ВИЗУАЛЬНО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ФОТОГРАФИИ

А. К. Антимонов, С. А. Бормотова, Д. О. Дунаева

Национальный исследовательский Томский государственный университет,
Россия

На философском факультете Томского государственного университета с 2012 года преподаётся учебная дисциплина «Методологические основания визуальной антропологии» для обучающихся в магистратуре по направлению «социология». В рамках изучения дисциплины магистранты приобретают навык системной теоретической экспликации антропологических смыслов, содержащихся в фотографическом изображении. Свои компетенции в данной области они демонстрируют в соответствующих по тематике эссе, посвящённых концептуальной интерпретации избранной ими фотографии. Ниже представлены некоторые работы магистрантов-социологов, посвящённые анализу фотографического снимка в ракурсе визуальной антропологии.

Ключевые слова: фотография, визуальная антропология, анализ изображения.

VISUAL-ANTHROPOLOGICAL ANALYSIS OF PHOTOS

Alexandr Antimonov, Sofya Bormotova, Daria Dunaeva

National Research Tomsk State University, Russia

The academic discipline “Methodological bases of visual anthropology” is taught in the Philosophy faculty of the Tomsk State University for master’s degree students in the direction of “sociology” from 2012. Master students acquire the skill of system theoretical explication of anthropological meanings contained in the photographic image, as part of the study of this discipline. They demonstrate their competence in this area in the respective thematic essays devoted to the conceptual interpretation of photo selected by them. Here are some work of master student in sociology, devoted to the analysis of the photographic image from the perspective of visual anthropology.

Keywords: photography, visual anthropology, analysis of images.

DOI 10.23951/2312-7899-2017-1-104-117

Александр Антимонов. 2016. Фото 1

E-mail: alexdrantimonov@gmail.com

Витринное изобилие и пустые прилавки

Фотография есть знак события. В отличие от кинематографа, фиксирующего событие в движении, в динамике, фотография является моментом события, зафиксированным мгновением. Порой один кадр говорит нам гораздо больше о всём событии, нежели кинохроника. Например, фотография олимпийского прыгуна шестом в момент после удачного приземления фиксирует неподдельные эмоции радости на его лице. Средствами длящийся во времени фиксации это поймать нам не удастся.

Совсем другое дело – кадры повседневной жизни. Здесь нам гораздо труднее «прочитать» зафиксированное событие. Если же мы однозначно понимаем, о чём повседневная фотография, это свидетельствует либо о её постановочности, либо о излишне высокой художественности кадра. И, следовательно, при рассматривании фотоснимка мы больше узнаём о самом авторе и его посыле, нежели о той действительности, которая стала ресурсом для этого снимка. Например, для фотографа, который собирает материал для туристического гида по Праге, важнее будет показать город с наиболее привлекательной стороны. В кадр будут попадать лишь беззаботные весёлые люди на фоне исторических сооружений. И, как следствие, антропологическая ценность подобных снимков будет минимальной.

Но в случае, когда тенденциозность снимка не так бросается в глаза, что нам поможет «прочитать» его? Для начала важно ответить на классический структуралистский вопрос – кто говорит? Какие профессиональные, эстетические и идеологические нормы транслирует автор. Р. Барт выделяет в любой фотографии активность сразу трёх элементов – снимающего (Operator), снимающегося (Spectrum) и зрителя (Spectator). В самом послании фотоснимка Барт выделял денотативное сообщение, то, что содержит схваченную реальность в снимке, и коннотативное сообщение, то, что показывает отношение общества к этой самой реальности. Коннотативное сообщение содержит код, который зрителю необходимо расшифровать. В этом коде, по мнению П. Бурдьё, содержатся схемы восприятия фотографирующего, его системы ценностей. Похожим образом М. Бэнкс выделяет две стороны в снимке – что изображено на снимке, или контентную сторону снимка, и зачем они

были сделаны, или контекстную сторону снимка. По мнению Бэнкса, важно помнить, что снимки являются лишь репрезентациями реальности, но не реальностью как таковой.

Фотоснимок, как и киносъёмка, схватывают для нас определённое время и пространство. Смотря в кадр, мы переносимся во времени и пространстве в тот момент, когда был спущен затвор фотоаппарата. Таким образом фотоматериал становится историческим документом. Кадр становится проводником, приводя наш блуждающий взгляд во вполне определённую точку пространства и времени. Но можем ли мы относиться к фото действительно как к объективному документу? П. Бурдье критиковал воззрение на фотографию как на «объективный» документальный источник. В своих работах он подчёркивал его конвенциональную природу. Ему вторит немецкий исследователь фотографии В. Флюссер, замечая, что фотографию не интересует, каким должен быть мир, а интересует, какой должна быть фотография.

По Барту, фотография – это сообщение. Соответственно, в фотографии, как и в любом другом сообщении, можно выделить источник сообщения, канал передачи сообщения и получателя сообщения. Но, кроме этого, сам фотоснимок обладает собственной автономией. Барт обращает наше внимание на то, что для получения фотографии нет необходимости разбивать фотографируемую реальность на элементы, а зетам пересобирать их. Фотография аналогична реальности. Следовательно, фотография – это сообщение без кода. Выходит, что коннотативная часть сообщения здесь минимальна. Однако для Барта очевидно, что коннотативное сообщение присутствует в снимке не в меньшей мере, чем денотативное. Коннотативное значение фотографии создаётся посредством монтажа, позы и объектов. Эта тройка средств корректирует денотативное сообщение. Барт подчёркивал, что отношения денотативного и коннотативного не сводятся к отношению реальное / искусственное, как кажется на первый взгляд. Код коннотации – не естественный или искусственный. Он историчен. Следовательно, коннотативное прочтение фотографии всегда исторично и зависит от зрителя и времени прочтения. Фотография каждый раз репрезентирует отдельный элемент социальной реальности, воспроизводит парадигмы и фиксирует знаковые элементы.

Для анализа конкретной фотографии я хочу взять снимок магазина в Москве в 1990 г. из серии фотографий, сделанных американским иллюстратором и издателем Дэвидом Хлынски (David Hlynsky). В период с 1985 по 1990 г. он путешествовал по странам

восточной Европы и познакомился с диссидентским искусством советских стран. После падения Железного Занавеса Дэвид посетил Москву. За это время он сделал около 8000 фотографий улиц, людских потоков и витрин магазинов. Эти снимки легли в основу фотовыставки, проведённой им в Канаде, Мексике и Европе.

Operator и Spectator

Мы познакомились с тем, кто снимает, и с теми, для кого фотография снималась. Фотографии снимал американский художник, который поехал в Восточную Европу за вдохновением для своего андерграундного журнала «Image Nation». Он намеренно не фотографировал драматические события и знаковые ситуации. Я предположу, что для него СССР и Советский блок были предметом вдохновения со всей своей странностью, аляповатостью и противоречивостью. Только человеку извне могла прийти мысль сфотографировать витрину, столь обыденный элемент городского пейзажа.

Публика, приходящая на его фотовыставки, представляла капиталистический мир, и ей хотелось заглянуть за Железный Занавес и увидеть, как там живут люди и как выглядит социалистическая культура потребления. А что может лучше проиллюстрировать культуру потребления, чем витрины магазинов? Культурные коды «смотрящих» (зрителей) и фотографа – это ирония, любопытство, жажда инаковости и потребление на фоне крушения великой угрозы или великой надежды.

Spectrum

Зачем фотографировать витрины? С какими сложностями можно столкнуться при анализе подобных фото?

Городская витрина чаще всего является лишь мимолетным явлением для идущего вдоль неё человека. На фото витрина зафиксирована. Витрина схожа с фотографией – предполагается, что она неизменна, в ней ничего не движется. Она подобна художественной инсталляции. Выходит, что, фотографирую витрину, автор уменьшает инсталляцию, переносит на плоскость и консервирует её. Анализируя фотографию витрины, необходимо проделать двойную работу и проанализировать сразу два художественных произведения – инсталляцию в витрине и непосредственно фотографию.

Монтаж. Позы. Объекты

Монтаж чаще всего применяется для нагнетания драматичности. Если бы автор снимка искал большей драматичности, он бы с лёгкостью поймал её в кадр, просто направив видеоискатель ко входу в магазин, где стояли гигантские очереди, или если бы зашёл в сам магазин и сфотографировал пустой прилавок. Так как причины для монтажа нет, можно с уверенностью утверждать, что эта фотография и данная витрина в один из моментов времени в 1990 г. абсолютно идентичны.

На фотографии нет позы в её классическом понимании. Никто не позирует на камеру. Но для нашей интерпретации открыты те позы, которые авторы инсталляции витрины придали своим героям. Перед нами мужчина и женщина в тогах на пьедесталах, выполненных в виде классических греческих капителей. Несмотря на то, что гипсовые капители можно легко найти в любой художественной школе, авторы инсталляции изготовили их из тонкого пластика. Возможно, так они хотели дистанцироваться от тяжело-весного и слишком серьёзного древнегреческого образа и придать всей композиции больше ироничности.

Об ироничности также свидетельствует изобразительный стиль самих персонажей. Этих персонажей проще представить в пародийных мультфильмах Фёдора Хитрука, нежели в греческом эпосе. Поза мужчины решительна и мужественна. Поза женщины нелепа и глупа. Следовательно, позы героев продиктованы классическими гендерными стереотипами. Это указывает на время создания работы – годы перестройки. В традиционной художественной пластике Советского Союза персонажи, несмотря на их гендер, наделялись одинаковой силой и решительностью. Ещё одним характерным элементом, который подчёркивает время создания снимка, – обнажённая грудь девушки в инсталляции. До перестройки подобных откровенных изображений в публичных местах нельзя были представить.

В инсталляции фигурирует текст. Скорее всего, это диалог, хотя пунктуационно это не обозначено. Мы можем предположить, что этот диалог происходит между мужчиной и женщиной, где женщина, согласно стереотипному представлению, задаёт глупые и наивные вопросы (что они пьют – амброзию или нектар?), а мужчина ей уверенно отвечает, что это всего лишь сок. В глаза бросается троечтение после слова «сок». На одном из блогов о жизни в СССР автор иронично предполагает, что такая пунктуация намекает, что авторы не уверены в содержимом банок на витрине.

Фото 1. Дэвид Хлински. 1990.
Источник: <http://humus.livejournal.com/4343161.html>

Фото 2. Лариса Сокольникова. 2016.
Источник: <http://nsknews.info/news/162793>

Фото 3. Сюзан Стейн. 2016.
Источник: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3824528/Skid-Row-revealed-striking-photographs.html>

Теперь взглянем на объекты вокруг витрины и в ней самой. Всё, что мы можем увидеть на фотографии, что не является частью инсталляции витрины, – это отражение в стекле противостоящего здания. Там мы тоже видим вывески магазинов. Крупный размер здания позволяет нам с уверенностью сказать, что фото сделано на небольшой улице с проезжей частью в одну или две полосы.

В самой витрине между двумя псевдоантичными героями на псевдоантичных капителях-пьедесталах символически изображён гигантский стакан с соком размером в две трети роста самих героев. Ладони их рук вывернуты наружу, чтобы как бы поддерживать этот монструозный стакан. Двухмерные герои и двухмерный же стакан не находятся в одной плоскости. Стакан как бы *за* ними. В итоге зритель видит, что оба героя держат рукой стакан, только с одной точки в пространстве. Но фотограф не занял эту точку, и магии не произошло. С ракурса, выбранного фотографом, эта и без того карикатурная картина выглядит ещё более нелепой.

Помимо вышеописанных бутафорских элементов, на витрине есть и реальные объекты. Мы видим консервированные соки в литровых стеклянных банка, составленных пирамидами. Это очень необычно для витрин той поры. Если взглянуть на другие фотографии из этого цикла, то мы увидим, что чаще на витринах находится бутафорское изображение того, что продаётся в магазине. Здесь же нам показывают настоящий товар¹.

Я уже упоминал о тексте на фото. Текст на фотографию попадает нечасто, а если и попадает, значит так захотел автор снимка. По Барту, через текст автор хочет сказать зрителю что-то ещё, дополнить коннотативное значение снимка. Но в нашем случае текст добавил не автор снимка, а авторы инсталляции. Возможно, текст на витрине и сыграл свою роль при выборе фотографом именно этого объекта для съёмки. В нашем случае текст раскрывает лишь денотативное значение снимка.

Коннотативное значение данной фотографии задаёт время, когда сделан снимок, и персона фотографа. Снимок витрины сделан в период между перестройкой и распадом СССР. Это один из самых тяжёлых периодов в истории СССР, в том числе и с точки зрения экономики. Экономический кризис отлично иллюстрирует состояние магазинов в стране. Но фотограф выбирает самый, казалось бы, невнятный объект для фотографирования – витрины магазинов. Куда ярче кризис иллюстрируют гигантские очереди, озверевшие

¹ Стоит уточнить, что в СССР на тот период был дефицит и в магазинах могло совсем не быть продукции.

лица людей в очередях, пустые прилавки и растерянные продавщицы. Но фотограф старательно избегает таких тем. Возможно, они ему кажутся слишком простыми для восприятия и слишком ожидаемыми, особенно на Западе.

Фотография же витрин более многогранна, не так однозначна. Ведь что такое витрина магазина? Витрина – это идеализированное изображение продаваемого товара. Товар может быть представлен как таковой, может быть вписан в повседневный быт или, как в нашем случае, подан аллегорически через проведение аналогии продаваемого продукта – сока с божественным напитком – нектаром или амброзией. Витрина служат для двух целей: информирования о товарах, представленных в магазине, и завлечения покупателей яркой вывеской. Но в ситуации позднего СССР, когда товара нигде нет и не нужно конкурировать за внимание покупателя и за его кошелек, достаточно выставить надпись «СОК» и выложить настоящий сок на витрину. Магазины просто нужно сообщить о том, *что именно он продаёт и что этот товар у него есть*. Зачем же авторы потратили столько сил у времени на создание этой инсталляции? Возможно, их подталкивала сложившаяся традиция демонстрации хотя бы чего-то на прилавках магазинов. Возможно, эта аллегорическая сценка с псевдоантичными героями являлась постоянной экспозицией, а пирамиды с баночками сока появлялись только тогда, когда происходил редкий завоз товара. Бутафорская инсталляция своей избыточностью должна заменить товар в периоды его отсутствия.

Если принять мои догадки, то выходит, что фотографу повезло застать магазин во время привоза, и мы видим избыточную картину с изобилием продуктов питания на фоне дефицита в стране. Карикатурно нелепые герои и обнажённая грудь девушки только усиливает впечатление от этой витрины.

Фотограф сделал отличный кадр для своей коллекции. Фото-снимок ярко и при этом неоднозначно передаёт картинку позднего СССР. Стилиевые особенности витрины отлично иллюстрируют ситуацию на рынке товаров общего потребления в СССР, где не нужно бороться за своего покупателя, а витрина выполняет только декоративную роль. Избыточность бутафорской инсталляции витрины намекает на то, что прохожие чаще всего видят витрину без самого товара. Ироничность инсталляции (как намеренная, так и случайная) хорошо иллюстрирует особенности дизайна в СССР. Оголённая грудь иллюстрирует «плоды перестройки». Через этот снимок мы отчётливо видим сложившуюся «фасадную»

культуру потребления в СССР, в которой отсутствуют сами продукты потребления, но есть лишь визуальная имитация культуры потребления.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Барт 2003 – Барт Р. Фотографическое сообщение // Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. Москва, 2003. С. 205–211.
- Захарова 2008 – Захарова Н. Ю. Визуальная социология: фотография как объект социологического анализа // Журнал социологии и социальной антропологии. 2008. Т. XI. № 1. С. 147–161.
- Круткин 2007 – Круткин В. Л. Фотографический опыт и его субъекты // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. Саратов, 2007. С. 43–61.
- Фархатдинов 2008 – Фархатдинов Н. Правила без искусства. Социология визуальных искусств Пьера Бурдьё // Синий диван. 2008. № 12. С. 182–187.

Софья Бормотова. 2016. Фото 2

E-mail: sofyasooofya@gmail.com

Фотография говорит. В широком смысле это означает, что фотография несёт в себе смыслы и значения. Задача социологии состоит в том, чтобы найти и объяснить эти смыслы и значения изображений в контексте социальных значений и общественных смыслов. Вопрос только в том, как понимать эту «визуальную речь». К настоящему моменту можно выделить четыре направления, которые объединяют в себе несколько концептуально связанных теорий и авторов.

Первое из них – это *натуралистическая* концепция, которая проводит мысль о том, что образ имеет способность отражать реальность. Такие идеи развивают в своих работах П. Штомпка и В. И. Ильин, говоря, что образ можно понимать как «чистое значение, как знак без денотата» [Штомпка 2007, 47].

Вторым направлением является *структуралистское* понимание, известным представителем которого является Ролан Барт, приверженец структурно-семиотического анализа визуального. В своей работе «Camera lucida. Комментарий к фотографии» названный автор говорит о трёх уровнях изображения. Первый уровень – это отражённая реальность; при этом, так как изображение всегда подвергается интерпретации, автор выделяет уровень денотативный

и уровень коннотативный. В денотате заложены знаки как они суть, то есть то, что непосредственно изображено на снимке, а коннотат – это те социальные, культурные значения, которые мы можем прочесть благодаря снимку. Денотативным Барт называет буквальное изображение, а коннотативным – «символическое», имея в виду, что коннотативная система использует знаки другой системы [Барт 2011, 45]. Как примеры коннотации Барт приводит приёмы, использующиеся на различных этапах создания снимка, «чьей целью является закодировать фотографический аналог в соответствии с репертуаром культурных кодов, понятных и легко воспринимающихся зрителем» [Барт 2011, 45]. Второй уровень изображения – это изображённая реальность, то, что из реальности выделено. Здесь называются два вида значений: *Studium* и *Punctum*. Первое означает культурную интерпретацию фотографии, второе – личный смысл, который позволяет установить прямую связь с изображением. *Punctum* выходит за рамки культурного опыта личности. «В конечном счёте, *studium* всегда закодирован, а *punctum* – никогда» [Барт 2011, 108]. Но, в отличие от семиотиков, Барт, причисляя себя к числу реалистов, считает, что фотография, даже если расшифровка проходит через некоторые коды, – это эманация прошлой реальности [Барт 2011, 108]. Третий уровень изображения – это уровень источника активности снимка: тот, кто снимает, тот, кого снимают, тот, кто рассматривает изображение.

Третьим направлением является *конструктивизм*. Его представителем был Пьер Бурдьё, который ставил вопросы о социальных функциях образов, в частности – фотографических, о практиках производства визуальных образов в повседневности. Конструирование можно понимать как процесс выделения фрагментов реальности и создание из них определённых реалий, но процесс этот происходит не хаотично, но на основе габитуса, идеологии, стереотипов.

Последним, четвёртым направлением является *феноменологическое*, где подчёркиваются такие моменты, как то, что образы в первую очередь оказывают влияние на чувственную сторону сознания, и, во-вторых, не существует единообразного восприятия одного и того же образа разными людьми. Кроме того, образ тут понимается как имеющий собственный смысл, способный подчинить человека своему влиянию [Пирогов 2013].

Пользуясь идеей Ролана Барта о денотативных и коннотативных уровнях изображения, проанализируем снимок, сопровождающий опубликованную на разных интернет-ресурсах новость за октябрь

2016 года, озаглавленную «В Новосибирске появилась остановка “Калифорния”»². На фотографии запечатлена пыльная остановка советского наследия, одно из тех огромных бетонных сооружений странной формы. Остановка раскрашена в жёлтый и синий цвета, на её стенах – следы оторванных бумажных объявлений. Сверху надпись: «КАЛИФОРНИЯ» (из самой новости понятно, что это название появилось на месте внезапно и не было согласовано со службами, то есть это чья-то шутка). На остановке сидит старушка, замотанная в платок и тёплую куртку, с огромным пакетом из какого-то супермаркета, название не разобрать, но по всей стране вы можете увидеть множество старушек, замотанных в платки, несущих эти ядовито-зелёные сумки-пакеты. На фотографии – солнечный осенний день, об этом говорят контрастные тени, солнечный свет и кипы жёлтых листьев у обочины и на деревьях. За остановкой виднеются берёзки. Это – денотативный уровень изображения.

Коннотативное значение этой фотографии можно выразить в словосочетании «русская тоска». Каждый знак на этой фотографии говорит нам, что это Россия – и берёзки, и характерная остановка, и старушка в платке и надпись на русском языке. Старушка на фотографии сидит, опираясь подбородком на кулак и олицетворяя собой задумчивую старость, вечное ожидание чего-то лучшего: ожидание транспорта – это ожидание вообще, неизвестность, приедет автобус или не придет уже никогда, будет ли лучшее будущее или нет. Эта повседневная картина жизни России иронично дополнена надписью «КАЛИФОРНИЯ». Калифорния – штат США, расположенный на западном побережье страны, на берегу Тихого океана, и его коннотация – это тёплое, красивое, беззаботное место, что радикально контрастирует с повседневной реальностью русского мира окраин, пыльных обочин, сморщенных старушек, несущих свои пакеты неведомо куда. Несмотря на такую мрачную коннотацию, фотография выглядит достаточно забавно и даже жизнеутверждающе: слово «Калифорния» – это отсылка к чему-то далёкому и неведомому, а старушка на остановке – это жизнь здесь и сейчас, в каком бы там ни было виде.

Таким образом, фотография определённо иронична, контрастна в своих коннотативных значениях, но в целом не вызывает глубокой грусти, а скорее оставляет чувство светлой тоски.

² См., напр.: <http://nsknews.info/news/162793> (03.10.2016); <http://sib.fm/news/2016/10/03/ostanovka-kalifornija-pojavilas-v-novosibirske-na-vykhodnykh> (03.10.2016); <http://news.ngs.ru/more/50084213/> (04.10.2016).

БИБЛИОГРАФИЯ

- Барт 2011 – *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии / Пер. с фр. М. Рыклина. Москва, 2011.
- Пирогов 2013 – *Пирогов С. В.* Горизонты исследований визуального // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2013. № 4 (24). С. 124–131.
- Штомпка 2007 – *Штомпка П.* Визуальная социология. Фотография как метод исследования / Пер. с польск. Москва, 2007.

Дарья Дунаева. 2016. Фото 3

E-mail: darya.dunaewa@gmail.com

Эта фотография – один из снимков в составе фотопроекта Сюзан Стейн (Suzanne Stein) «Американская мечта». Она фотографировала бездомных и наркоманов района Скид Роу (Skid Row) в Лос-Анджелесе. Всего в проекте представлено 12 фотографий, на которых изображены самые разные истории людей. Мне кажется удачным и символичным название проекта: оно раскрывает оборотную сторону так называемой «американской мечты», которая уже долгие годы пользуется популярностью, привлекая в Америку огромное количество мигрантов.

На сегодняшний день Америка является актуальным объектом дискуссий и обсуждений, причём обсуждения эти имеют либо резко позитивный, либо, напротив, негативный характер. Российские СМИ транслируют в основном негативные дискурсы об Америке, однако туда по-прежнему стремится огромное количество россиян, особенно молодёжи, которую привлекает другой образ – образ свободной страны, где можно получить возможности для самореализации, и всё, что нужно сделать, – просто уехать. Однако молодые люди не всегда отдают себе отчёт в том, чем они будут там заниматься, идеализируют США, тем самым, зачастую, загоняя себя в безвыходное положение. Этот фотопроjekt даёт понимание того, что Америка – не рай на земле, а обычная страна со своими проблемами и культурными особенностями, которые понятны далеко не всем: «Не только в Америке, но и в любой другой стране мира люди далеки от совершенства» (Р. Мураками).

Конечно, по фотографиям невозможно понять, мигранты или коренные американцы на них изображены. Однако при этом они открывают для зрителя «изнанку» Америки, её самого яркого и праздничного города – Лос-Анджелеса.

Итак, перейдём к анализу фотографии. На ней изображена молодая темнокожая женщина; она сидит, прислонившись к зданию, за стеклом видна барная стойка, за которой сидит человек, и надпись «honey»; можно предположить, что это кафе. В отражении видна машина, она движется, то есть, скорее всего, женщина сидит напротив дороги. Она одета бедно, в руках держит банку газировки и две сигареты (вероятно, это наркотики). Фотограф выяснила, что эту женщину местные жители знают как «мадам в красных туфлях»; из этого следует, что женщина одета таким образом достаточно давно, настолько давно, что у прохожих успел сформироваться её устойчивый образ. Женщина смотрит в камеру и слегка улыбается. Возможно, фотограф попросила её сделать это, или же это её личная инициатива; в таком случае можно говорить о дружелюбии женщины, поскольку на многих других фотографиях в данном проекте бездомные отворачиваются или демонстрируют знаки несогласия со своим участием в фотопроекте.

Говоря об этой фотографии, следует отметить несколько аспектов. *Во-первых*, обрисуем объективный контекст фотографии. Мы наверняка знаем, что фотография была сделана Сьюзен Стейн для своего фотопроекта в районе Скид Роу в Лос-Анджелесе в 2016 году. Фотограф преследовала цель показать реальную жизнь бездомных и наркоманов, то есть мы можем надеяться, что фото не постановочное и влияние фотографа минимально.

Во-вторых, укажем на смысл, который она несёт. Фотограф, вероятно, хотела показать, как бедно живёт эта женщина, раз она вынуждена сидеть на улице под окнами кафе, не имея возможности в него зайти. Именно этот смысл разделит большинство зрителей фото. Однако, с точки зрения самой женщины или ей подобных (а фотограф указывает, что количество таких людей в данном районе достаточно велико), женщина выглядит нормально, привычно. Вероятно, так она проводит большинство своих дней и не считает это чем-то асоциальным. Габитус предопределяет её поступки: если для этой женщины такой образ жизни кажется нормальным и правильным, она не будет относиться к себе так, как зрители, чей габитус устроен абсолютно иначе. Более того, она может быть счастлива в таком состоянии, выражение её лица подтверждает эту гипотезу. И если у «общества» эта фотография будет вызывать чувство жалости, сочувствия, раздражения, неприятия, отвращения, желание помочь, то у данной женщины и подобных ей по социальному статусу людей она может вызвать чувство спокойствия, рутинности, умиротворения. Глядя на подобные фото, принято думать, что эти люди

находятся на «дне» социума, они ошиблись в построении своей жизненной стратегии, поддались зависимости и теперь не могут «вынырнуть» с этого дна. Но это не абсолютный факт. Да, зачастую это действительно так, и люди жалеют себя, хотят и не могут вернуться к общественно одобряемой жизни. В таком случае необходимы меры социальной поддержки, которые в Америке находятся на достаточно высоком уровне. То есть можно сказать, что, если бы женщина на снимке хотела вернуться к социально одобряемому стилю жизни, она бы это сделала.

Очевидно, есть некоторый процент людей, для которых такая жизнь – идеальна. Бездомные и так называемые «городские сумасшедшие» живут именно так, как хотят, несмотря на то, что подвергаются общественному порицанию. Общество хотело бы не видеть того, что выходит за рамки привычности, поэтому таких людей принято изолировать, что совершенно не означает помогать. Думаю, раз мы миримся с феноменом дауншифтинга, более того, восхищаемся им, то стоило бы принять и такую альтернативу общественному порядку, перестать мешать людям жить так, как им хочется, и навязывать им своё видение мира. Только тогда можно будет сказать, что общество в целом и американское в частности – свободно.

В-третьих, рассмотрим символы фотографии:

1) *Внешний вид*. Причёска женщины, одежда, состояние ногтей говорят нам о том, что она, скорее всего, бездомная, или же живёт в очень плохих условиях.

2) *Место*. Тот факт, что женщина сидит у бара, также символичен и подтверждает её низкое материальное положение.

3) *Сигареты*. Сигареты говорят нам о наркотической или никотиновой зависимости женщины.

4) *Обувь*. Думаю, поскольку местные жители прозвали женщину «мадам в красных туфлях», её обувь также является символом, её отличительным знаком, который указывает на длительность пребывания женщины в текущем состоянии.

5) *Выражение лица*. Женщина улыбается и выглядит счастливой; кажется, что она находится в привычной для себя обстановке и чувствует себя комфортно.

6) *Бар, тротуар, машина*. Они указывают на то, что женщина находится в городе, это мы наверняка знаем от фотографа.

В-четвёртых, обратим внимание на дискурс, который транслирует фотография. Я говорила ранее, что данное фото призвано указать широкой общественности на бедственное положение значительного количества людей в крупном городе, который позицио-

нируется как яркий, весёлый и счастливый. Это основной явный дискурс. Как скрытый дискурс можно обозначить то, что правительство США принимает недостаточно мер социальной поддержки бездомных, с целью поставить сам факт наличия последних в упрёк политике государства. Однако доминирующий дискурс проблемы бездомных на этом фото неоднозначен, поскольку существует ещё и дискурс этих бездомных (женщины), и он может говорить совсем о другом: 1) что такая жизнь их устраивает, и они не хотят ничего менять (улыбка на лице женщины); 2) что они смирились с настоящим положением, приняли его и научились жить в тех условиях, в которых оказались по каким-либо причинам.

И, *наконец*, стоит обратить внимание на то, почему фотография получает отклик, почему транслируемый дискурс задевает зрителя? Можно обозначить две причины. Первая: на фотографии пересекаются социальные поля. В поле «нормальности» – бар, дорога, машина, тротуар – вторгается поле «маргинальности» – бездомная женщина. Такой контраст и обращает внимание на дискурс, он представлен здесь в явном виде, на нём сделан акцент. Точно такой же эффект происходит, когда рядом ставят фото европейских детей и детей из бедных африканских стран. Вторая причина: стереотипы о нормальности в обществе. Женщина на фото нарушает все общественные нормы: она сидит на тротуаре, носит не подобающую одежду, курит, скорее всего, не работает и не имеет дома. Человек, который увидит эту фотографию или эту женщину, сразу же начнёт подвергать увиденное критике, поскольку это не вписывается в его картину мира. А потом уже либо посочувствует, либо осудит. Фото вызывает отклик, поскольку является вызовом социальному порядку, который не терпит исключений.

Таким образом, данная фотография продвигает проблемный дискурс, заключающийся в том, что женщина на снимке является бездомной и, возможно, наркоманкой. Этот дискурс безальтернативен и не предполагает полемики, хотя, на мой взгляд, она необходима, потому что только в случае признания права на свой образ жизни за каждым своим членом общество сможет называться свободным и демократичным.

Подготовка к публикации: С. С. Аванесов