже он будет удостоен Нобелевской премии за борьбу против расовой дискриминации. В 1967 году Ив Сен-Лоран первым в истории высокой моды создает коллекцию, посвященную Африке. Кутюрье включил в нее элементы аутентичной одежды, традиционные украшения и ткани африканских народов. В том же году американский фотограф Ирвин Пенн создает для Vogue серию снимков, иллюстрирующих эссе антрополога Жака Маке «Поиски красоты в Дагомее» (номер за декабрь 1967 г.). Виктория Роз Пасс отмечает, что отличительной чертой этих изображений и самого текста была сфокусированность на женщине. Это выделяло их на фоне других этнографических материалов того времени, где в центре внимания оказывался мужчина (как это происходило в материалах National Geographic). Причиной этого была ориентированность политики журнала на женскую аудиторию.

Пенн первым стал снимать моделей на простом сером или белом фоне. Группа женщин в национальной одежде сидит на полу, в другой группе – женщины на заднем плане стоят. Все модели смотрят прямо в камеру, не смеются и не улыбаются. Они полуобнажены, согласно своим традициям, и на их темных телах выделяются яркие ткани, нательные рисунки и украшения. Именно этим «аксессуарам» посвящен текст Маке, в котором он не только дает ключи к пониманию символики этих знаков, но подходит к тому, что их макияж «это качественный экспромт и смелость цвета психоделического декора» [23, с. 161]. Таким образом он обнаруживает сходство между чертами культуры племени из Дагомеи и окружающей его действительностью, где психоделика 1960-х была одним из ведущих стилей. При этом серый фон, ракурс и композиция довольно точно повторяют иконографию этнографических снимков XIX века, а выбранные при печати тона делают ее похожей на колоризованную после создания черно-белую фотографию.

К подобному выводу приходит и Виктория Роз Пасс при анализе снимков Пенна для другого выпуска журнала (иллюстрации к эссе Мэри Р. Генри «Кирди из Камеруна», декабрь 1969 г.), где изображены воины Камеруна с женщинами. На одном снимке воин изображен сидя (на всех снимках он держит копье), а женщина стоит рядом, положив руку ему на плечо, на другом – он сидит широко расставив ноги, его поза говорит об уверенности в себе и готовности принять вызов. Женщина иллюстрирует подчиненное положение и доверие, традиционно ассоциирующиеся с «примитивными» культурами. Как пишет Виктория Роз Пасс, этот исследователь характеризует их как реминисценцию на эротико-этнографические открытки XIX века и полагает, что они отражают стереотипный взгляд на этнографического Другого.

Однако в контексте приведенных выше фактов из истории начала 1960-х можно интерпретировать эти публикации в Vogue как, напротив, интеграцию культуры племен с бывших колониальных территорий, чьи облик и обычаи оставались неизменными (важно, что Камерун и Республика Дагомея получили независимость также незадолго до этого, в 1960 году). Надо принять во внимание, что они являлись частью большого проекта «Миры в маленькой комнате» Ирвина Пенна, для которого он еще с 40-х годов делал фотографии

жителей из разных стран. Все они назывались просто: «Отец и сын с яйцами, Куско», «Двое из Новой Гвинеи с волосами из травы», «Пара хиппи. Он вегетарианец». Параллельно он создал еще одну обширную серию снимков «Мелкая торговля в Париже, Лондоне и Нью-Йорке», состоящую из точно таких же лаконичных черно-белых снимков людей разных профессий. Они точно так же отсылают зрителя к фотопортретам второй половины XIX века, люди на которых стремились продемонстрировать свою профессиональную принадлежность. Фотографии Пенна представляют на сером фоне одну или пару фигур с атрибутами, характеризующими их деятельность: «Шеф-повар», «Глубоководный дайвер», «Продавщица шаров» и т.д. В 1974 году выбранные снимки из обеих серий были объединены в альбом-книгу «Миры в маленькой комнате».

Исходя из этого, изображения представителей различных племен, размещенные в одном из ведущих журналов мира моды наравне с иконами стиля, скорее были призваны обогатить экзотической эстетикой сознание читательниц, расширить горизонт их представлений о красоте и сексуальности, вооружить их идеями для поиска новых форм при создании своего образа. Этот эпизод показывает, как устойчивая форма этнографической фотографии XIX века меняла свое смысловое наполнение, оказавшись в новых условиях.

В наши дни перемены произошли и с категорией авторства этнографической фотографии. Дело в том, что в процессе взаимодействия с новыми медиа, происходившем на протяжении нескольких поколений, представители «примитивных» народов, которые живут, сохраняя обычаи предков, осознали, что им не обязательно оставаться пассивными моделями для съемки. Им также стало понятно, что на этом можно неплохо заработать. Так поступают представители племени Мурси, к которым турфирмы организуют целые туры для профессиональных фотографов и любителей. За каждый снимок «модель» получает денежное вознаграждение. Можно сказать, что для них взаимодействие с европейской культурой происходит в том числе посредством их собственного тела, запечатленного на снимках. Теперь они сами моделируют свой образ в качестве носителя той или иной аутентичной культуры.

Более того, иногда жители соседних территорий, не относящиеся к народности, чей колорит пользуется популярностью у туристов,

попросту копируют его для заработка. К примеру, на острове Занзибар турист не всегда может быть уверен, что фотографируется с настоящим представителем племени Масаи (одним из самых «популярных» африканских племен). То есть речь уже идет о процессах коммерциализации этнического колорита со стороны самих его носителей (и подражателей). В то же время для носителей европейской культуры такое запечатление сохранившейся практически неизменной жизни малочисленных народов становится бизнесом или хобби, включается в парадигмы досуга, работы, предпринимательства, современной игровой культуры. Эти изображения заполняют частные архивы, информационные ресурсы туристических компаний, научно-популярные издания и, как правило, несут положительный эмоциональный заряд.

На контрасте с ними в СМИ постоянно возникает информация (текстовая и визуальная), свидетельствующая о тяжелых условиях жизни на территориях бывших колоний (особенно много таких материалов создается на территории африканских стран). Негативный образ создают также фотопроекты социальной направленности, цель которых привлечь внимание к той или иной проблеме.

Это, безусловно, необходимые части системы, куда входят благотворительные, образовательные, политические, медицинские и творческие институты. Однако в результате визуализация жизни в Африке оказывается представлена двумя контрастирующими между собой моделями, которые призывают либо к состраданию, либо к потреблению. Европейская культура по-прежнему позиционирует себя как «старшего брата», чей долг оказать покровительство слабому или хотя бы следить за его жизнью. В этом контексте интересен факт существования интернет-проекта «Африка каждый день» (Everyday Africa), выбравшего для своей реализации пространство Instagram. Его основатели – журналист Остин Мериэлл и фотограф Остин Дикампо – носители европейской культуры, которые пережили опыт длительного соприкосновения с современной Африкой и ощутили, насколько стереотипным является представление о ней. Этот частный проект ориентирован на создание образа Африки вне экстремальной ситуации, какой она обычно предстает в новостях. Сам Мериэлл говорит: те, кто многие годы прожил в Западной Африке в качестве журналистов и волонтеров Корпуса мира, знают, что «на самом деле



Илл. 4. Эдвард Эчвалу. Женщина-боксер в импровизированном тренажерном зале в Катанге. Everyday Africa. 2015

жизнь подавляющего большинства людей здесь основную часть времени на редкость обычная»⁽⁴⁾. В настоящее время над проектом работает команда из 35 фотографов (как из числа местных жителей, так и международных корреспондентов), которая занимается созданием снимков, отражающих красоту повседневной жизни.

Центральным объектом каждого снимка, как правило, является фигура человека или группы людей, которые просто идут или едут по улице, занимаются повседневными делами (работа, домашнее хозяйство, досуг). Чаще всего это уличные снимки, сиюминутные и совершенно естественные, хотя есть примеры явно срежиссированных фотографий (но не выходящих за рамки целей проекта). Мальчик в белой одежде бежит по шоссе на фоне пустыря, он пойман фотографом в момент, когда обе его ноги оторвались от земли; мужчина

(4) Canal G. This Brilliant Instagram Account Wants to Change How People See Africa // Global Citizen [Электронный ресурс] URL: <https://www.globalcitizen.org/en/content/instagram-everyday-africa-stereotypes-photography/> (дата обращения 23.07.2018).

в ярко малиновых штанах поднимает штангу, позади него темный сарай и лежащая корова; девушка в красных боксерских перчатках тренируется возле дома; женщина чистит овощи над синей миской и смеется; дети в темноте играют в iPad.

Люди на снимках сняты со всех возможных ракурсов (в фас, в профиль, в полный рост, в три четверти, в кадре оказывается только лицо или фигура снята со спины так, что лица не видно совсем). Это позволяет создать из совокупности всех этих фотографий виртуальную толпу, где смотрящий успевает кого-то рассмотреть целиком, а кого-то заметить уже уходящим⁽⁵⁾. На всех снимках представлена естественная пластика тела, часто сделан акцент в виде яркого цветового пятна, снимки очень редко черно-белые.

Задача фотографов прозрачна – создать на будничном материале изображение, наделенное эстетической ценностью, не прибегая к спекуляции колоритом местной жизни. Но главное, авторы снимков стремятся доказать, что картина нищеты и страдания не является исчерпывающей характеристикой Африки. Социальная сеть Instagram, где реализуется проект, априори существует как собрание снимков, которые должны представлять повседневную жизнь людей (хотя, безусловно, пользователи широко пользуются способностью фотографии моделировать реальность). Пролитывание ее страниц – как бы заглядывание в чужие окна или зеркала, а также совмещение взглядов, при котором случайному пользователю открывается мир, каким его видит (или хочет видеть) автор опубликованного снимка.

Совершенство нынешней техники в данном случае преобразило саму идею повествования о жизни народа в категориях художественности. Эдварду Кертису для этого приходилось тщательно выстраивать кадр; участники же проекта «Африка каждый день» используют приемы моментальной стрит-фотографии, которая с самого своего возникновения существует на стыке этнографической, социальной

и художественной фотографии. В этом авторы очень близко подходят к тем задачам, которые ставил перед этнографией антрополог Клиффорд Гирц: «Правдивость этнографического описания покоится не на способности ученого схватывать факты примитивной жизни в дальних странах и привозить их домой, как маски или резные статуэтки, а на его способности прояснить, что же происходит в этих отдаленных местах, рассеять недоумение («что за люди там живут?»), которое естественно возникает при знакомстве с непривычными действиями, вызванными неизвестными причинами» [4, с. 24]. Этой обязанности этнографа самому интерпретировать собранный материал для создания «насыщенного описания», как называет Гирц этнографию, во многом отвечает повествование о жизни в африканских странах, преломленное через персональный взгляд фотографа, находящегося внутри репрезентируемой им культуры. В 2014 году подобные Instagram-проекты появились в Азии, на Среднем Востоке, в Восточной Европе и Латинской Америке, объединившиеся годом позже в сообщество Everyday Projects.

Подводя итог, можно сказать о том, что перед нами стоит вопрос о существовании нехудожественной, возникающей де факто стилизации под этнографическую фотографию, которую можно назвать постэтнографической. А одной из ее отличительных черт является осознанная включенность «моделей» в процесс создания репрезентации своей культуры.

(5) В 2017 году было отобрано более 250 фотографий, представляющих примерно 40 африканских государств. Они вошли в альбом *Everyday Africa: 30 Photographers Re-Picturing a Continent*, изданный в твердом переплете. Создателям проекта представлялось необходимым создать такое материальное свидетельство. Альбом предполагает, безусловно, более длительное рассматривание фотографий, чем их быстрое пролистывание на экране мобильного устройства или компьютера. Его можно воспринимать как некий ответ всем тем этнографическим альбомам, созданным более ста лет назад.

Список литературы:

- 1 Батай Ж. История эротизма. М.: Логос/Европейские издания, 2007. 198 с.
- 2 Бахтин М.М. Творчество Фр. Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. 527 с.
- 3 Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. 241 с.
- 4 Гириц К. Интерпретация культур. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 560 с.
- 5 Калмар И. Дэвидсон. Кальян в гареме: курение и восточное искусство // Smoke: всемирная история курения / под ред. Сандера Л. Джилмена и Чжоу Сюнь. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 293–306.
- 6 Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отращивании. СПб.: Алетейя, 2003. 256 с.
- 7 Крэри Д. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. М.: V-A-C press, 2014. 248 с.
- 8 Митчелл Д. Женщины и изображения курения в XIX веке // Smoke: всемирная история курения / под ред. Сандера Л. Джилмена и Чжоу Сюнь. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 389–402.
- 9 Мюшмбле Р. Оргазм, или Любовные утехы на Западе. История наслаждения с XVI века до наших дней. М.: НЛО, 2009. 512 с.
- 10 Никонова С.Б. Парадигматический параллелизм естественно-научного и эстетического подходов к осмыслению природы в Новое время // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2012, № 2. С. 77–85.
- 11 Савчук В. Философия фотографии. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета. 2005. 253 с.
- 12 Сеннет Р. Падение публичного человека. М.: Логос, 2002. 424 с.
- 13 Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.
- 14 Фризо М.П. Дело о теле // Новая история фотографии / Ред. и сост. Фризо М. СПб.: Machina; А.Г. Наследников, 2008. С. 259–271.
- 15 Фуко М.П. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Магистериум; изд. дом «Касталь», 1996. 446 с.
- 16 Фуко М. История сексуальности III. Забота о себе. М.: Рефл-бук, 1998. 288 с.
- 17 Штернберг Л.Я. Этнография // Энциклопедический словарь. Т. XLI. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1904. С. 180–190.
- 18 Corbey R. Ethnographic showcases, 1870–1930. Cultural Anthropology, Vol. 8, № 3 1993. P. 338–369.
- 19 Cummins B. Faces of the North. The Ethnographic Photography of John Honnigmann. Natural Heritage/Natural History Inc. Toronto, 2004. 149 p.
- 20 Edwards E. Material Beings: Objecthood and Ethnographic Photographs. Visual Studies, Vol. 17, № 1, 2002. P. 67–75.
- 21 Figuer L. The Human Race. London, Chapman & Hall, 1872. 598 p.
- 22 Kharel D. Visual Ethnography, Thick Description and Cultural Representation // Dhulagiri Journal of Sociology and Anthropology. Vol. 9. 2015. Pp. 147–160.
- 23 Pass V.R. Encountering Africa in Vogue: Irving Penns' African Essays // Women's Magazines in Print and New Media. New York and London: Routledge, 2017. Pp. 155–171.
- 24 Romer Grant B. Die erotische Daguerreotypie. Weingarten: Kunstverlag Weingarten GmbH, 1989. 112 p.