

interaction

интеракция

interview

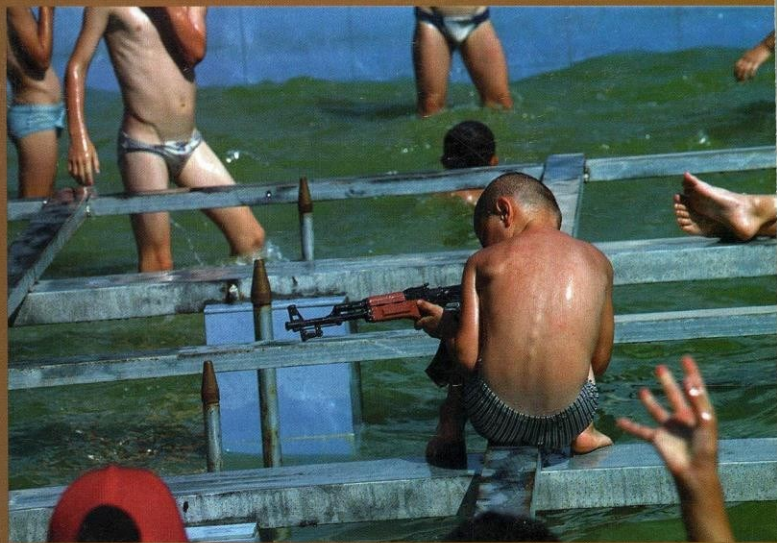
интервью

interpretation

интерпретация

INTER

4.2007





Российское общество социологов
Международная социологическая ассоциация
Комитет «Биография и общество»

4'2007

Журнал выходит два раза в год

5 2007 Журнал

«ИНТЕРакция. ИНТЕРвью. ИНТЕРпретация»

Соредакторы номера:

Лена Иновлоки (Германия)

Игорь Масалков (Россия)

Елена Мещеркина-Рождественская
(Россия)

Виктория Семенова (Россия)

Редакционная коллегия:

Розвита Брэкнер (Германия)

Том Венграф (Великобритания)

Виктор Воронков (Россия)

Леокадия Дробижева (Россия)

Кэти Девис (Нидерланды)

Ольга Маслова (Россия)

Анна Роткирх (Финляндия) Владимир

Ядов (Россия)

Елена Ярская-Смирнова (Россия)



Адрес редакции:

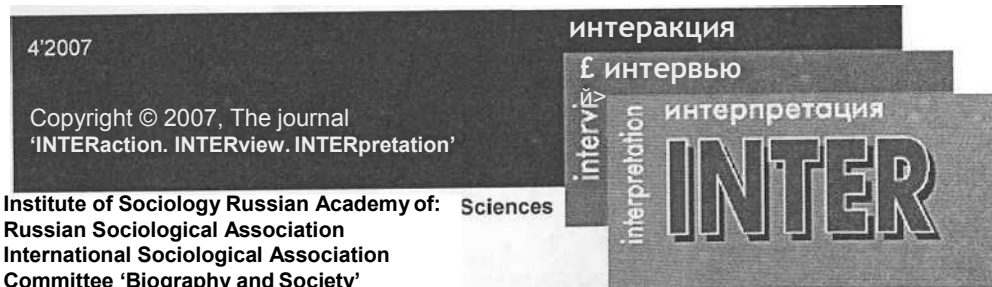
117259 Москва

ул. Кржижановского 24/35 кор.5

Тел. (495) 128-86-18 Факс: (495)

719-07-40 e-mail: rusica@isras.ru

Издание осуществляется при поддержке
Центра Социологического Образования
Института Социологии РАН (Московское
представительство Фонда Форда, грант
970-1214-4)



4'2007

Copyright © 2007, The journal
'INTERaction. INTERview. INTERpretation'

Institute of Sociology Russian Academy of Sciences
Russian Sociological Association
International Sociological Association
Committee 'Biography and Society'

Co-editors of the issue:

Lena Inowlocki (Germany)

Igor Masalkov (Russia)

Elena Meshcherkina-Rozhdestvenskaya
(Russia)

Victoria Semenova (Russia)

Editorial Board:

Roswitha Breckner (Germany)

Tom Wengraf (Great Britain)

Victor Voronkov (Russia)

Leokadia Drobizheva (Russia)

Kathy Davis (Netherlands)

Olga Maslova (Russia)

Anna Rotkirch (Finland)

Vladimir Yadov (Russia)

Elena larskaia-Smirnova (Russia)

Address:

Russia 117259 Moscow

Krzhizhanovskogo str. 24/35 build. 5

Tel. (495) 128-86-18 Fax: (495)719-

07-40 e-mail: rusica@isras.ru

The publication is supported by The
Center for Sociological Education of the
Institute of Sociology Russian Academy
of Sciences (Moscow Office of Ford
Foundation, Grant 970-1214-4)

Письмо редакторов	5
Теоретические дискурсы и дискуссии	
<i>Петр Штомпка.</i> Введение в визуальную социологию	6
<i>Розвита Брекнер.</i> Изображенное тело.	
Методика анализа фотографии.....	13
<i>Оксана Запорожец.</i> Визуальная социология: контуры подхода.....	33
Индивид и общество	
<i>Елена Лебедева, при участии Елены Греминой.</i>	
Конструирование социального документа в практике документального театра (театр.doc).....	44
<i>Михаил Рожанский.</i> Дневниксоветской девушки	55
Полевые исследования	
<i>Дмитрий Попов.</i> Российская интеллигенция как образ: визуальные послания разных времен	71
<i>Ольга Ткач.</i> В поисках родословной: изобретение традиции?	87
Биография номера	
<i>Ксавье ЛеРой.</i> Автобиография танцора: «Продукт обстоятельств»	100
Комментарий Елены Рождественской.	
Биография как телесный нарратив	110
Визуальная социология	
Фотография Сергея Максимишина «Чечня», комментарий Елены Рождественской.....	113
Авторы номера	115

Contents

Editor's Letter	111
Theoretical Discourses and Discussions	
<i>Piotr Sztompka</i> . Visual Sociology: Introduction.....	118
<i>Roswitha Breckner</i> . Pictured Bodies. A methodical photo analysis	125
<i>Oksana Zaporozhets</i> . Visual Sociology: Contours of the approach	142
The Individual and Society	
<i>Elena Lebedeva, with participation of Elena Gremina</i>	
Construction of a Social Document:	
Practice of a Documentary Theatre (Theatr.doc)	151
<i>Michail Rozhansky</i> . Soviet girl's dairy	160
Field Research	
Dmitry Popov. Russian intelligentsia as an image: visual messages of different periods	174
<i>Olga Tkach</i> . In Search of Lineage: Inventing Tradition?	188
Biography of the Issue	
Xavier Le Roy Autobiography of the dancer: 'Product of circumstances'	200
Commented by Elena Rozhdestvenskaya Biography as body narrative	208
Visual sociology	
Sergey Maksimishin's photo 'Chechnya', commented by Elena Rozhdestvenskaya	211
Contributors	213

Письмо редакторов

Этот выпуск журнала «ИНТЕР» посвящен визуальной социологии. Парадоксально, но как таковой, признанной социологической дисциплины в пространстве российской социологии, ее не существует. Имеют место отдельные конкретно сфокусированные проекты, использующие визуальные материалы для постановки или формулирования проблем социологического характера. И западный опыт институционализации этого направления (visual studies) не оказывает существенного влияния на преодоление этого маргинального статуса в силу того, что отечественная социология должна пройти самостоятельный путь ответа на вопрос; нужна ли визуальная социология в нашем социо-культурном поле?

Как нам представляется, этот «визуальный поворот» (по аналогии с лингвистическим) реализуем двояко: с одной стороны, это путь рефлексии в рамках самой социологии о критериях валидности и надежности визуальных материалов, разработки методик анализа визуального, имплементации невербального в спектр социологических методов. С другой стороны, обоснование визуальной социологии возможно лежит и вне ее, в характеристиках медиализированного и визуализированного мира, опосредующего социальные интеракции. Приспособление к этому изменившемуся миру требует иных социальных компетенций, осмысление которых запаздывает.

Мы надеемся, что статьи этого номера в какой-то степени простимулируют обсуждение проблем визуальной социологии, и социально значимая часть видимого мира будет проговорена.

*Е.Ю. Рождественская
В.В. Семенова*

Теоретические дискурсы и дискуссии

Введение в визуальную социологию¹

Петр Штомпка

Мой интерес к визуальной социологии возник сравнительно недавно. Я занимался фотографией как хобби на протяжении 40 лет. И всегда, когда посещал другие страны, делал множество фотографий, так как естественно, что когда кто-то едет за границу, его интересуют экзотические явления, отличающиеся от того, что есть у него в стране, и он стремится сделать фотографии. Это типичная ситуация, когда человек заинтересован в том, чтобы запечатлеть и сохранить в памяти свои впечатления и опыт пребывания в другой стране. Так, благодаря своим академическим поездкам на конференции, конгрессы, симпозиумы, встречи, я собрал большую коллекцию фотографий. Я преподавал в США, в Австралии, в некоторых экзотических местах, вроде Тасмании. В течение года я преподавал в Тасмании (Hubert University), преподавал в Буэнос-Айресе и других местах. И при мне всегда была моя камера, чтобы делать снимки.

И вот, дойдя до определенного уровня своей карьеры, я решил совместить профессию и хобби и заняться тем, что я очень люблю (помимо преподавания и науки). Так я начал преподавать визуальную социологию своим польским студентам. Базой была фотография, поскольку у меня нет опыта в съемках фильма. Поэтому мы решили этого не затрагивать с моими студентами и ограничиться только традиционной фотографией. И начали дискуссию о том, каким образом фотография может быть полноценной основой для социального понимания.

Отправным пунктом было то, что в современном обществе, особенно в период позднего модерна, в окружающем нас большом мире все более важными становятся визуальные элементы. Общество становится все более «видимым», поскольку оно все больше структурируется «образно», разного рода картинками, включая рекламу, билборды, моду и разного рода технологические продукты потребления, например, автомобили, и все другие, которые обычно являются очень красочными, разнообразными и останавливают взгляд. Все это определенным образом презентуется нам, когда мы представляем себе современный город. Если вы оглянитесь вокруг, то увидите множество вещей, которых вы никогда не увидели бы, скажем, в деревне XIX века.

¹ Весной 2006 г. профессор Петр Штомпка по приглашению проф. Никиты Покровского провел мастер-класс по визуальной социологии для студентов и аспирантов факультета социологии Высшей школы экономики (г. Москва). Занятие проходило на английском языке. Здесь печатается текст устного выступления п. Штомпки на этом занятии с небольшими сокращениями. По ходу П. Штомпка демонстрировал некоторые из своих фотографий. Мы приводим краткое описание каждой из них для того, чтобы можно было понять фокус его исследовательских интересов при анализе фотоматериала.

Итак, современное общество становится все более и более «видимым» (визуально насыщенным). Если это так, то это означает, что нам следует уделять больше внимания такому простому методу социологического исследования как наблюдение.

Наблюдение было очень важным методом у первых социологов и, конечно же, у социальных антропологов, исследовавших экзотические общества в отдаленных регионах, а также у этнографов. Но позднее методы визуального наблюдения были вытеснены такими инструментами, как методы математической формализации, интервью. Вместо изучения картинки, стали изучать, как люди формируют государство, вместо наблюдения за тем, чем конкретно они занимаются. В течение долгого времени социологи больше внимания уделяли тому, что люди говорят, чем тому, что они реально делают. А то, что человек делает - это «видимо», т.е. поддается наблюдению. Вы можете оглянуться вокруг себя и увидеть очень много.

Итак, это стало отправной точкой, а дальше мы стали думать о возможных способах использования визуального материала. В общем, имеются два пути, здесь я буду говорить только о том, чему я сам обучал, о моем собственном опыте, думаю, могут быть и другие варианты. Один из путей - это просто идти и наблюдать общество, фиксируя то, что видишь, на камеру. Камера помогает. Как показал мой собственный опыт, если я иду с камерой, то смотрю по-другому, чем когда иду без камеры. Когда я иду с камерой, я фокусируюсь, стараюсь найти что-нибудь интересное. Это как будто ты на охоте или в экспедиции. Обычно, когда я просто иду по улице, я не замечаю отдельных вещей, только отмечаю разницу между «смотреть» и «видеть»: смотреть — означает регистрацию впечатлений, взгляд - сфокусирован. Ты стремишься найти ответы на вопросы, которые сам поставил.

Камера помогает сосредоточенности, помогает выбрать, какие предметы важны, и какие незначительны, поскольку камера всегда дает рамку (фрейм) той части мира, куда устремлен наш взгляд. И такое фреймирование позволяет отделить более важное от менее значимого, вырезая его из общей картины, что уже привносит социологический смысл. Естественно, это важно как просто фиксация увиденного, но также для последующего сопоставления и, более того, - для поиска закономерностей, т.е., для обнаружения определенных регулярностей социальной жизни. Например, когда вы сравниваете образы (фотографии) различных периодов существования той же самой или схожей социальной реальности.

Если вы будете сравнивать образы моего города начиная с периода, когда я еще был студентом, и год за годом дойдете до сегодняшнего дня, вы увидите определенный процесс; вы сможете заметить громадный и чрезвычайно важный процесс цивилизационного прогресса, изменение жизненного стиля, и нечто, что является достаточно доступным для понимания: я говорю об изменении «цветности» жизни: от серого ко все более насыщенным цветам. Это — метафора, уверен, это также характерно и для Москвы, как и для любого большого города мира: цветность меняется в сторону все большего насыщения. Так на основе серии фотографий вы можете сопоставить контрастные моменты этого процесса.

Я организовывал несколько таких проектов с моими студентами. Они отправлялись на серию съемок. К примеру, в этом году у меня было два фото-задания для студентов, и это стало основой при проведении экзамена. Вместо экзамена они дают мне пять фотографий из одного задания и пять фотографий из другого.

Фотографии из одного задания были достаточно сложными. Серия должна была состоять из нескольких фотографий, сделанных по аналогии с конкурсом, объявленным известным культовым фотографом Мэн Реем (Man Ray). Они должны были сделать фотографии, фокусирующиеся на какой-то одной проблеме. В данном случае проблема звучала так: жизнь и деятельность, направленные на общественное благо, на общую пользу. Чтобы суметь сфотографировать это, вы должны много размышлять, найти

Теоретические дискурсы и дискуссии

нужную ситуацию. Перед моими студентами встала сложная задача. Размышляя над ней, они начали интенсивные поиски. Некоторые, конечно, подумали о помощи бедным людям.

Другие убеждали меня, что даже в “нормальной” жизни есть некоторые ситуации, сцены, которые могут рассматриваться как способствующие общественному благу. Поэтому не обязательно это волонтерская работа, это может быть и просто профессиональная работа, если конечно правильно выбрать ракурс подачи. Посмотрим, что из этого получится.

Другая серия фотографий была более простой, это было просто, но требовало большего воображения. Вы знаете о нашей традиции празднования Рождества. Мы - католическая страна, и, соответственно, празднование Рождества является очень важным событием в жизни семьи, церкви. Так, я попросил своих студентов после поездки домой на Рождество принести мне серию фотографий, описывающих Рождество как семейное событие, как религиозное событие и как коммерческое явление. Три аспекта одного явления. Коммерческая деятельность, связанная с религией, является одним из аспектов этого праздника, когда Рождество становится отличной возможностью для продажи товаров, походов в магазины и т.д. В случае с Польшей религия и семья представляют собой достаточно сильный союз, поскольку 90% граждан Польши считают себя католиками. Итак, очень интересно, как это явление может быть отслежено в фотографиях. Это стало первой частью нашей работы. Мы отобрали несколько тем, подобрали к ним фотографии, и в классе начали дискуссию по поводу наших фотографий.

Есть второй важный момент при использовании фотографических материалов: использование их в качестве основы для интерпретации. Конечно, здесь имеется множество возможностей, например, интерпретация коммерческих изображений, используемых в маркетинге. Можно также интерпретировать фотографии с позиции гендерной проблематики, или как они описывают маскулинность.

Как надо смотреть на фотографию, чтобы выстроить значения, интерпретировать ее? Я знаю несколько направлений, по которым может происходить интерпретация, и попытаюсь их описать.

Для начала, естественно, надо поставить вопрос о мотивации автора; что хотел сказать фотограф, почему он сделал именно эту, а не другую фотографию. Это можно назвать коллаж-интерпретацией или гуманистической интерпретацией.

Кроме того, существует также социологическая интерпретация: какой тип социального взаимодействия представлен на данной фотографии, какие структуры, какой тип интеракции, какой тип личностных отношений и т.д. Это тип структурной интерпретации.

Может быть также культурная интерпретация: каковы нормы, вкусы, мода, представленные на изображении.

Существует множество источников «рассматривания»: фотографии в газетах, иллюстративные красочные альбомы, фотовыставки и т.д. Так, я отправил своих студентов на фотовыставку, где им предстояло отобрать одну фотографию из пяти сотен: ту фотографию, которая, на их взгляд, в наибольшей степени наполнена социологическими смыслами. Далее им следовало написать небольшую работу, на одну страницу, почему они выбрали именно ее. Потом мы читали это в классе. Далее начиналась дискуссия, которая вызывала большой интерес у моих студентов. Таким образом, это второе направление, как использовать имеющийся фотоматериал для социологической интерпретации.

После того, как я занимался таким образом со студентами на протяжении двух лет, я решил выделить время, чтобы описать это. В итоге, в этом году я выпустил небольшую книгу, она вышла в Польше, это небольшая работа по визуальной книге, она вышла в Польше, это небольшая работа по визуальной социологии,

которая утверждает фотографию как исследовательский метод и рассказывает об этом методе.

Книга состоит из двух частей. Первая часть посвящена тому, как делать фотографии, вторая - об интерпретации фотографий. В той части, где я говорю о фотографии как методе, я не ограничиваюсь только наблюдением. Наблюдение - лишь один из социологических методов, где фотография может быть использована, но есть и другие методы.

К примеру, контент-анализ. Контент-анализ обычно используется при анализе текста, письменного текста, где выделяется определенное количество фраз, или концепций, или важных идей, которые сопоставляются между собой. Но схожая возможность имеется и при обращении к фотографии, здесь конечно сложнее стандартизировать метод, найти способы формализации. Но это действительно можно сделать. Например, рассматривая фотографический материал с позиции временной перспективы, можно отслеживать газетные фотоматериалы в течение определенного периода. Например, как часто политические волнения или террор иллюстративно появляются на страницах газет в течение определенного времени. Посмотреть и сравнить, как это было десять, пять лет или год назад: сопровождалась ли сообщения о террористических актах визуальным материалом. Таким образом, вы проводите особый тип контент-анализа, и, возможно, обнаруживаете некоторую тенденцию.

Другой метод, когда фотография может оказаться весьма полезной, это классическое социологическое интервью. Это может помочь, когда вы берете фотографии какой-то социальной среды, в которой существуют эти люди, и показываете ее им. Вы показываете фотографии, обсуждаете их, стараясь обнаружить интересные детали о самом сообществе, взаимоотношениях, царящих в нем, выявить, кто лидер, а кто - маргинал, кто богат, а кто - беден в этом сообществе. Это достаточно просто. Гораздо проще получить необходимую информацию от респондентов, имея под рукой фотоматериал, чем просто задавать вопросы. Это еще один метод, в котором фотоматериал может быть весьма полезен.

Следующий метод - это то, что Ф. Знанецкий назвал методом анализа личных документов. Метод анализа личных документов - это изучение оригиналов документов, написанных людьми, к примеру, это письма, дневники, мемуары, содержащие какие-то непосредственные эмоции людей. Сам Знанецкий занимался изучением писем на родину польских эмигрантов из США, т.е. из страны, которая для эмигрантов была весьма экзотичной. Таким же образом можно использовать и фотографии, то есть, изучать частные коллекции фотографий. Обычно люди имеют такие коллекции, и они могут заставить нас обратиться назад, к XIX столетию, а иногда к более давним временам. Вы можете найти собрание портретов, или изображения, описывающие семейные события и т.д. Использование таких коллекций может стать очень продуктивным для понимания реальной жизни людей: что для них было важным, как тогда выглядела обстановка, чем они занимались, как осуществлялись их профессиональные карьеры и т.д.

Итак, мы видим, что имеется множество способов использовать фотографию creatively. Конечно, это - не мое изобретение, о чем я и написал в своей книге.

Относительно этого направления наметилась весьма сильная тенденция в социологии во многих странах. Так, если вы посмотрите на американскую социологию, социологические журналы начала XX столетия, то увидите, что множество гуманитарных работ было иллюстрировано фотографиями. В особенности это касается Чикагской школы социологии, где изучался город как комплекс: жизнь и явления города. Роберт Парк и другие основали эту всемирно известную школу эмпирических исследований. Они использовали фотографию как рабочий инструмент в различных исследованиях. Свои работы они сопровождали фотографиями, что можно проследить по американским социологическим журналам того времени.

Теоретические дискурсы и дискуссии

Затем наступил период, когда визуальные материалы были заменены письменными отчетами, аудиозаписями интервью, которые стали доминировать так, что никто больше не заботился по поводу исчезновения фотографии как рабочего инструмента. Она вернулась к нам в восьмидесятых. И последние двадцать лет мы наблюдаем основные события, которые сопровождают этот процесс.

Моя небольшая работа по визуальной социологии также иллюстрирована моими и некоторыми другими интересными фотографиями. Наряду с этим я постарался осветить основные работы, связанные с визуальной социологией.

Я принес сюда мои фотографии, на примере которых смогу проиллюстрировать фокус своего социологического интереса. Возможно, они не достаточно хороши для экспертов в области фотографии, однако в данном случае я смогу показать вам, что нахожу социологически значимым в фотографии. В этих фотографиях вы сможете увидеть разные типы социального взаимодействия.

1-ая фотография: двое молодых людей у фонтана.

Это очень симпатичный и понятный тип интеракции между молодыми людьми. Действие происходит в Нью-Йорке, они просто сидят возле фонтана.

2-ая фотография: На фото негр-чистильщик обуви чистит ботинки состоятельному белому господину.

Это более сложный, совершенно другой тип интеракции. Здесь мы видим другую интеракцию: состоятельного господина и человека, который чистит ему обувь. На фотографии мы также отчетливо видим их расовое различие. Вы можете вывести много интересных заключений из фотографий подобного рода.

3-ая фотография: На фото дети, ссорящиеся по поводу велосипеда.

Это период становления человеческих интеракций. Мы видим, что даже дети могут быть вовлечены в весьма серьезные дебаты, в данном случае по поводу велосипеда. Это один из типов взаимодействия, демонстрирующий интеракции на этапе ранней социализации, в начальном периоде человеческой жизни.

4-ая фотография: Молодая пара идет по улице, интимно обнявшись.

Данную сцену я наблюдал в Буэнос-Айресе, на главной площади, место романтических встреч молодых людей.

Мы, конечно, легко представляем себе такой тип интеракций. Он относится к романтически-интимному типу контакта, к очень близким отношениям, это очень специфичный тип сцены. Ирвинг Гоффман, (конечно, вы знаете это имя), называл данный тип тай-сцена (tie-scene - сцена связей), которая обозначает демонстрацию дружеских отношений. Когда мы с Никитой (Покровским) встретились, мы заключили друг друга в объятия, тем самым, продемонстрировав окружающим свои дружеские отношения, то, что мы старые друзья.

Существует другой тип тай-сцены, демонстрирующий союз, единение. Когда вы гуляете со своей девушкой, вы обычно используете определенные жесты, движения, демонстрирующие окружающим, что вы ее поклонник. К примеру, вот здесь на фотографии запечатлено место отдыха в Югославии. Вы можете видеть здесь очень типичную тай-сцену между мужчиной и женщиной, которые демонстрируют окружающим, что они вместе. Они не просто идут друг рядом с другом, но это единение, как бы своего рода защита против возможного вторжения извне, которая прочитывается как «пара». Это тип сцены легко поддается расшифровке. Аналогичные сцены вы часто можете наблюдать в различных культурах и странах. Конечно, в разных культурах они будут выглядеть по-разному. Возможно, данная сцена более типична для культуры Средиземноморья. Подобные сцены в разных странах имеют также много общего, что позволяет увидеть и отследить массу интересных вещей.

5-ая фотография: Группа молодых людей, готовящих любительский спектакль.

Здесь мы видим, как люди формируют группы. Группы, конечно, могут быть разные, они могут быть носителями различных смыслов. Здесь перед вами некая спонтанная группа в Бостоне, которая репетирует в стихийно созданном уличном театре. Это группа друзей, которая пытается поставить небольшую пьесу по Шекспиру. Весьма характерный тип группы, поскольку здесь есть лидер, есть человек, который находится в фокусе внимания камеры, можно обнаружить также множество других социологически значимых моментов, об этом я мог бы говорить очень долго. Вы понимаете, что я имел в виду, когда говорил, что основываясь на фотографии, можно выявить множество интересных наблюдений о характере группы. Группа, которая собирается для совместной театральной постановки, является очень интересным объектом для анализа.

6 и 7 фотографии: Массовые фотографии, изображающие народные сборища на публичных площадках.

Это площадь в Риме, итальянцы, мужчины и женщины, сидящие на площади, имели абсолютно разные причины, чтобы прийти сюда. Они собрались не на какое-нибудь представление, а просто для того, чтобы испытать чувство «быть вместе».

Другие группы сильно организованы, имеют структуру. Вот посмотрите на фото 7. Это Корея, здесь группа детей, одинаково одетых и хорошо «вымуштрованных», что точно указывает: это Северная Корея. И я сразу представляю себе, что такое Северная Корея. Ничем другим это быть не может, поскольку представленная культура весьма организована, унифицирована, действия отрепетированы. Все это можно прочесть, глядя на фотографию.

8 фотография: Группа рыбаков занята ловлей рыбы.

Конечно, бывают группы, которые только кажутся группами, когда смотришь на них. Но в действительности это не группа. Люди удят рыбу на краю скалы в Португалии. Мы видим трех или четырех человек, которые кажутся нам группой, но они не группа, поскольку каждый из них занят индивидуальным делом. Это совсем другая история: группа людей, которые рядом, но не вместе. Такой интересный феномен.

9-ая фотография: Зрители на стадионе на теннисном матче в США.

Здесь люди тоже находятся рядом, но не вместе. Это в США, на площади в Бронксе. Толпа людей, наблюдающих что-то, пока непонятно, что. Оказывается, теннисный матч. Представлен другой тип людской толпы: сидящие рядом, но реально находящиеся в интерактивном взаимодействии, поскольку все они смотрят на мяч. Если вы теперь еще раз посмотрите на кадр, то увидите, что они даже повернули голову в одном направлении, наблюдая за мячом.

10-ая фотография: Люди, сидящие на площади в Риме.

Другой тип человеческой группы. Это на знаменитой Испанской лестнице в Риме. Здесь люди просто сидят, чтобы отдохнуть, чтобы погреться на солнце, здесь нет представления, нет теннисного матча. Все они делятся на маленькие группки, которые разговаривают, дружеские группки, но в целом общение индивидуализировано. Поэтому мы видим не реальную общность, а искусственную. Реальное сообщество требует значительно большего.

11-ая фотография: Красочно оформленные рекламой улицы разных городов.

Все мы хорошо знакомы с уличными плакатами и рекламой. Вот отдельные ее образчики на улицах Аргентины, Австралии, Зальцбурга, все они выглядят довольно сходно: коммерциализация жизни. Здесь все возможные виды рекламы, которые придают улицам цветность. Они выглядят сходно, возможно, и в Санкт-Петербурге, и в любом другом городе, где есть старая архитектура, которая пересекается с современными элементами коммерциализации.

Религия очень важная часть жизни для большинства людей. Религия имеет одну очень интересную особенность, она весьма «визуальна», она визуальна структури-

рована через символы и значения. Это структурированное поле, которое наполнено изображениями, символами, орнаментами, одеждой и другими элементами подобного рода. Поэтому в различных культурах можно разглядеть много интересных визуальных феноменов, связанных с религией.

Вот, например, паломники, посещающие церковь в Мехико (Показывает еще одну фотографию). Это крестьяне, которые пришли из деревни, вокруг них характерные флаги, орнаменты, весьма типичная картина для религиозной страны.

Это уже в моем городе, Кракове. Молодые люди совершают паломничество в Церковь Девы Марии Честоховы. Протяженность пути составляет 120 км. Студенты и молодежь раз в год организуют такого рода общее событие. Они идут туда в течение трех или четырех дней, у них все организовано, в том числе места для сна.

Итак, религия имеет очень интересные визуальные элементы, которые можно легко увидеть и описать.

Однако не всегда для того, чтобы сделать «социологическую фотографию», нужно запечатлеть людей. Иногда некоторые вещи, объекты потребления сами по себе содержат социологические смыслы. Особенно, если такие вещи становятся символами. Вот что становится символом в нашем современном обществе.

12-ая фотография: Молодые пары стоят рядом с мотоциклом.

Должно быть, этот мотоцикл принадлежит вот этим молодым людям из Бостона. Они очень гордятся своим Харлеем. Я имел возможность поговорить с ними прежде, чем сделать фотографию. Они гордятся им, как символом, который дает возможность почувствовать свое превосходство над другими.

13-ая фотография: Девушки в полной экипировке мотоциклиста на большой скорости ведут мотоцикл по бесконечной дороге.

Но мотоцикл может стать символом и чего-то другого. Он может стать символом свободы. Эти девушки из Канады, которые водят Харлей, имеют совершенно иную точку зрения на мотоцикл, чем предыдущие пары. Для них мотоцикл имеет другое значение: с его помощью они хотят показать свою степень свободы, то, что они такие же, как мужчины.

Ситуация схожа, но смыслы совершенно другие.

14-ая фотография: Карета, запряженная лошадей, на улицах большого современного города.

Другой «вещный» объект, который имеет странное и различное значение в разных контекстах: карета с лошадьми. Карета - важный туристический атрибут во многих городах Европы и Америки. Если раньше она была средством передвижения, то теперь это туристическая наживка. Она изменила свой смысл, и антропологи уже исследовали данный феномен: как «вещные» объекты на протяжении времени могут менять свои культурные значения и использоваться совершенно иначе.

Итак, конечно, фотография селективна, но и само рассматривание также селективно: вы субъективны и не можете этого избежать. Это - всегда тип субъективной презентации. Но, начиная интерпретировать, вам необходимо осознавать и учитывать как свою субъективность, так и того, кто фотографировал.

Перевод Мириам Анваровой.

Изображенное тело. Методика анализа фотографии¹

Розвита Брекнер

Эта статья является попыткой представить метод анализа (ре)презентации гендерно-специфического тела, прежде всего на изображениях. Анализ базируется на теоретическом рассмотрении и концепциях взаимосвязи между изображением и языком, а также изображением и реальностью. Ключевым элементом метода является анализ сегментов, которые выявляются в ходе описания процесса восприятия и выявления формальных элементов конструирования изображения. Интерпретация фокусируется на тематических референциях, вытекающих из специфики визуального феномена. Анализ иллюстрируется фотографией Хельмута Ньютона, широко известного модного фотографа. В данном случае метод предоставляет возможность заглянуть в сексуально детерминированные отношения между телом и гендером. В заключении обобщается специфика (ре)презентации человеческого тела на изображении, в частности, на фотографии.

1. Введение

Тело всегда означает что-то. В этом нет ничего нового, даже для социальных наук, которые обычно фокусируются на текстуальных носителях значений. Но как выстраиваются значения “телесно” и через тело? Это все еще сложный вопрос. Этот вопрос стал предметом обсуждения, прежде всего, в рамках междисциплинарных феминистских дискуссий в течение последних тридцати лет, и в результате возникли концепции *тела*, которые являются инновационными как для социологии, так и для социальных наук в целом (см. для примера Davis, 1997). Насколько тело, как одно из человеческих проявлений, вписывается в дискурсы и таким образом структурировано текстуальными значениями, в основном, выраженными посредством языка? Или же тело представляет собой слой значений, которые постигаются вне текстуального дискурса, и, таким образом, существуют вне его контроля?

Сходные вопросы возникают и в других исследовательских контекстах, прежде всего, о роли “картинки” (визуального образа) *изображения* в социальном мире. Эти дебаты формулируются сходным образом и затрагивают коренные вопросы для всех социальных наук: думаем ли мы и понимаем мир в основном в терминах изображения и(или) в терминах языка? Структурируются ли изображения таким же образом, как и язык в том, что касается производства значений? И являются ли изображения, таким образом, *текстом* в широком смысле слова, к которому могут быть применены способы анализа текста, которые существуют в семиологии и герменевтике? Или изображения представляют собой иную форму эмоционального выражения и скрытых значений, которая может быть отслежена только при помощи специфических средств, основанных на теориях изображения? И если так, то как «смыслы» образа могут быть переведены на научный язык? И последнее, но не менее важное, как это может быть обосновано в методических процедурах?

Тело, так же как образ, является формой выражения, значения которого (ре)презентируются посредством “дисплея”. Эти значения не могут быть с легкостью “переведены” в языковую форму. Напротив, переносе одного медиума-носителя на дру-

¹ Более ранний вариант статьи опубликован в ZBBS 1/2003: 33-60. Право на публикацию фотографии Хельмута Ньютона получено от его агентства.

Теоретические дискурсы и дискуссии

гой поднимает вопрос о том, насколько глубоко значения встроены в материальную сущность того или иного медиума. Более того, общим для экспрессивного выражения через тело и визуальный образ является то, что оба несут в себе целый набор значений, который не может быть сведен только к одному определенному смыслу. Тем не менее, мы умеем *говорить* при помощи своего тела и четко *понимать* в ходе интерактивного общения, что кто-то хочет *сказать* при помощи своих жестов, выражения лица, позы и движений (Goffman 1985, Molcho, 2001). Но, в отличие от языка, это обычно остается за гранью осознания и замечается только в ситуации эмоционального приятия или неприятия. Хотя мы можем слушать, когда говорим, мы не можем наблюдать за собой так, как это делает наш партнер по интеракции. Но тело также представляет собой предмет для рефлексии, подвластный нашему воображению в момент, когда мы используем и в то же время чувствуем его (Plessner)² Поэтому тело как осознанно, так и неосознанно присутствует в социальной интеракции. С позиции социальных наук встает вопрос, как телесная составляющая может быть исследована в качестве компоненты социальной интеракции и коммуникации, и какой должна быть методика ее анализа, чтобы не потерять ее непроговоренные значения?

Мы находим широкое разнообразие телесных (ре)презентаций, зафиксированных изображениями, которые формируют единое поле для исследования тела в социальных контекстах. Для развития методического подхода к анализу телесной составляющей в изображении я сфокусируюсь на вопросе, какие социальные референции могут быть прослежены по фотографиям. Другими словами: какие социальные реалии воссоздаются и становятся доступными при рассматривании фотографий, особенно той, что сделана Хельмутом Ньютоном, известным модным фотографом?

Чтобы подойти к этому вопросу мы должны сначала определить, каким образом изображения и, в частности, фотографии, могут стать инструментом для получения нового знания, а не только средством иллюстрации вербальной информации (2). Следуя этой логике, я остановлюсь на двух аспектах: первый, на взаимосвязи изображения и языка (2.1) и, второй, на изображении, соответственно, фотографии и реальности (2.2). Основываясь на этом, я изложу метод анализа фотографических образов (3), который будет проиллюстрирован презентацией анализа фотографии Хельмута Ньютона (4). В заключении я представлю некоторые выводы относительно телесной составляющей в изображениях, а также *что* важного с точки зрения социальной (интер)акции в целом можно выявить путем аналитического *просмотра* (отслеживания) телесной составляющей на фотографиях.

2. Образы в социальном мире

2.1. Изображение и язык

Итак, что такое изображение? Это был главный вопрос в дебатах последних 30 лет, касающихся специфики визуальной (ре)презентации (см. например Mitchell 1990, а также Arnheim 1972/77, Berger 1984, Gombrich 1977, и др.).³ Почти при каждом подходе отправной точкой были рассуждения о “языке”, даже в тех случаях, когда постулировалось прежде всего различие, а не сходные черты языка и визуального образа. Способ концептуализации связи между языком и изображением стал центральной точкой почти всех концепций *образа* и, как следствие, предопределял методологический и методический подход к его анализу. Если одна линия аргументации исходила из утверждения,

² Различение между рефлексивно-дискурсивным восприятием тела и непосредственными телесными ощущениями не может дискутироваться здесь более подробно. В этой статье я сфокусируюсь на подходе восприятия изображенного тела. Поэтому феноменологическое восприятие тела не включено в методологический анализ.

³ В немецком контексте: Boehm 1978, 1994, Imdahl 1980, ВChme 1999, Belting 2001 и др.

что значения в изображении - как и в других человеческих экспрессиях и артефактах - производятся действиями, приписывающими значение, истоки которых восходят к языковой форме, то другие настаивали на предположении, что изображение имеет собственный способ формирования и экспрессии, который имеет основу не только и не столько в языке. В этом отношении изображение формирует некую «до-языковую реальность», которая, скорее, «покрывается» последней (включается в нее) (Voehn 1994).

“Языковый” или “текстуальный” подход в своих методологических и методических построениях исходит из реферативного (вторичного) характера изображения и пытается применить процедуры, которые позволяют раскрыть значение изображения при помощи семиологических инструментов. Предполагается, что значение базируется - и в обобщенном виде присутствует - в культурологических и текстуальных системах значений. Анализ характера связи между изображенными знаками (символами) и значимыми объектами, а также символические референции между объектами внутри более широкой репрезентационной системы формирует фокусную точку этих подходов (см.. Eco 1994, Barthes 1986). В визуальных видах искусства традиция иконографии развивалась именно по этому направлению. Однако, “язык изображения”, который мог бы служить основой для сравнения в ходе интерпретации, как это происходит в области языка, не развился. Поле визуального относительно не структурировано «грамматикой», которая организует систематические и относительные референции и значения внутри текста и между текстами.

Это один из главных аргументов сторонников специфического характера изображения. Они утверждают, что в семиологическом подходе определенное направление, а именно «изобразительность» не рассматривается. Это форма экспрессии, которая не просто прочитывается как знак, помещенный в референционные отношения к объектам вне картины (изображения), включая мир символов. Она скорее вырисовывается внутри изображения, и ее значение производится изобразительными элементами, такими как производство линий, контрасты, цвета, поля, поверхности и - не в последнюю очередь - материально-закрепленная рамка (frame) (см., например, Imdahl 1995). Однако, что касается коммуникативного характера феномена, создаваемого и исследуемого в поле «изобразительного», то этот подход остается привязанным к языку. Но усилия направлены не на возможный «перевод» феномена, созданного как изображение, в языковую форму значений. Скорее постулируется, что его потенциал лежит вне рационально организованного «языка изображения».

В. Митчелл развил подход, который пытается преодолеть противостояние между языком и изображением, которое часто основывается на теологических дискуссиях вокруг иконографии и идологии (idolatry and iconoclasm) (Mitchell, W.J.T., 1994). Он понимает изображение так же как язык, как способ выражения идей (концепций) в образной форме, который не относится полностью ни к языковой, ни к текстуальной форме. Оба, как язык, так и изображение, относятся к миру воображаемого, который, поскольку “находится в голове” (в смысле Витгенштейна) никогда не доступен напрямую. Источником воображения является как когнитивное, так и аффективное, рациональное и иррациональное, логическое и алогичное, культурно-формируемое и архаичное, символически закодированное и некодированные источники и импульсы. Воображение питается как внутренними, так и внешними образами как структурированная форма восприятия, которая берет начало в материально-конкретном и текстуально-выраженном и визуально-(ре)презентированном. Однако изображения и тексты не переводятся один в другой, хотя оба и являются частью единого воображаемого мира, и в то же время не образуют отдельных областей в качестве “воображаемого” или “текстуального” способа мышления (Arnheim 1977, 1984). Воображение, отображенное в картине или тексте, проявляет себя различно.

В этом подходе точкой референции является воображение, текстуальные и изобразительные пути конструирования и представления которого не сводимы один к другому. Таким образом, основным становится вопрос: какой угол зрения раскрывается в воображении в ситуации конкретного изобразительного воплощения, который был бы не возможен при создании аналогичного вербального текста. Обычно выдвигается аргумент, что зрительные образы, скорее всего, могут выразить содержание идеи (доязыково) более эмоционально, чем язык, который организован в основе своей рационально. Этот аргумент оказывается слабым в свете исследований, которые демонстрируют, что изображение поддается когнитивной операционализации (Arnheim 1977, Соу 2002), и что язык может хорошо выражать эмоции.

«Единовременность появления» в изображении также часто называется в качестве второго момента специфичности изображения. Обобщающий (более абстрагированный) и ассоциативный характер воображения и мышления может быть лучше выражен через изображение, поскольку язык организован в линейной последовательности. Вследствие того, что этот аргумент выдерживает критику, он может служить отправной точкой для построения основы методологии анализа изображений. Однако изображения воспринимаются не только как целостность, в которой все элементы и части оказываются одинаково важными и значимыми. Изображения достаточно структурированы: по элементам переднего и заднего плана, по линиям перспективы, по элементам «связок» между отдельными частями и многому другому. Кроме того, при восприятии изображения мы изучаем его структуру, двигаясь глазом по поверхности. Взгляд или глаз совершает процесс структуризации, который выделяет отдельные элементы для гештальта, которые позволяют увидеть *что-то* (Arnheim 1984). Тем самым, глаз - это еще одно предположение - проходит «иконические пути» (Loer 1992)⁴, которые ведут к формальному структурированию изображенного. Восприятие процессуально организовано относительно отдельных изобразительных элементов, таких как линии, контрасты, области изображенного и др.

В противоположность языку, который предполагает линейную последовательность знаков, слов и фраз, мы не находим такой же линейной последовательности в изображении. Организация изображения (группировка) остается в значительной мере одномоментной. Поэтому глаз может «скакать» с одного элемента на другой или с одного «иконического пути» на другой и может выстраивать новые пути выстраивания изображения в процессе рассматривания. С точки зрения методологического подхода это ведет к возможности отслеживать совпадения между одновременно изучаемыми визуальными элементами и процессуальности восприятия, благодаря чему время и последовательность вводятся в качестве конституирующих элементов формирования картины увиденного. Прежде чем я представлю процедуру, которая позволит доказательно продемонстрировать эти два главных аспекта формирования изображения, я обращусь к другому кардинальному вопросу, касающемуся методологии, который с позиции социальных наук является еще более существенным.

2.2. *Изображение и реальность: реальность изображения*

Отношения между изображением и реальностью как теоретически, так и практически могут быть концептуализированы самыми разными способами. Изображение может быть рассмотрено как способ отображения социальной реальности, которая является центром интереса для социального исследователя. Изображение также может быть одним из источников информации в ряду других, при этом предполагается, что оно иллюстрирует «нечто» в реальности, которая существует и вне данных изображений.

⁴ Этот термин был введен Томасом Лоером для того, чтобы сблизить методологические позиции Макса Имдала и Ульриха Овермана (Loer 1992, с. 349).

В противоположность этому, изображение может представлять собой составной элемент социальной реальности, которого не существовало бы, если бы не было данного изображения, но который формируется не только средствами изображения. И, наконец, изображение может рассматриваться как самостоятельная реальность, которая формируется своими внутренними связями, без референций по отношению к чему-то вне ее. Решение, какой подход является наиболее релевантным для социального исследования, на мой взгляд, не так важно. Изображение может стать интересным объектом исследования во всех упомянутых перспективах.

Сложность в отслеживании различной сущности и функций изображения по его отношению к реальности состоит, возможно, в том, что референтный статус изображения невозможно определить предварительно. Скорее, это само по себе становится объектом исследования (Becker 1986: 276,279). Ответ на вопрос, каков характер той реальности, которую *создает или демонстрирует* то или иное изображение, таким образом, может быть найден только в результате анализа, и не может предварять исследование как обций постулат о статусе данного изображения по отношению к реальности.

Вместе с тем, систематический обзор, данный Г.Бёме (G. Bohme 1999), может дать представление о том, насколько по-разному может быть рассмотрено и использовано изображение, какие различные функции оно может выполнять. Этот обзор определенным образом предопределяет различные методологические подходы к использованию и интерпретации изображений в социальном исследовании:

- Изображение как *копирование* (копия). В этой перспективе изображение, особенно фотография, используется на основе постулата, что изображение переносит на себя физические характеристики копируемых объектов, а также их взаиморасположение относительно друг друга. Качество фотографии определяется по ее референции к оригиналу, включая ситуации действия и взаимодействия, или же просто «сцену» состояния и условий действия.
- Изображение как *знак*. Изображение здесь определяется по его кодированным референциям к значимым объектам, которые, как считается, в принципе переводимы на язык. Знаковость не базируется на физических свойствах значимого объекта, но соотносится с коллективно разделяемой системой референций, которая фактически организована наподобие языка. Религиозное изобразительное искусство или использование «иконок» в рекламе являются примерами сути этого подхода.
- Изображение как *изображение*. Изображение рассматривается на основе своей «изобразительности», своей экспрессивной формы, которая конструируется в основном внутренними отношениями между отдельными изобразительными элементами (линиями, светом, контрастами, планами, структурой поверхности и т.д.).

Изображение как *средство коммуникации*. Изображение определяется на основе формы его использования. Материальный объект становится изображением, только если на него смотрят как на изображение. Без «смотрения», которое всегда происходит в рамках определенного контекста (выставки, просмотр семейных альбомов и т.д.), изображение может не превратиться в «представление (презентацию)» (J.Berger 1984) и, таким образом, останется объектом, не имеющим значения.

Изображение как *гипер-реальность*⁵. В этой перспективе изображение не является отражением «чего-то» в реальности, которая конструировалась сама по себе независимо от данного изображения. Вместо этого, изображение формулирует,

⁵ Реальность в понимании М. Имдала: Imdahl 1995: 308.

какова эта реальность (что есть реальность) . Согласно утверждению об омнипрезентации изображения, наши взгляды все больше и больше формируются изображениями. Мы воспринимаем как реальное только то, что можем увидеть в качестве изображенного, особенно на фотографии (см. например, Bohme 1999: 111-127). Реальность становится образом, поданным через изображение.

Большое разнообразие мира изображений дает нам примеры для каждого типа отношений между изображениями и реальностью. Они не исключают друг друга, как можно видеть хотя бы на примере фотографий, которые служат в основном для целей копирования реальности. Как указывают многие авторы, (например, Becker 1986: 231) в фотографии можно найти элементы эстетического, коммуникативного и семиотического, что является способом создания гипер-реальности, как показал Гоффман на примере рекламы (Goffman 1981). Однако, в повседневной жизни, также как в науке, фотографии все еще используются лишь в целях копирования реальности. Такой подход, построенный на определенном отношении к объектам реальности, продолжает действовать еще с тех пор, когда фотовспышка отображала и фиксировала светочувствительные объекты. Данное утверждение относится ко всем аналогичным ситуациям фотографирования, даже к тем, которые мы подозреваем в фальсификации реальности, так и в целом, для всех ситуаций цифровой фотографии, которые создаются для “памяти о ситуации или событии” в повседневной жизни. При этом исходят из того, что сфотографированный объект, даже если он избирательно и перспективно расположен в двухмерном пространстве фотографии-на-бумаге, несет в себе черты “индекса” (indexical traces). Изображение позволяет зафиксировать физическое существование фотографируемого объекта по формуле “так это было” (Dubois, 1990, Barthes, 1986.). Это является причиной, по которой фотография используется в основном как документальное свидетельство (Becker 1986).

Основываясь на таком типе отношения к реальности, фотография характеризуется особым отношением к прошлому (Barthes, 1986). Поскольку она показывает, что здесь было, она подтверждает существование объектов и людей в прошлом. Фиксируя момент, фотографии в то же время “говорят”, что эта “сцена” с заснятыми людьми и объектами не будет существовать в том же виде в будущем. Поэтому, по Барту, смерть и изменчивость тематически сущностно присущи фотографии. Это становится очевидным, когда мы смотрим на старые фотографии с людьми, которые уже умерли. Они показывают нам, что однажды и мы умрем, и наше существование, даже зафиксированное на многих фотографиях, будет принадлежать прошлому.

Вместе с тем, это особое отношение фотографии к прошлой реальности не ведет к созданию более “правдивого” образа прошлого. Однако, документальная функция фотографии уже широко обсуждалась и критиковалась, и нет необходимости повторять ее здесь (см., например, Becker, 1986: 293). С разочарованием в фотографии как лучшем средстве “копирования” реальности возросло ее использование как художественного средства. В этом направлении фотография развивалась и приняла на себя функции изобразительного искусства (живопись) как специфического *взгляда* на мир⁶.

До настоящего времени сосуществуют различные способы использования и функции фотографии. Поэтому вопрос, какой тип отношения к реальности воспроизводится той или иной конкретной фотографией, как пересекаются эти отношения, сосуществуют и дополняют друг друга, противоречат или исключают один другого, остается предметом анализа, который должен быть осуществлен достаточно строго наряду с анализом самого содержания фотографии.⁶

⁶ См., например, высоко-иконичные фотографии Мэн Рея, которые создали новый стиль фотографии, а также новые пути смотрения и представления. Другое важное поле - это реклама, где изобразительная и эстетическая власть фотографии все больше используется для создания специфических образов (см. к примеру, Hartmann and Haubl 1992). В этом отношении Хельмут Ньютон типичен как фотограф моделей, где им создан новый образ женщины, независимо оттого, согласны мы с ним или нет..

Что мы видим и интерпретируем, когда смотрим на изображение с точки зрения методической перспективы? Исходя из того, что было сказано выше, мы можем сфокусироваться на разных аспектах:

- . *позиция автора изображения* (и, возможно, его жизненный опыт);
- . *тематические вопросы*, как они заявлены как в конкретном, так и в символическом ряду объектов;
- . *иконический ряд* (Imdahl, 1995), который создается светом, линиями, цветом, контрастами, перспективами, их соотношения и др.;
- . *моменты интеракции*, которые относятся к действиям в реальности и которые недостаточно полно зафиксированы в изображении;
- *отсутствующая реальность*, на которую изображение указывает, и без которой остается недосказанность;
- *контекст* создания, хранения и использования изображения (или коллекции изображений)
- *взаимодействие* между всеми этими аспектами.

3. Методические процедуры

Для того чтобы отследить одновременность присутствия феномена, например, на фотографии, а также секвенциональный процесс его восприятия, я бы хотела предложить процедуру анализа, которую я называю секвенционный анализ. Как уже говорилось, он основан на визуальном характере восприятия в процессе «смотрения». Процедура представляет собой попытку следовать процессу, при котором «глаз», следуя организационной структуре изображения, формирует отношения между отдельными элементами. Другими словами, необходимо проанализировать процесс конструирования такой специфической формы как изображение с присущими ему качествами экспрессии и тематизации. Р.Арнхайм сформулировал принцип формирования изображения как гештальта более четко:

“Процесс структурирования, при котором каждый элемент приобретает свои свойства через свое положение в системе целого, происходит в определенной мере вне уровня осознаваемого. *Что* зритель видит на изображении, уже является результатом процесса организации”(АтИе1т 1984: 176).

Основываясь на работе Макса Имдала, мы можем утверждать, что гештальт изображения в основном базируется на цвете, формах и линиях, которые конструируют определенные перспективы и композицию отдельных планов изображения (передний план / задний план (Max Imdahl, 1980). Однако, гештальт появляется только в процессе активного «смотрения» и в ходе его может изменяться. Процесс «смотрения» определяется распознаванием объектов и пространственных факторов, с одной стороны, и иконическими элементами и их связями внутри фиксированной рамки, с другой стороны. Формирование гештальта в процессе «смотрения», как и при любом процессе интерпретации, - это принципиально открытый процесс в своем намерении увидеть самые разные вещи, а также увидеть их по-разному. В то же время, придавая формальную структуру изображению, процесс «смотрения» не является произвольным, это служит основанием, из которого можно выстроить подходы к методике интерпретации. В тоже время, при анализе изображения возникает сложность, связанная с тем, что мы *видим* одномоментно и многоаспектно, и это мы можем выразить только через секвенционный порядок слов и предложений, если мы хотим поделиться своими впечатлениями, взглядами и интерпретациями с другими.

Процедура интерпретации организована таким образом, что разные уровни конструирования изображения должны стать фокусом отдельного анализа, при этом все эти уровни предстают зрителю одновременно. Усилия исследователя концентрируются на

последовательном анализе сегментов, каждый из которых должен быть идентифицирован, т.е. отслежен детально сточки зрения тематического, символического и иконического аспектов, а также с учетом его роли в формировании всего изображения в целом и его репрезентативного потенциала.

“Метод является визуальным постолку, поскольку это прямое восприятие, но он должен обрисовать каждый из элементов и рассматривать их скорее последовательно, не как синоптическое обозрение”(Arnheim 1984: 177).

Даже если нет возможности представить процедуру анализа детально, отдельные ее шаги должны быть кратко описаны.⁷⁻⁹

На *первом этапе* процесс восприятия описывается как рефлексивное обозрение и сопровождается “огораживанием” тех сегментов изображения, которые привлекли наше внимание. Вместе с детальным описанием формальных элементов (светотень, цвет, отдельные планы, конфигурация, фигуры, передний и задний план, отношения размерности большое/маленькое, перспективы, центр и периферия, сценические элементы, хореография, текст, фреймы)⁴ определяются отдельные сегменты как основа для интерпретации.

На *втором этапе* интерпретация начинается с одного сегмента, который был определен как потенциально релевантный для общей структуры изображения. Независимо от знания контекста *этого* изображения и в соответствии с процедурой построения и тестирования гипотез, предложенной Ульрихом Оверманом в структурной герменевтике, формулируются различные гипотетические “прочтения” относительно возможного тематического, символического и иконического значения этого сегмента. Следующие вопросы могут быть поставлены к каждому сегменту:

- Насколько пространственные, временные, конкретные, символические интерактивные характеристики отдельного сегмента могут быть важны для изображения в целом?
- Каким образом сценические и пространственные характеристики отдельного сегмента формируют определенную перспективу всего изображения?
- Формирует ли данный сегмент, как часть общей сцены, определенные временные референции всего изображения? И если да, то как?
- Может ли данный сегмент быть частью общего “иконического пути” в перспективном плане всего изображения? С каким тематическим содержанием это может быть связано?
- Какая “потенциальность” изображения реализуется через этот сегмент? Является ли он подтверждающим, противоречащим или просто конкретизирующим общий потенциал остального изображения? Какие следствия можем мы гипотетически вывести из этого сегмента, которые были бы важны для других сегментов?

На *третьем этапе* фокусируются на проблемах, связанных с прагматическим контекстом изображения: его производстве, хранении, использовании и его восприятии. Это позволяет сделать вывод, насколько потенциальная значимость изображения была реализована в процессе его использования или хотя бы заявлена в этих процессах.

- Можем ли мы выяснить некоторые детали ситуации создания изображения или фотोगрафии? Что могло случиться до того, или после?

⁷ Специфика анализа в данной статье направлена на использование комбинации методических принципов и подходов. Этот подход уже был несколько раз апробирован в ряде семинаров и статей, он исходит из образительной теории Макса Имдала, исторической реконструкции значений и символов Эрвина Пановского и Gestalt теории Рудольфа Арнхейма. Методологические основания данного подхода однако сформулированы не окончательно

⁸ Этот шаг аналогичен тому, который представил Пановский как описание изображения (picture description), который предшествует непосредственно интерпретации (см. также Muller-Doohm 1997).

⁹ Различные предположения и гипотезы, вытекающие из анализа изображения конечно не никогда не могут быть окончательными. Но тем не менее они могут продемонстрировать причинно-следственные связи между отдельными элементами изображения, которые сами по себе невидимы.

. Что можно сказать о намерениях создателей, в нашем случае фотографа и фотографируемого? Что можно увидеть относительно их отношений? Чьи замыслы были реализованы, а чьи - нет?

* Как я как зритель отношусь к изображению в целом и отдельным сегментам?

На четвертом этапе результаты всех предыдущих, наконец, синтезируются. Необходимо ответить на вопрос: что и каким образом становится визуальным посредством данного изображения, для каких целей это сделано и с каким результатом? Таким образом, необходимо осветить структурирование значений при помощи особой организации изображаемого в данном конкретном случае. В заключение возможны рассуждения о феномене в целом, конкретное изображение которого можно рассматривать только как частный случай его существования (case).

В зависимости от интересов исследователя и следуя процедуре теоретической выборки, разработанной Глейзером и Страуссом (1967), изучение может быть продолжено путем сравнительного анализа сходных изображений (например, сделанных в разной манере), сделанных одним фотографом и/или разными¹⁰. Сравнение с фотографиями другого жанра (например, семейной фотографией) может также высветить специфику организации модной фотографии как принадлежащей сфере публичного в отличие от частной сферы и т.д. Также можно дополнить фотоанализ другими данными, такими как нарративное интервью, если центром интереса является биографическое исследование. Далее я хотела бы представить в качестве примера и кратко развернуть анализ фотографии Хельмута Ньютона. Представление анализа ограничено и сведено в основном к тем идеям и гипотезам, которые очевидны по своей интерпретации, соответственно, тем, которые не могут быть ни верифицированы, ни фальсифицированы, демонстрируя те двусмысленности, которые, в конечном счете, представляются основополагающими для данного изображения.

4. Пример анализа фотографии Хельмута Ньютона

Почему я выбрала фото Хельмута Ньютона? На одном из семинаров по интерпретативному анализу изображений студенты принесли недавно изданную книгу с широким выбором его фотографий (Newton 2000). Они хотели выяснить, были ли фото женщин, сделанные Ньютоном, выполнены в сексистской манере или в эмансипаторной. Анализ двух фото, сделанный двумя студентками и представленный группе¹¹, привел к выводу, что одна из фотографий, торс (Newton 2000: 73), представляла женское тело как сексуальный объект. Но осталось невыясненным намерение самого Ньютона относительно такого характера воздействия фотографии: был ли он солидарен или критически настроен по отношению к такому эффекту. На другой фотографии (Newton 2000: 46) студенты увидели образ новой женщины, где она претендует на контролирование процесса сексуальной интеракции. Противоречивые дискуссии на семинаре о женских образах, созданных Хельмутом Ньютоном, были встроены в более широкие дебаты, инициированные берлинской выставкой, посвященной 80-летию Ньютона. Она пробудила очень разные впечатления и противоречивые реакции.

В процессе дискуссий на семинаре стало ясно, что обсуждение затрагивает уже принятые гендерные образы и роли самих студентов, когда они пытались определить, с какими из них они могли бы себя идентифицировать, а какие должны были отвергнуть. Это был их основной мотив при анализе фотографий Хельмута Ньютона.

На другом семинаре, в городе, расположенном на территории бывшей ГДР, я пыталась продолжить этот опыт и включила фотографии Ньютона в концепцию семинара

¹⁰ это относится также к анализу подборки изображений. За недостатком места это далее не будет рассматриваться в данной статье, (см. Breckner 1998-2002).

¹¹ см. статьи Nadja Zitouni and Sabrina Maul, FU Berlin, Institute for Sociology.

более систематически. Однако в этом контексте дискуссия развивалась совсем по-другому. Студенты (около 35 девушек и один юноша) только с большими колебаниями обратились к предложенному материалу. Не было достаточно ясно, либо провокация, предлагаемая фотографиями, отвергалась (какие-то смешки пробежали по рядам, когда передавались фото), либо фотографии серьезно не затрагивали чувства и интересы студентов. Возможное объяснение для этой совсем другой реакции, по сравнению с включенностью берлинских студентов, может быть названо только в качестве гипотезы, поскольку данных для серьезного анализа реакций студентов не имеется. Возможно, что для поколения студентов Восточной Германии, с их опытом трансформации ГДР в ФРГ в годы их социализации, тематика фотографий Ньютона, связанная в основном с достаточно запутанным специфическим образом женщины, не была актуальной проблемой по сравнению с другими, с которыми им пришлось столкнуться в процессе своей переориентации. Но также возможно, что эти вопросы и в этом контексте затронули

поиски студентами своих ролей и ориентаций, но воспринимались как избыточные по сравнению с другими аспектами трансформационного процесса. И, в качестве третьей интерпретации, также возможно, что такие образы не были частью опытного багажа студентов. Возможно, их иконические референции не повторяли тех, которые предлагал и развивал Хельмут Ньютон в контексте высоко эстетствующего мира моды. Поэтому его стиль и соответственно его иконические элементы возможно не затронули их эмоциональных интересов. Чтобы ответить на вопрос, почему фотографии Ньютона вызвали столь разные реакции, необходимо выяснить, каковы те проблемы (тематические области), которые потенциально связаны с его фотографиями. Следуя предложен-



анализе одной фотографии.

Фигура1: Фотография в целом

Первым делом я фиксирую свое осязаемое “движение” “вдоль/по” изображению. Сначала взгляд привлекла женщина “в целом”, но также, почти незамедлительно, сидящий мужчина. Затем он переместился с его тела на его лицо и с его лица на лицо женщины. После этого взгляд обратился к кровати, и, наконец, я заметила лампу и, почти немедленно, “задник” с ковром (обои?), которые каким-то образом присутствовали с самого начала.

При первом субъективном восприятии возникают два почти одновременных совпадающих следствия “смотрения”. Взгляд охватывал мужчину и женщину почти одновременно, но при этом направлялся сначала от нее к нему и затем немедленно обратно от него к ней. Меня вело желание создать образ из тех “напряжений”, которые я чувствовала между этими двумя

фигурами. Это соответственно предопределяло последовательность моего восприятия. Нагота женщины привлекала взгляд в первую очередь, поскольку представляла собой резкий контраст официально одетому мужчине. Но взгляд не останавливался на ней, он скорее двигался дальше, ища “напряжение” между обоими фигурами, вероятно для того, чтобы понять, какого рода отношения представлены на этом изображении. Из этого первого подхода можно уже выдвинуть гипотезу: то, что происходит между двумя фигурами, составляет тематическую проблематику фотографии. Давайте посмотрим на

формальное конструирование фотографии, чтобы проверить, было ли мое индивидуальное восприятие “ведомо” формальной структурой изображения или моими индивидуальными предпочтениями¹²

Следуя структуре перспективы, мужчина представляет собой иконическую фокусную точку, что создается в основном направлением света и черно-белым контрастом. Тени показывают, что свет идет с правой стороны. Это солнечный свет, который идет через большое окно, которое не видно на этой копии¹³. Свет идет по стене и по полу и создает конус, который фокусируется на мужчине. Так как свет прямо падает на мужчину, то он в своем черном костюме создает мощный черно-белый контраст в рамках всей картины. Тело женщины буквально сияет и контрастирует с темным задником. Но здесь контрасты не так ярко выражены, как вокруг мужчины. При этом она формирует наиболее расширенную область света на изображении. В пространственной перспективе именно она находится в центре «вспышки», создавая, таким образом, дополнительный фокус к доминированию мужчины в перспективе. Если брать фотографию в целом, то камера расположена не по центру, но прямо напротив женщины, что согласуется со взглядом, сфокусированным первично на ее фигуре. Напряжение сконструировано также формально: как соотношение между двумя иконическими направляющими, перспективой и пространственным расположением. Каждая фигура является центральной в одной из двух направляющих.

Для того чтобы реконструировать более детально, какого типа напряжение выстроено изображением, фотография сегментируется, следуя процессу ее восприятия, а также следуя формальной структуре изображения. Каждый выявленный сегмент анализируется отдельно и последовательно, а также в его отношениях с другими. С какого сегмента начинать?¹⁴ Поскольку пространственное расположение на данном изображении не доминирует над перспективным, я буду следовать, прежде всего, конструкции изображения в этом «плоскостном» направлении. Итак, начну с фигуры мужчины как первого сегмента.¹⁵

Фигура 2: сегмент 1 - мужчина

Первым делом останавливает внимание положение тела. Расслабленные плечи контрастируют с плотно сжатыми коленями, что заставляет продолжить взгляд вниз к строго параллельному положению ступней. Руки сложены и лежат на (бедрах?), словно он молится. Именно так сидят на церковной скамье, когда взгляд фокусируется на священнике или на образе святого. В любом случае, тело сохраняет спокойствие,

¹² По моему мнению, индивидуальные предпочтения являются основами восприятия, которые развиваются в результате жизненного опыта каждого человека. Конечно, они вписаны в общество, однако с биографической точки зрения они формируются в основном вокруг данного индивидуализированного опыта. При этом оценки могут сильно различаться. Так, например, могут различаться оценки близких друзей или коллег, когда они смотрят на одну и ту же фотографию. Однако, отношения между двумя фигурами на фотографии всеми рассматривалось как центральный элемент, но индивидуальное восприятие каждой из фигур различалось, не в последнюю очередь по гендерному признаку. Этот аспект, однако, не будет здесь обсуждаться. Экстенсивный формальный анализ изображения в манере Imdahl (1980), или более детальное описание изображения, предложенное Panofski, здесь невозможно. Здесь мы основываемся только на секвенционном анализе

¹³ Я нашла фотографию Ньютона по интернету в трех разных вариантах. Эти фотографии содержали различия в ппvFini/m/ деталях в зависимости от типа воспроизведения негативов. Я при анализе базируюсь на фотографии опубликованной в Newton 2000b, с. 75.

¹⁴ Последовательность при анализе сегментов и выделение отдельных сегментов могут иногда различаться. Но, как показали мои эксперименты на семинарах, эти различия несущественны, хотя могут различаться большей или меньшей детализацией при определении сегментов.

¹⁵ Этот сегмент может быть детализирован и дальше. Голова, руки, ноги, туфли могут выделяться как отдельные сегменты, это может быть более эффективно для детального анализа. Для сокращения места я, однако, сокращаю общую схему анализа и исключаю некоторые альтернативы, возникшие при анализе, и сконцентрируюсь больше на конечных результатах.



не кажется, что оно в движении или собирается двигаться. В этом случае руки бы были открытыми. Однако тело не кажется и скованным. Поза скорее выражает осознанное ожидание, без подготовки себя к тому, чтобы стать частью порыва или действия. Взгляд сфокусирован на чем-то, расположенном выше уровня глаз, но шея не повернута. Мужчина остается спокойным и удерживающим взгляд на одном объекте (см. Molcho 2001).

Костюм свидетельствует, что это, возможно, празднование какого-то события или праздника. Ассоциация с походом в церковь остается, и этим выводит в контекст публичности. С другой стороны, можно представить ситуацию обеда в буржуазном доме при которой все собравшиеся подтянуто одеты и заранее готовы к тому, что еда будет подаваться слугами. Ослепительно блестящие туфли, что подчеркивается лучами света, не говорят о том, что их использовали на пыльных улицах или о том, что их специально тщательно полировали для данного случая. Это говорит о продуманности общего облика (перформанса) этого мужчины. Все вместе - мужчина как один сегмент - дает нам возможность предположить, что это спокойный, ожидающий и продуманный сценарий с сильным налетом перформанса, где сам мужчина является центральной точкой фокуса.

Рамка фотографии напоминает, что мы видим плоскостное пространство изображения (перспективный план). В пропорциях фотографии в целом центральная точка - тело мужчины - расположена к левому краю. Однако его ноги и ступни приближаются к серединной линии изображения. Положение сидящего придает ему видимость “небольшого”, однако, горизонтальная линия его высоты приближается к середине изображения. Теперь посмотрим на второй сегмент.

Фигура 3: сегмент 2 - женщина

Мы видим почти обнаженную женщину. Почти, потому, что на ней туфли. Но об этом позже. Сначала останавливает взгляд то, что она хотя и стоит прямо, но скрестила руки сзади, таким образом привлекая внимание к своей хорошо сложенной груди. Одна “указывает” влево вниз от горизонтального центра изображения. Другая направлена прямо на зрителя. Кажется, что тело указывает на два направления: левая часть прямо, а правая - налево, как бы говоря: одна сторона для зрителя, который находится вне картины и сидит прямо напротив, а другая — для зрителя, который находится внутри изображения и соответствующе расположен. Правая нога несколько выдвинута и составляет вместе с грудью и носком туфли легкий барьер относительно левой части изображения.

Эта поза - также как и поза мужчины - представляется хорошо сконструированным перформансом, поскольку ее трудно представить как спонтанную¹⁶. Более того, это тело презентует себя — несмотря на поворот - как неподвижное. Нет ни одного сигнала о происходящем движении или его попытке, скорее, оно застыло именно в этой позе. Возможно, именно эта поза, и ничего больше, и является целью изображения. Эта точка зрения поддерживается расположением по отношению к свету, который высвечивает левую грудь и левую ногу, что придает наибольшую привлекательность. Туфли добавляют к этому впечатлению как дейст-



¹⁶ Вы можете попытаться сами проверить, как восприятие тела зависит от позы.

вительно эротической сцене, ведь если бы это была просто фотографическая «фиксация», туфли не остались бы на ногах после раздевания. Поэтому туфли являются важным элементом перформанса. Если мы примем эту деталь к рассмотрению, то женское тело. Если мы принимаем эту деталь во внимание, то женское тело становится более понятным. Высокие каблуки означают женскую элегантность, шарм становится(в эротическом плане, а также в смысле стиля). Они могут быть вызывать ассоциации, связанные с использованием «оружия», как средство удлинения ног. Они также формируют определенное зрительское восприятие, которое без них было бы невозможно: другое время (20-е или 50-е годы), определенная мода и, не в последнюю очередь, определенная мода, и, не в последнюю очередь, ассоциации с проституцией. Они сигнализируют о создании и удовлетворении состоянии удовольствия, что подчеркнута контрастом с обнаженным телом. Пока еще открытым остается вопрос, что связано с туфлями конкретно на этой фотографии. Только ясно что в контрасте и в связи с обнаженной телесностью они создают дистанцию и напряжение.

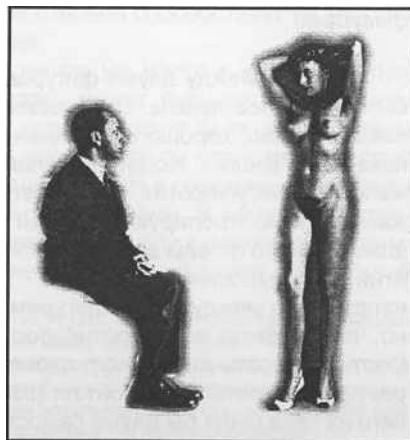
Когда мы обращаемся к лицу, то впечатление о перформансе позы становится слабее. Открытый рот, откинута голова и взгляд, выражающий открытый и прямой интерес. К тому же неуложенные, даже небрежные волосы, находящиеся в движении, создают контраст спокойному и фиксированному положению тела. Возможно, волосы подмышкой тоже являются частью этого контраста, который, однако, также мог быть использован для постановочного контраста. В целом презентуется выражение застенчивости в отношении своей привлекательности, даже с оттенком удерживания и дистанции, что может быть интерпретировано, с одной стороны, как скромность или же, с другой стороны, как свидетельство профессионализма. Балансирующая взаимозависимость между этими двумя возможными интерпретациями, возможно, является частью производства всей сцены.

В каких сценах можно представить подобные отношения и позы? Это может быть презентация себя перед (новым) любовником, тогда сильное желание достигнуть эффекта инсценировки вполне объяснимо. Это также может быть любовная игра пары, которая любит или которой для стимулирования необходимы такого рода инсценировки. Конечно, такая поза приобретает значение в контексте проституции. В данном контексте весь особый стиль организации сцены становится непосредственной задачей для интерпретации. Напротив, это будет рассматриваться как данность, не требующая интерпретации, в ситуации кастинга для кинофильма, конкурса фотографии или чего-то в этом роде.

В плане перспективы женская фигура расположена на правой стороне и не входит ни в какие отношения с рамкой. Она остается *внутри* изображения без референций по отношению ко *внешнему*. Определенная статичная конструкция изображения настолько подчеркнута, что не может быть встроена в конструкции протяженности типа «оттуда» «досюда». Более того, становится ясным, что напряжение на фото создается больше не за счет элементов композиции, которые относятся ко всему пространству изображенного, но скорее за счет сценических элементов, создаваемых этими двумя фигурами.

Фигура 4: сегмент 3 – отношения между двумя фигурами

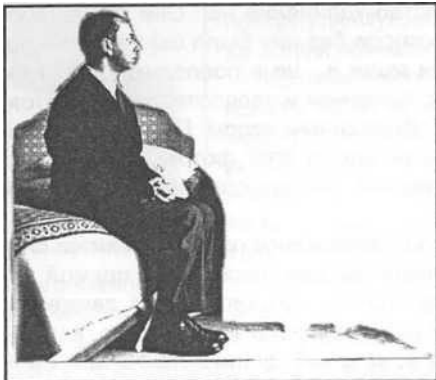
Если мы сопоставим эти фигуры вне сценического их обрамления, но становится ясным, что их отношения формируются не просто иконичес-



Теоретические дискурсы и дискуссии

ким положением внутри картины. Это впечатление создается уже при первом взгляде и - как можно предположить - также создается другими сценическими элементами.

Какие подсказки можно извлечь из сценических элементов, относящихся к тематике изображения, для ответа на вопрос: о чем это все?



Фигура 5: сегмент 4 - сценический контекст мужчины

Он сидит на кровати, что усиливает интерпретацию, что это может быть любовная сцена. Однако, присутствует только односпальная кровать, что делает маловероятным, что изображена ситуация из жизни пары. Также отпадает мысль о кастинге. Остается идея о сцене с любовником (новым любовником) или идея о проституции, если сфокусироваться на женской позе. Односпальная кровать, однако, маловероятна в реальной сцене проституции. Это не исключает символическую форму пред-

ставления проституции, которая может быть обращена к фантазии зрителя, нежели являться репрезентацией реальной ситуации.

В контексте этой кровати мужчина, с его весьма примечательным внешним видом - хорошо сидящий костюм и начищенные туфли - представляется полным контрастом. Он кажется не имеющим отношения к кровати, хотя он и окаймлен ею (*фрейм*). Кровать также выглядит чистой, разглаженной и неиспользованной, к тому же мужчина в одежде. Он присел и не занимает много места и выглядит как человек, который никоим образом не намерен нарушить интимность чужой постели. Это выглядит строго, обстановка содержит мало эротики. При более пристальном рассмотрении видно, что за ногой мужчины лежит маленький лоскут, который похож на часть одежды, упавшей с кровати. Этот очень маленький, но непонятный кусочек вызывает раздражение, рождая предположение, что что-то нарушает, разрушает эту хорошо организованную сцену. При всей двусмысленности происходящего мужчина смотрит в лицо женщины без особой эмоциональной включенности. Давайте посмотрим ближе на всю сцену между этими двумя.

Фигура 6: сегмент 5 - сцена между двумя фигурами

Контраст между двумя фигурами не мог бы быть более явным. Она презентуется как эротичная, хорошо сложенная и, наверняка, для многих людей привлекательная женщина. Он, напротив, предстает как сдержанный и контролирующий свои реакции, вписанный во фрейм асексуального восприятия двусмысленной ситуации. При этом напряжение между двумя фигурами очевидно, что вытекает из их противопоставления. Соотнесенность двух фигур происходит через прямой зрительный контакт (взгляд). Без него их тела были бы двумя самостоятельно



расположенными объектами¹⁷? Именно женщина бросает вызов мужчине. Ее рот открыт, глаза направлены на него. Он отвечает на ее взгляд, но его лицо с замкнутым ртом выражает скорее подчинение, возможно даже поклонение, переплетенное с застенчивостью или неуверенностью. В любом случае, нет никаких видимых признаков его предстоящих намерений. Скорее мужчина занимает позицию полного ожидания. Но его взгляд не направлен на ее тело, а сфокусирован на лице. Вот почему сцена и приобретает характер эротики. Посредством интенсивности и направления взгляда передается указание, что именно эмоциональное, возможно даже любовь - по крайней мере, со стороны мужчины - вот что разыгрывается здесь. Но именно женщина находится в позе, именно она должна была бы начать движение, если бы что-нибудь начало происходить. Однако, кажется, мужчина держит контроль над ситуацией через аттитюд подчиненности, застенчивости и закрытости. Женщина должна была бы что-то сделать, чтобы раскрыть его руки и его тело, если бы сценарий развивался дальше. Но будет ли ею начато это движение? Или же цель и побудительная задача уже достигнута, при помощи визуальных средств продемонстрировано именно напряжение этой сцены, что подчеркивается статичностью всего изображения? Или же это своеобразный вид страсти, который ищет стимулов, чтобы перенести разбуженные фантазии в другой контекст? Как бы то ни было, здесь встречаются не только тела, но лица и глаза, которые принадлежат двум резко противоположно поданным фигурам. Однако, ситуация остается открытой, и мы не можем решить, это картина о любви или о проституции или о том и другом.

Другие возможности и контрасты становятся явными, если мы посмотрим на туфли. Тогда как туфли мужчины находятся в косых лучах и сигнализируют по их сдвинутости об «официальности», туфли женщины по своему классическому сочетанию черного и белого формируют образ эlegantности, даже некоторой аристократичности. В то же время один туфель помещен в область темного, вне косых лучей. Ее туфли позиционируются как находящиеся на грани света и тени. Если здесь и «разыгрывается» проституция, то она стилистически представлена в очень «окультуренной» форме.

Это подчеркивается лампой в пространстве между фигурами. Она придает пространству комнаты окультуренный смысл, что придает некоторую «нормальность» несколько двусмысленной сцене. В перспективном плане это становится частью напряжения между двумя фигурами, занимая важное положение в изобразительной структуре картины. Лампа является световой точкой между мужчиной и женщиной, с другой стороны, создает дистанцию между ними. Если ее прикрыть, фигуры окажутся значительно ближе друг к другу. Но тогда вся сцена окажется сведенной к композиции мужчина-женщина-кровать. Лампа является элементом, который создает композицию фигур и привносит новый зрительский фокус, чему в немалой степени способствует то, что она занимает центральное положение всего изображения.

Задний план как отдельный сегмент добавляет не так уж много к интерпретативному потенциалу сцены. Ковер как необычный образец может указывать на временной контекст и добавлять культурные референции, которые могут быть исследованы Дополнительно¹⁸. Здесь он выступает как задник. В таком виде он становится частью сцены, одним из аксессуаров (как и лампа), чьи функции состоят в создании атмосферы Двусмысленности специфически *изобразительными средствами*. В общей конструкции картины ковер не несет, однако, специальной сценической или тематической функции. При общем взгляде на всю картину он выполняет роль задней рамки для верхней

¹⁷ Это становится очевидным, если сравнить руки обеих фигур. Если их убрать, то тела становятся безжизненными и или, по крайней мере, мы не можем увидеть, каков тип отношений между двумя фигурами.

¹⁸ Если бы это была фотография, из которой мы хотели бы получить информацию о жизненной ситуации, социальной страсти или индивидуальности конкретных людей, тогда имело бы смысл на этой стадии узнать больше о Ремени и месте: по тем обоям, которые видны на стене: когда такие использовались. Но в случае данной конкретной фотографии мы уже пришли к выводу, что это не документированный тип фотоизображения.

части женского тела¹⁹? где стиль прически контрастирует с временными (динамичным референциями коврового рисунка. Этот динамический ряд сам по себе создает напряжение и удерживает интерес к картине. Люди и аксессуары не могут быть интуитивно соотнесены с определенной временной рамкой. Композиция, игра с отдельными элементами изображения позволяет отнести его, скорее, к картине, чем к фотографии в традиционном смысле.

Фигура 7: Фотография в целом (возвращение к первой фотографии)

Наконец, обратимся к связям между взглядами: как они конструируют сцену безотносительно к нашей позиции внешнего зрителя. Через композиционное конструирование сцены внимание сосредоточивается на фигуре мужчины, расположенного сбоку с тем, чтобы посмотреть на женщину его глазами. Он принимает на себя позицию наблюдателя и отсюда, скрыто, обладает потенциалом для идентификации. В то же время, он не просто наблюдатель, как мы, внешние зрители, но вступает в определенные отношения, создает их вместе с женщиной. Поэтому он становится участником. Но, что еще более важно, благодаря его позиции «участвующего» и женщина уже не является просто объектом. Здесь, в этой сцене, что-то происходит *между двумя людьми*.

Глаз камеры, который не совпадает с описанным выше взглядом, создает иной ракурс (иной взгляд), который в пространственной перспективе прямо направлен на женщину. Мы воспринимаем женский взгляд, также как ее лицо и ее тело, как наблюдатели, поскольку они расположены прямо перед нами. Нет изобразительных «настроек» для того, чтобы увидеть сцену ее глазами. Именно она является объектом «смотрения» и не формирует позицию «смотрящего» на предметы. Если, в качестве внешнего наблюдателя, мы сфокусируемся на ее позиции, то мужчина становится второстепенной (маргинальной) фигурой. Но это не совпадает ни со сценическим, ни с изобразительным планом фотографии, в которой, как мы видели, контрасты между фигурами являются наиболее важными структурирующими элементами. Если обратиться к этому напряжению, то оказывается, что в структуре данного изображения перспективный план является более важным, чем пространственный. Тематические вопросы, возникающие из перспективного плана, в котором мужчина несколько доминирует, оказываются потенциально более богатым полем для интерпретации²⁰?

Итак, что тематически раскрывает это изображение? Оно о женской красоте, которой восхищается скромный мужчина? Но что значит, если не просто создан образ женской красоты как картина, но что мужчина-обожатель помещен на постели? И как женщина видится глазами этого мужчины? Просто как любовница? Это не объясняет его встревоженности и закрытости, его состояния контроля. Возникает предположение, что разыгрывается образ проститутки и святой. Это может объяснить амбивалентность между привлекательностью и контролем, может быть, даже слабые знаки встревоженности со стороны мужчины. Итак, это о скромном, даже несколько встревоженном мужчине, который сидит перед красивой женщиной как перед святой, и кто, из-за своего восторга, скромности, беспокойства и неуверенности вследствие возникающих фантазий, может только закрыться руками? Или, может быть, это восторженность, связанная со сдержанностью? И это восторг мужчины перед лицом женской красоты, до которой

¹⁹ Кроме того, мы также отметили, что горизонтальная линия на задней стене делит изображение на две части. Из этого конкретного разделения мы выводим интерпретацию относительно отношений между лицом мужчины и верхней частью торса женщины и, аналогично, между нижней частью тела женщины и всем телом мужчины. Здесь данные аспекты не будут анализироваться более подробно.

²⁰ Смотри на изображение с другой перспективы, где женщина становится центральным фокусом изображения - мы бы рассмотрели другие интерпретации, например, о мужско-ориентированном взгляде камеры на обнаженную женщину. Но это может быть рассмотрено в другом контексте.

можно или даже нужно дотронуться, но которая будит фантазии, которые и стали темой изображения? В соответствии с изобразительной конструкцией картины эта гипотеза становится наиболее правдоподобной.

С эти итогам мы можем теперь вернуться к вопросу о том, почему данная фотография или ей подобные изображения²¹ так провокативны, хотя анализ и показал, что провокация не является тематическим фокусом. Только ли женская обнаженность, которая резко контрастирует с «закрытостью» мужчины, является провокацией? Это было бы слишком простым объяснением, поскольку оно в основном базируется на отстраненности от позиции внешнего зрителя. А может, провокационность порождена тем, что создана привлекательная эротическая сцена, которая остается амбивалентной и не исключает контекста проституции, даже если только в воображении, путем соотнесение с другими «объектами» в других контекстах? Но, кроме того, осталась бы эта провокационность, если бы мы могли исключить себя как внешнего зрителя, видящего что-то, что принадлежит другому миру, который будит наши фантазии, но при этом не затрагивает нас реально? Мое предположение, что, скорее, мы в качестве внешнего наблюдающего²² «вписаны» в изображение (и в другие изображения подобного рода), даже помимо нашего желания. С точки зрения женской перспективы (женского взгляда) провокация, возможно, создается тем, что мы интуитивно следуем за обожающим, но и разглядывающим взглядом мужчины на красивую женщину, не в силах отойти от идентификации с ним (он застенчив и скромн), что, возможно, и не замечается при первом взгляде? Провокационно, возможно, и то, что женщина, которая, в перспективном плане изображения доминирует над мужчиной, не в последнюю очередь вследствие того, что обнажена и стоит, - в этой игре является не просто объектом, но объектом «смотрения», тем самым, активно участвуя в сцене, учитывая привлекательность ее объекти- вированного тела? В этом отношении она оказывается тем, кто использует свое тело. Дальше начинается провокационность с перспективы мужского взгляда. Мужчина не только противопоставляет красоте женщины, которая как святая или как проститутка, принадлежит другому миру, в котором она неприкасаема. Это, возможно, делает его капиту- лянцию перед ее красотой более понятной. Однако она включает мужчину в свой взгляд, вступая в некую интеракцию и представляя его как бы из «нашего» мира. Его тревоги, опасения и фантазии тем самым становятся частью «нашей» реальности. Однако, это остается неопределенным, поскольку неясно, кто принимает на себя роль доминирующего в этой сексуализированной игре, и кто *останется* в роли доминирующего. Гендерная игра «доминирующий-доминируемый» с позиции мужской перспективы и с неясным распределением власти могла бы стать центральной темой этой фотографии.

Финал игры остается открытым.

Таким образом, динамичные отношения зависимости, изобразительно поданные линейными напряжениями и контрастами, оставляют открытым вопрос о том, кто субъект и кто объект этой сцены, что и является самым провокативным элементом. Это затрагивает общую проблему амбивалентности в отношениях мужчины и женщины, проблему неясности границ, которые разграничивают сферу эротики и проституцию, власть/доминирование и подчинение/слабость. С изменениями в гендерных отношениях и в отходе от традиционных принципов социального норматива, эти границы, возможно, изменились, и должны быть выстроены заново. Для нас, как внешнего зрителя, для тех, кто затрудняется в выстраивании таких границ в реальных взаимоотношениях, это

²¹ Если эту структуру перенести на всю совокупность фотографий Ньютона, то мы бы соответственно сфокусировались на вопросе, почему они настолько провокативны и противоречивы. Это потребовало бы анализа других. Однако, этот аспект мы оставим для других статей.

²² Однако еще надо определить, кто должен быть включен в это «мы». Популярность Хельмута Ньютона, которая отражается в количестве его выставок и опубликованных работ, ведет нас к утверждению, что это относится к большому количеству людей.

Теоретические дискурсы и дискуссии

происходит в основном в *нашем воображении*. Изображения в целом, и фотографии Хельмута Ньютона в частности, являются потенциалом для этого и ставят вопрос о необходимости обращения к этим проблемам. Специально созданное *изображение* становится живым в нашем *воображении*, даже несмотря на то, что его визуальная структура «манифестна» и достаточно статична (как структура действия, так и структура изобразительная). Она зарождает фантазии, которые далеко выходят за пределы того, что манифестно представлено, что, соответственно, делает ее встраиваемой в самые разные контексты.

В отличие отданной фотографии обычно фотография как медийный продукт предлагает реальное взаимодействие между двумя людьми, которые не стилизованы полностью как «фигуры». В фотографии как медийном продукте этого полностью не может произойти, поскольку (традиционная) фотография не стирает специфики индивидуального изображения².⁴ Фотография создает идзиосинкразию, в которой контрасты композиции только в общих чертах базируются на средствах живописи.

5. Заключение

Результатом анализа фотографии Хельмута Ньютона, которую мы избрали в качестве примера, было то, что мы, как внешний зритель, были «встроены» вместе с нашим воображением в определенную сцену, даже помимо нашей воли. Нагружала ее смыслами в основном наша фантазия, стимулированная фотографией, а не то содержание, которое в ней было закреплено. Специфика изображения, таким образом, состоит в его способности создать пространство для воображения, которое остается при этом амбивалентно-открытым. В то же время изображение провоцирует умение иметь дело с амбивалентностью и осознанием того, что очень разнообразные и контрастные воображения и фантазии могут быть связаны с одним изображением. Данная фотография тематизирует амбивалентность в сфере эротики-любви-власти в гендерных отношениях, что создает напряжение по направлению доминирования/подчинения и состоянию «объект»/«субъект». Пока ясных ответов не предложено, не только относительно четких ролей в игре между мужчиной и женщиной, но и относительно того, что мы можем принять и что нет в эротической игре между полами.

Фотография как медийный инструмент создает определенное «смешение» интимности и представления (перформанса), адресованного внешнему зрителю, в котором мы участвуем более или менее добровольно. Посредством этого медиума предполагается, что мы принимаем участие не только в создании некоего эротического воображения, разбуженного зрительными впечатлениями, но и в «реальной» ситуации и игре (по крайней мере, в играх с реальностью), что неизбежно ставит нас в положение путешественника в этот мир.²⁴

²³ Много других его фотографий также связывает сексуальность с вызовом как важный тематический элемент. Это вопрос, связано ли это со специфической идеей гендера, важной для модного фотографа, который хочет продать свой продукт, или же это художественное изображение тела и гендерных образов, соответствующих определенным социальным взглядам. Делает ли это Ньютона диагносцистом или производителем такой амбивалентности - это вторичный вопрос, но именно его образы широко дебатировались в обществе. Популярность и творчества демонстрирует, что его фотографии имели социальный «эффект». Но что делает образы женщин его фотографиях столь привлекательными, можно обсудить в другой статье.

²⁴ На этой стадии можно было бы привлечь некоторые индивидуальные характеристики данного фото, включая публикации. В книге Newton 2000b, из которой взята данная фотография значится: "В моем отеле, Montecatini 1988", а в Newton 2000a сказано, что это "Эрнесто Эспозито и его подруга, Montecatini 1988", а на обороте открытки из коллекции опубликованной Taschen (2000), женщина даже получает имя. Эрнесто Эспозито и Федерико делла Вольпе, Montecatini, Italy 1988". Мы не будем дальше углубляться в интерпретацию этих данных. Это принесет нам ничего нового. Однако, в целом, с методической точки зрения это дает информацию для рекой трюки того, когда, при каких обстоятельствах и как была сделана та или иная фотография.

Литература

- Amheim, Rudolf. (1977). *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*, Koln: DuMont. English Version (1989) *Visual Thinking*, University of California Press.
- Amheim, Rudolf (1984). 'A Plea for Visual Thinking', in: Mitchell, W.J.T. (ed.) *The Language of Images*, Chicago, 171-180.
- Barthes, Roland. (1986). *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp. English version (1982) *Camera Lucida. Reflections on Photography*, Hill & Wang.
- Becker, Howard S. (1986.) 'Do Photographs Tell the Truth?', in: *Ibid.: Doing Things Together*, Evanston, 273-292.
- Belting, Hans. (2001). *Bildanthropologie. Entwürfe fureine Bildwissenschaft*, Munich: Fink.
- Berger, J. (1984). *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. English version (1985) *Ways of Seeing*, London: British Broadcasting Corporation.
- Boehm, Gottfried. (1978). 'Zu einer Hermeneutik des Bildes', in: Gadamer, H.-G./Boehm, G. (ed.) *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt/Main: suhrkamp.
- Boehm, Gottfried. (1994). 'Die Wiederkehr der Bilder', in: *Ibid.* (ed.) *Was ist ein Bild?*, Munich: Fink, 11-38
- Bohme, Gemot (1999) *Theorie des Bildes*, Munich: Fink.
- Bourdieu, Pierre. (1981). *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp. English version (1989) *Photography: a middlebrow art*, Cambridge: Polity Press.
- Coy, Wolfgang. (2002). *Visuelle Argumentationen-technische Bilder als Argumentationsmittel*, paper given at the International Research Center for Cultural Studies (IFK), Vienna.
- Davis, Kathy (ed.) (1997). *Embodied Practices. Feminist Perspectives on the Body*, London- Sage.
- Dubois, Philippe. (1990). *Der Fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst Eco, Umberto. (1994). *Einführung in die Semiotik*, Munich: Fink.
- Englisch, Felicitas. (1991). *Bildanalyse in strukturalhermeneutischer Einstellung - Methodische Überlegungen und Analysebeispiele*, in: Garz, D./Kraimer, K. (eds) *Qualitative empirische Sozialforschung*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 133-176.
- Glaser, Barney G. and Anselm L. Strauss. (1967). *The Discovery of Grounded Theory: strategies for Qualitative Research*, Aldine.
- Goffman, Erving. (1981). *Geschlecht und Werbung*, Frankfurt a. M.: suhrkamp. English ersion (1979) *Gender Advertisements*, London: Macmillan.
- Gombrich H/ Julian Hochberg and Max Black. (1977). *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*, Frankfurt a. M.: suhrkamp.
- Harper, Douglas (2000)- '<Fotografien als sozialwissenschaftliche Daten', in: Flick, U. et al. (eds) *Qualitative Forschung- Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 402-416.
- Hatmann, H. A./Haubl. R.(Hrsg): *Bilderflut und Sprachmagie. Fallstudien zur Kultur der Hei 9' Werbung*, Opladen (Westdeutscher Verlag) 1992.
- Heinze-Prause, R/Heinze. T.: *Kulturwissenschaftliche Hermeneutik. Fallrekonstruktionen Imdahi vden: Und Massenkultur*, Opladen (Westdeutscher Verlag) 1996.
- Imdahl. M. *Ikonik. Bilder und ihre Anschauung*, in: G. Boehm (Hrsg). *Was ist ein Bild?*, Munich (Fink) 1995, 301-324
- Imdahl Max. (1963/1980)- *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, Munich: Loer, Thomas. (1994)- 'Werkgestalt und Erfahrungskonstitution', in: Garz, D. and Kraimer, K. (eds) *Die Welt als Text Theone' Kritik und Praxis der Objektiven Hermeneutik*, Frankfurt ' sunrkamp, 341-382.

- Lueger, Manfred. (2000). 'Photographieanalyse', in: Ibid.: Grundlagen qualitativer Feldforschung, Wien: UTB, 163-186.
- Mitchell, W. J. (1990). 'Was ist ein Bild?', in: Bohn, V. (ed.) Bildlichkeit. International Beitrage zur Poetik, Frankfurt a.M.: suhrkamp, 17-68.
- Mitchell, W.J.T. (1994) Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation Chicago: University of Chicago Press.
- Molcho, S. (1985). Body Speech, St. Martins Press.
- Miiller-Doohm, S. (1993). Visuelles Verstehen - Konzepte kultursoziologischer Bildhermeneutik, in: Jung, T. and Muller-Doohm, S. (eds) "Wirklichkeit" im Deutungsprozess Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Frankfurt/M.: suhrkamp 438-457.
- Muller-Doohm, Stefan. (1997). 'Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse', in: Hitzler, R. and Honer, A. (eds) Sozialwissenschaftliche Hermeneutik Eine Einfuehrung, Opladen: UTB, 81-108.
- Newton, Helmut, June Newton, Françoise Marquet, Manfred Heiting. (2000a). Helmut Newton: Work, Koln: Taschen.
- Newton, Helmut. (2000b). Helmut Newton's Illustrated №1 - №4. Complete Edition, Munich; Schirmer and Mosel
- Oevermann, Ulrich. (1990). Eugene Delacroix - biographische Konstellation und kunstlerisches Handeln, in: Georg-Buchner-Yearbook 6, 13-58.
- Panofsky, Erwin. (1975). 'Ikonographie und Ikonologie', in: Ibid.: Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst, Koln: DuMont Schauberg.
- Plessner, Helmut. (1982). Mit anderen Augen, Stuttgart: Reclam.
- Villa, Paula-Irene. (2000). Sexy Bodies. Eine Reise durch den Geschlechtskorper, Opladen Leske+Budrich.

Перевод В. В. Семеновой

Визуальная социология: контуры подхода

Оксана Запорожец

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

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

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

Возникновение визуальной социологии. Время экспериментов

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

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

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

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

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

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

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

Социологический ренессанс визуальных исследований

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

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

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

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

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

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

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

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

Проект «Визуальная социология»

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

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

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

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

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

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

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

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

Вызовы визуальной социологии

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

Производство визуального. Проблема I: «Съемка»

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

Теоретические дискурсы и дискуссии

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

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

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

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

Проблема II: Анализ данных

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

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

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

Представление визуального

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

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

Попытка преодоления вызовов: фотографируя меняющийся город

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

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

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

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

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

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

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





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

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

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

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

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

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

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



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

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

Визуальная социология: продолжение следует

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

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

Литература

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Конструирование социального документа в практике документального театра (театр-doc)

Лебедева Елена, при участии Гречиной Елены¹

Введение.

Гуманистическая социология, сосредоточив свое внимание на человеке как субъекте, постулирует свои основные исследовательские задачи как интерпретацию, понимание, описание, наблюдение. В центре ее интереса находится человеческий, социальный документ, как носитель внутреннего, субъективного и социально-типичного одновременно.

Результаты индивидуального опыта, которые содержат смысл действия агента как индивида и как участника социальной жизни, могут быть представлены различными формами: письма и дневники, биографии и истории жизни, сны и самонаблюдения, эссе и записки, фотографии и фильмы (Plummer K. 1990, p.2). Однако человеческие документы не являются монополией гуманистической социологии. Растущее значение индивидуальности и стремление к реалистичности как тренд современной культуры ведет к использованию различных форм социальных документов: это реалити-шоу, документальные фильмы, живые журналы-дневники в интернете (life journal), трансляции событий в прямом эфире, широкое издание биографий, мемуаров, тотальные инсталляции с использованием «человеческого материала» и прочее. Стремление к аутентичной реальности, опоре на документ-материал в широком смысле сейчас доминирует во многих жанрах, где ранее господствовал вымысел.

В театральной сфере также появилось новое течение, которое исповедует сугубую реалистичность и использует социальные документы. Это документальный театр и его особый метод - Вербатим. «Вербатим (от латинского «verbatim» - «дословное», «изреченное») - техника создания театрального спектакля, предполагающая отказ от классической литературной пьесы. Материалом для каждого спектакля служат интервью с представителями той социальной группы, к которой принадлежат герои планируемой постановки. Расшифровки интервью и составляют канву и диалогов Вербатим»^{2,3}. «Единица документальности для Вербатим - не факт, а слово. Драматург монтирует речь других людей, не редактируя их речевой индивидуальности».

¹ Гречина Елена, арт-директор Театра.doc, любезно предоставила свои материалы и записки, которые мы¹ возможным сопроводить социологическим комментарием

² Словарь современной культуры: Вербатим <http://www.teatrdoc.ru/modules.php?op=modload&name=News>¹

³ Что такое Verbatim <http://www.teatrdoc.ru/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=24>

документы, которые создаются в документальном театре посредством техники Вербатим, - это претензии на социальные документы. Они являются результатом социального опыта, показывают индивида как субъекта действий, которые при этом вплетены в контекст его социальной реальности, социальной жизни (Plummer K. 1990). Однако стоит подчеркнуть, социальные документы не просто используются в данном театре, а конструируются в процессе создания постановки и приобретают вследствие этого некоторую специфику. Они несут событийность, некий сюжет жизненной практики проинтервьюированного персонажа, но также его историю, выстраиваемую создателем постановки, причем в типизированной форме. В случае документального спектакля можно говорить о том, что мы имеем дело с социальной реальностью на основе социального документа. Однако этот социальный документ сконструирован при помощи техники Вербатим, и мы имеем дело не с социальной реальностью как она есть. Социальную реальность *per se* показать невозможно, хотя бы потому, что любое отражение несет долю искажения. Однако степень приближения к ней может быть различна. «Документ представляет собой уже смонтированную целостность, а его единичность каждый раз выступает только лишь в качестве образа, того самого образа документа, который создает необходимый для зрительного восприятия эффект документальности»... Не существует никакого документа, который был бы самодостаточен в качестве документа <...> скорее можно говорить о том, что перед нами эффекты документальности, опознаваемые зрителем» (Аронсон О. 2003, с. 139-140). Предъявление документа, определение, что есть документ, влияние на документ в процессе его создания, отбор документа, - все это дает возможность драматургу особым образом репрезентировать сконструированную социальную реальность, представить свою, хотя и скрытую точку зрения. Материалы, конструируемые посредством Вербатим, и репрезентируемые в документальном спектакле, выводятся в итоге в публичный дискурс, вводятся в культурный оборот, претендуют на свою нишу на театральной сцене.

Как нам представляется, этот метод в некотором смысле имеет общее поле с социологией. Фокус интереса к острой социальной проблематике, способ поиска и сбора материала, уплотнение жизненных практик в форме театральной пьесы представляют собой социологический интерес, так как речь идет о реконструировании социального опыта, который далек от упорядоченной повседневности. Тяготы гастарбайтера в Москве, проблемы новоиспеченного солдата, скрытая кухня политтехнологов и менеджеров, разволшебствующая модные профессии, эстафета преступного деяния от матери к дочери, инцест под покровом внешне благополучной семьи, трагедия «Курска» глазами вовлеченных людей и т.д. - эти немногие сюжеты говорят о конфликтах социальных институтов, девиациях, противоречивых и травматичных социальных изменениях, которые проживают и переживают так называемые обыкновенные люди. Собственно реконструкции, восстановлению сути метода Вербатим, при помощи которого и осуществляется конструирование подобных социальных документов, и характеристике та театрального продукта, репрезентируемого с его помощью, и посвящена данная работа. Для этого обратимся сначала к театральному происхождению метода, затем к логике его применения, а затем рассмотрим его в контексте гуманистической социологии

Театральные истоки метода

Данная документальная техника появилась в XX веке в Великобритании на волне так называемой New writing (Новой драмы). Ведущими чертами новой драмы стали ориентация на актуальность и острую социальность темы. Основная смысловая нагрузка переносится на язык, слова становятся доминирующими над другими возможностями театрального изображения. Приобретает исключительную значимость

подлинность, достоверность транслируемого опыта. Новой драме присуща и еще одна особенность - производство новых смыслов и реинтерпретация прежних, некий экзистенциальный поиск, поскольку практикуется снятие многих табу на публичное проговаривание а-нормативных социальных фактов, разрушение традиционных границ пьес⁴. Сюжеты пьес становятся протестными, радикализируются, драматургия становится⁴ минирующей по отношению к режиссуре.

В одном из ключевых очагов Новой драмы, британском театре Royal Court Theatre социальные и реалистичные, но все же авторские тексты постепенно приобретали все более документальный характер и органично перешли к Вербатим. Однако, по словам некоторых представителей Royal Court, частично метод Вербатим был навеян или заимствован из системы К.С. Станиславского. Здесь мы можем предположить, что сиг. тема Станиславского могла послужить истоком для Вербатим в смысле эмпатийности полного вживания актера в роль персонажа, достижению которой способствует использование жизненного опыта, а также погружение в среду, глубинные интервью с персонажами и вообще включение в реальность, которую предстоит передать театральными⁴ средствами.

В 1999-2000-ом годах в рамках проекта New writing театр проводил семинары, посвященные этому методу, в России. После было проведено еще несколько семинаров и фестивалей молодой драматургии, в результате которых сложилась группа драматургов и режиссеров, которая в 2002 году своими силами открыла постоянную площадку документальной пьесы «Театр.doc», где большинство постановок осуществляют⁴ именно при помощи техники Вербатим или ее вариаций.

Метод Вербатим

Отметим еще раз, что Вербатим - это техника создания документальной пьесы, которая основывается на информации, полученной от реальных людей, как правило, в ходе глубинного интервью, и воспроизведенной дословно. «Ортодоксальный Вербатим - это, когда ни слова не добавлено от авторов»⁴. Вербатим опирается на документ, при этом «драматург монтирует речь других людей, не редактируя их речевой индивидуальности»⁵.

Вербатим-пьеса, как и сам разговор, носит некоторый элемент непредсказуемости, неизвестности, когда и чем все может закончиться, к чему приведет. Для Вербатим характерен натурализм, реалистичность. Между текстом пьесы и транскрибированное текстуальностью жизненных практик персонажей практически отсутствует зазор. «Вербатим-текст намного ближе к законам реального мира, чем текст авторский; когда вы читаете текст авторской вещи - статьи, пьесы - вы, скорее всего, читаете в темпе *реального* чтения текст, складывавшийся намного дольше. Текст Вербатим-пьесы ближе к реальному миру тем, что он всегда существовал в близком к реальному временному измерении»⁶. Автор пьесы, драматург как бы растворяется за персонажами, от лиц которых произносится пьеса. Эти персонажи, которые собственно и давали интервью или какие-либо еще документы, являются соавторами пьесы, или даже большими* авторами, нежели сам драматург. Здесь необходимо коснуться вопроса языка текст³ Естественно он остается здесь без всякого редактирования и изменений, так как является значимым элементом в реконструкции реальности на сцене. «Невыдуманно герои говорят именно так, как они говорят, а не как бы хотелось слышать завлитам и худрукам»⁷, речь доподлинно должна передаваться, какие бы выражения она ни вклю-

⁴ Что такое Verbatim <http://www.teatrdoc.ru/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=24>

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Забалуев В. Зензинов А. Hot DOC, или Некоторые предпочитают погорячее// Русский журнал 21.04.04 www.russ.ru/culture/podmostki/20040421_zz.htm

чала, потому как в Вербатим нет плохих или хороших слов, есть только реальность, которую нужно полностью передать. И даже бранные слова здесь вполне оправданы и находят на своем месте, - «здесь матерятся не для того, чтобы просто выругаться и отвести душу. Не для того, чтобы шокировать барышень. Не по причине косноязычия. А для того, чтобы обличить ложь правильной, санкционированной, фарисейской речи. А еще для связки слов. То есть для придания словам ускорения, без которого нет понастоящему напряженного действия. Ритмическое начало, присутствующее во всякой брани позволяет в кратчайшую единицу сценического времени выплеснуть такое количество энергии, что в зале зашкаливают эмоциональные датчики»⁸.

У ортодоксального Вербатим есть свои заповеди и правила: «один акт, общая продолжительность не более часа, исповедальность интонации, постоянно поддерживаемый стремительный ритм»⁹. В 2002 году прошла конференция «новых драматургов», по итогам которой было принято нечто вроде манифеста. Вот некоторые из его положений

- «минимальное использование декорации; громоздкие декорации исключены; пандусы, помосты, колонны и лестницы исключены;
- музыка как средство режиссерской выразительности (музыка «от театра») исключена; музыка допустима, если ее использование оговорено автором в тексте пьесы
- или в случае ее живого исполнения во время представления;
- танец и/или пластические миниатюры как средство режиссерской выразительности
- исключены; танец и/или пластическая миниатюра допустимы, если их использование оговорено автором в тексте пьесы; режиссерские «метафоры» исключены;
- актеры играют только свой возраст; актеры играют без грима, если использование грима не является отличительной чертой или частью профессии персонажа»¹⁰

Здесь очевидно сходство с некоторыми принципами кинематографического направления Догма-95¹¹. Коротко остановимся на них. Основной протест, который несет в себе манифест Догмы, - это полное неприятие иллюзии в кино. Это создание фильмов, которые не преследуют цель понравиться зрителю, скорее даже наоборот. Здесь постановщик является экспериментатором по отношению к зрителю; вместо удовольствия последний может получить эмоциональный стресс, эстетический шок. Догма выступает за ответственность личности, авторства. По мнению участников Догмы, у реальности нет автора, а Догма хочет быть ближе к реальности, стать реальностью. Поэтому Догма выступает против искусственности, предсказуемости. Согласно «Догме-95», - «кино - это не иллюзия!» . Кино, которое создается по заповедям Догмы, не должно быть «Произведением» с большой буквы, оно существует здесь и сейчас; мгновенное для него важнее, чем вечное, но благодаря этому оно правдиво и актуально в данный момент времени, - «моя высшая цель - выжать правду из моих персонажей и обстоятельств. Клянусь исполнять эти правила всеми доступными средствами, не стесняясь соображений хорошего вкуса и каких бы то ни было эстетических концепций» . Если выражаться точнее, в Догме кино не создается, так как создание несет в себе элемент искусственности, сделанности. В Догме кино является, это снимок реальности, который живет сам по себе, «в кино я ищу не слова, а совсем иное - независимую жизнь произведения...меня стимулирует лишь то, что он (фильм) живет»¹⁴, вибрирует .

⁸ Там же

⁹ Словарь современной культуры – Вербатим. http://www.grishkovets.com/press/release_32.html

¹⁰ Там же

¹¹ см. Главный манифест Догмы, т.н. «Обет целомудрия» Догма 95//Искусство Кино №12 1998 <http://old.kinoart.ru>.

¹² Там же

¹³ Догма 95 //Искусство Кино №12 1998 <http://old.kinoart.ru/1998/12/12.html>

¹⁴ С. Кагански, Ларе фон Триер Крест и стиль //Искусство Кино №12 1998.

Догма перевернула представление не только о кино, но и вообще о видах изобразительного искусства, которые традиционно считались «Произведением», и мы можем предполагать о ее влиянии на формирование документального театра и его метода.

Выбор темы

Как было сказано выше, первоначально у автора будущей пьесы есть только тема которую он изучает. От темы драматург постепенно приходит к персонажам, сюжету и структуре пьесы. Формирование канвы пьесы происходит на полевом этапе. Темы спек- таклей разнообразны, как правило, это точки надлома социальной жизни. «Вербатим - техника, которая изначально сориентирована на пограничные, крайние состояния. Соответственно, речь — о состояниях, где жизнь и смерть соприкасаются, чувствуют дыхание друг друга. Тюрьма, убийство, изнасилование, трагедии в шахте — все на гра- ни гибели (или — за ее гранью). Один только список тем, за которые взялись молодые драматические писатели, определенно повторяет заголовки рубрики «Срочно в номеру той самой, которая призвана изо дня в день пугать и привлекать читателей «МК»»¹⁵. Од- нако, Вербатим не оставляет без внимания и мир повседневности, так как под покровом рутинизированных практик, рассмотренных под микроскопом документальности, обнаруживаются глубинные экзистенциальные проблемы.

Сбор информации

Основным методом сбора информации является интервью, иногда это автобиографические интервью, также используются письменные документы (в основном, это, конечно, письма, но также могут быть, например, и газетные статьи), материалы из Интернета (фрагменты переписки, различных дискуссий, форумов и т.п.). Нужно отметить, что в качестве интервьюера может выступать как сам драматург, так и режиссер, актеры, иногда и вся труппа. «Записывая беседу, актеры попутно внимательно наблюдают своих интервьюируемых, запоминая все характерные черты поведения - языковые особенности, жесты и так далее. Весь собранный материал передается драматургу, который «расшифровывает» его, не редактируя и оставляя все оригинальные свойства так называемых «информационных доноров» вплоть до пауз, охов, ахов, придыхания, заикания, «вредных словечек» и тому подобного. Затем на основе этого материала драматург пишет пьесу. Сложность в том, что автор не имеет права редактировать текст своих! персонажей. Он может только компилировать и сокращать. Но придумывать свои истории «по мотивам» услышанного, добавлять, где надо, саспенса или, скажем, недостающий «драматургический узел» - не имеет права» (Исаева Е., 2003). В процессе интервьюирования респонденты, (драматурги чаще называют их доноры) развертывают свою историю жизни или ее отдельные эпизоды своими словами, как правило, сам | они задают и ход повествования, и его лейтмотив. Естественно, все Вербатим-интервью неформализованные. Иногда интервью может быть полностью свободным, когда респондент структурирует беседу от начала и до конца. Интервьюер здесь влияет на процесс лишь тем, что он пришел именно в это место поговорить именно с этим человеком. Здесь может возникнуть даже нарративный монолог «донора», который драматург не нарушает ни репликами, ни вопросами. Это может быть и полуструктурированное интервью, с некими определенными и задающими ход разговора вопросами. Также это может быть и диалоговое интервью, где респондент и интервьюер, то есть драматург ведут беседу на равных, драматург тоже может что-то рассказывать про себя и свою жизнь, создавать ситуацию, которая может повернуть интервью в определенное русло.

¹⁵ Что такое Verbatim <http://www.teatrdoc.ru/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=24>

К тому же двусторонний разговор может больше расположить респондента, повысить уровень доверия к этому мероприятию, а, значит, и степень его участия, готовности рассказывать, делиться, таким образом, можно обнаружить новые, скрытые стороны манифестирующей проблемы

Вопросы в ходе интервью

Вопросы - главное орудие драматурга, особенно если респондент не является «самоиграющим» (то есть не способным на полный и самостоятельный нарратив), или если требуется осветить определенные моменты.

Чтобы раскрыть значение вопроса для метода Вербатим, приведем довольно обширную, но исчерпывающую цитату, принадлежащую арт-директору Театра.док Е. Гремминой. «И вопрос, и ответ - высказывания. Но вопрос - высказывание-минус; в том сообщении, которое он несет, заключен вакуум, который вызывает производство другого высказывания: ответа. Вопрос - единственный способ сказать и в то же время не сказать неправды. Вопрос - это высказывание, содержание которого не сообщает ничего, кроме декларации об отсутствии у говорящего определенного содержания. Что же именно в содержании высказывания-вопроса вызвало определенное содержание ответа, и как можно это сознательно планировать? Вопрос отличается от всех высказываний способностью к размножению. Вопрос - высказывание со способностью вызывать творчество. Вопрос - задача: творческая задача, которую спросивший предложил спрошенному: задача создать текст. Этим творческим упражнением занимаются в повседневности; в речи постоянно происходит творчество - необдуманное, непланируемое, функциональное. Это творческое происхождение Вербатим-текста - видимо, главный источник его художественной ценности. Это значение подтверждается и некоторыми законами Вербатим-интервью, направляющими отвечающего на ответы, не использующие его собственные старшие формулировки: избегание историй, которые впервые рассказаны отвечающим прежде и поэтому уже стали привычными; Вербатим нужны новые слова, ответы, которые человек никогда не говорил; первая формулировка того, что живет в его личности. Есть позитивная цель, направленная на умножение мира, его возобновление: чудом вопроса создать в мире то, чего не было только что. Вербатим-пьеса - это сохранение и раскрытие художественности этого приращения»⁶. Таким образом, техника и искусство вопроса призваны помочь раскрыться респонденту, высвободить-реабилитировать его язык как самоценный, позволить ему самому вести рассказ, обнажая тем самым логику его внутренней конструкции, и, как вершина искусства интервьюирования, добиться высвобождения респондента из-под клише застывших от употребления нарративных форм.

Работа с текстом

После того, как интервью состоялось, драматург или актеры делают его дешифровки, и с ними предстоит еще работа. Конечно, если пьеса не являет собой точное воспроизведение прослушанного текста, она не будет Вербатим-ортодоксальная. Однако, Вербатим движется вперед и допускает новые вливания и эксперименты. Здесь мы коснемся только небольших вариаций, а более радикальные эксперименты и изменения метода вынесены в отдельную подглаву.

Итак, помимо простого транскрибирования и воспроизведения, текст может по-разному компоноваться. Это случается, когда берется несколько интервью, а потом, следуя

такое Verbatim <http://www.teatdoc.ru/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=24>

Индивид и общество

определенной логике, драматург «мешает» их фрагменты, что-то, возможно, и убирая, и получает, таким образом, некий новый текст.

Также это может быть компоновка отрывков из интервью и документов. Например, письма респондентов перемежаются с их репликами или репликами других респон-

Главное, что должно остаться - документальность, чистота «текста», то есть, не должно быть переинтерпретации сказанного респондентом, подмены смысла текста и его формы; «главная задача - сдержать собственные силы к пониманию того, что говорят и отнестись к интервью как ученый к заповеднику».

Таким образом, реализуется идея метода - «полное погружение актеров в произносимый текст. Они его не играют, а проживают. Поэтому актрисы говорят тихо, сосредоточенно и неторопливо, как будто вспоминая что-то очень важное. Соприкоснувшись не с пьесой, а с реальностью искалеченных судеб, они настолько прониклись этой реальностью, что боятся упустить малейшую интонацию, любую на первый взгляд ничего не значащую реплику»¹⁷.

Модификации и стилизации Verbatim

Бывают и более смелые эксперименты с методом, это техники «лайф гейм» и «глубокое интервью». Есть мнение, что модификация необходима Вербатим уже сейчас, иначе дальше будут просто пьесы с конвейера, сделанные по одному образцу и подобию - «как только пройден определенный участок пути, прежние методы уже не действуют или становятся просто скучны. Под каждый новый речевой материал приходится

постоянно что-то изобретать. Конечно, есть проторенная дорожка: я беру диктофон! я делаю какой-то срез, я этот материал komponую в пьесу и выдаю фотографические! снимки реальности. Но это становится малоинтересным. Нет новой идеи на уровне ме-

тодики. Получается такой конвейер, можно клепать спектакль за спектаклем. Так что сейчас нужен период накопления, насыщения чем-то новым»¹⁵.

Техника «лайф гейм» - «когда прямо на аудитории разыгрывается жизнь персонажей «глубокое интервью» артиста, - погружение в обстоятельства героя, актер присваивает себе документальный материал персонажа и как бы перевоплощается, дает от его имени интервью, отвечает на вопросы зала и т. д.» . И это наиболее театральное направление Вербатим, как ни странно, имеет свои аналог в социологической практике полевых исследований²⁴ Их роднит близкое понимание роли актера/социолога – исследователя проблемы: он вовлекается в изучение сюжета целиком, превращаясь рода инструмент познания. Игровой момент перевоплощения становится возможным, лишь тогда, когда высока сензитивность как актера, так и социолога к изучаемой проблеме, когда чувства, восприимчивость не отключены как нарушающие пре объективность, а, наоборот, сопresentствуют и соучаствуют наряду с анализирующим сознанием.

Нужно заметить, что метод Вербатим породил не только модификации, но и стилизации, пьесы в стиле Вербатим. Некоторые из них заявляют себя под флагом Вербатим, но далее обнаруживают свою недокументальную суть. Здесь можно говорить о некоторой игре со зрителем в реальность, однако такая игра рассчитана на то, что зритель

¹⁷ Агишова Н Дочки-материв тюрьме // Московские новости <http://www.mn.ru/printphp72004-1-60>

¹⁸ Забалуев В Зензинов А. Hot DOC или Некоторые предпочитают погорячее// Русский журнал 21.04.04. www.russ.ru/culture/podmostki/20040421_zz.html

¹⁹ Verbatim <http://www.teatrdoc.ru/modules.php?op=modload&name=Npw4&file=article&sid=24>

²⁰ Так, Институт независимых социальных исследований под руководством В. Воронкова проводит в том числе этнографические полевые штудии, изучая социальное положение и менталитет персонажей, живущих на границе, между определенными культурными мирами.

знаком с контекстом и может отличить настоящее от выдуманного. В этой идее заложен интересный ход, - у зрителя, который начинает сомневаться в том, действительно ли эта пьеса документальна, разворачивается внутренний процесс, поднимающий механизмы демаркации реальности на рефлексивный, сознательный уровень. Зритель начинает размышлять, что отнести к реальности, а что - нет, что конституирует и маркирует реальность. Таким образом, стилизация под Вербатим может заставить зрителя задуматься об этом.

Вербатим и дискурс гуманистической социологии

Подробно рассмотрев театральную практику Вербатим, мы бы хотели попытаться сопоставить его с дискурсом гуманистической социологии через выявление схожих черт. Возможно, речь идет о явлении культурной интерференции, влияниях и интеллектуальной заимствовании.

Если обращаться к теории, то в поле нашего зрения попадает «жизненный мир» А.Шюца и драматургический подход И.Гофмана, принадлежащие интерпретативной парадигме, которая основывается на идентификации субъективного смысла действия его значения для вовлеченных в действие. Вербатим претендует на обращение к глубинной реальности социальной жизни, к субъективным значениям действий людей а значит, и к «жизненному миру». Фокус этого метода также направлен на то что образует жизненный мир по Шюцу, который определенным образом типизирован, схематизирован в обыденном мышлении, и лишь воспринимается индивидами как данность как мир объективный. Но, следуя Шюцу, на самом деле он интересобъективен, интересобъективно сконструирован, - «сообщность окружения и совместность переживания в мы-отношении придают доступному нашему переживанию миру его интересобъективный характер- Это окружение не является ни моим, ни твоим, ни даже их суммой; это – интерубъективный мир, доступный нашему общему переживанию» (Шюц А. 2003. с. 126).

Вербатим дает возможность проникнуть на глубинный уровень социальной реальности берущий начало из субъективности, но именно той которая вынесена дискурсом на поверхность общественного осуждения, «сделана» актуальной. В определенном смысле Вербатим исподволь работает на создание дискурсивной культуры обсуждения тех вопросов и тем, которые прежде были табуированы или оформлены как масс-медийны сообщения, призванные ужаснуть, поразить, но не задуматься и объяснить. Одновременно обращение к Вербатим означает недоверие к традиционно понимаемой Роли писателя, «искажающего» этот уровень социальной реальности, слишком много привносящего от себя. Таким образом, в ответ на возникающий новый запрос по отношению к социальной реальности, интересной во всех ее нишах, будь то жизнь замкнутых субкультур или мир реальных чувств и переживаний, связанных с изломами идентичности разного порядка, предопределяется и писательская задача драматурга.

Если воспользоваться терминологией И.Гофмана, во время постановки Вербатим-пьес репрезентируются социальные практики, поскольку сохраняется стремление к единству социальной интеракции и исполнения, так, как они происходили в реальности «Анализируя Я, мы отвлекаемся от его обладателя, от персоны, которая посредством него большего всего выигрывает или проигрывает, поскольку она и ее тело всего лишь представляют крючок вешалки, на которой будет на какое-то время повешено нечто, сфабрикованное совместными усилиями и средства производства и поддержания Я не находится внутри крючки; фактически. эти средства зачастую закреплены в социальных установлениях²¹. Так как вербатим стремится дословно, этнографически

Индивид и общество

фактуально воспроизвести происходившее некоторое время назад, мы можем увидеть как раз то, что «вешается на крючок», так как заранее знаем, что крючком в данное случае является кто-то другой, не подлинный участник прошедшего взаимодействия. Ц благодаря этому отвлечению можно увидеть канву этого порядка взаимодействия, эти типизации, образцы, схемы поведения, - мы можем наблюдать, как именно происходит проецирование «определения ситуации». Но при этом остается за кадром невидимая работа сценариста/режиссера, которые уплотняют озвученные жизненные практики до искомой типизации, фактически воспроизводя аналитическую работу социолога, который проходит этапы генерализаций, прежде чем сформулировать обоснованную гипотезу относительно сути наблюдаемой социальности.

Необходимо отметить, что часто встречаемые в Вербатим-пьесах ситуации взорванного социального порядка, срыва исполнения социализированных ролей, слома ожиданий и манифестации разочарований очень важны, так как они находятся на другом полюсе эффективного исполнения. Но, что более важно для формирования дискурсивной культуры, они выводят на уровень понимания того, как функционируют меняющиеся социальные институты — армия, семья, современная политика, пенитенциарная система и т.д. Таким образом, Вербатим позволяет приблизиться к осознанию процессов, обеспечивающих поддержание социального порядка, и, наоборот, разрушающих этот порядок, а также его маргинальные версии, претендующие возможно на институционализацию. Если так можно выразиться, Вербатим-пьеса приглашает на экскурсии по незнакомому знакомому обществу.

Как и биографический метод, Вербатим может демонстрировать различное отношение к лежащему в основе пьесы биографическому тексту — использовать текст как социальный факт, иллюстрацию или как социальный конструкт, и перенести интерес на конструирование биографии рассказчиком. Интересным для нас является близость Вербатим-пьес тематике биографических исследований. Это ведь были не только истории типичных представителей, но и маргиналов, причем в поле социологического интереса находились острые проблемные точки. «В социологии «истории жизни» чаще всего использовались для изучения социальных меньшинств — тех групп, которые довольно трудно поддаются пространственной и временной локализации (и, следовательно, менее доступны для масштабных выборочных обследований)» (Девятко И. 1999 с.44); «со времен Чикагской школы биографический метод постоянно употреблялся для изучения белых пятен и проблемных групп общества. Наркоманы, бродяги, молодые правонарушители, социокультурные меньшинства и т.д. — предпочтительные предметы исследования» (Фукс-Хайнриц В. 1994, с.24). Предметом Вербатим также становятся маргинальные группы, социальные меньшинства, проблемные социальные группы события.

В некотором смысле, и «устная история» также имеет право на родственную близость с Вербатим, претендуя на сравнение и типологизацию субъективных опытов, также их взаимоотношение с официальным дискурсом. Социальные группы, объединенные историческим опытом (маргинальным), не вошедшим в официальную историю стремятся задокументировать его как альтернативный дискурс, как основу для своей групповой идентичности. Так например, среди планов Театра.док на будущее - пьеса на тему жизненных историй тех, кто был угнан в Германию во время Второй мировой войны.

Заключение

Таким образом, можно сказать, что театральная технология Вербатим принципе не чужда полю социологии. Метод Вербатим, социальный проект документального театра и идеологически, и технологически, если не совпадает с общественными зада-

чами и методами понимающей социологии, то движется в том же направлении. Более того, контекстуально Вербатим-пьесы выходят по своему резонансу за границы театрального поля, поскольку развязывают дискурсивный конфликт. Во многих пьесах обозначено противоречие официальному дискурсу, который создают СМИ и власть. Многие темы и проблемы (дедовщина в армии, трудовая миграция, криминальность, инцест и пр.) лежат в зоне полной монополии СМИ, и попытка говорить о них, преподносить их иначе, есть попытка разрушить эту монополию, поставить под сомнение официальное мнение о проблеме или выдвинуть альтернативную версию. В определенном смысле документальная пьеса, созданная в технике Вербатим, разрушает абсолютную власть над интерпретацией, которой обладает в обществе СМИ.

Появление театра.doc, на наш взгляд, симптоматично. Оно укладывается в определенные тенденции. Во-первых, это, видимо, перешедший критическую точку уровень асоциальности театра. Обратная связь между театром и публикой, пусть и опосредованная, запоздалая, но все же есть. И появление театра, где ставятся документальные новые пьесы, говорит о том, что потребность в таком театре приобрела институциональный характер. Зритель приходит в документальный театр именно за неофициальным дискурсом, который конфронтирует с официальным, разрушает его тотальную власть над интерпретацией социальных событий. Зритель нуждается в таком диалоге, в соучастии, в совместном проговаривании актуальных проблем, что собственно и диагностирует недостаток дискурсивной культуры нашего общества. И документальный театр помимо погружения в аутентичную субъективную социальную реальность, предоставляет пространство общего разговора о ней, возможность самостоятельно разобраться в происходящем, затягивает в театральную игру собственного определения ситуации.

Наконец, социологические практики в театральной жизни Москвы заставляют задуматься, каким должен быть язык современной социологии. Возможно, она должна быть более публицистичной, должна давать своевременные ответы на актуальные, интересующие общество вопросы, быть более инкорпорированной в социальную жизнь. Публицистичность, реакция на происходящее, продуцирование и вывнешнение собственного дискурса - не менее важные задачи, чем изучение проблем того же общества.

Список использованной литературы

- About the royal court* http://www.royalcourttheatre.com/about_detail.asp?ArticleID=14
Plummer K. *Documents of Life. An introduction to the Problems and Literature of umamstic Method.*-London: Unnwin Hyman Ltd, 1990.
- The AustLit Gateway News* May/June 2004 <http://www.austlit.edu.au>
- Агишова Н. *Дочки-матери в тюрьме //Московские новости*
<http://www.mn.ru/print/php?2004-1-60>.
- Аронсон О. *Метакино. М.: Ad Marginem* 2003.
- Гофман И. *Порядок взаимодействия. Теоретическая социология: Антология: 2 часть/под ред. С П. Баньковской. М.: Книжный дом «Университет», 2002.*
- Гофман И. *Представление себя другим в повседневной жизни. М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2000*
- Давыдова М. *Конец театральной эпохи, М.: ОГИ, 2005.*
- Девятко И Ф. *Методы социологического исследования. Екатеринбург: из-во кого университета, 1998.*
- Догама 95//*Искусство Кино №12 1998* <http://old.kinoart.ru/1998/12/12.html>
- Документальный театр. Пьесы, М.: «Три квадрата», 2003.*
- Забалуев В. Зензинов А. *Hot DOC, или Некоторые предпочитают погорячее// Русский журнал 21.04.04* http://www.russ.ru/culture/podmostki/20040421_zz.html
- Исаева Е. *Первый мужчина //Новый мир № 11 2003.*

<http://old-kinoart.ru/1998/12/10.html>

Мещеркина Е. Ю. Введение//Биографический метод: История, методология, практика. Под ред. Мещеркиной Е.Ю., Семенов В. В. - Москва: Институт социологии РАН, 1994.

Нарши Е. Погружение// Отечественные записки № 4-5 2002.

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

Словарь современной культуры: Вербатим

<http://www.teatrdoc.ru/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=6>

Словарь современной культуры: Вербатим - Евгения Гоишкова не без основания считают предтечей документального театра

http://www.grishkovets.com/press/release_32.html

Смелянский А. Профессия - артист

<http://www.lib.ru/CULTURE/STANISLAWSKI/akter.txt>

Станиславский К. С. Работа актера над собой. М.: Артист. Режиссер. Театр

2003.

Угаров М. Красота погубит мир! - Манифест новой драмы//Искусство кино №2 2004 <http://www.kinoart.ru/magazine/02-2004>.

Фукс-Хайнриц Биографический метод //Биографический метод: История, методология, практика. Под ред. Мещеркиной Е.Ю., Семенов В.В. - Москва: Институт социологии РАН, 1994.

Хоффман А. Достоверность и надежность в устной истории// Биографический метод: История, методология, практика. Под ред. Мещеркиной Е.Ю., Семенов В.В. - Москва: Институт социологии РАН, 1994.

Что такое Verbatim

<http://www.teatrdoc.ru/modules.php?op=modload&name=News?file=article&sid=24>

Шюц А. Аспекты социального мира //Смысловая структура повседневного мира очерки по феноменологической социологии, М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2003.

Михаил Роханский

Избавиться ли от гнетущего чувства тупика, в который исторический человек завел самого себя, если не предположить, что вездесущность, всеприсутствие истории в мыслях и делах людских есть специфический обман зрения?

Михаил Гефтер

В двадцатом веке дневники не пишутся, и ни строки потомкам не оставят.

Наш век ни спор, ни разговор, ни заговор, ни оговор записывать не станет.

Борис Слуцкий

Историк Михаил Гефтер и поэт Борис Слуцкий - ровесники, представители первого поколения «советских мальчиков» - людей, не только выросших при советской власти, но призванных ею и самими собой осуществлять грандиозные исторические задачи. Окончив школу, провинциальные юноши стали участниками двух параллельных сталинских проектов по формированию новой советской гуманитарной интеллигенции как «прослойки», как пропагандистов, творчески обосновывающих и разъясняющих советскому народу высокие исторические смыслы советских деяний. Борис Слуцкий поступил в созданный в порядке социального эксперимента Институт философии, литературы и истории (ИФЛИ), а Михаил Гефтер - в МГУ на вновь открытый после долгого перерыва исторический факультет. Стихотворение, вынесенное в эпиграф, Борис Слуцкий написал «в стол», и это протестное, по сути, стихотворение было опубликовано после смерти поэта и распада советского мира. Протест был не против партии и правительства, а против власти истории над человеком, и власть эта представлялась выросшему «советскому мальчику» почти абсолютной. Оспаривание этой абсолютности и в вопрошаила Гефтера, взятого в качестве еще одного эпиграфа. Это вопрос стал одним ключевых для человека, на судьбе и профессиональным опыте которого (если их очень условно разделить) власть истории проявилась настолько, насколько это возможно было, в России XX века.

И все же оспаривание власти истории (оно легло и в основу одного проектов, вдохновителем эпохи которого был Гефтер) можно увидеть при исследовании личных дневников эпохи «большого террора». Этот исследовательский проект реализовался в начале девяностых годов интернациональной группой исследователей, к которой принадлежит и автор статьи. Пытаясь ослабить давление идейно-политических оценок, мешающих «разгосударствить» социальную историю эпохи «большого террора», инициаторы проекта заранее ввели самоограничение и отказались от дневников «палачей» или «жертв» (Garros V., 2001) Фокус внимания попали две сотни дневников, авторы которых принадлежали к самым разным социальным группам (Garros V., 2001, p.138).

Поэт ошибся - многие советские люди заносили в тетради и блокноты свои споры, разговоры и собственные мысли, проставляя перед записью дату и пряча тетрадку от посторонних глаз. А некоторые просто и скрупулезно годами и даже десятилетиям фиксировали ежедневный ритуал чаепития или сны или названия увиденных в магазинах и у знакомых книг.

Дневники велись везде, "от Москвы до самых до окраин". Советский "всеобуч" достиг впечатляющих результатов уже к середине 30-х. Вести ежедневные записи о собственной жизни и о том, что происходит в "большом мире", могла не только девочка из семьи, потомственных столичных интеллигентов, живущая в опасной близости к вершителям*, новейшей истории, но и деревенский мальчик в прибайкальской тайге. В январе 1937 года в Москве сотрудники НКВД во время обыска изъяли дневник восемнадцатилетней Нины Луговской (Луговская Н., 2004). В марте её арестовали, предъявив именно дневник в качестве неопровержимой улики, а в феврале 1937 года в селе Тагна Иркутской области пятнадцатилетний школьник Василий Трушкин начал свой дневник, который вел до 1964 года (Трушкин В.П., 2001).

Дневник был практикой достаточно обычной, свидетельства чему есть и в том дневнике, которому в основном и посвящена данная статья. В сентябре 1948 года его автор — московская школьница Кира Мансурова — замечает про одноклассницу:

"Сегодня Тамара сказала, что она тоже ведёт дневник" (запись 9 сентября 1948 года). Почти через пять лет, будучи уже старшекурсницей Московского университета, Кира записывает разговор с однокурсником:

"Как-то недавно Петька спросил меня, пишу ли я дневник (в Кучино кто-то из девочек оставил свой). Немного замявшись, я ответила утвердительно. Он начал допытываться, как часто в среднем я пишу его. Не помню, какую цифру я назвала ему т.к. это происходит очень нерегулярно. Но он сказал, что это — хорошо, раз столько мыслей появляется. Меня это смутило. Ведь большей частью я пишу не тогда, когда появляются мысли, а когда хочется записать или описать какие-нибудь события, часто ничего не стоящие. Ведь иногда, (или часто?) я не даю никакой оценки этим событиям, или это мне так кажется?" (запись 27 апреля 1953 г.).

Но ошибка Бориса Слуцкого не кажется странной - странным, напротив, кажется ведение дневников в стране, где любая непредуказанная мысль могла предстать потенциальным или свершенным преступлением. Ежедневные записи о том, что думаешь, и что с тобой происходит, - распространенная советская практика, однако она начинена противоречиями как явными, так и теми, что раскрывались, когда дневник лишали интимности.

Школьница Кира Мансурова начала свой дневник вскоре после того, как ей исполнилось семнадцать - в мае 1948 года¹. Возраст девушки и майская дата наталкивают на предположение, что вести дневник побудили романтические мотивы. Сокровенные "сердечные тайны" у Кире, когда она начинала дневник, нет. В следующих тетрадках написанных Кирой-студенткой, а затем, аспиранткой Московского университета, -отношения с юношами, увлечение более старшими мужчинами, мечты о будущей семье занимают немало места, иногда выходят на первый план. Но первая тетрадка, охватившая последний школьный год и закончившаяся в мае 1949 года, не содержит да намек на подобные тайны. При этом Кира на первой же странице заявляет о том, что создаёт пространство откровенности: *"С мамой об этом говорить - что-то не пожалуй, не совсем поймёт, да и как-то неудобно, получится не совсем искренно-1 Тамарой тоже"*.

¹ Дневник находится в семейном архиве Сергея Язева - директора обсерватории Иркутского государственного университета, сына Кире Мансуровой. Автор признателен Сергею Язеву за возможность работать с дневником и другими материалами о жизни Кире Сергеевны, сохранившимися в семье, а также за интервью.

Что же является предметом этой откровенности? Какие темы преобладают в дневнике? - Занятия астрономией, прочитанные книги, увиденные кинофильмы и спектакли, учеба, рассуждения о собственном характере и вопросы, которые принято называть «вечными»: о смысле жизни, о личном и общественном, о человеческой силе и слабости. Меньше места занимают дела сердечные, и примерно столько же суждения о происходящем в ближнем и дальнем мире - в комсомольской группе, городе, стране, в мире. Но временами какие-нибудь из этих «вторых» тем выходят на первый план. Дневник Кира вела ровно девять лет - последняя запись сделана в мае 1957-го. Из шестнадцати толстых тетрадей (они назывались «общими») тринадцать - записи до 1954 года, то есть дневник велся в те годы советской истории, которые невозможно назвать либеральными. Через все записи проступает стремление не только знать, что происходит в стране и мире, но и давать этому оценку - собственную и искреннюю. Поэтому неизбежно в тетрадях появляются суждения, которые с точки зрения более опытных взрослых следовало бы «держат при себе». Но подобных записей нет в первых, исписанных аккуратным ученическим почерком, тетрадях, то есть не эти суждения побудили к дневнику. Искренность Киры вполне остается в рамках официальной идеологической риторики. И сегодня с первых страниц дневника бросаются в глаза «правильные» фразы и оценки вроде той, которая сделана после ноябрьских праздников 1948 г.:

“Я получила в подарок “Войну и мир”, “Анну Каренину” и “Пушкин в изгнании”. Вообще, книги - лучший подарок для меня, а такие прекрасные произведения! Какое большое значение имеет литература!!! Я не представляю своей жизни без книг, кем бы я была без них? Особенно я люблю советскую литературу. Из книг узнаешь окружающую жизнь, людей, прошлое и настоящее; они зовут к новой, лучшей жизни, для которой хочется жить и работать, они вселяют бодрость и уверенность в победу” (запись 9 ноября 1948 г.).

Риторика искренняя - фразы не предназначались для постороннего глаза. Кира - советская девушка по мировоззрению, не только по месту рождения. И это стремление вести дневник — вполне советская черта. Что же укрывает советская девушка от постороннего взгляда и слуха? Стремление к идеалу. Парадокс? Конечно: стремление к идеалу - органичная советская черта. Но не менее обычно для советской жизни предьявление одним человеком другому - публично или приватно - претензий за несоответствие идеалу. И здесь, по-моему, обнаруживается одна из основных причин того, что личные дневники - распространенная практика советских юношей и девушек.

Повседневность и повсеместность контроля сжимали частную жизнь человека до его внутреннего мира, что придавало даже самому понятию частной жизни, то есть внутреннему миру, статус «первородного греха». Дневник - осознанное или (чаще) неосознанное сопротивление этому.

Таким, например, дневник Нины Луговской (Луговская Н., 2004). В нем очевиден вызов — она не только скрывает в дневнике своего резкого неприятия того, что происходит, но и выбирает самые сильные слова и не потому, что имеет в виду будущих читателей из НКВД. Это вызов скорее своим близким, поскольку даже они не позволяют себе и с той степенью откровенности, которая естественна для Нины. Ее мама и сестры не ведут политических разговоров, а если споры возникали, «то всеми силами старались зацызать свое настоящее» (Луговская Н., 2004, с.101). Дневник - возможность высказаться в условиях, когда табуированы вопросы, о которых не можешь не думать,

Частная жизнь Василия Трушкина², судя по его дневнику, - это почти исключительно книги и мысли о прочитанном, постановка учебных, а затем и научных задач перед собой, и еще постоянное чувство голода. Со всем этим юноша наедине и понятно, по-

² Дневник опубликован пока не полностью — книга в которую он вошел, посвящена Трушкину как литературоведу — купированы и эти записи (Трушкин, 2001).

чему он это заносит в дневник. Наедине он и с некоторыми суждениями, которые может доверить лишь дневнику, - они даже записываются по-немецки, чтобы случайный читатель их не понял, но всё-таки записываются.

В дневнике Киры Мансуровой нет и намека на какое-либо сопротивление и даже на опасения быть прочитанной, но она сразу подчеркивает его приватность. Дневник Кира решила вести для себя, о чем и сообщает возможному читателю. И кто этот возможный читатель и зритель? Можно назвать этого читателя "идеальный Я", как называет Ирина Савкина в статье о дневнике Анны Олениной (Савкина И., 2000, с. 109), но с той оговоркой, что Кира в самовоспитании предполагает ограничение своего "Я", "идеальная Я" искренней Киры - не столько цензор её принципиально откровенных суждений, сколько предполагаемый рецензент.

Самовоспитание как цель всегда присутствует в личном дневнике - по меньшей мере, как стилистическое задание или как самоотчет о прожитом дне. В случае советской девушки эта цель очевидна и представляет само ведение дневника вполне советским способом. "Работа над собой" - и есть это, о котором неудобно говорить с мамой и Тamarой, поскольку "неудобно" делать публичным свое несовершенство: во-первых, тебе о нем и так постоянно напоминают, во-вторых, это - твое частное дело, и нескромно отвлекать на него занятых работой и бытовыми заботами людей.

Дневник - путь к "правильной" Кире. Поэтому в основе самовоспитания для нее как советской девушки лежит ориентация на внешние требования, предъявляемые эпохой. Следовательно, между самовоспитанием и самореализацией можно поставить знак равенства. Советское представление о самореализации плотно связано с историей как причиной личного существования и источником социальных смыслов индивидуальной жизни.

Статья настоящей

Круг чтения Киры Мансуровой - классика, советская литература и литературная критика, научно-популярная литература (а по астрономии уже в школе - и научная). Издания, которые на советском языке назывались общественно-политическими, также регулярно читались Кирой все годы, пока велся дневник, хотя не были как-либо связаны с учебной программой или профессиональным образованием. Чтение это можно объяснить общественными поручениями Киры, ведь девушке постоянно была агитатором или политинформатором.

Но зависимость скорее обратная, сами поручения неслучайны - интерес¹¹ тому, что происходит в мире, очень личный, и в интимный дневник попадают между⁹ родные сюжеты:

"Прочитала сейчас в "Большевике" статью Минаева о гангстеризме в США кой ужас! Страна, где почти безнаказанно ежегодно совершаются тысячи убийств, краж, где созданы "тресты по угому автомобилей, школы, готовые преступников, где самой ходовой является книга "Как безнаказанно совершать убийства", показывают фильмы о жизни бандитов, где эти бандиты занимают видное положение в обществе, где детей воспитывают в преклонении перед ними - такая страна существует сейчас. Просто чудовищно узнавать такие вещи. Какое счастье, что я не американка" (запись 24 января 1949 г.)

В стране, которая только что обрела всеобщую грамотность, и в которой русская литература³ была предметом культа, установилась высокая степень доверия к печатному слову - Идеино-пропагандистская машина эксплуатировала это доверие, однако представлять, что счастье быть советским проистекает из насаждаемой изоляции - значительно упрощать феномен советского человека. Советскими людьми делала девочек и мальчиков не только и не столько идеологическая работа, сколько весь строй советской жизни, частью которой идеологическая работа была.

Девушке конца 40-х, представителю того поколения *советских идеалистов*, которое входило в социальную жизнь после войны, невозможно было представить себе рождение в другой стране. Чувство благодарности государству, чувство долга перед ним за то, что живешь в такой исключительной стране, пронизывает весь дневник. Для поколения Киры - в отличие от предшествующего - Великая Отечественная была безоговорочным аргументом в пользу того, что Советский Союз - носитель смысла истории, победа - предопределенный исторический подвиг, значение которого только подтверждалось масштабом перенесенных страданий.

Смысл свершаемого тогда настолько значителен, что придает смысл и каждой индивидуальной жизни в том случае, если индивид - человек "сознательный", то есть знает, какие задачи решает его страна и принимает участие в решении этих задач как должное. Возможность внести личный вклад в дело приближения к идеалу Кира находит в общезнании, где шефствует над одной из комнат, - помогает иногородним студентам войти в столичную жизнь и кроме всего участвует в том самообразовании, которое проводят ребята, например, в дискуссии о "партийности в науке" или "об этических и эстетических принципах искусства":

«Это и есть настоящая жизнь, а мы ведь очень редко разговариваем на подобные темы» (запись 29 октября 1950 г.).

Здесь присутствуют два смысла определения "настоящая" - соответствие идеалу и то, что сейчас в России называем мейнстримом, а на русском литературном языке можно назвать стремниной, то есть некое бурное движение жизни, увлекающее тебя. Желание настоящей жизни пронизывает дневник, он пишется как предисловие и как необходимая подготовка к этой настоящей жизни.

В девических дневниках непременно излагаются запутанные отношения с юношами. Точный признак книжности - возникающий при этом лейтмотивом вопрос "настоящее ли"? Образ настоящей любви впитан из книг, в двадцатом веке - из кино. И у Киры случается так, что в течение нескольких недель или месяцев в дневнике царствует очередная героиня её размышлений, всякий раз имя заменяется постепенно местоимением «он» В одном случае Кира живет мыслями о том, увидит ли "его" сегодня, и почему "он" избегает разговоров с ней, в другом - страница за страницей восхищение старшим и надежным товарищем, в третьем - пересказ диалогов с деталями внешне незначительными, которым конечно же придается особое значение, но в каждом из случаев постоянные оговорки и даже одергивание себя "это - не любовь", "это - совсем другое", "чуть не влюбилась, но...".

В пору студенчества мужской идеал, даже настоящая любовь для Киры - советские, временный критерий, примеряемый к однокурсникам, которые ухаживают за ней, с которыми она дружит или отказывается поддерживать отношения - как они относятся коллективу.

Когда Кира впервые признается себе, что встретила человека, с которым хотела бы быть всю жизнь, это произошло во время летнего путешествия, то девичьи мечты на тему «будущей встречи с Сашей» не просто романтичны, а романтичны по-советски:

«...примерно так: меня вызывают в ЦК и дают спец. задание... Меня отправляют на целинные земли... в какое-нибудь место, где подозревается действие шпионской группы. Я как будто обижена своей участью, высказываю недовольство, и меня тоже

вербуют в эту группу, а я всё передаю своим. В конечном итоге всю группу вылавливают, причем я совершаю какой-нибудь самоотверженный поступок, меня награждают, и я возвращаюсь к своим широтам. Конечно, тут масса всяких подробностей которых я уж не пишу, но продумано всё вплоть до того, каким знаком я оповещу что у меня срочные новости. На данном этапе моим начальством, которому я передаю сведения, является Саша. Это удобно, т.к. он разыгрывает, что ухаживает за мной, а во время прогулок я могу всё рассказывать ему. В основном так наивно подходит для второклассницы, но факт... Я сама всё это чувствую и смеюсь щ собой, но почему бы не помечтать!» (запись 19 августа 1954 г.).

Все, что девушка видит, что с ней происходит, - в фокусе этого вопроса: настоящее ли? И этот критерий социален: настоящее и советское - почти синонимы. Реализовав себя - значит, стать «настоящим советским человеком» и пройти «путь советского человека». Определение «советский» - не хронологическое, а указание на особые предпосылки стать «настоящим» и на особую человеческую доброкачественность. Синонимичность понятий «настоящий человек», «советский человек» и «большевик» подчеркивал повесть Бориса Полевого и особенно фильм Александра Столпера «Повесть о настоящем человеке», вышедший в 1948 году.

Что значит «настоящее»? Настоящий человек - искренний, содержательный, полезный обществу, волевой и готовый к самопожертвованию. Это требования, которые Кира предъявляет к себе, этих же качеств девушка требует от книг, кино, спектаклей и, конечно, от любви. Попробуем сформулировать эти качества.

Искренность, честность, принципиальность. Формула «все честные люди» почти обязательно возникает на страницах, где речь идет о делах международных. Формул; относится к идеологической риторике, но девушка пользуется ею не из желания вглядеть в своих глазах правоверной. Для представлений Киры о том, что за борьба; мире происходит, органична презумпция честности, распространяемая на силы прогресса, и заведомая нечестность реакционеров. Друзей и недругов она также одобряя за прямоту, честно и «в глаза» высказанные мнения, уважает однокурсника за то, что тот признал справедливость претензий товарищей. Некие сомнения - записывать ил нет - прорываются лишь два раза: однажды, Кира высказывает неуверенность в своем праве писать о решении закрытого комсомольского собрания. В другой раз колеблется, писать ли о личной тайне подруги, которую та просила хранить, и тут колебанй выглядят действительными сомнениями. Ирина Савкина пишет о дневнике как «бала* сировании между приватностью и публичностью» (Савкина И., 2004, с. 104). Дневник Киры - последовательное обязательство быть откровенной, искренность - принцип, установка, задача. Быть искренней - грань того идеала, который надо реализовать.

Полезность. Практический смысл должно иметь всё, чему ты уделяешь время. Даже определяя, какое из спортивных занятий вставлять в свой зимний распорядок - лыжи*5 или коньки - Кира склоняется к лыжам из соображений их практического знамени» Отзываясь положительно о прочитанном, Кира непременно определяет «нужная И га», «воспитывающая книга». Камнем преткновения однажды (еще в школе) оказали рассказы Честертон. Кира увлеченно прочла детективные истории о патере Брауне. пугает своего возникшего интереса. Чему учит книга? Честертон предстает автору вредным, поскольку пишет увлекательно, но не занимает необходимой моральной позиции (запись 24 января 1949 г.).

В записях старшеклассницы Киры пробивается чувство вины за то, что избранная профессия далека от повседневного героизма советских людей. После двух лет в университете появляются сомнения и другого рода: «У меня сейчас нет прежнего чувства к астрономии, что это моя наука. И в практическом её значении я не очень уверена» (запись 24 июня 1951 г.). В предпоследней 15-й тетрадке аспирантка Кира, уже работающая в провинции, в Полтаве, обозначает выход из противоречия: занятий наукой

недостаточно, нужна еще какая-то работа общественно полезная, без которой смысл жизни не обретишь (запись 20 марта 1956 г.).

Содержательность. Посмотрев фильм «Дорога на эшафот» о Марии Стюарт и находясь под сильным впечатлением, послевоенная школьница пишет «Это первая немецкая содержательная картина, которую я видела» (запись 18 ноября 1948 г.). Эпитет «содержательный» постоянно фигурирует в замечаниях о книгах и фильмах. Содержательный - почти тоже самое, что «идейный», но речь идет не о формальной идейности, идеологической правильности». Содержательность - некое сочетание «идейности» и пищи для ума. Подобное сочетание привлекает Киру и в людях. Однажды она замечает, что познакомилась в библиотеке с Софьей Ильинской - «умной, идейной девочкой». Вокруг много умных людей, но далеко не все они «идейные» - это противоречие, которое явно смущает Киру и в первой тетради её дневника, и гораздо позже в студенчестве. Обратное - когда *идейный* человек выглядит не слишком умным - не удивляет, а, скорее, раздражает.

Соотнесение не только биографической траектории, но и своей внутренней жизни движением истории присуще советскому человеку любого поколения. Но именно для поколения Киры, то есть мальчиков и девочек, взрослых во время и после войны, это ощущение неотъемлемости от истории предельно органично. Известная российская ученая, основатель школы психолингвистики Ревека Фрумкина, человек совсем иной социальной среды, жизненного выбора и политических взглядов, нежели Кира Мансурова, но её ровесница, назвала свою книгу, представляющую интеллектуальную биографию автора, - «Внутри истории» (Фрумкина Р, 2002).

Послевоенное поколение «советских мальчиков и девочек» с первым, предвоенным поколением объединяет чувство, что возможность реализовать себя, проявить себя *настоящему* произошла до тебя. Для тех, кто оканчивал школу в середине тридцатых, это *главное* - революция и Гражданская война, что было воплощено в стихах поэтов, именуемых в истории советской литературы по названию созданного в середине тридцатых московского Института философии, литературы и истории «ифлийскими» (Кульчицкий, Коган, Межиров и др.). Для поколения Киры *главное* - только что закончившаяся война с фашизмом.

Дневник Кира начала вести 21 мая 1948 года, в день, когда её потряс фильм об Александре Матросове:

«...какая замечательная картина! Какой подвиг. Вот такие простые, обыкновенные люди и бывают настоящими героями. Таким ли в действительности был Матросов? Вероятно. Хочется, чтобы всё было так, как в кино. Трудно всё-таки передать свои чувства. После этой картины хочется жить для всех. Но как слова не передают настоящих впечатлений. Слишком беден мой язык. Да, к сожалению, хотя у меня по литературе 5, я не могу как следует выразить всё, что у меня на душе. Эта картинка учит, каким должен быть настоящий комсомолец. Когда я вступала в жить не для себя это значит. Только недавно я поняла это. Главное, жить не для себя, честно выполнять свою обязанность. Иначе и жить незачем. Но я не хочу принести себя в жертву, отказаться от личной жизни. Нет, чувствовать себя «благодетелем».

Масштаб исторического подвига, к свершению которого ты «не успел», задает критерии реализации Проблема реализованности в том, что ты никогда не сможешь соответствовать эталону. «Герои войны» как общее понятие, как герои фильмов и книг постоянно упоминаются с обязательными формулами благодарности. Особо выделена одна из героинь: «Быть похожей на Женю Рудневу - моя мечта» (запись 13 апреля 1953)

Герой Советского Союза Евгения училась, как и Кира, на астронома, но с 4 курса ушла воевать была штурманом полка, погибла. Кира, услышав рассказ о ней, находит в библиотеке старый журнал, где были опубликованы дневники Жени:

Индивид и общество

«Уже по дневнику чувствуется, что тогда было совсем другое время, другой дух, о котором мы знаем по довоенным книгам. Лучше оно было или нет - не знаю, очевидно всё же, сейчас лучше, ведь мы идем вперед. Сейчас уже более или менее всё определилось... но, кажется, тогда комсомол был горячее, задорнее» (запись 22 апреля 1951 года)

Кира оговаривает, что теперь, конечно, главная задача молодых людей - учиться готовиться к серьезной работе, а не тонуть во множестве общественных дел. Однако романтика мобилизации сил, прямого участия в исторических событиях, у девушки послевоенного поколения сильнее, чем аргументы "сознательности", тем более что мысль о возможной мобилизации помогает справляться с тем, что Кира считает своими слабостями, недостатками.

Историческое чувство не только придает смысл жизни, но и позволяет мобилизоваться в трудной ситуации. К такой мобилизации Кира и готовит себя в отличие от тех кто думает, что "их поведение сейчас неважно, а когда придёт момент, они сразу станут честными, принципиальными, дисциплинированными" (запись 16 января 1950г)

Историческое чувство присуще не только советскому человеку, но в советской модели человеческого существования зависимость человека от хода истории - факт системообразующий. Ценность твоей жизни, а часто и твое присутствие в жизни опрт делается тем, соответствует ли твоя жизнь направлению истории или не совпадает ней. Не просто важным, а символическим событием для третьекурсницы Киры становится военизированный поход. В походе была общая учебная цель, то есть не вполне «настоящая», но освященная значимостью тех главных целей, которые потребуют героизма, и поход - проверка готовности. Участвовали в общем деле только надежные товарищи, и сама Кира оказалась надежной - целеустремленной, способной к преодолению препятствий и к серьезной физической нагрузке, от которой её оберегали врач и близкие. Событие настолько воодушевило Киру, что она увлеченно и очень подробно его описала, потратив на запись времени, вероятно, не меньше, чем занял сам поход - он воплотил ее идеал общественной жизни.



Правильная девушка

Правильность», то есть стремление следовать советским идеалам - советскость» - проступает в дневнике-только через идеологическую риторку, а прежде всего как идеологический взгляд на мир, точнее даже - идеологическое зрение, то есть» дение мира через призму ценное⁴ основополагающих для строя циальном языке это называлось мунистическое мировоззрение» рое необходимо было «формировать у каждого советского человека. Именно мировоззрение, а не просто взгляд, со-

четающийся с другими, и это мы хорошо видим в дневнике Киры Мансуровой: все суждения в которых нет идеологической природы, или она неочевидна, существуют так или иначе в контексте этого видения, с точки зрения высоких исторических смыслов.

Идеологическая оптика предполагает крайне противоречивую визуальную культуру мощный потенциал которой реализуется творцами «важнейшего из искусств» - кинематографа, как и в живописи, в пластических искусствах, и в литературе. Создает

масштабный и деятельный мир истории, напитанный энергией продвижения в будущее. Зритель, читатель как зритель, втягиваясь в язык образов, научается видеть в подробностях - знаки большой истории, в характерах - исторические типы. Создаются не просто образы творится истори» настоящая», даже если «правда более печалит мир создаваемых образов, мир создаваемых образов, тем богаче и визуальный мир человека живущего этим искусством, сильнее его потребности в визуальных ощущениях и переживаниях. Но тем сильнее и зависимость от истории, сужающая умение видеть то что не вписывается в историческое существование, разрушающая способность не только отстраняться от истории, но отстраняться от мира вообще, то есть способность *остановления* мира, его подробностей, масштабных процессов и мелких деталей

Кира путешествует и готова жизнь провести в дороге, мечтая о профессиях, которые дадут возможность этого. Слова дорога, путь часто встречаются в разнообразных словосочетаниях, а главное - разворачиваются в метафоры соединяя идеологическую риторику с размышлениями Киры о себе Образ Пути - ключевой для дневника - как метафора идейных ориентиров, позволяющих оценивать людей, события, свои мысли и поступки.

Сама жизнь предстает некоей общей дорогой, направление которой задано историей:

«...А положение у меня странное. Жизнь идёт вперёд, все идут вместе с ней. Мне представляется, что жизнь, это широкая, прямая дорога, как бывает у нас в Подмоскovie. Такая жёлтая, светлая, и по бокам лес. И люди всё время идут вперёд. У каждого своё, каждый идёт со своей работой, со своими думами, стремлениями. И хотя у всех они разные, дорога всё-таки одна, и цель одна. И это светлое, что ждёт впереди, сейчас называется коммунизмом...

...На дороге много препятствий, поворотов, и надо уметь преодолевать их, а не сворачивать в сторону в поисках безопасного пути. Уходя от препятствий, уходишь с настоящей дороги. Какое же у меня место в этом потоке? До сих пор я шла тоже весело и твёрдо по дороге, шла по середине, видела перед собой цель. Сейчас я иду просто по инерции, схожу к краям. Я иду вперёд, но идти по-прежнему у меня уже не хватает внутренних сил. Я прекрасно вижу эту дорогу, знаю, что идти нужно именно по ней, что нельзя сворачивать, нельзя выбирать более лёгкий путь. Всё это я знаю, убеждена в этом, но нужна чья-то твёрдая рука, которая выведет бы меня опять на середину дороги (запись 27 декабря 1950)

Почему возникает речь об инерции и безволии? О своей неспособности повседневно соответствовать ритму и направлению общего исторического движения совет-

³ Михаил Ромм вспоминал, как Эйзенштейн советовался с ним, получив разрешение киноначальства вернуться в Невпги" ^ «Михаил Ильич, вот предлагают на выбор мне две вещи: либо «Иван Сусанин», либо «Александр Невский». Что бы вы взяли?...

Я говорю:
- Иван Сусанин.
Почему?

- Да вот потому что, во-первых, есть сюжет, во-вторых, исторически это в общем хорошо известная эпоха, материалы есть, и даже сохранился в общем Кремль Московский...

А вы знаете, что осталось от Александра Невского?

- По-моему, одна страничка летописи, Он говорит:

- Но вот это же прекрасно. Там ничего нет. Всё, что я ни напишу, отныне будет правда. А вам не кажется?» (Ромм, 2003, с. 44)

Дневник Киры начался с впечатлений о кино. Кино смотрится постоянно и, судя по всему, все фильмы, которые демонстрируются. Сделать это было несложно - фильмов выпускалось в конце 40-х годов очень немного, после известных идеологических постановлений (в т.ч. о кинофильме "Большая жизнь"), но смотрятся и все «трофейные». Каждый фильм оценивается - стал ли событием? Но событием может стать не тот, который заставил изменить взгляды, а тот, который впечатляюще подтвердил и разнообразил бесспорную «правду истории».

ская девушка пишет как об отступлении от *правильного* пути через несколько недель после военизированного похода, запись о котором цитировалась выше. Поход и своё внутреннее смятение Кира воспринимает по контрасту - поход дал ощущение непосредственной причастности к историческому движению, которым хочет жить девушка, но жить приходится совсем иными чувствами. Именно в эти недели дневнику поверяются сомнения, казалось бы, совсем противоположные - оказывается среди препятствий ожидающих на общей и бесспорно верной дороге, с которой стремишься согласовать свой путь - еще и риск почувствовать себя одинокой в этом своем стремлении.

Шестого ноября 1950 г. студенческая группа по традиции собралась, чтобы отпраздновать ноябрьскую годовщину. Среди развлечений была игра в «интуицию», которая преподнесла Кире сюрприз:

“Когда загадали меня, то сравнения были самые разнообразные, у каждого своё, и они редко сходились. Только дерево-рябина, все согласились, да облачная, спокойная погода, а когда сравнивали с животными, то сказали: безрогий олень, косуля и даже хищное. Книга - современная, толстая, критическая. Но, в общем каждый думал по-своему, не соглашаясь с другими, и пришли к выводу, что я “сложная натура” (запись 6 ноября 1950 г.).

Кира этим удивлена, и в то же время лестно оказаться сложной натурой сложность может быть синонимом «содержательности». В другой раз - на новогодней вечеринке играя в *интуицию*, ребята просто отказываются загадывать Киру - «сложность выводит из общего ряда (запись 1 января 1951 г). Быть особенной лестно, но еще и одиноко.

“А понять в 19 лет, что никогда не будет настоящего счастья - это слишком тяжело. Ведь с моим характером... А переделать его я не в силах. Я смогла бы изменить своё поведение, отдельные черты, но стать другим человеком! Ведь я считаю что в основе мои установки правильны, об этом говорит и уважение ко мне, но надо стать как-то проще, доступнее, и я этого уже не могу. Например, я не могу меньше думать, меньше рассуждать, менять принципы”
(запись 16 декабря 1950 г.).

Мнение девушки о том, что её «правильные установки», с одной стороны, вызывают уважение окружающих, а, с другой, делают отношения с окружающими сложным - органично для дневника, его можно подкрепить многими эпизодами, подробностям школьных, студенческих, аспирантских лет, о которых мы из дневника узнаем. За вен десять лет в дневнике ни разу не появляется характеристика чьих-либо политических позиций или свидетельства об идейных разногласиях, но Кира всегда с изложением и аргументацией несовпадающих точек зрения - описывает споры на «философские темы и эти споры возникают спонтанно или как запланированная дискуссия между людьми вполне советскими. Выделяется Кира не убеждениями и принципами, а убежденностью. Она не только идеологически лояльна - убеждения, «правильные установки» как бы проверяются на прочность. Проверяются непрерывно девушка повседневную жизнь видит через идеологическую оптику. О том, что Кира живет в коммуналке, мы узнаём только из десятой тетради, что эта коммуналка в полуподвале из дневника вообще не узнаем, и только потому, что девушка решает для себя вопрос, можно ли дальше молчать и не вмешиваться, когда соседи бьют ребенка, ли она как комсомолка право на это молчание.

Дневниковые записи - во многом работа по предупреждению или преодолению противоречий, которые возникают между спонтанными эмоциями и убеждениям между усвоенными идеологическими формулами и необходимостью осмыслить под эти формулы не попадающие, между принципами и симпатиями. Именно сочная прямолинейность рассматривается как причина того, что противоречия становятся острыми, мешают жить, и дается задание самой себе - меняться. *Подобные* противоречия переживает не только Кира. Мы знаем из дневника, что весной 1953-го ее под-

руга вдруг отказывается идти агитатором туда, где недавно рассказывала о подвиге Тимашук, разоблачившей “врачей-вредителей”, а теперь объявленной клеветником, Кира требует от подруги выполнять общественное поручение, но и Кире знакомы по себе подобные столкновения *сознательности* с чувствами и разумом - “ошибки”, если вспомнить книгу Александра Бека, написанную в начале 60-х, опубликованную во времена перестройки⁵.

Причины подобных “сшибок” *сознательности* с чувствами и разумом не только в политических коллизиях. Трудности возникали и до весны 1953 года, до “колебаний пинии партии”. Но эти трудности не вырывались наружу и в политические споры не пре-вращались, во всяком случае, в студенческой среде, как бы активна эта студенческая жизнь ни была. В дневнике Киры вплоть до записей 1956 года нет ни одного косвенного свидетельства политических споров. Поколение, которое шумело на комсомольских собраниях по поводу учебы, дисциплины, общественных поручений, было абсолютно “молчаливым” в отношении “высокой” политики и старших товарищей, обличенных доверием властей. Споры были внутренними - об этом дневник свидетельствует. И как свидетели этих внутренних споров дневники - незаменимый источник.

Из всех событий, на которые реагирует Кира в своем дневнике, выделим три, лежащие в разных трех точках на оси от частной жизни до всемирной, отчетливо видя при этом, что шкала очень условна: личное и общественное, индивидуальная жизнь и общий путь переплетены.

Среди событий, о которых говорит радио и пишут газеты, война в Корее — одна из главных тем Кириных переживаний:

Сердце болит за Корею, бои уже севернее Пхеньяна. Неужели так это и останется, никто не поможет! Я понимаю, что мы боремся за мир, что мы не можем вмешаться, т.к. осуждали за это США, мы не можем развязывать войну тотчас после конференции сторонников мира, мы действуем мирным путём. Я отнюдь не хочу новой, ещё более ужасной войны, но неужели допустят поражение демократической Кореи, она станет жертвой во имя общего мира. Ужасно! Сознаю, я была бы рада если за нее вступился хотя бы Китай или мы. Я понимаю правильность нашей политики, но ведь корейцы гибнут, там свирепствуют американцы. Что будет дальше?”

Еще не раз новости с фронтов корейской войны отзвучат в записях Киры. Война бы мобилизует ее чувства даже не столько как будущего воина, сколько как “солдата борьбы за мир». «Ошибка» возникает из-за того, что есть идеологически чистая формула о поддержке угнетенных во всем мире а есть прагматика государственной политики, Здесь трудность идейного компромисса. Само понятие «идейный компромисс» несет смысл в советской лексике и не употребляется в пропагандистском обес-

⁵ Внутренне побуждение призывает вас поступить так, вы, однако, заставляете себя делать нечто противоположное» (А. Бек., 1978, с. 19). Дневник Киры начался с впечатлений о кино. Кино смотрится потсоянно и, судя по всему, все фильмы, которые демонстрируются. Сделать это было несложно – фильмом выпускалось в конце 40-х годов очень немного, после известных «идеологических» постановлений (в т.ч. о кинофильме «Большая жизнь», но смотрятся и все «трофейные». Каждый фильм оценивается – стал ли событием? Но событием может стать не тот, который заставил изменить взгляды, а тот, который впечатляюще подтвердил и разнообразил бесспную «правду истории»

⁶ Во всяком случае, это относится к студентам и подтверждается интервью с ровесниками Киры, учившимися за других факультетах и в других ВУЗах. Мой собеседник, закончивший в 1957 году философский факультет МГУ, рассказывал: «Впервые мы взрптали после окончания университета – на военных сборах, когда нас выстроили и объявили о Пленуме, на котором исключили «антипартийную группу» (Молотова, Маленкова и др). Мы не их поддерживали, возмутил сам факт, что опять кто-то наверху принял решение на основе чего-то известного им, а мы должны принять на веру...» В интервью с Д.Л., 1934 г.р. которая в 1956 году училась в мединституте в Ленинграде и рассказывает о собрании, на котором читали «секретный доклад» Хрущева: Мы ушли с этого собрания молча – каждый в свою сторону. Наверное, среди нас было немало людей, которые не знали вообще ничего. Наверное, были такие как я, которые уже что-то знали. Но мы ушли молча и потом никогда ничего не обсуждали. Вообще для нашего поколения, по-моему, главным состоянием было молчать...»

печении внешней политики. Демагогия идейных формул еще не бросается в дозирование информации вполне отвечает атмосфере «борьбы за мир» и пока не^А принимается как манипулирование, но критерий честности - тот самый «Гамбург^{AV} счет», который официальная интерпретация тех или иных событий однажды моке/" выдержатъ.

Другое событие - смерть и похороны Сталина. В первые дни марта 1953 года "правильные слова" обретают особый пафос:

*"Вчера было опубликовано сообщение, что в ночь на 2/11 у т. Сталина произошло кровоизлияние в мозг, паралич правой стороны, потеря сознания и речи...
...Даже кажется странным, что все живут по-прежнему, учатся, работают, именно так и только так должно быть. Перед нами уже прямая и ясная дорога, и мы с неё не уйдем, несмотря ни на что"* (запись 5 марта 1953 г.).

В дни ожидания ("Что же будет?") связь с историей чувствуется непосредственно готовность к поступку, если не самопожертвованию, и когда сообщают о смерти вождя, на предстоящем прощании и похоронах, Кире хочется быть "со всеми" - пойти в Колонный зал, поехать в Университет. Но разворачивается трагедия на московских улицах и вместо мобилизации чувств - смятение:

"...на Трубной раздавило Петю, и его тело повезли домой. Это такой кошмар; что трудно себе представить. Не верю, чтобы этого нельзя было предусмотреть и предотвратить. Можно было расставить войска" (запись 12 марта 1953 г.).

Пафос, к которому зывал момент смерти вождя, и взгляд на это событие с позиции большой истории, оказывается вдруг неуместным и бестактным из-за той смертельной давки, которая возникает из-за желания людей «проститься» с вождём. И верховная власть лишается сакральности и доверия. В её адрес высказываются претензии в то « что не был обеспечен порядок, и звучит скрытый упрек в сокрытии правды ("И главное это не только разговоры, что где-то кого-то задавили, а реальные жертвы...").

Третье событие - совсем частное - *переезд бабушки*. Внезапно в Горьком умирает дядя Киры, вместе с которым живет её бабушка. Бабушку надо перевести в Москву, для этого обменять квартиру. Заниматься этим приходится Кире в её летние каникулы после второго курса. Обмен и переезд все откладываются и откладываются. Препятствия возникали одни за одним в лице начальников, чьи подписи были необходимы:

"С обменом дело задерживается; какая-то "мегера" решила, что здесь можно поместить 2 семьи (хотя это достаточно нелепо), и дело отложили. Вместо того, чтобы улучшать жизнь людей, она хочет уравнять всех на низком уровне и возражает, что этим служит народу. Бывают же такие общественницы" (запись 2 июля 1951 г.).

Последним и самым серьезным препятствием оказалась депутат, которая по нормам того времени, должна была дать санкцию на обмен:

"выбрали её, чтобы она защищала интересы народа, а она лишь всем вставим палки в колеса. На неё все жалуются, а она даже и не говорит с людьми".

Через несколько лет Кира в Полтаве будет работать в одной обсерватории депутаткой, которая тоже возмутит девушку грубым отношением к людям, претензиями^А особые бытовые условия. Ещё позднее (уже «за рамками» дневника) Кира Сергеев* будучи директором обсерватории в Иркутске, на безальтернативных выборах в »ховный Совет будет регулярно голосовать против одного из руководителей Российской Фелерации, не скрывая от окружающих, что знает, как он относится к людям и не верит ему.

Реакция на страницах дневника на три названных события - три случая столкновения реального и повседневного. Посвященные им страницы дневника дают возможность, если не проследить, как расстраивается идеологическая оптика, заданная

высокими историческими смыслами, то судить о том, почему однажды она перестанет ниматься как надежная.

Альтернативу идеологическому зрению можно назвать *зрением социальным*, поскольку основа для его развития не в мире идей, а в повседневности человеческих отношений стремление увидеть то, что видит другой. Это именно альтернативные, а не взаимоисключающие способы видеть мир. Но развитие социального зрения предполагает стереоскопию и поэтому упраздняет абсолютность идеологической оптики⁷. Но пока мировоззрение девушки остается идеологическим. В своих оценках событий Кира предстает, если пользоваться достаточно распространенной в советской жизни формулой, как «беспартийная коммунистка» - человек, для которого безусловны и абсолютны коммунистический идеал и нормы коммунистической морали. С этих позиций предъявляются претензии реальному строю советской жизни и тем, кто по должности или в силу своей принадлежности к партии обязаны руководствоваться в своих действиях идеалом. Идеологическое зрение вместо того, чтобы обеспечить ясную и стройную картину происходящего не спасает от внутренних конфликтов, а обрекает на них.

Беспартийная коммунистка

— Не только на закате советской власти, но и в поколении, начинавшем самостоятельную жизнь после войны, существовало это странное ощущение: человеку, строящему свою жизнь в соответствии с советскими идеалами и принципами, не так просто жить в советской стране. Представлять противоречие между стремлением жить осмысленно и советской *сознательностью* как конфликт внутреннего мира с внешним или общечеловеческим с советским - значит, предельно упрощать тот мир, который называют внутренним. Гражданская ответственность предписывается *советскими* установками, формами социальности, ритуалами и глубоко интериоризирована в тех, для кого советские идеалы значимы и бесспорны.

Девушка отчетливо связывает “правильность” поведения с его продуманностью. Для Кире мало “сознательности”. *Сознательность* - твердая убежденность, что исторический путь верен, презумпция правильности того, что делает советская власть, ведущая по этому пути истории советских людей. То, что в этом стремлении “быть правильной” Кира обнаруживает себя на обочине общей жизни, самое рельефное выражение противоречия между *сознательностью* и стремлением жить в согласии с разумом. И сама девушка воспринимает это как противоречие. После эпизода с игрой в интуицию, так озадачившего Киру, и описания “великого похода” она итожит:

«...Но если я и понимаю всё правильно, то от понимания до поступков ещё далеко. Хорошо, если верны взгляды на жизнь, но недостаточно. Надо научиться и жить соответственно с такими взглядами. Опять мне приходит в голову мысль: не слишком ли много я рассуждаю, “философствую”, и опять прихожу к тому же ответу: «Думать и осмысливать жизнь надо» (запись 13 ноября 1950 г.),

Контекст этого внутреннего экзистенциального противоречия - противоречие между повседневной жизнью (*советской*) и *настоящей*, т.е. той, какой должна быть советская в соответствии с идеалом. Вспомним определение Михаила Гелфтера: “..пытается сделать её (жизнь) такой, чтобы он в этой стране мог жить”,

И те пути, на которых Кира пытается справиться со своими внутренними противоречиями (или предупредить их возникновение), обычны для советских идеалистов разных Во-первых, это мыслительная работа по объяснению высшими историчес-

⁷ Методологическая рефлексия в социологии, профессиональном социальном познании происходит так или иначе как выбор между этими мировоззренческими альтернативами - развивать социальное зрение или совершенствовать идеологическую оптику. Поэтому стремление обогатить социологию за счет развитой визуальной культуры – процесс, потенциальное значение которого много больше, чем расширение методического арсенала

кими смыслами и законами тех недостатков, лишений, ограничений и даже нелепостей которые заставляют чувствовать дистанцию между идеальным и реальным строем советской жизни. Во-вторых, это путь действия, социального активизма, дающего ощущение непосредственного очевидного результата.

Стремление действовать реализуется у Киры в её педагогических опытах⁸, в работе агитатором во время предвыборной кампании. Она охотно берет поручения вести, политические занятия в ремесленном училище, в бригаде строителей нового здания университета, в колхозе⁹. Такого рода деятельность - убеждать других - очень способует твет самоубеждению. Такие поручения ставили человека на определенную, нижнюю ступень системы идеологической работы, но все же включали в некую иерархию посвященности, в смысл высшей политики. Укреплялся некий каркас огосударствливания сознания. Насколько он был прочен? Если это включение в великое дело *Просвещения* не отменяло привычки размышлять, то избавление от внутренних вопросов могло носить только временный характер.

Два этих пути - умопостроений и социального активизма - оказываются недостаточными, чтобы уйти от противоречия между советской жизнью и идеалом. Несоответствие повседневности идеалу волнует Киру не столько своей бытовой, материальной стороной. Идеалу противоречат отношения между людьми, поведение однокашников (отношение к учебе, к общественной жизни, к соученикам), отношение преподавателей и коллег к собственной работе. Вот то, во что невозможно не вмешиваться, если стремиться быть *настоящей*. В то же время это надежда на то, что окружающие поймут твою озабоченность общим делом и перестанут считать странной - признают.

На втором курсе Кира направляет свою социальную энергию на сплочение своей студенческой группы, страницы дневника наполнены внутренним спором "смогу ли", "а имеет ли смысл", описанием подробностей "борьбы за коллектив":

"Вчера на концерте ... поговорила об этом с Наташей. Она, кажется, не очень верит в возможность создания коллектива, они с Петькой давно об этом говорили. / я верю, что это можно сделать, если горячо взяться за дело. Ведь ребята у нас все хорошие, и коллектив может стать очень дружным. Ведь можно устроить столько интересных походов, диспутов, турниров, и учёба станет лучше. Настроение у меня после вчерашнего разговора поднялось. Правда, всё это ещё не решает вопрос обо мне целиком, но большую часть. Да и моё, личное не может стоять на первом плане. В хорошем коллективе и мой характер может измениться и думать, что! меня больше не будет таких мрачных приступов, когда бегаю по комнате и бью себя в грудь, каясь" (запись 12 января 1951 г.).

"Вкладывание себя" в общие дела ради общей цели - инструмент работы над собой. Переделывая "общую жизнь", Кира пытается переделать себя - то есть устранить противоречия внутренние. Но только умножает их.

За подобные разговоры однажды Киру и её товарищей по несостоявшемуся "ядру коллектива" публично обвиняют в создании тайной группы. Дело доходит до собрания и вынужденного признания совершенной ошибки, но почти сразу Кира решает для себя что на собрании раскаялась не искренне - 5 марта 1951 года она описывает на четырех страницах события, происходящие в студенческой группе после собрания, ход которых доказывает правоту Киры и ее единомышленников.

Начиная дневник, Кира мечтала о пути «советского человека» Мы видим, что последовательное движение по этому пути - движение от советского подданного к гражданину Советский гражданин, в этой формуле зафиксированы подданнические отношения

⁸ Безусловный идеал - Макаренко, то есть педагогика коллективизма. Кира зачитывалась его книгами.

⁹ "В школе, когда нам восемнадцати лет еще не было, и когда мы сами не имели права голосовать - возможно, нам не приходило в голову - каждый год, года три подряд мы работали агитаторами на вы⁰. помню ни одного случая отказа. Я хорошо помню, как это все происходило: приходили в квартиру, говори | интервью с Д.Л., 1934 г.р.)

века с режимом и в то же время нацеленность человека на социальную инициативу. Позиция беспартийного коммуниста - предельное выражение этого противоречия. Беспартийные часто не вступали в партию или им и не предлагали вступать партийные руководители по одной и той же причине: "беспартийные коммунисты" считали, что большинство членов партии и тех партработников, с которыми приходится сталкиваться - *Ненстоящие* коммунисты.

Кире предложили вступить в партию после двадцатого съезда. Съезд стал для неё событием. Дело не столько в том, что он открыл глаза, Кира будто ожидала его:

"... кончается полоса славословий и чувствуются изменения в общем положении, жить становится интереснее" (запись 30 марта 1956 г.). Дело в том, что съезд дал санкцию на сомнения, позволил им стать публичными:

"После кино я зашла на обсерваторию слушать концерт из Большого, посвященный 86-летию со дня рождения Ленина. Но первое отделение я почти не слышала, т к разговаривали с Николаем Андреевичем о последних событиях, как всё это могло произойти. Собственно, Н.А. не сказал мне ничего нового и на мои вопросы отвечал известными рассуждениями, которые приводятся в докладе и которые сама понимаю Я ожидала, что скажет что-нибудь своё, сам постарается объяснить, но, кажется, это было наивное ожидание, хотя я ставила вопросы почти в лоб. Впрочем, это естественно; он говорил со мной так, как с любым другим человеком, а я ведь не только знаю, но и понимаю и принимаю всё, что написано в докладе. И я не стала больше ничего добиваться, т.к. с ним ещё мало знаем друг друга..." (Запись 23 апреля 1956 г.)

Через несколько дней после этой беседы Н.А. предложил Кире вступить в партию: *"Я знаю, что в конце концов обязательно приду в партию... Можно сказать, что я должна вступить в ряды КПСС и повести борьбу за всё это; именно это и есть закономерности, а всё отрицательное - отклонения, которые нужно изживать. Но я-то хорошо знаю, сколько у меня сил, и что я скорее сама поддаюсь рутине, чем преодолю её. Я знаю, что у меня есть слишком большое нетерпение; я понимаю, что нельзя меновенно перевоспитать людей, что на это нужно время и с этим необходимо смириться, но это меня всегда выводит из себя. Мне или не хватает гибкости, или я буду идти на поводу у неё. Словом, я сама еще не разобралась в этом вопросе. Мы еще будем беседовать с Н.А."* (Запись 26 апреля 1956 года).

Кири Сергеевна вступила в партию только в начале 80-х годов, будучи уже более 10 лет директором Иркутской обсерватории. Перед тем, как все-таки вступить в партию, Ира Сергеевна обсуждала этот шаг в переписке со столичными подругами. Подруги уговаривали принять "правила игры"³⁰, т.е. сомнения по поводу вступления в партию связаны были уже больше с представлениями о партии и партийной жизни, чем с вопросом «готова ли я» При этом она оставалась убежденным сторонником социалистических лев, считая происходившее искажением идеи.

Умерла Кир Сергеевна в 1990 году. Больше половины её жизни осталось за рамками дневника. Дневник Киры перестала вести в 1957 году, когда ей было 26 лет. В те дни, когда она говорила к переезду в Иркутск, на место постоянной работы и к своему существу мужу.

В последних тетрадях уже очевидно, что записи не предполагают читателя за исключением Киры, адресат этих записей - только память пишущей. В последних записях Киры перечисляет события, фиксирует ближайшие задачи и призывает себя сосредоточиться на завершении кандидатской диссертации. Эти призывы и задачи напоминают о том пафосе самосозидания, который изо дня в день годами пропитывал записи, но, продолжая себя воспитывать, Кира уже не отводит дневнику особой роли. Раньше в записях того, что называем саморефлексией, либо ей остается

³⁰ Интервью сыном Киры Мансуровой, май 2003 г.

меньше места в жизни молодой женщины, либо вопросы к себе уже не переносят[^] пространство дневника. Видно, как дневник постепенно становится просто привычкой ритуалом. Энергия замысла, побудившая вести дневник, иссякла.

Одно из объяснений распространенности дневников в советской жизни заключается в том, что советские мальчики и девочки - книголюбцы и мечтатели (Кира, например, гордится своей способностью мечтать и считает это необходимым качеством советского человека). Ведение дневника - традиция книжных мальчиков и девочек, письмо как продолжение чтения, как твой собственный вклад в то, чтобы мир идеального присутствовал в повседневности. Культивируя русскую литературу, советская власть вводит человека в круг тех вопросов и тех высоких мировоззренческих критериев, которые охватываются не только источником социальной энергии, но и потенциально опасными[^] самого советского строя. Слишком высоки эти критерии, слишком они идеальны, если их предъявлять как практические.

Использованная литература:

Garros, V. (2001). *L'Etat en proie au singulier. Journaux personnels et discours autoritaires dans les années 1930. Le Mouvement Social*, n 196, juillet-septembre 2001, 137-154.

Intimacy and terror/ed. V. Garros, N. Korenevskaya, T. Lahusen. - N-Y: New Press, 1995.

Бек А. (1987). *Новое назначение. М: Из-во "Книжная палата"*.

Гегфтер М. (1996). *История - позади? Историк – человек лишний? Аутсайдер человек вопроса. Спецвыпуск журнала Век XX и мир, №1. С. 9-32.*

Вузовская Н. (2004). *Хочу жить... Из дневника школьницы: 1932-1937. По материалам следственного дела семьи Вузовских. М: Глас, 2004*

Рожанский М. (1996). *Черновик мира миров. Опыт несовпадения. Аутсайдер человек вопроса. Спецвыпуск журнала Век XX и мир, №3, 162-179.*

Ромм М. (2003). *Как в кино. Устные рассказы. Нижний Новгород: ДЕКОМ.*

Савкина И. (2000). «Я и ты в женском дневнике». In M. Liljeström, A. Rozenhold & I. Savkina (Eds.), *Models of Self. Russian Women's Autobiographical Texts. Helsinki, Kikumora.*

Самойлов Д. (1995). *Памятные записки. М: Международные отношения. Трушкин В. (2001). Друзья мои...: Из дневников 1937-1964 годов. Иркутск, изд. Схронов Г. К.*

Федотов, Г. (1982). *Полн. собр. сочинений. Т.3. Тяжба о России. Paris: Ymte Press.*

Фрумкина Р. (2002). *Внутри истории. М: Новое литературное обозрение.*

Георгий Федотов предсказывал в середине тридцатых: "Чем дальше идут годы, тем большее число молодых и на все 100 % советских людей, которые ставят себе вечные и такие русские вопросы: зачем жить? что делать? (Федотов Г., 1982, с.311). Мы читаем дневник девушки, которой революционный и социальный энтузиазм присущ в полной мере. Но без вопросов о смысле жизни дневника просто не было бы. Конечно, эти вечные, а благодаря русской классике их называют русскими. Однако, читая дневник, трудно не увидеть, что непосредственное отношение к возникновению этих вопросов имеет не только русская культурная традиция, но и социальный энтузиазм. Советский человек воспринимал русскую классику как предисловие к своему миротворчеству, к своему социальному энтузиазму и для этого были весомые основания

Полевые исследования

Российская интеллигенция как образ: визуальные послания разных времен

Дмитрий Попов

Фотография появилась примерно в одно время с социологией, однако использование фотографий как источника социальной информации так и не стало популярным. Миллионы фотографий делаются каждый год и становятся достоянием семейных альбомов, но социологи не испытывают особого интереса к тому, что могло бы стать основной информационной базой исследования. Между тем, некоторые исследователи полагают, что визуальная социология со временем в теоретическом плане может серьезно потеснить социологию, построенную на написанном или сказанном слове (Wagner J, 1979), также как книжный мир, вынужден был уступить свои позиции под напором мира визуальных образов - кино, телевидения, компьютерных виртуальных реальностей.

Социология изучает мир человеческих отношений, мир, скрытый для исследователя. Способы его проявления могут быть самыми различными: изучение географических пространств (Э. Бёрджесс), идеальных типов (М. Вебер) и др. Одно из перспективных направлений современной социологии - *visual sociology* - обращается к изображению как к средству и способу исследования социальной реальности, ведь в фотографии происходит импринтинг, фиксация человеческих отношений. Огромное значение имеет и тот факт, что сами люди все большее внимание уделяют визуальным знакам как миру открытых визуальных посланий.

Российская интеллигенция: от истории к современности

Сегодня с российским интеллектуальным слоем, который традиционно именовался интеллигенцией, происходят важные, не до конца осмысленные в научной литературе общественном сознании изменения, которые сами по себе заслуживают пристального внимания. Бывшая советская интеллигенция обретает новые, ранее будто бы не свойственные ей качества. Какова природа этих изменений? Какие это качества? Эти вопросы нуждаются сегодня в осмыслении.

Российская интеллигенция появилась на свет в середине XIX столетия. Она, как показал российский социолог Н.Е. Покровский, возникла вследствие неповторимого исторического парадокса: «Общество, которое было вполне антиинтеллектуальным, на этапе своего прекапиталистического слома образовало социальную нишу, позволявшую заниматься мыслительной деятельностью, довольствуясь малым и не заботясь о куске насущном в той мере какой это характерно для западных интеллектуалов. На сравнительно коротком отрезке истории (середина и конец XIX века) интеллектуальный и культурный потенциал, накопленный в рамках феодального общества, получил возможность и развиваться без вхождения в капиталистический рынок. Это

Полевые исследования

промежуточное состояние оказалось исторически благотворным и привело к возникновению специфического слоя людей - носителей культуры в точном смысле слова» (Покровский, 1999).

Дореволюционная интеллигенция не была сословием в полном смысле этого слова. Существует точка зрения, что она являла собой скорее особый социальный институт со своей системой норм, ценностей, ролей, функций. «Как институт интеллигенция взяла на себя многие социальные функции церкви, выработала свою систему догматов символы веры, иерархию и ритуалы. Основными ее ценностями были «духовность»[^] противостоящая «пошлости», «образованность», не связанная с ее практическим использованием, миссионерское «служение народу», оторванное от проникновения в его реальные жизненные проблемы, «верность идеалам» (Дискин, 1999).

Н.Е.Покровский разработал модель, «идеальный тип» (по М. Веберу) российской интеллигенции конца XIX - начала XX века (Покровский, 1999), который в общем виде можно представить через набор некоторых постулатов:

- *Гипертрофирование духовно-нравственного аспекта жизни как радикально про- тивоположного материальному (обсуждать материальный достаток не принято, богатство считается неприличным).*

Жизнь интеллигенции России многие десятилетия протекала как бы вне быта. Вся их жизнь, все силы их духа сосредоточивались на глобальных проблемах бытия. Обратиться к метафизическим проблемам западного интеллектуала побуждает лишь пограничная ситуация: между жизнью и смертью. Не случайно само понятие «пограничная ситуация» появилось в западной философии (у Ясперса). Российский дореволюционный интеллигент постоянно находится в пограничной ситуации.

- *Нравственные и просветительские достижения рассматриваются как само- достаточные, ценится бескорыстное служение абстрактной идее, истине.*

Для пояснения этой характеристики можно обратиться к разработкам основателей этико-социологического направления в русской социологии П.Л. Лаврова и Н.К. Михайловского. Они ввели в научный оборот термин «критически мыслящая личность», ставший синонимом слова «интеллигенция». Смысл термина в том, что это личность, достигшая высшей ступени развития, она создает для себя «идеал человеческого достоинства» и стремится к его воплощению в жизнь как к жизненной цели (Лавров П.Л.,1888).

В работе М.Ю. Лотмана «Интеллигенция и свобода (к анализу интеллигентского дискурса)» отмечается, что «концепт интеллектуала смещается из сферы чисто интеллектуальной в сферу нравственности, что делает русскую интеллигенцию непохожей на западную интеллектуальную элиту» (Лотман, 1999).

- *Чувство сострадания и «долг перед народом», жертвенность.*

Социолог XIX века Петр Лавров сформулировал теорию неоплатного долга интеллигенции, и эта теория получила свое дальнейшее развитие в более позднее время •

Из нее впоследствии выросла тема вины и ответственности интеллигенции за судьбу России.

- *«Быть знаменитым некрасиво», некрасиво иметь больше, чем того требуют профессиональные занятия и духовные интересы.*

- *Духовная открытость, неспособность к точному расчету, измерению социальных благ.*

Публицист Ю. Боров метко назвал это «приоритетом обостренной совести и чести перед разумом» (Боров, 2004).

- *Культивирование идей дисбаланса, оппозиционности.*

В 1918 году Александр Блок писал: «Переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой,

чистой веселой и прекрасной жизнью». Миссию «переделки» России Блок отдавал русской интеллигенции» (Покровский, 1999).

• *радение за все человечество, ощущение своей собственной, личной ответственности за историю, за все происходящее в мире.*

Российская дореволюционная интеллигенция (и радикальная, и либеральная) жила чисто идеологической, мыслительной жизнью, мало считаясь с реальностью, и не отличалась трезвостью своих суждений и оценок. Она была постоянно нацелена на поиски идеала будущего, причем идеала для всего человечества.

После революции 1917 года, в Советский период (1917-1991), интеллигенция была социальным образованием, во многом отличным от интеллигенции дореволюционной. Важнейшим отличием советской интеллигенции от ее предшественницы стали отношения с властью. «Эта новая советская интеллигенция не могла считаться наследником русской интеллигенции прошлого [XIX - Д.П.] века уже потому, - пишет Ю.А. Левада, - что состояла в принципиально иных отношениях с властью предрержащими. Сказанное, впрочем, относится к явным, официально санкционированным функциям культурной элиты советского образца. Скрытая же, латентная - чаще всего не выражавшаяся вслух или даже не осознаваемая - состояла в поддержании культурной традиции, исполнении просветительского гуманистического долга по отношению к народу (да и к властвующей элите)» (Левада, 2000).

Следует признать, что советская интеллигенция в какой-то мере унаследовала от своей предшественницы гипертрофирование духовно-нравственных ценностей, частично идею служения народу, которая трансформировалась в революционный романтизм значительной ее части, вначале искренний, позднее — искусственно поддерживаемый. Открытая оппозиционность дореволюционной интеллигенции сменилась на завуалированную. Важно, что возможности для интеллектуальной деятельности у советской интеллигенции обуславливались лояльностью по отношению к власти.

Имеет смысл говорить об определенной двойственности в положении интеллигенции в советском обществе. С одной стороны, высококвалифицированные и образованные служащие обеспечивают функционирование всей бюрократической машины, самой системы господства, ее легитимности, оборонной и репрессивной мощи, воспитания и обучения кадров, систему информации и т.д., демонстрируя, пусть и не всегда искренне, лояльность и преданность режиму. С другой, в соответствии с унаследованными легендами и идеалами, интеллигенция воспринимает себя как оппозицию, как защитника народа, совесть общества.

В советский период произошел бурный рост образованного класса. Вместе с тем произошла бюрократизация интеллектуального слоя советского общества. Практически каждый являлся чиновником в смысле принадлежности к системе общественных отношений, где все замкнуто на государство, и любая сфера деятельности была, по сути, государственной службой, поскольку других работодателей не имелось,

Переход к новому социальному устройству в начале 90-х годов оказался для российской интеллигенции чрезвычайно болезненным. Представители интеллигенции, распрощавшись в начале 1990-х годов с ролью (во многом иллюзорной) властителей народных дум, оказались лицом к лицу с собственными серьезнейшими проблемами. Произошло изменение трудовой мотивации, многие обнаружили несоответствие новым требованиям и стандартам. В начале 90-х годов произошло резкое сокращение численности интеллигенции. Слой образованных людей стал быстро дифференцироваться.

В современных условиях интеллигенция (в изначальном понимании этого термина, содержание которого описано в приведенной выше модели И.Е.Покровского) все в большей степени превращается в чисто условную группу, границы которой определяются, прежде всего, ее рефлексивностью. Поскольку по формальным признакам в структуре общества эту группу выявить невозможно, то на первый план выходит

самосознание интеллигенции, а именно, ее самовосприятие, саморефлексия и самоидентификация. В конечном счете это и становится группообразующими признаками интеллигенции. В этом заключается особая сложность в изучении интеллигенции, ибо она приобретает черты *виртуальности*. То есть, с одной стороны, она присутствует в жизни общества в виде культурных феноменов, нравственных императивов (пусть и реминисцентных), артефактов. Но, с другой стороны, интеллигенция не совпадает ни одной реальной профессиональной или иной группой.

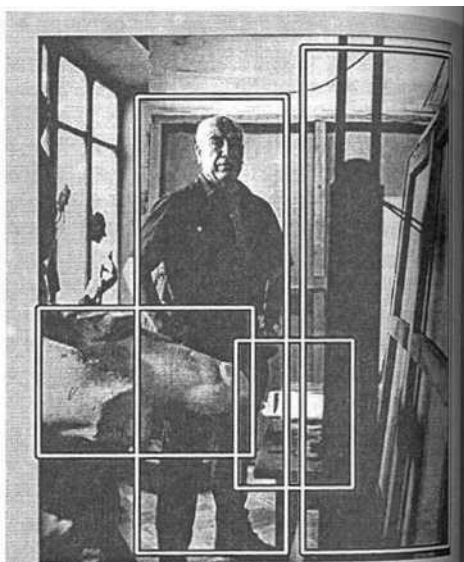
Исходя из этого, самосознание превращается в важнейший формообразующий компонент виртуализированной группы. Однако, было бы неправильным на основании вышесказанного делать вывод о малозначимости *интеллигентской парадигмы* (образ сознания), уходящей с исторической сцены. Напротив, в современном обществе виртуальные структуры во многом приравняются по силе своего воздействия к структурам материализированным. Условно говоря, реконструкция интеллигентского сознания «игра в интеллигенцию» имеют немалые перспективы как в России, так и на Западе, где постоянно ставится вопрос о преодолении материализма общества потребления.

Советская интеллигенция в фотографиях

Исходя из описанной исторической эволюции интеллигенции, нам представлялось интересным отследить эти изменения в визуальных образах.

Визуальный образ советского интеллигента на сегодняшний день остается малоизученным, несмотря на значительное влияние, которое он до сих пор оказывает на конструирование идентичности представителей российской интеллигенции.

Репрезентацию в СМИ можно рассматривать как позиционирование объекта, события, человека, документа под углом определенных интересов - политических, экономических, эстетических. В нашем случае позиционирование - это создание образа применительно к представителям интеллигенции. Благодаря созданному образу, интеллигенция будет соответственно восприниматься обществом. Созданный имидж закрепляется в массовом сознании как стереотип. «Важно подчеркнуть, - пишет Елена Петровская, - стереотипы эти - не просто навязанные нам извне модели поведения, социально сконструированные образы тела и/или «души», ролевые предписания. Эти клише формируют саму нашу чувственность, это наш способ реагировать на мир. Более того, циркулируя этих мифологем, принимающих в основном визуальный характер (достаточно обратиться к особенностям функ-



Александр Александрович Дейнека,

Поза демонстрирует властность это решительный, волевой образ, о нем словно заключена концентрированная социальная энергия. Перед нами не просто рядовой представитель интеллигенции, но и человек имеющий властный статус, вождь И как подобает народному вождю, он находится в подчеркнута спартанских условиях.

Для того чтобы подчеркнуть аскетизм, съемка произведена в мастерской, интерьер которой абсолютно лишен комфорта. На первом плане - скульптуры, мольберт с установленным полотном, рабочий стол |

ционирования СМИ), позволяет говорить о всеохватности и «неразборчивости» самого 'потребления» (Петровская, 2000, С. 15).



Николай Васильевич Томский

Перед нами идеологический снимок. Н.В. Томский - представитель советской номенклатуры. На фотографии можно увидеть целый ряд советских символов - скульптура Шолохова, модель монумента °ину-освободителю, бюст Ленина, планет на стене... Эта символика заполняет основное заднее пространство фотогра- и она начинает доминировать, оставляя фигуре самого скульптора лишь второстепенное место, сдвинутое к краю. главного героя снимка абсолютно скрыто», ничего не выражает, оно находится в тени.

В советском обществе лишь немногим было дозволено создавать образы вождей и народных героев. Н.В.Томский был одним из избранных. И эта избранность обрекает его находиться в тени собственных изваяний.

Эти идеологически выстроенные образы были способны влиять на самые глубокие уровни общественного сознания, конструируя необходимый способ мышления, чувствования и соответствующую модель поведения.

Очевидно, что массовые издания не только репрезентируют, но и конструируют социальную реальность, являясь проводником определенной идеологии. На страницы таких журналов попадают люди, чья карьера признается успешной, и которые могли бы заинтересовать потенциальную аудиторию издания. Присутствие этой части интеллигенции благоприятно влияет на имидж и продажи журналов.

Ролан Барт в работе «Camera Lucida. Комментарии к фотографии» описывает два способа прочтения фотографий - studium, то есть отношение к фотографии как некоторому политическому и историческому свидетельству (фотография как культурная идентификация), и punctum - выделение фотографий, имеющих некие чувственные точки, вызывающие удивление (Барт, 1997).

Для исследования образа интеллигенции в советских СМИ мы обратились к художественным альбомам «Фото», в которых публиковались все наиболее сильные работы, ранее размещенные в советских периодических изданиях, книгах. Все эти работы являются, по предложенной Р. Бартом терминологии, «punctum» уже в силу их публикации в престижных (и идеологически выверенных) сборниках лучших советских фотографий.

Для исследования были отобраны фотографии, относящиеся к 1950м-1980м годам. На всех этих фотографиях изображены представители интеллигенции. Иногда это



Библиотекарь

Это типовой образ представителя советской интеллигенции. Женщина средних лет в простом, строгом платье. Задача фотографа - показать профессионала в его среде, поэтому выбран данный, подчеркнута деловой, ин-

терьер: каталог на заднем плане, стеллажи, папка в руках женщины. Нет ничего личного, только работа. Мы видим человека-функцию, обезличенного, лишённого яркой индивидуальности. Перед нами образ «человек-в-работе», вертикальные линии на фотографии подчеркивают иерархичность деловых отношений. Это один из самых популярных образов при репрезентации представителей советской интеллигенции.

известные люди — деятели науки, искусства, безымянные персонажи. Их отдельные образы страиваются в некий единый, собирательный образ.

К формированию подобных образов совету идеологические структуры подходили с особой тщательностью. Если конструкция фотографии есть плод работы художника, модели и зрителя, то акт публикации фотографии в СМИ подразумевает еще более сложный механизм. Здесь важна роль редактора, ставящего изображение в номер, важны ожидания читателей, издателей, партийных чиновников и т.д.

Первое, что является общим в изучаемых фотографиях, - это практически полное отсутствие спонтанности: люди на снимках позируют. Если в плане фотографа входит добавление элемента непреднамеренности, застигнутости врасплох, это также достигается при помощи постановочной съемки. Объяснен этому может быть несколько.

С одной стороны, это технические сложности: аппаратура не слишком высокого качества, затрудняющая съемку, достаточно долгая выдержка, требующая и от фотографа, и от модели настройки (в том числе и психологической).

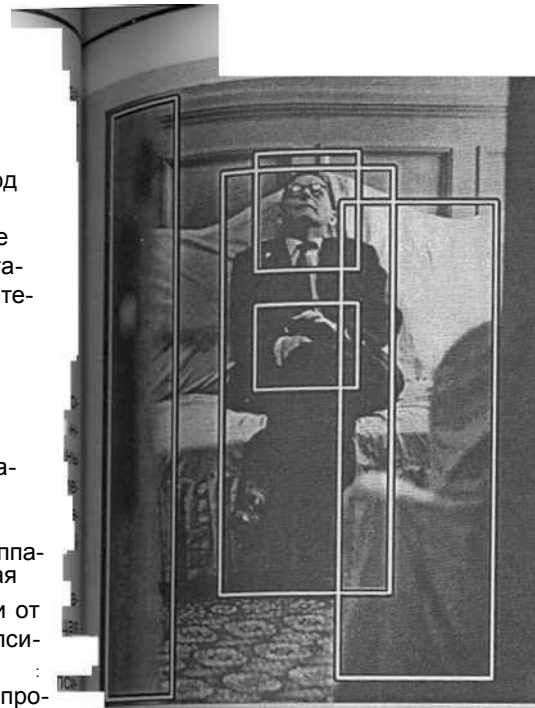
С другой стороны, отношение самого объекта к процессу съемки, как к священнодействию. В силу важности и редкости этого события публикация фотографа в прессе маркировалась в качестве некоей жизненно-вехи: часто сам факт съемки являлся событием.

Об этом процессе, обозначаемом в некоторых исследованиях «программированием рецепции в про-

цессе съемки» (Дашкова, 1999), очень точно написал Р. Барт (на примере себя и своих ощущений): «Так вот как только я чувствую, что попадаю в объектив, все меняется: я конституирую себя в процессе позирования, я мгновенно фабрикую себе другое тело, заранее превращая себя в образ» (Барт, 1997).

Это нетрудно понять: человек «дарит» другой свой образ, то есть стремится запечатлеть себя таким, каким он хочет себя видеть со стороны. В процессе съемки человек как бы мгновенно режиссирует снимок. Придавая своей позе, одежде, выражению лица более адекватный (выгодный) вид. Не говоря уже о фотографе, который может все это «поставить»: усадить «должным образом», причесать, заставить улыбнуться или «сделать умное лицо».

В изначальной постановочности этих фотографий во многом кроются их визуальные особенности. На снимках выражение лица позирующего внутренне срежиссировано, настроено на получение «требуемого» результата. Поскольку причиной съемки обычно являлось некое социально/политически значимое событие, то фотограф (особенно газетно-журнальный) еще и объяснял фотографируемому «сверхзадачу» съемки, добиваясь от него, таким образом, нужного результата



Дмитрий Дмитриевич Шостакович

Одухотворенный образ советского композитора, автора всемирно извест-

ной симфонии, написанной в блокадном

Ленинграде. На лице и в позе человека читается внутреннее напряжение, а рука словно дирижирует невидимым оркестром. Создан эффект «подсматривания» через полуоткрытую дверь фотограф словно не смеет войти и по-беспокоить композитора

образа, элемент символического образа интеллигента - преобладание духовно-нравственного начала над материальным миром. Это достигается через создание интерьера (зачехленные кресла) и через подчеркнуто строгий костюм героя снимка.

Удачная находка фотографа не осталась без внимания и была растиражирована: автору этих строк приходилось видеть несколько копозпозиционно и сюжетно близких фотографий советского периода

Неточности выражения лица и небрежности съемки компенсировались обильной ретушью.

По мнению культуролога Т. Дашковой, с изначальной постановочностью и внутренней срежиссированностью фотосъемки связаны предпосылки для формирования визуального канона в советской массовой культуре (Дашкова Т., 1999). Для канонических построений этого времени характерна оценочность - не только рецепции, но и самоощущения «художника» и «модели». О близких проблемах, но только в отношении кинематографа, писал В. Беньямин. Делая упор на посреднической роли аппаратуры, во многом обуславливающей природу зрелища, исследователь отмечает, что аппаратура, «под руководством оператора [...] постоянно оценивает игру актера. Последовательность оценочных взглядов, созданная монтажером из полученного материала, образует готовый смонтированный фильм» (Беньямин, 1996, С.36-37). Оценивающая роль кинокамеры (фотообъектива) передается зрителю, то есть объектив программирует рецепцию. Фотограф моделирует ее в зависимости от своих (в том числе и пропагандистских)

установок, обращая внимание зрителя на наиболее типичное, характерное и/или идеологически устойчивое. Как писал В. Беньямин, «возникает новый отбор, отбор перед аппаратурой, и победителями из него выходят кинозвезда и диктатор» (Беньямин, 1996, С.42). То есть, победителями выходят те создатели

которые наиболее хорошо понимают природу зрелища и используют ее в своих интересах.

О способах презентации власти в области визуального пишет М. Ямпольский в своей статье «Власть как зрелище власти». «Один из существенных аспектов функционирования власти - патологическое стремление к самоэкспонированию, выставлению себя напоказ, к превращению себя в перманентное зрелище». При этом он, цитируя французского исследователя Луи Марена, отмечает, что изображение представителя



Академик Будкер

В позе героя этой фотографии читается готовность к движению, к прыжку, что усиливается расположением рук человека. Четкость линий и цветовые контрасты усиливают выразительность образа «готовности к движению».

Здесь как бы подчеркивается готовность преодолеть любые трудности, добиться невозможного. Это символизирует веру в прогресс, в достижения науки и техники.

Эта вера стала знаменем послевоенного поколения, воспитанного на волне социального оптимизма, и одним из самых важных символов советского периода.

оно неполно и незначимо. Это «кентаврический объект», единый телесный комплекс, неделимый и непроницаемый, то есть фотография не позволяет зрителю «проникнуть» далее одежды работника и устройства («станка») (Вайль, Теннис, 2001). Снимок — это не конкретный человек, а трудовой процесс, а не конкретный человек. Фотограф видит механизм, человек лишь обслуживает его — отсюда дальние планы, снимки со спины и т.д. Название таких снимков чаще всего ограничивается обозначением профессии: «врач», «учитель», «физик».

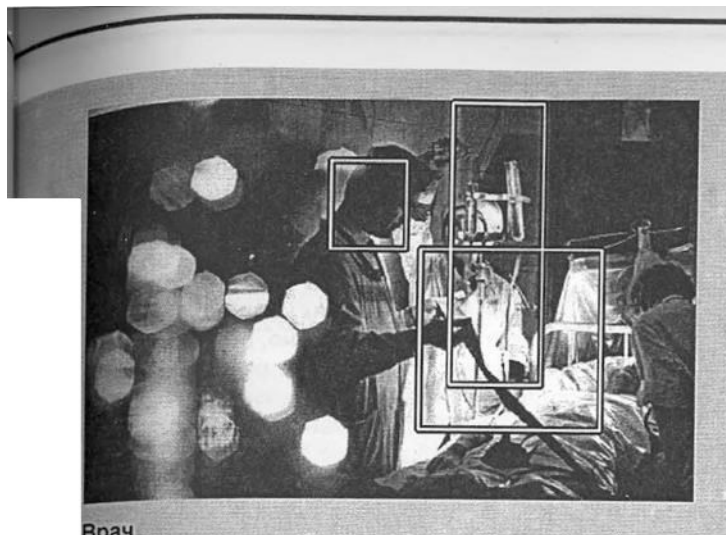
Однако в других случаях, на большей части анализируемых фотографий, эта слитность тела и «механизма» (индикатора профессии), распадается, человек начинает доминировать над «механизмом», как бы возвышается над ним. Снимается уже не сам трудовой процесс как таковой, а акцентируется участвующий в нем конкретный человек. Отсюда фокусирование на фигуре и лице.

Ряд исследователей отмечают, что для советской культуры была характерна демонстрация неизменного энтузиазма и жизнелюбия. Так, В. Паперный пишет, что советскую культуру переполняла «здоровая радость, физиологическая бодрость» (Цит. По Усма-

власти не предполагает динамики, «он вынужден сохранять абсолютную статичность» (Ямпольский, 1989, С. 176-179). Эта «абсолютная репрезентативность» подразумевает предельную степень срежиссированности рецепции, следствием которой является «застывание» репрезентируемого образа. Репрезентация легитимизирует доминирующую в культуре идеологию, формы субординации и, тем самым, оказывается по своей сути политической.

Доминирующим образом представленных фотографий является образ «человека в работе», то есть представителей интеллигенции, вовлеченных в трудовой процесс. Необходимо отметить, что существуют несколько способов подачи этого образа.

В одних случаях некий обозначающий профессию инструмент воспринимается как продолжение телесности. Иными словами, изображается не «человек у станка», а «человек-станок», где человеческое тело неотделимо от «механизма», без него



Врач

Лица людей прорисованы нечетко или их закрывают инструменты. Фотографу важна ситуация взаимодействия в целом: пациент и врач. Инструменты профессии: капельница, в центре композиции, лента кардиограммы в руках врача, стетоскоп у него на шее, кровать пациента - являются более важными визуальными знаками. Уверенные, четкие движения медиков призваны подчеркнуть идею эффективности и качества советской медицины «для народа».

интеллекции в классическом понимании этого термина (врачи, учителя, творческие работники). Советская идеологическая система включала в понятие интеллекции не только тех, кого мы сегодня, оглядываясь на работы Т. Парсонса, называем «профессионалы», но и представителей государственного управления, партийных чиновников.

Образ советского интеллекта, пожалуй, можно охарактеризовать как подчеркнуто

гая одежда, строгие лица, строгие интерьеры, величественность и, в то же время, холодность. ^ в большинстве случаев лица исполнены внутреннего Спряжения, частью образа становились одухотворенность, Демонстрация напряженной внутренней работы. Символическое полностью поавляет телесное. Чаще всего для до-



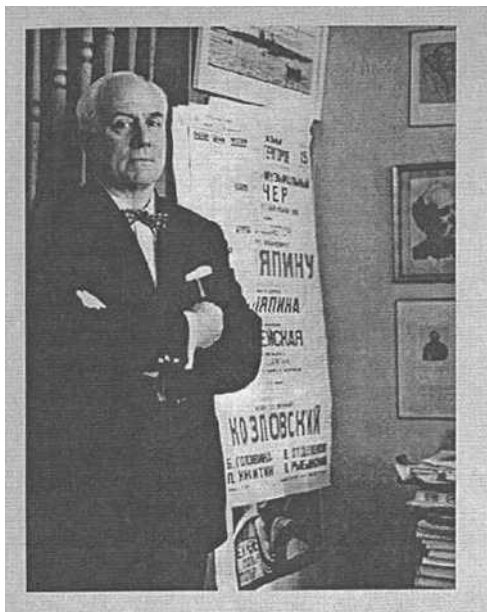
Космонавты.

Эта фотография - своеобразная иллюзия «зарисовки» повседневности. Космонавт «забыл» снять скафандр. Деловой характер разговора подчеркивает записная книжка в руках у С.Е. Савицкой, серьезное выражение на лицах. Идеологический образ советской женщины, которая наравне с мужчинами способна решать самые сложные и ответственные задачи на земле и в космосе

нова, 2001). Об этом же говорят П. Вайль и А. Теннис: «Плакаты, заголовки газет, радиопесни, призывы с трибун - все напоминало человеку: жизнь прекрасна! А прекрасна она прежде всего потому, что будет еще прекрасней» (Вайль, Теннис, 2001).

о на фотографиях представителей советской интеллекции мы наблюдаем этот энтузиазм крайне редко. Лица на них практически всегда серьезные, сосредоточенны. Вероятно, это было призвано подчеркнуть особое положение интеллекции, ее ответственность за происходящее в обществе, за достижения государства. При этом образ сверхответственного, думающего о других человека распространялся не только на тех, кто действительно был представителем интел-

Российская интеллигенция...



Иван Семенович Козловский.

Интерьер оформлен при помощи рисунков и афиш. На одной из них надпись: «Музыкальный вечер, посвященный Шляпину». Галстук «бабочка» - признак сценического артистизма, принадлежности к определенному кругу творчески-тонченных деятелей искусства. В нижнем правом углу - сложенные стопкой книги. Все показывает принадлежность героя снимка к определенному социальному кругу.

Известно, что И. С. Козловский был глубоко религиозным человеком, пел в церковных хорах. В то же время в советском обществе он пользовался огромной

стижения такого эффекта изображаются предельно знаковые персонажи в предельно знаковых ситуациях, не допускающих многозначности толкования: форма растворена в содержании, и мы видим только некую «риторическую фигуру», а не телесный образ.

Особо обращает на себя внимание отсутствие в фотографиях частного, семейного пространства. Вероятно, это можно объяснить тем, что подобная репрезентация в полноценном виде неизбежно должна была включить в себя элементы «чуждого» советскому интеллигенту «мещанского быта».

ак это ни парадоксально, имидж интеллигента, создаваемый советскими СМИ, можно назвать элитарным, что подчеркивается особой напряженностью, целеустремленностью образов: погруженность в профессию при отстраненности от окружающего материального мира. В конечном итоге этот образ идеологически был нацелен на подтверждение высокого социального статуса интеллигенции как «избранных» людей, получивших особо сложную профессиональную подготовку, что должно вызывать уважение к ним в советском обществе.

Визуальная репрезентация постсоветского интеллектуального слоя

Основным источником для исследования современных форм репрезентации постсоветской интеллигенции послужили деловые журналы «Эксперт», «Карьера», «Профиль».

Чтобы раскрыть содержательную трансформацию образа современной российской интеллигенции, первоначально необходимо было произвести отбор случаев, конкретных людей и ситуаций, отражающих такую трансформацию. Точкой отсчета служило

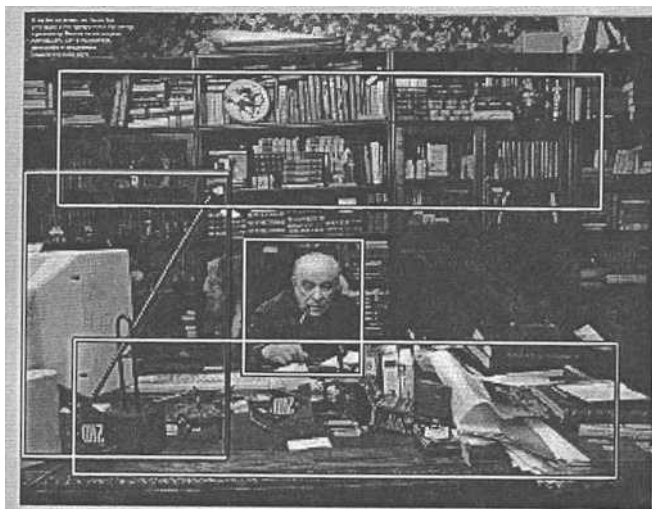
представление о профессионалах в их западном понимании. Появление в России рыночных отношений делает возможным использование такого представления при изучении российского общества.

Т. Парсонс достаточно четко выделяет критерии определения профессионала. Первый критерий это наличие формальной технической подготовки. В процессе обучения задается тот интеллектуальный компонент, который создает ценностный вектор для профессионала, действующего в рамках инструментальной рациональности. Вторым критерием - это наличие навыков реализации полученных профессиональных знаний. Третий критерий - наличие у профессионалов уверенности в том, что их компетенции

используются в интересах всей социальной системы, то есть, имеет место альтруистическая мотивация труда (Parsons, 1968).

Такой подход позволяет обосновать каждый отобранный случай и выявляет социальную группу, на которую направлен фокус исследования.

Образы представителей современной интеллигенции в российских СМИ отличаются большим разнообразием по сравнению с советским периодом. Однако же общее впечатление от образов вовсе не усиливается, а как бы расплывается в очертаниях. Это отражает общие процессы, происходящие с интеллектуальным слоем в стране. Элементы образа советской интеллигенции, рассмотренного нами в предыдущем параграфе,



Ролан Быков

(журнал «Караван историй»)

Основное внимание фотографа было сконцентрировано не столько на фигуре Р. Быкова (которую и не заметно с первого взгляда), а на вещах в домашнем кабинете известного артиста.

Лицо Р. Быкова выглядит особенно бледным на фоне темного шкафа, трубка во рту подчеркивает усталое-грустное выражение на лице с опущенными уголками губ. Перед нами предстает противоречивый мир человека, который вынужден был аккомодироваться к новым условиям после крушения советской системы, но делает это с большим трудом и внутренней борьбой. Об этом свидетельствуют беспорядочно наваленные на столе книги, бумаги, канцелярские принадлежности. Компьютер и лампа с hi-tech дизайном вторгаются в мир книг. При этом позиция монитора, удаленного от сидящего на порядочное расстояние, говорит о том, что компьютером этим владелец пользуется редко.

еще присутствуют на публикуемых фотографиях. Однако появляются и все более укрепляются новые черты имиджа, которые становятся со временем наиболее распространенными, доминирующими. На этих новых элементах, основных трендах развития имиджа мы и сконцентрируем внимание.

По-прежнему одним из ведущих элементов образа представителей интеллигенции выступает профессионализм. Но теперь это профессионализм не конкретный (как причастность к определенной профессии), а опосредованный (определяемый через некие общие индикаторы: образованность, целеустремленность, финансовая независимость и успешность).

Через перенесение места съемки с места работы в дом создается эффект проникновения в личную, интимную зону, ранее полностью закрытую. Как заметил Э. Гидденс, «интимность как обратная сторона постепенной «приватизации жизни» по мере развития современных обществ обладает не только негативной ценностью (как компенсация растущей обезличенности мира), но

Галина Белая

(журнал «Профиль»)

Это фотография - своего рода промежуточное звено между «советским» и «постсоветским» способом подачи образов, транзит, обозначенная траектория имиджей.

Жанр этой фотографии можно назвать советской юбилейной съемкой. Мы видим «хрущевскую» мебель, ковровую дорожку. В то же время место съемки - квартира Г. В. Белой, а не место работы. В образе подчеркивается женственность, что не типично для советских фотографий.



и позитивной (как предпосылка и составляющий элемент рефлексивного конструирования «Я»)» (Гидденс Э., 1995, С. 104).

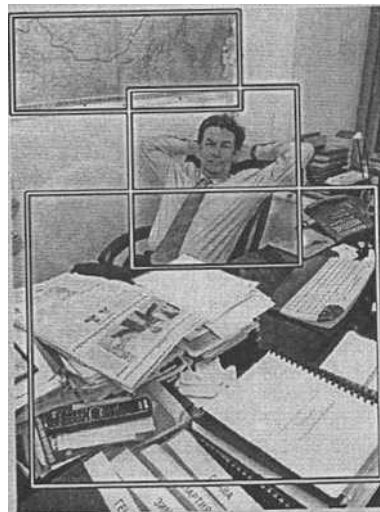
К области дома возникает интерес, мир частного становится предметом всеобщего обозрения, он распахнут для окружающих.

Происходит смещение внимания, его перенесение с субъекта на

объект (объекты): предметы домашней и офисной среды, одежду и пр. Потребление, согласно некоторым западным исследователям, становится, прежде всего, систематическим актом манипуляции знаками (Бодрийяр, 2000). Через потребление, через использование предметов (таких как одежда, обувь, книги, автомобили и пр.), происходит конструирование идентичности.

Произошел переход от потребления продуктов к потреблению символов, продуктов символов. По мнению Ж. Бодрийяра, объекты потребления составляют систему знаковых, дифференцирующих общество.

Для наблюдателей чужое потребление - это создание текста, который ими читается. Структура социального пространства объективируется в знаках, в качестве которых выступает уровень осуществляемой власти и т.д. Наблюдателями в нашем случае выступают читатели журналов. Анализируя знаки на фотографиях представителей ин-



Игорь Минтусов

(журнал «Карьера»)

Офис. Новое понятие: не кабинет, а офис, едет лают деньги. Клавиатура, телефон, пульт управления телевизором, карта России, заваленный бумагами стол свидетельствуют о том* что офис рабочий, не представительский. Одежда и расслабленная поза - демонстрация неформальной обстановки, демократичности, в, в то же время, ощущения комфорта, довольства жизнью, карьерой, успехом

Марат Гельман
(журнал «Профиль»)
Известный политехно-
рог создатель и владелец
известной художествен-
ной галереи. Рядом с ним
— супруга, профессиональ-
ный архитектор и дизай-
нер
Домашний интерьер на
фотографии переходит в
интерьер рабочий: рабо-
чая книжная полка, стол
с разложенными картина-
ми. Размывается граница
между работой и домом,
частное становится пуб-
личным. Это подчеркива-
ется позой и одеждой при-
сутствующих на снимке



той или иной мере определяют социальное положение и стремления человека или группы. И изображенные на снимках также в той или иной мере осознают, что их «читают», и строят свое поведение с учетом возможного прочтения и его последствий. Таким образом, потребление выполняет функцию коммуникации.

Дуалистическое противопоставление «тела» и

Российская интеллигенция...

«духа» и требование безусловного подчинения первого второму является одной из характеристик «идеального типа» российской дореволюционной интеллигенции. Советская власть сохранила это символическое разделение. Проанализировав содержание опубликованных фотоснимков представителей современной интеллигенции, можно констатировать что происходит обретение интеллигенцией «телесности», «материальности». Порой на фотографиях предметам интерьера и одежды отводится больше места, чем человеку. Вещи рассказывают о человеке пристрастиях, увлечениях, складе его характера. Присутствующие на фотографиях интеллигенции предметы в большинстве случаев подчеркивают принадлежность персонажа, изображенного на снимке.



Александр Гордон
(журнал «Огонек»)

Снимок сделан посреди оживленной улицы, что наряду с позой главного персонажа, подчеркивает энергию, активную жизненную позицию, способность проникнуть в суть происходящих вокруг скрытых процессов и донести эту суть до окружающих.

На заднем плане мы видим несколько вывесок-брендов. Это символы новой эпохи, возрастающей значимости визуальных знаков

Полевые исследования

явить разные типы потребления у интеллигенции, определяющие разнородность группы. Однако же эта задача требует отдельного исследования, и выходит за рамки настоящей работы.

Своего рода знаком принадлежности к интеллигенции становится некая броскость в одежде и поведении: либо демонстративно неряшливая, показывающая отвлеченность от земной суеты, возвышенность над меркантильными проблемами, либо наоборот - выдающая лоск и экстравагантность их владельца. К примеру, руководитель консалтинговой фирмы «Никколо-М», Игорь Минтусов предпочел позировать фотографу на фоне беспорядка на собственном рабочем столе, где хаотично нагромождены папки, бумаги, газеты, компьютерные аксессуары. Примечательна и поза героя снимка.

Частью новых образов становится открытость и радушие. Практически на всех фотоизображениях мы видим улыбки. Одно из объяснений этого заключается в том, что публикацию в деловом издании можно рассматривать как саморекламу. Как отмечает А. Левинсон, одним из социально-культурных назначений рекламы является привнесение праздника в человеческую жизнь. Поэтому реклама должна нести в себе положительный заряд, «если поискать подобие этому [рекламному - Д.П.] парадизу, - пишет А. Левинсон, - то [...] ближайшее найдется, пожалуй, в храме» (Левинсон, 2000).

Необходимо отметить стремление показать свободолобие и свободомыслие через самовыражение, декларацию свободы как ценности. Свободу в данном контексте можно понимать достаточно широко - свобода самовыражения, творческая свобода, политическая свобода, сексуальная свобода.

Итак, образы представителей современной интеллигенции в российских СМИ отличаются большим разнообразием по сравнению с советским периодом. Однако же общее впечатление от образов вовсе не усиливается, а как бы расплывается в очертаниях.



Андрей Быстрицкий
(журнал «Профиль»)

Фотография в домашней непринужденной обстановке. Выражение лица и поза А.Быстрицкого выражают спокойствие и уверенность в собственных силах. Хорошая квартира, мебель, картины и, наконец, красивая жена - мы видим человека, который добился многого, и это дает ему как повод для гордости, так и желание продемонстрировать все это читателям иллюстрированного журнала.

Одновременно стиль одежды, положение героев снимка позволяют говорить о совершенно другой, по сравнению с советским временем, саморепрезентации. Это попытка показать раскованность, свободу, жизнелюбие и жизнерадостность.



Федор Бондарчук
(реклама, журнал «Итоги»)

Новое направление - реклама. Потребление становится важнейшим аспектом формирования идентичности. В данном случае перед нами предстает не один бренд (производитель видеокамер), а сразу два (имя режиссера Ф.Бондарчука также стало брендом). Эти два бренда взаимно поддерживают друг друга, расширяя собственную популярность.

Этот снимок представляет особое направление гламурных фотографий, на которых запечатлена «красивая жизнь». Гэрой снимка, очевидно, находится на курорте - это выдает смуглая загорелая кожа, свободная рубашка с попугаями, водное пространство на заднем плане. Одновременно подчеркивается, что профессиональная деятельность настолько важна для главного персонажа, что даже на отдыхе он не оставляет своей работы.

По-прежнему одним из ведущих элементов образа представителей интеллигенции выступает профессионализм. Но теперь этот профессионализм определяется через общие индикаторы: образованность, целеустремленность, финансовая независимость и успешность.

Через перенесение места съемки с места работы в дом создается эффект проникновения в личную, интимную зону, ранее полностью закрытую. Мир частного становится предметом всеобщего обозрения, он распахнут для окружающих. Важнейшим способом конструирования идентичности становится потребление.

Литература

- Барт Р. *Camera Lucida. Комментарии к фотографии*. М, Ad Marginem, 1997. М.,
- Беньямин В. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избр. эссе*. М., 1996.
- Бодрийяр Ж. *Символический обмен и смерть*. М.: Добросвет. 2000.
- Бореев Ю. *Ванька-встанька и состояние мира*. М., «Русь»-«Олимп», АСИ Астрель, 2004.
- Вайль П. Геннис А. 60-е: мир советского человека. М., 2001.
- Гидденс Э. *Модерн и самоидентичность*. // Современная теоретическая социология' Энтони Гидденс: Реф. сб. М.: ИНИОН РАН, 1995.
- Гудков Л.Д., Дубин Б. В. *Интеллигенция. Заметки о литературно-политических аллюзиях*. М. «ЭПИцентр», Харьков «Фолио». 1995.
- Покровский Н.Е. *Прощай, интеллигенция!* //Новые «Вехи»
- Дашкова Т. *Визуальная репрезентация женского тела в советской массовой культуре 30-х годов* //Логос № 11/12. 1999. С. 131-155.
- Дискин И. *Интеллигенция: конец пути? К 90-летию издания „Вех»* //„Русский журнал» http://vmw.russ.ru/journal/ist_sovr/99-03-23/diskin.htm
- Левинсон А *Женщина как цель и как средство в отечественной рекламе* //Женщина и визуальные знаки. Сб. ст. Под ред. А. Альчук. М. Идея-Пресс, 2000.
- Левада Ю.А. *Социальные типы переходного периода: попытка характеристики*. В кн. Левада Ю.А. *От мнений к пониманию. Статьи 1993-2000 гг.* М. 2000.
- Лотман М.Ю. *Интеллигенция и свобода (к анализу интеллигентского дискурса)*. Россия. Новая серия. Под ред. Н. Охотина. 1999. Вып.2 (Ш Петровская Е. *Антифотография*. М.: «Три квадрата». 2003.
- Покровский Н.Е. *Прощай, интеллигенция!* //На перепутье (Новые «Вехи»). Москва, «Логос», 1999 , Усманова А.Я *Визуальная история в свете гендерной истории* //Гендерные истории Восточной Европы. Минск, 2001.
- Ямпольский М. *Власть как зрелище власти* // Киносценарии. N 5. 1989.
- Parsons T. (1968). *Professions*. //International Encyclopedia of the Social Sciences., Macmillan Company & The Free Press.
- Wagner J. (ed.) *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*. Hills, CA: Sage, 1979.

В поисках родословной: изобретение традиции?

Ольга Ткач

Статья подготовлена по материалам исследования «Организационная инфраструктура и социокультурное значение генеалогического поиска», проведенном 2003-04 гг. в Санкт-Петербурге¹ – людьми, увлеченными поиском корней (в том числе дворянских) и обладающими глубокими знаниями истории своей семьи а также профессиональными генеалогами.

Профессиональные и любительские исследования прошлого, получившие широкое распространение в советском обществе, претендуют на формирование новой Гтооии которую интересует не канонизированная истина, а прошлое-идентичность вписанное в индивидуальную и семейную биографию. Статья написана с целью продемонстрировать, каковы социальные и культурные практики, формирующиеся о вокруг одного из вариантов реконструирования прошлого - генеалогических поисков. Иными словами каким образом, вековая традиция и практика культа предков приживается в современности

Наиболее емкие метафоры, описывающие активность исследователей родословных путешествия или приключение. Движимые стремлением к обретению корней генеалоги-любители конструируют самые разнообразные культурные формы присутствия прошлого в настоящем: досуговую, игровую, исследовательскую и тд.

В заключение рассматриваются те возможности и ограничения которые предоставляет исследователям любителям генеалогический поиск С одной стороны творческое обращение с прошлым имеющее отношение к канонизированной истории расширяет горизонты самоопределения. С другой - формирует новые границы как для индивидуального и семейного биографического сценариев, так и для новой национальной истории

*Лучшее, что нам дает история, -
это возбуждаемый ею энтузиазм.*

И. В. Гэте

*И почему так странно все сложилось?
хотел отстроить ветвь а древо получилось... Из творчества посетителей сайта
«Всероссийское генеалогическое древо»²*

Реконструкция (семейного) прошлого: современная версия

О том, насколько значимыми могут быть для человека знания о предках я убедилась примерно два года назад, когда случайно встретила в Публичной библиотеке в Петербурге бывшего соседа по общежитию, неприметного пенсионера, работавшего в то время лифтером. Оказалось, что он увлекся изучением истории своего рода и смог проследить семейную цепочку ло XVI, а некоторые фрагменты родословной стали предметом особо исследовательской гордости. Например, он обнаружил среди своих предков польских дворян Водзинских, причем одна при представительниц это фамилии была возлюбленной Шопена, коей посвящено немало произведений композитора. Вну-

¹ Автор выражает признательность Центру независимых социологических исследований за финансовую поддержку проекта и лично Елене Здравомысловой за инициирование и сотрудничество

² Сайт «Всероссийского генеалогического древо»: <http://www.vgd.ru/STORV/stih.htm>. Последнее посещение 3.12.2004

шительная стопка книг и записей рядом с моим знакомым свидетельствовала о том, что эта история - не плод его фантазии, а результат длительной работы. На моих глазах скромный пенсионер превращался в счастливого создателя и обладателя собственной, принадлежащей только ему, Истории.

По свидетельствам профессиональных исследователей родословных - генеалогов - на сегодняшний день этот эпизод не уникален, и потомок музы Шопена вовсе не одинок в своих изысканиях:

А потом (в начале 1990-х гг. - О.Т.)...к нам в эту комнату (помещение Института генеалогических исследований в Санкт-Петербурге - О. Т.) стали приходить люди со своими вопросами: «А как? (искать родословную - О.Т.)». В этих вопросах мы захлебнулись... в индивидуальных беседах с людьми... просто сил никаких не стало хватать ни на что. ...Шефу без конца домой звонили, сюда звонили... Люди приходят, причем этот поток никак не регулируем, понимаете? (из интервью с профессиональным генеалогом)

Каковы же обстоятельства, задающие импульс подобной страсти? Современность мимолетна и непрочна. Она представляет собой мир, где ни о чем нельзя знать наверняка, мир, который образуют одноразовые вещи, фастфуды и реалити-шоу, нивелирующие противопоставление эрзаца и подлинника, сопутствующие формированию мозаичных социальных идентичностей и практик. Диверсификация форм социальности связывается исследователями со становлением индивидуализированного общества (см. Бек, 2000; Бауман, 2002 и др.), предлагающего современному человеку внушительный список факторов риска и неуверенности. Ослабление «подпорок» традиции, разрушение биографических канонов, неопределенность будущего интенсифицируют поиски чего-то «реального», основательного, того, что гарантировано не выйдет из моды, не потеряет смысл, не обесценится и не устареет со скоростью нового Pentium'a. Так в фокусе интереса оказываются события минувших времен, куда устремлены взоры и надежды наших современников. Пьер Нора рассматривает этот социальный «поток», устремленный в прошлое, порожденный экзистенциальным, не всегда эксплицитным, чувством утраты, как пример более широкого общекультурного процесса - «децентрализации общенациональной памяти» (см. Nora, 1989; Нора, 1999, 2005). Его суть состоит в том, что историей становится не спущенный «сверху» гегемонный метанарратив, а память каждого из нас, то, что люди сами вольны помнить, вспоминать, запоминать или забывать. Отвергая унифицированную «национальную память» и реконструируя прошлое, актуальное для своего настоящего, своего «Я», своей личной идентичности, современный «человек-память» (memory-individual) находит движущую силу социальной и исторической преемственности, казалось бы, утраченной постмодерном.

Названные процессы особенно характерны для России, где с началом перестройки гражданин получил «историю в собственность», а монодискурсивную историческую истину сменила мозаичная картина живых воспоминаний. На протяжении всего советского периода «принадлежа к сообществу великой Социалистической Родины, ее гражданин провозглашался субъектом единственно правильной версии истории, которая движется революционными скачками, преодолевая менее совершенные общественно-экономические формации и стремясь к абсолютному совершенству коммунистической эры» (Сандомирская, 2001: 80). Эта история принадлежала всем и никому, а сюжеты, которые не вписывались в нее, официально объявлялись маргинальными, умалчивались и забывались. По словам одного из информантов, увлеченных своей родословной, «*мы знали историю: до 1917 года был Петр I, а все остальное ужасно. Я помню, как учительница истории говорила мне следующим образом: «... я тебе расскажу, что надо знать, больше тебе ничего не надо знать»*». С конца 1980-х - начала 90-х гг. в российском обществе начался процесс эмансипации от навязываемой государством репрезентации прошлого, когда «священная советская история» кроилась и присавивалась различными социальными группами и индивидами. Отовсюду слышались призывы вспомнить, переосмыслить, дать высказаться. Они были особенно актуальны

для потомков репрессированных и принадлежавших к дореволюционным сословиям (дворянству, купечеству, духовенству и пр.), представителей этнических общин. Память стала рассматриваться как «пространство свободы», индивидуальной, групповой, поликультурной. Табу на забвение (и, как следствие, на молчание) как общенациональный императив вызвало, в том числе, всплеск общественного интереса к семейным корням. Этот интерес и сегодня продолжает подпитываться идеологией исторического реванша, нацеленного на восполнение утраченных в советское время семейных историй, восстановление связи поколений:

Нам, большинству, о прадедах-то наших ничего не известно. Октябрьская революция семнадцатого года, «великий перелом» начала тридцатых сделали наших дедов и отцов «иванами, не помнящими родства» (Бударин, 2000: 11).

Культурное движение по поиску родословных не замыкается на определенной социальной группе, оно демократично, и образовано, с одной стороны, индивидуальными гражданскими инициативами, а с другой - общественными организациями и профессионалами (правозащитниками, генеалогами, журналистами, педагогами и пр.)³. Призывы популярной генеалогии к обретению, восстановлению семейных корней⁴, объявления генеалогических конкурсов, например, «Задумайся над своей родословной», «Корни и крона» (Галкина, 2002: 10) находят отклик в различных социальных средах. Как бы притягательно не было семейное прошлое для индивида и общества, интерес представляют те социальные и культурные формы, которое оно обретает, переключивая усилиями исследователей родословных в сегодняшнюю повседневность.

Путешествие в прошлое: для кого и почему это интересно?

Интерес к родословной легко спутать с чувством ностальгии, неизбывной тоской по былым временам. Безвозвратно утерянные, навсегда ушедшие в прошлое, песни, улицы, люди, события экспонируются как живые бесценные картины в галерее воспоминаний, девальвирующей настоящее. Мотивация к восстановлению истории семьи также может основываться на стремлении к эскапизму, избеганию навязанных социальных правил:

Мой личный интерес к истории (семьи - О. Т.) был, как раз связан с уходом от советской действительности. Как страус голову в песок зарывает, я пытался уйти в глубь веков, потому что мне, честно говоря, не нравилось то, что было, я это не воспринимал (м, 1962 г.р.).

...уважая наследие своей семьи, я в общем... честно говоря, никогда и даже до перестройки...не думала, что буду жить так, как они. ...не очень мне все это нравилось, т.е. жизнь очень стабильная, каждый день похож на другой. ... Все было всегда на одном и том же месте, в квартире никогда ничего не менялось, вот как с детства .. .Лето каждый раз одно и то же, каникулы ...на даче. В общем, я так на это все смотрела и мечтала о чем-то другом. Я все время ходила и говорила, что я буду жить не так. ...но человеку, для того, чтобы жить не так, нужны какие-то ресурсы. Для того чтобы себя как-то проявить, нужно чем-то обладать...И в принципе, я использовала знание истории своей семьи в своей профессиональной карьере, если можно так выразиться (ж, 1974 г.р.).

Вместе с тем, увлечение родословной не несет в себе той болезненной привязанности к пережитому, созерцательности, безвыходности, которые присущи ностальгии. Восстановление семейной истории предполагает активное освоение прошлого, его оце-

³ Подробнее о специфике биографической работы и возрождении генеалогических изысканий в постсоветской России см. Здравомыслова, Ткач, 2004.

⁴ Слоган сайта «Всероссийское генеалогическое древо»: «Сайт для тех, у кого есть предки». См. www.vgd.ru

Полевые исследования

нивание и увязывание с настоящим; оно, скорее, подобно путешествию в прошлое или приключению. Однако в отличие от Зиммелевского приключения, которое «находится вне непрерывности всей остальной жизни, ... (и) по самому своему смыслу не зависит от предшествующего и последующего» (Зиммель, 1996: 212, 213), в котором форма берет верх над содержанием, приключение, связанное с поиском родословной крепко вплетено в ткань биографии «путешественника в прошлое». И не просто вплетено, а серьезным образом укрепляет или видоизменяет ее. Удивительно, как приключение, связанное с семейной историей, сочетает в себе, с одной стороны, кропотливую, методичную, напоминающую археологические раскопки «работу по демонтажу, переустройству и формированию собственной идентичности» (Бауман, 2002: 190), и дух авантюризма, исследовательского азарта, детективного расследования, - с другой.

Поиск родословной может предваряться коммерческой сделкой с профессиональным генеалогом и ориентироваться на подтверждение уже известных данных⁵. Мои информанты, увлеченные историей рода, не собираются на ПМЖ за границу и не являются богатыми наследниками зарубежных аристократов. Их поиски лишены какого бы ни было прагматического интереса, о чем прямо или косвенно заявляли рассказчики. Практически все интервью начинались словами «мне это очень интересно», но интерес этот невероятно сложно вербализовать. Он может быть закономерным продолжением детского увлечения, в таком случае информантам достаточно сложно зафиксировать тот момент, с которого начался поиск. Другой вариант - осмысление и выделение той точки отсчета, события в жизни, с которого началось формирование интереса. В таком случае восстановление истории семьи воспринимается как моральный долг перед предками или ответственность перед потомками:

Не так давно у меня умерла мать, и сестра, разбирая её вещи, нашла какие-то документы, связанные с отцом и вообще, предками, и передала их мне. И тогда я заинтересовался как раз. ... Вообще какие-то разговоры в семье о предках были, но все эти разговоры остались разговорами. Живёшь ведь в вечной суете. И вот в этой суете времени остановиться и оглянуться особо нет. Нужны какие-то внешние силы, которые заставят это сделать. Вот это и произошло (м., 1948 г.р.).

задуматься об этом меня заставил... факт рождения дочери, потому что я себя осмысляю себя не как единицу некую, которая просто так живет, а которая совершенно четко привязана к этому человеку... Это заставляет уже совершенно иначе переосмысливать не только там свои личные опыты, но и вот жизнь своей семьи, и историю своей семьи. Именно поэтому для меня это так актуально (ж, 1966 г.р.).

Как правило, приключение начинается с исследования семейного архива (сохранившихся документов, фотографий) и опроса ныне живущих родственников. Мои информанты нередко встречались с сопротивлением, страхом родных - как правило, родившихся в 1930-40-х гг. - которые продолжают умалчивать важные фрагменты семейной истории. Эта таинственность, загадочность лишь подогревает дальнейший интерес к поиску недостающих звеньев истории рода:

Я все домогалась. Я говорю: «Папа, расскажите, а кто Ваши родители-то были, откуда Вы вообще родом, и что?» - «А зачем тебе?». Я говорю: «Ну, вот внучка у Вас растёт, внуки у других детей, там еще у дочки внуки. Ну, откуда?» - «Не надо». Все, молчок. ... И мать, свекровь, сидит и говорит: «Да отец у него священник был». Как он вскинулся! Вот я поняла, как страх жил вот до конца... В общем, он страшно боялся этого. И он так раскричался, и матери сказал: «Замолчи, замолчи!». И она замолчала (ж, 1948 г.р.).

Ну, например, когда в начале перестройки начался вал публикаций о репрессиях, я спросила у мамы, не был ли кто-то в нашей семье репрессирован. Мама с бешеным

⁵ Как правило, «коммерческая генеалогия» востребована заказчиками, планирующими переезд за рубеж.

раздражением ответила, что у нас самая простая семья, у нас никто никогда не был репрессирован. «И вообще, в связи с чем такой интерес?». Мне очень странно. Наверняка, кто-то был репрессирован, раз такое раздражение. Почему она молчит? Не знаю. Надеюсь, я получу ответы на эти вопросы (ж, 1966 г.р.).

Пытаясь открыть эти семейные тайны, искатели родословных отправляются в библиотеки, архивы, генеалогические институты, на консультации с профессионалами⁶, едут в места проживания предков и ныне живущих родственников. Они возвращаются из этих трудных, волнующих, путешествий с внушительной коллекцией памятных «сувениров» - посланий прошлого, - суть которых выражается простым тезисом: «Родословная - это судьба». Сквозной здесь является идея наследственности семейных качеств, предначертанности жизненного сценария, ценности традиции и семейной репутации. Сюжеты собственной жизни - минувшие, настоящие и будущие - и жизни потомков переинтерпретируются и переписываются в ретроспективе получаемой генеалогической информации:

...вот она, вообще внешне, моя бабка, - говорят, что я с характером и всем остальным... у нее тоже вздорный характер был. Так что - похожа на нее (ж, 1926 г.р.).

Петя вот, папин внук, он, сейчас ему 19, и папа, когда уходил в армию, очень похож. Вот что-то есть такое. Раньше мы не видели этого, а сейчас кажется просто по фотографии, что одно лицо. Даже страсть к охоте. Дедушка вот охотник был, чирков стрелял, и Вася тоже. Подарили ему даже ружье, он вступил в «Общество охотников» (ж, 1948 г.р.).

В принципе, такой вот типичный у служилых людей (сценарий - О.Т.)... т.е. всегда служили. Я ...в свое время ушел на службу, у меня жена даже беременная была, исходя из того, что у меня все предки всегда служили военную службу, и негоже от нее косить, от нее уклоняться (м, 1962 г.р.).

История семьи становится тем уникальным инструментом, который позволяет придать одновременно и равновесие, стабильность, и динамику жизненному пути потомка. Искатели корней говорят, что им необходимо «зацепиться за предка», чтобы продолжать двигаться дальше. Повторение или копирование возможных поведенческих линий пращуров выбираются как способ нахождения «своего места в жизни». «Конденсат» опыта предков становится основанием «рационального» выбора в сложных ситуациях. Отсутствие знаний об истории рода вызывает «провисание» биографии человека, нередко создает у него чувство неуверенности и вины.

Путешествие в семейное прошлое - не легкомысленная прогулка, а трудный выбор между осознанной необходимостью «раскопать» семейную историю, но вероятностью совершения нелицеприятных открытий, опасностью вызвать неприязнь близких лишними расспросами, отсутствием источников информации, дороговизной архивных запросов и невысокой скоростью их выполнения, наконец, элементарным незнанием этапов генеалогического поиска. И такой выбор, как правило, индивидуален:

И я понимаю, что кроме меня его не сделает никто. ...если я сейчас не продавлю... и мама не расскажет, и уйдет этот пласт, потому что мама единственный человек в семье и все, и рассказать о бабушке и дедушке просто будет некому. И я вот чувствую, что это надо делать. Вот этим летом я буду делать (ж, 1966 г.р.).

Казалось бы, процесс восстановления родословной требует скоординированных совместных действий ныне живущих членов семьи, способствует их сплоченности и со-

⁶ Подробнее об организационной инфраструктуре генеалогического поиска и о типах взаимодействия генеалога-профессионала и заказчика генеалогических услуг см. Ткач, 2005.

лидарности, идентификации с воображаемым семейным кланом. Опыт моего исследования демонстрирует ошибочность таких представлений. Устойчивый интерес к поиску корней возникает у одного, максимум двух, членов семьи⁷, для остальных это занятие остается малопривлекательным. Иногда родственники даже стараются дистанцироваться от исследователей родословных, поскольку те затрагивают болезненные вопросы, которые до возникновения их интереса никто и не думал обсуждать. Так попытка создания новой концепции семьи невольно оборачивается провоцированием семейных конфликтов. По этим и другим причинам путешествия в прошлое, как правило, совершаются в одиночку, и со временем могут стать достаточно частыми и регулярными, трансформируясь из приключенческой, эпизодической формы в досуговую.

Генеалогический поиск как досуг

«Рост интереса к корням, - отмечает Дэвид Лоуэнталь, - феноменален. ... Свыше двух третей всех американцев хотели бы знать о своих предках больше; интерес к семейному древу как хобби уступает лишь коллекционированию марок и монет» (Лоуэнталь, 2004: 85). Не удивительно, что увлечения генеалогией и нумизматикой стоят в одном ряду. Генеалогию как досуг можно сравнить с коллекционированием: исследователь родословных «охотится» за документами, фотографиями, рассказами, предками, подобно тому, как коллекционер - за реликвиями. Более того, «генеалоги-коллекционеры» составляют рукописи, публикуют книги об истории рода, пишут собственные воспоминания и мемуары, а также - в продолжение семейного - создают свои собственные архивы, собирая самые невероятные вещи: от дипломов и грамот до чеков на покупку чего-либо. Фактически искатели корней превращают в семейный архив документы, которые до появления их «генеалогической страсти» представляли собой не более чем мусор на антресолях, малоинтересный остальным родственникам.

Генеалогический поиск становится перманентным занятием для людей, имеющих склонность к исследовательской работе, увлеченных историческими изысканиями. Поиск корней «заземляет» абстрактную всеобщую историю, она оказывается интересной и значимой для человека в силу того, что ее создавали собственные предки. История прочитывается впервые или по-новому, словно описываемые события - заслуга самого рассказчика:

...в моей памяти запечатлелось, что когда-то моя тетька сказала, что во время покушения... вот Степан Халтурин, он же взорвал бомбу во дворце, было покушение на Александра II. И как будто бы кто-то, наш дедушка... стоял там в карауле.... Оказывается, охранял Зимний дворец лейб-гвардии Финляндский полк. Значит, надо посмотреть мне историю лейб-гвардии Финляндского полка! ... Я вот хочу где-нибудь еще поискать списки.... В общем, все очень запутано, и я тут вникаю, просто внедряюсь в историю страны (здесь и далее выделено мной - О. Т). Вот казалось бы, чего мне этот лейб-гвардии Финляндский полк?(ж, 1948 г.р.).

Документ государственного архива, будучи привилегированной формой исторического источника в классической традиции (Хаттон, 2003: 352), в данном случае не является иллюстрацией школьного учебника истории, а становится семейной реликвией, наследием, знаком будущего рода.

Для искателей корней генеалогический поиск как хобби связан также с многочисленными коммуникационными возможностями, зачастую компенсирующими недостаток общения. Реконструкция прошлого основана не на идеях исторического реализма, а на исторической эмпатии. Открытие и «переживание» исторического события способны повлиять на любителя родословной, изменить его:

⁷ На основе интереса к родословной более вероятна интеграция людей, не состоящих в родстве. Их сближают общий регион поиска, один архив, подобные исторические источники. Формирование сетей любителей генеалогии позволяет делегировать друг другу междугородние запросы, проводить дистанционные исследования, обмениваться информацией.

Вот один у меня очень интересный... пенсионер. ...он говорит, что он в семье своей никому не нужен, никому не интересен, дети, внуки выросли, жене это все не интересно, ему скучно. А это его очень сильно оттягивает, т.е. он этим увлекся очень, и он этим просто занимается. И вот он ходит со всеми знакомится, ходит все это смотрит, исследует, он просто теперь по всем людям с такой фамилией, просто вот так уже (из интервью с профессиональным генеалогом).

Институционализация практической генеалогии приводит к возникновению объединений генеалогов-любителей: клубов (например, клубов однофамильцев), школ, создающихся в Интернете «виртуальных кланов», и т.д. В формировании этих сообществ немаловажна роль профессиональных генеалогов, направляющих любителей в их поиске.

Профессионалы предлагают также различные интерпретации классического понимания генеалогии, позволяющие расширять пространство семейного досуга. Так помимо традиционного понимания генеалогии, которая строится на знаниях о прошлом семьи, появляются альтернативные представления о родословной и, как результат, инновационные генеалогические организации. Пример последней - центр «Семейная родословная», созданный в мае 2004 года в Петербурге на базе Санкт-Петербургской общественной организации «Родословная книга Отечества». Под лозунгом «Начни родословную с себя», центр призывает к написанию современной родословной, где основателем рода провозглашается современник, который первым документировал свои биографические данные, словно инициировав новое летоисчисление. «В результате, - убежден основатель организации, - открылась захватывающая дух перспектива: с одной стороны, исключается кропотливая, нудная работа, почти ничего не надо писать, а с другой - родословная благодаря новому алгоритму появляется у каждого россиянина, причем красивая, подробная и основательная, - а это как раз то, что нам надо» (Миронов, 2004: 6). Массовое производство генеалогии, имеющей обратный отсчет, претендует на создание новой традиции перманентного сбора семейной информации, который бы «воспринимался как естественный и необходимый». Кроме того, такой подход к генеалогии позволяет творчески подходить к оформлению родословной: всей семьей изобретать, сочинять и мастерить семейные документы и реликвии: «родословную книгу», «родословный ларец», «герб, гимн и знамя рода».

Составление «ненаучной» генеалогии как вариант досуга претендует на создание образца крепкой сплоченной семьи: «*Такое простое и приятное увлечение научит нас по-доброму относиться друг к другу*» (там же, 5). Здесь моральные уроки не черпаются из прошлого, а диктуются настоящим, когда, к сожалению самодеятельных генеалогов, все реже встречаются браки на всю жизнь и, следовательно, «чистые» родословные. В связи с этим, формуляр для заполнения данных не предполагает «девиантных» случаев разводов, усыновлений, сводных родственников и т.д., задавая тем самым дисциплинарные рамки семейной биографии.

Мне представляется, что изображение Родословной рощи (объединение генеалогий нескольких родов - О. Т), помещенное в каждом российском доме на видном месте, будет с детства воспитывать гордость за свой род и поэтому молодые люди станут осмотрительнее выбирать того, с кем связать свою судьбу, а супруги, прежде чем разойтись и обречь своих детей на безотцовщину, крепко подумают: стоит ли покрывать себя позором и бросать тень на свой род (Миронов, 27).

Созданная таким образом «правильная» родословная призвана стать важной «визитной карточкой» семьи. Подобная «семейная идеология» актуализирует такой, казалось бы, ушедший в прошлое атрибут, как «сословность». Попытки его конструирования можно также наблюдать на примере групп, заново усваивающих «забытые» культурные коды и вновь обретающие утраченные родовые социальные маркеры, имевшие некогда «благородный» статус.

Сегодня в России и на постсоветском пространстве зарегистрировано около 70 региональных дворянских собраний и инициативных групп⁸. В Санкт-Петербурге насчитывается более десяти общественных организаций, в названиях которых так или иначе упоминается слово «дворянство», но лишь две из них имеют юридический статус: Санкт-Петербургское Губернское Дворянское Собрание (СПбГДС) и Петербургское Дворянское Собрание (ПДС). Названные организации связывает общая история возникновения⁹, однако сегодня между ними разворачивается «борьба за благородство», основанная на различных представлениях о дворянстве и специфике деятельности его представителей.

*Санкт-Петербургское губернское дворянское собрание*¹⁰ объединяет исключительно потомков дворян по мужской линии и насчитывает около 210 человек в возрасте 60-70 лет¹¹. Оно имеет статус общественной неполитической организации, считающейся подразделением Русского Генеалогического Общества. Собрание пользуется профессиональной поддержкой со стороны генеалогов, и потому тяготеет к преимущественно историко-научной, исследовательской и издательской деятельности. Грамотный сбор и хранение информации о дворянских родах Санкт-Петербурга, заверенной профессионалами, является основной обязанностью представителей Собрания. Доскональное знание истории своего рода - единственное артикулируемое отличие современных дворян от представителей других социальных групп. По мнению потомков дворян, истории их семей отличает то, что они заведомо богаче на события, интереснее, привлекательнее для окружающих, способны вызывать пиетет перед ее обладателем. Кроме того, дворянская генеалогия в большей степени обеспечена документально (общественными или семейными архивами).

Претензия на полное соответствие дореволюционным правилам приема в Дворянское Собрание {«если бы, допустим, случилось чудо и все вернулось, как было, то все те, кто сейчас у нас в собрании... все бы... были дворянами Российской Империи») не означает воспроизведения ритуалов и способов репрезентации и поведения, принятых в дореволюционных дворянских кругах. Представители СПбГДС стремятся избегать «декоративности» в своей организации: обращений по титулу, специальной одежды и символики. Фактически, Собрание существует исключительно как генеалогический дворянский проект. Его трудно назвать сообществом единомышленников, можно лишь гипотетически представить единение (и вероятнее всего, в форме клуба, посиделок) современных дворян:

В общем-то, все люди оказались из совершенно разных социальных слоев. А какие-то дружеские связи, они вовсе не определяются какой-то общностью происхождения предков. В известной мере, конечно, перспективы у этого дела весьма и весьма сомнительные (м., 1962 г.р., дворянин, член СПбГДС).

⁸ Среди них Астраханское, Белгородское, Вологодское, Воронежское, Дагестанское, Екатеринбургское, Нижнетагильское, Западное (Калининградское), Калужское, Кемеровское, Костромское, Киевское, Крымское, Латвийское, Литовское, Кубанское, Курское, Липецкое, Московское-2, Нижненовгородское, Новосибирское, Олонекское, Омское - 2, Оренбургское, Орловское, Осетинское, Одесское, Пензенское, Приморское, Псковское, Ростовское, Рязанское, Самарское, Санкт-Петербургское - 2, Саратовское, Смоленское, Тамбовское, Татарстанское, Тверское, Тульское, Тюменское, Удмуртское, Уфимское, Царицынское (Волгоградское), Ярославское, Переяславль-Залесское, Армянское, Грузинское, Белорусское, Екатеринославское, Николаевское, Харьковское, Эстонское, Южно-Украинское (данные предоставлены Ю.В. Доливо-Добровольским).

⁹ Оба Дворянских собрания произошли из «Петербургского дворянского союза», возникшего в 1989 году в Петербурге на волне постперестроечного интереса к родословным, в частности, к дворянству. «Петербургский дворянский союз» объединял потомков дворян, как по мужской, так и по женской линиям. В 1997 году произошел раскол, и Союз разделился на два собрания, представлявших 1) потомков дворян по мужской линии и 2) как по мужской, так и по женской линиям.

¹⁰ СПбГДС является своего рода преемником «Союза Русских Дворян», который входит в Объединение Европейских Дворянских Ассоциаций и Союзов (создан в 1954 году). Союз Русских дворян был создан в 1925 году в Париже, он продолжает следовать канонам имперского дворянского законодательства. Члены СПбГДС одновременно являются членами «Союза Русских Дворян».

¹¹ Данные за февраль 2004 года.

Тут люди могут собираться по историческому социальному признаку, так как это делали их деды, прадеды, и просто попить чайку, поговорить. Ведь старушки многие до сих пор еще боятся, ...на публике предпочитают это публично не афишировать. А... это воспринимается как отдушина. Потом, чтобы это не потерялось (из интервью с профессиональным генеалогом).

Собрание не стремится к популяризации своей деятельности и проведению публичных светских мероприятий, опасаясь общественного отторжения идей селективности («ух, какие-то еще выискались дворяне тут»), и в то же время сохраняя вынужденную, некогда заданную инерцию невидимости для окружающих. Но как бы закрыта, эзотерична ни была группа, она всегда ориентирована на реакцию внешней среды. Из этой перспективы границы дворянства очерчиваются с помощью таких критериев как культурный символизм, публичные репрезентации. Например, городские чиновники и предприниматели, пытающиеся создать новый или разнообразить старый культурный ландшафт Петербурга, воспринимают дворянское собрание как оригинальный ресурс для нововведений: «элемент дворцового интерьера», декора, символ пышности и расцвета российской истории:

Директор или владелец Шуваловского дворца бывшего, Фонтанка, 25 (однажды предложил - О.Т.): «Вот, это был дворец, и сейчас я хочу его возродить как дворец, а дворцам нужно дворцовое наполнение... мне кажется, что ваша организация в состоянии создать дворцовое наполнение. Так что, когда вам нужно, пожалуйста». Мы там сейчас проводим собрания (из интервью с предводителем СПбГДС).

Курьезные случаи, связанные с попытками вступления в СПбГДС, также иллюстрируют процесс выстраивания подобной символической границы, отражающей в некоторой степени театральное, кинематографическое или мифическое восприятие дворянского сословия в современном контексте:

...как сейчас помню, приходит человек и говорит: «Вот, я дворянский потомок, запишите меня к себе». - «Какие-нибудь документы у вас есть?» Он говорит: «А что документы? Вы посмотрите на мой мизинец! Ну, разве это не мизинец благородного человека?» (из интервью с предводителем СПбГДС).

Тоже пришел когда впервые (желающий вступить в собрание - О.Т.): «Да, дворянское происхождение». - «А как, откуда?». Он говорит, и уж тоже ему было лет 50, «Вы знаете, я, - говорит, - не знаю, но у меня с детства такое отвращение к физическому труду, что наверняка я из благородного сословия». Ну, я уж не говорю там, что приносят, обожают приносить фотографии: «Вот видите, моя бабушка в шляпе» (там же).

Дворянское происхождение «бабушки в шляпе» дает право ее потомку вступить в *Петербургское Дворянское собрание*², которое в отличие от СПбГДС, более либерально. В нем состоят около 600 человек, в том числе 200 потомков дворян по женской линии. Кроме того, собрание оставляет за собой право наделять дворянским титулом по заслугам, «по статусу».*¹³ Помимо восстановления родословных, своей основной миссией ПДС провозглашает «возрождение дворянских традиций и патриотических

² ПДС неформально считается «филиалом» Российского Дворянского собрания и во многом придерживается его политических и идеологических воззрений. ПДС нередко выступает делегатом от официальной власти на государственных приемах европейских дворянских фамилий. «Родство» с московской дворянской организацией позволяет этому собранию позиционировать себя как «славянофилов». В то же время содружество СПбГДС с Союзом русских дворян в Париже расценивается как «западничество».

¹³ В дворянский титул могут конвертироваться как советские звания, так и воссозданные в современной геральдике дореволюционные награды. Например, награждение орденом Николая Чудотворца, восстановленного в современной российской геральдике, дает право на введение во дворянство.

чувств у молодежи». Предполагается, что эта идея может быть реализована посредством просветительской деятельности членов Собрания (чтения лекций, в том числе, и выездных, по литературе, религиоведению, истории, в учебных заведениях и лекториях), а также организации балов и праздничных вечеров.

Стремление к публичной презентации новых (т.е. «дремавших», но возрожденных в постсоветский период) культурных форм Леонид Ионид объясняет тем, что именно эта их сторона, в отличие от доктринальной, позволяет привлечь внимание общественности, увеличить число сторонников субкультурных групп. Поиск новых групповых идентичностей, таким образом, приобретает форму культурных инсценировок, стилизаций (см. Ионин, 1996: Гл.5-6). Так в инсценировках современных дворян задействованы культурные коды «благородного досуга»: балы, вечера, рауты, костюмы, танцы и т.д. Названия дворцов и усадеб Санкт-Петербурга, рефреном звучащие в рассказах представителей Собрания, служат особым маркером вписанности дворян в городской географический и культурный ландшафт. С другой стороны, они словно сами создают этот ландшафт, делают его, по их мнению, «культурным».

«Новых дворян» отличает эклектика самопрезентаций, в которых осуществляется попытка аккумуляции всей имперской истории России (уж если исполнять на Рождественском вечере гимн Российской империи, то сразу оба). В описаниях статусных характеристик, ритуалов, типов активности, а также топографии дворянских мероприятий представители Собрания используют, казалось бы, невероятное сочетание и взаимоналожение элементов советского, дворянского, церковного (православного) и современного светского языка. Такой вариант пограничного языка, своего рода «суржика», возникает, на мой взгляд, в результате смешения и переплетения исторических знаний, семейных преданий и жизненного опыта современных дворян, приобретенного в советскую эпоху. Нарратив представителя Собрания подобен лоскутному одеялу, в узор которого угадываются порой взаимоисключающие культурные коды и практики:

*А Пасхальный вечер мы проводили 16-го числа в ДК «1 мая». ... Там зал большой. Все проходят в зал. Сначала проводится небольшой молебен.... После молебна идет концерт. ... После этого... все переходят во второй зал. Накрыты там столы с куличами, свечи, благословение куличей, произнесение тостов, т.е. «Христос воскрес». ... Мы входим туда **полонезом**, конечно, а местный **диджей** уже потом начинает тоже нам помогать (из интервью с предводителем ПДС).*

*Мы... **шефствуем** над Смоленским кладбищем. ... над определенным участком. Устраиваем там так называемые **субботники**, каждый год у нас там. Приходят дворяне с **метлами**, убираются, работают (там же).*

*На «Авроре» мы отмечаем все время события морские, в частности, события Японской войны, мы делали доклады по этому поводу на «Авроре». Теперь у нас будет встреча на «Авроре» по поводу Цусимского сражения. **Потомки** участников **Цусимского сражения** (там же).*

*22 января в Мариинском дворце состоялось торжественное мероприятие Петербургского Дворянского Собрания в честь 60-летия снятия фашистской блокады, организованное при участии депутата Законодательного Собрания И.Риммера. Были приглашены **дворяне . ветераны войны, фронтовики и жители блокадного Ленинграда**¹⁴.*

Подобная языковая игра связана с активным перемещением дворян в культурном поле, выходящем за пределы Собрания. «Культурная мобильность» представителей организации позволяет поддерживать широкий общественный интерес к ней, а вместе с ним и само дворянское «сословие». Например, некоторые члены ПДС обучаются клас-

¹⁴ Из «Хроники дворянской жизни (октябрь 2003 - январь 2004 г.)» (материалы предоставлены Ю.В.Доливо-Добровольским).

сическим бальным танцам, участвуют в различных костюмированных представлениях, например, «Дружине витязей», в массовках исторических фильмов и стилизованных клипов. «Приватизированной» истории отводится функция декорации. Не имея возможности восстановить аутентичный исторический контекст, представители дворянских собраний творят вокруг себя игровое пространство, в котором он может быть воссоздан:

Однажды лет пять-шесть тому назад к нам пришел режиссер, ему потребовались типажи XVIII-XVII века, лица потомков дворян. Меня сразу забрали, я попал в картотеку Ленфильма. Оказывается, когда меня загромируют, то я... для XVIII, XIX-го... очень подходяще получается. Мы вот участвуем в этих киносъемках. Я уже участвовал... 30 или 40... я уже перестал считать (из интервью с предводителем ПДС).

Именно этого игрового пространства и избегают представители другого Собрания. Исходя из факта необратимости истории, они понимают дворянскую традицию формально: как соблюдение генетического наследования фамилии и, соответственно, титула. Для членов ПДС этой традицией, скорее, является проведение ежегодных Рождественских балов. Различия концепций дворянских собраний отчетливо видны на примере баек и анекдотов, которые имеют хождение в обеих организациях:

Они без конца там устраивают какие-то вечера, какие-то... и называют это пышно... «Дворянский бал». ...я знаю то Собрание, там из 150 человек дворян-то 10 человек, так что «Дворянский бал» - это неправильно... это действительно часто выглядит смешно. ...наверное, шьют заново какие-нибудь такие, как бы дворянского покроя платья... (из интервью с предводителем СПбГДС).

Из его собрания (СПбГДС - О.Т.) перебегают в наше, потому что у них там не интересно. Они проводят один раз в год... или два раза в год собрания такие организационные и все (из интервью с предводителем ПДС).

Итак, современные дворянские организации представляют собой пример достаточно закрытых клубов по интересам, привлекая своих последователей разнообразием культурных практик: от околонучного кружка до поэтического салона. «Традиция, лишённая содержания...», - отмечает Э.Гидденс, - превращается либо в часть исторического наследия, либо в китч - безделушку из сувенирного магазина в аэропорту» (Гидденс, 2004: 60-61). В ситуации с дворянством и тот, и другой вариант-лишь свободная интерпретация генеалогического материала, творческого отношение к нему.

Плен прошлого - свобода от настоящего?

Интерес к семейной истории и его репрезентации вовсе не ограничиваются рассмотренными случаями. Казалось бы, что нового и интересного в том, что наши современники увлекаются поиском своих корней? На мой взгляд, эффект практической генеалогии сегодня связан именно с «приручением» прошлого. Выгляда, по сути, анахронизмом, восстановление генеалогии оказывается востребованным обществом в ситуации «вакуума» традиций. Согласно Э.Хобсбауму, традиция изобретается, когда старые социальные модели и институты адаптируются к новым условиям и используются в целях, озвученных современностью. Так формируется и воспроизводится набор практик, которые непосредственно связаны с прошлым и прививают его нормы и ценности (Hobsbawm, 2000). Если в классическом представлении родословная - это преимущественно механизм регистрации, статистический инструмент и маркер сословного отличия, то сегодня это способ выражения самобытности, самопрезентации, нахождения смысловой опоры индивидуальной биографии, обоснования успешности или неуспешности собственного жизненного пути. Кроме того, генеалогия, ориентированная на поиск предков и/или на

создание «семейного портфолио» для потомков, предоставляет возможности семейной, клубной, виртуальной социальной интеграции. Массовое увлечение генеалогией открывает новые досуговые, профессиональные и рыночные ниши, провоцирует развитие современных творческих индустрий.

Между тем свобода памяти и свобода интерпретаций истории актуализируют целый пласт проблем современной культуры. Оказывается, что наш современник, не находящий социальных ориентиров в современных реалиях, совершенно осознанно (а не инерционно, в соответствии с многовековыми традициями) выбирает для себя образцы поведения прошлых поколений, снимая с себя ответственность за самостоятельную биографическую работу, поиск себя. Но так ли уж безмятежно пространство определенности, устойчивости, и независимости, подаренное прошлым? Переинтерпретируя собственный жизненный сценарий и трансформируя его в исторический семейный нарратив, человек балансирует между уверенностью в своих силах и зависимостью от прошлого. Как не попасть в его плен? Возможно ли, пытаясь скрыться от рисков настоящего, избежать ограничений, заданных прошлым? Мне думается, что эта зависимость легко разрушается пылом творчества, страстью приключения и создания, хотя и игровой, но новой для обладателя родословной реальности. И тогда приватное, личное, семейное прошлое становится (микро)историей, а сам искатель - творцом в эпоху, когда, казалось бы, все уже сочинено и изобретено, когда все самые прекрасные произведения уже написаны и посвящены его пра-пра-прабабке.

Освобождение системы оценивания минувших событий от прежних канонов вызывают и другие опасения. Кто решает, что помнить и когда вспоминать? Какие акценты расставляются в воспоминаниях? Что публикуется и принимается за поведенческий образец, а что - забывается? Эти вопросы становятся политическими в условиях, когда память оказывается «убежищем» и даже судьбой. То, каким образом, кому и при каких обстоятельствах рассказана устная история, составляет поле профессиональной этики и моральной ответственности тех, кто ее впоследствии пишет.

В современном общественном российском дискурсе идеи пересмотра прошлого и построения нации нового типа - «просвещенной, самобытной и процветающей» - нередко артикулируются в виде лозунгов, провозглашающих кровное превосходство одних людей над другими. Идеи избранничества на основе социально-классового происхождения возможно, не так взрывоопасны, как этноцентристские представления, но и они, на мой взгляд, таят в себе вероятность проявления нового фундаментализма, дискриминационных практик и ксенофобии, искажения принципов гражданства. Вот лишь один из многочисленных примеров нерелексивного, имплицитного «взвешивания» родословных:

Государственный музей А.С.Пушкина открыл для всех желающих двери генеалогического фонда. Здесь можно проследить свои корни со времен Екатерины Великой вплоть до наших дней. Мы решили туда заглянуть: а вдруг и в наших жилах течет голубая кровь? Или, на худой конец, узнать, какие поля вспахивал наш прадед (Журавлева, Парамонова, 2001, 5).

Будет ли «приватизация» истории означать лишь ее «огораживание», переписывание через призму оппозиционной системы оценивания, разворот смыслов на 180 градусов, когда «минус» меняется на «плюс», «жертвы» - на «героев», «победители» - на угнетателей, или диалог этих систем, создание культурных альтернатив, атмосферы толерантности в обществе? Эти вопросы настораживают и самих современных историков, положивших живую, пластичную коллективную память на алтарь идеологии социальной эмансипации, и с ужасом наблюдающих, как она подчас «оборачивается своей противоположностью и превращается в форму замкнутости, мотив исключения и орудие войны» (Нора, 2005: 208).

Сегодня в России параллельно с восстановлением семейных корней идет активный поиск родословной страны. Вопрос «откуда есть пошла русская земля (современная Россия - О.Т.)?» остается открытым. В национальных дебатах ведется поиск объеди-

нительного начала, точки отсчета, нового летоисчисления, лишённого советских коннотаций. В связи с этим, например, мемориализация ничего не значащего для современников дня «освобождения Москвы от польских интервентов и фактического окончания Смутного времени» в 1612-м году как Дня народного единства 4 ноября¹⁵ вместо отягощённого идеологическими клише 7 ноября выглядит как чистая идея объединения. Но не только. Процесс национальной, официально иницируемой коммеморации несёт в себе риск создания новых исторических шаблонов, противоречащих творческому порыву описываемых здесь гражданских инициатив. Сможет ли в таком случае мой знакомый, имеющий польские корни, по-прежнему гордиться своей историей и озвучивать её, если в стране станет принято чествовать «подвиг народного героя Ивана Сусанина»?

Литература

- Hobsbawm, E. (2000). Introduction: Inventing Tradition. In: E.Hobsbawm &, T.Ranger (Eds.). The Invention of Tradition. Cambridge. Cambridge University Press.*
- Nora P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Memoire // Representations No.26. Spring, 1989. P.7-25.*
- Бауман З. Индивидуализированное общество. М.: Логос, 2002.*
- Бек У. Общество риска. На пути к другому модерну. М.: Прогресс-Традиция, 2000.*
- Бударин Л. Кто мы и откуда?.. //Крестьянская Россия, 12 декабря 2000.*
- Галкина Н. Знает предков до седьмого колена // Кировская правда, 18 января 2002.*
- Гидденс Э. Ускользающий мир: как глобализация меняет нашу жизнь. М.: Изд-во «Весь мир», 2004.*
- Журавлева К., Парамонова В. Товарищ, а ведь Ваш прадед был дворянином // Российская газета, 1 августа 2001.*
- Здравомыслова Е., Ткач О. Генеалогический поиск в современной России: реабилитация «истории» через семейную «память» //Ab Imperio №3, 2004. С. 383-407.*
- Зиммель Г. Приключение // Зиммель Г. Избранное. Т.2. Созерцание жизни. М.: Юрист, 1996.*
- Ионин Л. Социология культуры. М.: Логос, 1996.*
- Лоуэнталь Д. Прошлое - чужая страна. СПб.: Изд-во «Владимир Даль», 2004.*
- Миронов Ю. Пишем родословную книгу. СПб.: Родословная книга отечества, 2004.*
- Нора П. Франция-память. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999.*
- Нора П. Всемирное торжество памяти // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2005. №2-3. С. 202-208.*
- Ростова Е., Петухов С. Гэн за царя // Власть, №11 2005.*
- Сандомирская И. Книга о Родине. Опыт анализа дискурсивных практик. Wien. Wiener Slawistischer Almanah Sonderband 50, 2001.*
- Ткач О. «Мы ищем - Вы находите»: профессиональное поле практической генеалогии. - В: П.В.Романов, Е.Р.Ярская-Смирнова. (Ред.) Антропология профессий: Сб. науч.ст. Саратов: Центр социальной политики и гендерных исследований; Изд-во «Научная книга», 2005. С.403-432.*
- Хаттон П. История как искусство памяти. СПб.: Изд-во «Владимир Даль», 2003.*

¹⁵ См. об этом, например, Ростова, Петухов, 2005: 58-60

Биография номера

Автобиография танцора:
«Продукт обстоятельств»
лекция-спектакль¹ Ксавье Ле Роя



Этот спектакль был впервые показан в театре (Подвиль-Берлин) и может быть представлен в любом помещении, где аудитория размещается напротив сцены или экрана для демонстрации слайдов (театр, конференц-зал и т.д.). Освещение на сцене и в пространстве для зрителей должно быть как можно более ровным. Интенсивность освещения должна быть понижена во время демонстрации слайдов, но не должно быть совсем темно. Свет включен в начале и в конце спектакля и никогда не выключается. В зависимости от размера помещения, можно пользоваться микрофоном, столом для конференций, проектором, стулом, подушкой или еще какой-либо бутафорией, чтобы видоизменить этот спектакль.

Текст написан по-английски в соответствии с моей способностью выражаться на этом языке, является частью представления и должен быть прочитан настолько возможно четко. Спектакль должен, насколько возможно, представлять каждый элемент без выделения какого-либо аспекта интонацией. Старайтесь избегать иронии, сарказма, романтической или жалостливой интонаций, которые могут трансформировать факты. Каждый элемент должен быть представлен в спокойной манере, как факт. Нужно рассказать или прочитать каждый текст, кроме тех, что заключены в рамочку. Фрагменты текста, выделенные курсивом, являются инструкциями к выполнению.

Добрый вечер, дамы и господа! Я сыграю этот спектакль по-английски, а если у вас появятся вопросы, я буду рад на них ответить в конце спектакля.
Название этого спектакля - «Продукт обстоятельств».

- В 1987 году я начал работу над диссертацией в области молекулярной и клеточной биологии и одновременно раз в неделю посещать уроки танцев.

Я получил степень магистра и стипендию французского правительства для написания диссертации. Меня приняли на работу в лабораторию, занимающуюся исследованиями рака груди и гормонов. В том же году я посещал много танцевальных представлений на фестивалях на юге Франции, где я жил в то время.

Я все еще играл в баскетбол, и мое тело пыталось получить немного растяжки.

¹ Этот автобиографический перформанс был представлен в Москве во время первого Международного фестиваля данс-модерн.

1. Я оставляю лист бумаги и микрофон и делаю 3 шага в сторону. Я делаю растяжку, наклоняясь вперед и пытаюсь достать до пола руками (20 легких наклонов). Мои руки не опускаются ниже, чем на высоту 20 см от пола, как это было в то время (1987). Затем я возвращаюсь к микрофону.

Вот название диссертации, которую я представил в октябре 1990 года:

СЛАЙД №1: название диссертации
ИССЛЕДОВАНИЕ ПРОЯВЛЕНИЯ ОНКОГЕНОВ И ГОРМОНАЛЬНОЙ РЕГУЛЯЦИИ В РАКЕ ГРУДИ, ИСПОЛЬЗУЯ КОЛИЧЕСТВЕННУЮ IN SITU ГИБРИДИЗАЦИЮ (H.I.S.)

Онкогены - это гены, которые после изменения на структурном или экспрессивном уровне способны трансформироваться и становиться частью некоторых раковых механизмов.

Онкогены могут изменяться с помощью точечной мутации, генетической перестановки, расширения или чрезмерной выраженности.

Моей задачей в лаборатории было изучение in vivo, по человеческой биопсии, проявления онкогенов в раке груди.

Обычные техники изучения РНК или протеиновых проявлений в культурных клетках не очень хорошо подходят для обнаружения выраженности гена в биопсии человека, потому что в большинстве случаев биопсия очень мала для РНК или экстракта протеина, а гетерогенный характер тканей не позволяет локализовать изучаемое проявление.

Поэтому мы решили разработать и использовать новую технику под названием «Гибридизация in situ».

Гибридизация in situ обнаруживает присутствие посланника РНК (тРНК) на срезах ткани, используя пробник тестируемого гена, помеченного радиоактивностью. После гибридизации среза ткани с помощью этого пробника, слайды со срезами проявляются в темном помещении в течение двух недель, а затем печатаются (как фотографии) на «Кодаке Дектоле Д 19».

Наконец, на ткань наносятся гематоксилин и эозин. Ядра проявляются в синем цвете, а цитоплазма - в розовом.

Затем слайды рассматриваются под микроскопом, и присутствие тРНК становится заметным в виде черных точек или зерен на срезах ткани.

СЛАЙД №2: фотография среза ткани под микроскопом после гибридизация in situ с онкогеном c-тус

На этом слайде вы видите срез из биопсии грудной карциномы протоков, а черные точки - проявление онкогена c-тус в раковых клетках.

СЛАЙД №3: фотография среза ткани под микроскопом после гибридизация in situ с онкогеном c-егъВ-2

На этом слайде вы видите проявление онкогена c-егъВ-2 на уровне РНК в инвазивной грудной карциноме протоков.

Легко заметить разницу в количестве зерен между двумя этими примерами, а также по сравнению со следующим.

СЛАЙД №4: фотография среза ткани под микроскопом после гибридизация in situ с онкогеном c-тус

На этом примере также четко видно, что зерна хорошо проявляются в некоторых, но не во всех зонах. Слайд показывает, как данная техника позволяет локализовать тестируемый ген.

Здесь видно его проявление в ткани эпителия, но не в стромальной ткани.

Итак, как вы видите, эта техника позволяет локализовать проявление тестируемого гена. И разные примеры четко демонстрируют разное количество зерен.

Но чтобы получить из этих экспериментов результаты, которые можно было бы использовать, нам нужно было суметь различить количество проявления тестируемого гена и перевести это количество в цифры, с целью провести сравнительные и количественные исследования проявления РНК, которые можно было бы использовать для статистических исследований.

Одним из способом может служить визуальный поштучный подсчет зерен, но это требует около 2 часов на каждое выбранное поле под микроскопом. Поэтому моей первоначальной задачей было разработать, совместно с программистами, способ для механического подсчета уровня РНК, обнаруженного методом гибридизации *in situ* на срезах ткани.

2. Я подхожу к стулу, который стоит почти посередине сцены, убираю со стула подушку и забираюсь на стул, чтобы исполнить первые 5 минут из пьесы, которую я исполнял в 1994, под названием «Вещи, которые я ненавижу признавать». Танец состоит из движения, когда мои руки прижаты (без каких-либо уловок, только физическими и ментальными усилиями) к моему торсу, от подмышек до локтей, — которые являются, в моем представлении, моими плечами. Затем я возвращаюсь к микрофону.

С целью механически подсчитать черные точки, мы использовали микроскоп, соединенный с камерой и компьютером, снабженным программой, разработанной специально для этой задачи.

Сначала мы выбираем поле из изучаемого среза ткани под микроскопом. Затем мы фотографируем это поле видеокамерой, которая находится на микроскопе.

Далее эта картинка поступает в компьютер, где она оцифровывается, и уже цифровые изображения появляются на видео дисплее, где впоследствии обрабатываются.

Подсчет одного поля занимает 10 минут, что уже гораздо меньше, чем 2 часа, необходимые для визуального подсчета.

Результаты были опубликованы - это была моя первая научная публикация.

В то время я посещал занятия танцами 2-3 раза в неделю и пытался научиться таким упражнениям:

3. Я оставляю свои бумаги и микрофон, отступаю на несколько шагов в сторону и делаю упражнению 6 (или другое) из Мерсе Каннингема. После этого я исполняю диагональ с комбинацией триплетов, которые приспособлены к помещению, где я выступаю. Затем я возвращаюсь к микрофону.

В течение всего этого периода я проводил много времени, рассматривая срезы человеческих тканей под микроскопом, пытаясь научиться распознавать гистологическую разницу между обычными и раковыми клетками в разных видах рака. Помните, даже для очень опытного исследователя было довольно трудно принять четкое и объективное решение насчет того, к каким из многочисленных существующих категорий принадлежит наблюдаемая ткань. Но решения должны были быть максимально объективными. Глядя в микроскоп, я очень часто испытывал чувство, что, наблюдая ткань, я в то же время изменял объект моего наблюдения.

У меня было ощущение, что на мои решения что-то влияет. Я чувствовал, что какое-то решение подвергает сомнению мою «объективность», и больше не ощущал себя способным сохранять объективность или тот факт, что я не могу быть объективным.

Я спрашивал себя: насколько объективным я должен быть, чтобы быть в состоянии продолжать заниматься наукой или, точнее, биомедицинскими исследованиями.

Но я быстро забывал про эти мысли, чтобы продолжать работу.

После того как мы разработали этот механический метод подсчета, мы сначала изучили проявление онкогенов из группы фактора роста фибробласта, как гены.

Эта работа стала первым предметом разногласия с руководителем моей лаборатории.

Мы много спорили, и его опыт и социальное положение быстро становились более важными, чем любой научный аргумент. Редко наши дискуссии касались научных проблем и вопросов - они разворачивались вокруг карьеры, власти и иерархии.

Я узнавал о важности публикаций, о том, что публикация статей является основным кредитом ученого, служащим для создания и защиты его положения в обществе. Я узнавал о том, что исследование должно следовать методу капитализма и использовать его.

Меня просили делать науку, а не исследовать.

В это время я посещал, по крайней мере, один урок танцев в день, немного занимался йогой и начал регулярно ходить к остеопату. Такой телесный опыт лег в основу необходимости нового понимания тела или новых теорий человеческого тела.

4. Я оставляю бумаги и микрофон и выхожу на середину сцены. Я ложусь на спину коленями к потолку, при этом подошвы моих ног касаются пола. Остаюсь в таком положении одну минуту, а затем вновь возвращаюсь к микрофону.

Следующим этапом моей работы в лаборатории было изучение регуляции *in vivo* онкогенов с помощью Тамоксифена.

Тамоксифен - химический метод терапии рака груди, так как он обладает способностью ингибировать действие стероидных гормонов, которые, вероятно играют роль в развитии рака груди.

Мы изучили действие тамоксифена на следующих уровнях РНК: *c-myc*, *c-erbB2*, *hst* и *int-2* в 19 биопсиях рака груди у пациентов, получивших лечение в течение трех недель до операции, и сравнили результаты с 22 контрольными пациентами. Уровни РНК измерялись *in situ*-гибридизацией и компьютерным методом подсчета о котором уже говорилось.

Мы обнаружили, что все четыре онкогена нашли выражение в клетках грудных эпителии, а в стромальной ткани проявление было незначительным.

Как вы сами видите на следующем слайде.

СЛАЙД №5: пример *c-myc*. Может быть тем же, что и слайд №3.

Здесь вы видите пример четкой разницы в проявлении гена *c-myc* между стромальными клетками и клетками эпителия в инвазивной грудной карциноме протоков.

СЛАЙД №6: пример *c-erbB2*. Может быть тем же, что и слайд №4.

А вот такой же участок того же вида рака, проверенный геном *c-erbB2*, гораздо более сраженным, чем *c-myc*.

СЛАЙД №6. График с разницей выраженности *c-myc* и *c-erbB2* в двух популяциях. Здесь показана выраженность *c-myc* и *c-erbB2* в двух различных популяциях (той, которая подверглась терапии Тамоксифеном и контрольной). Выраженность обоих генов высока для контрольной популяции (со значением 23,4 для *c-myc* и 29,1 зерен/клеток для гена *c-erbB2*) и существенно снижена в популяции, прошедшей лечение Тамоксифеном (значение 14,6 и 7,4 зерен/клеток).

Результаты были гораздо менее впечатляющими для генов *hst* и *int-2*.

СЛАЙД №8: фотография среза ткани под микроскопом после in situ-гибридизации с онкогенами hst и int-2.

СЛАЙД №9: График с разницей выраженности hst и int-2 в двух популяциях
Как видно на этом примере hst и int-2, РНК имеет очень низкие уровни выраженности: в среднем, 2-3 зерна/клетки.
Не обнаружено, что терапия повлияла на уровни РНК hst и int-2.

Все эти результаты были использованы для статистического анализа с целью обнаружить возможную корреляцию.

СЛАЙД №10: Таблица корреляции между онкогеном, выраженностью РНК и их ДНК-расширением в контрольной и прошедшей терапию популяциях карцином грудных протоков.

Статистический анализ выявил корреляцию между усилением гена и выраженностью с-егВ2 (со значением $p=0,0005$) и hst (с $p=0,02$) в контрольной популяции. Никакой корреляции не было получено для онкогенов int-2 и с-тус ни в одной из популяций.

СЛАЙД №11 (таблица 3): статистический анализ, корреляция со статусом рецептора эстрогена

Действие Тамоксифена на выраженность РНК в карциноме грудных протоков при наличии или отсутствии рецептора эстрогена показало, что Тамоксифен значительно снижает, для гена с-тус, выраженность в положительной популяции рецептора эстрогена ($p=0,04$), в то время как на удивление высокая выраженность РНК с-егВ2 была значительно снижена в отрицательной популяции рецептора эстрогена ($p=0,02$).

Результаты означают, что Тамоксифен in vivo снижает уровни РНК с-тус и с-егВ2 в клетках рака груди, но не влияет на выраженность hst и int-2. И вероятно, что механизмы регуляции двух этих онкогенов антиэстрогенами совершенно другие.

Видимо, Тамоксифен способен вмешиваться на уровне ДНК или уровнях РНК, используя или не используя взаимодействие с рецепторами эстрогена.

Чтобы узнать об этих других механизмах, нужно было бы разработать экспериментальный протокол, используя, например, разные ряды клеток рака груди, представляя другой статус рецептора эстрогена.

В итоге трехлетней работы у меня появились и некоторые другие выводы, и вопросы типа: Почему мы пытаемся представить результаты однородными, когда они такие разнородные?

Можем ли мы доверять статистике? Что означают статистические результаты?

Что касается статистики, я бы привел цитату о рисках рака груди из фильма «Убийство, убийство» Ивонны Рейнер. Там говорится, что вероятность рака груди среди лесбиянок выше, чем среди гетеросексуального населения. Что означает, что если женщина обнаруживает, что она лесбиянка, она повышает риск рака груди день ото дня, только потому, что ее отношение к женщинам изменилось.

Во время своей научной практики, я также спрашивал себя: имеет ли смысл вдаваться в еще большие детали? Действительно ли это единственный способ понять человеческое тело?

Кажется, очень странным проводить исследования, вынимая микросистемы из своего контекста для лабораторного анализа.

Эта экспериментальная система, как и любая другая технически-научная система ответственна за результаты. Они накладывают ответы на вопросы, которые уже не являются первоначально заданными вопросами, а трансформируются.

Раньше я верил, что попытка понять клетку как микрокосм нашего тела могла бы быть интересной моделью, если бы она не была бы описана и исследована только с помощью механистических систем, с целью создать из этого миф.

Человеческое тело устроено не только так, как этого хотела бы биология.

Возможно, все эти замечания очень наивны, но у меня было чувство, что наука занималась изучением надуманных проблем, чтобы дать нам впечатление и удовлетворение от того, что она полностью контролирует вопросы, касающиеся человеческого тела. ^ меня было другое, идеалистическое представление о науке, и постепенное я потерял; веру в нее. Я потерял ту очень отчетливую уверенность, характерную для науки, кото рая видит себя обладающей правом доступа к истине и к другому миру.

5. Я оставляю микрофон, подхожу к стулу, сижу почти в центре сцены спиной к зрителям и исполняю часть начала пьесы «Бёрке», созданной в 1997. Эта часть исполняется с помощью движения, создающего иллюзию, что мои руки срезаны < районе локтя, - руки согнуты в локте, и нижняя часть руки прячется за верхней. Я исполняю это движение и одновременно представляю, что мои руки заканчивают^ на локте. После этого возвращаюсь к микрофону.

Эти три года работы научили меня тому, что 50% времени лабораторного исследования уходит на написание отчетов, статей, публикаций, которые доказывают, что ты действительно работаешь над продуктивной темой. 30% времени уходит на то, чтобы думать, как ты мог бы быть продуктивным. Оставшаяся часть времени идет на эксперименты, наблюдения и анализ.

Я пришел к осознанию того, что исследование в биологии касается, прежде всего власти и «политики» и редко - понимания человеческого тела.

Как Ги Дебор написал в своем «Комментарии насчет общества спектакля», вышедшем в 1988 году:

«Вскоре мы замечаем, что нынешней медицине не позволено защищать здоровья населения от патогенной окружающей среды, потому что это означало бы противостояние государству или химической промышленности»... «Мы больше не требуем от науки понимания или улучшения мира. Мы просим ее мгновенно оправдывать все, что делается. Чтобы удовлетворить этой просьбе, лучше больше не думать, а упражняться в дискурсе спектакля».

Может быть, мой опыт очень специфичен для биомедицинского исследования?

Может, было бы по-другому, если бы я занимался фундаментальным исследованием, например, по физике?

В 1990 году, после защиты диссертации, я поставил точку на своей карьере молекулярного биолога. Я сбежал. Я решил больше заниматься современным танцем.

Размышление стало телесным опытом.

Мое тело стало одновременно активным и продуктивным, объектом и субъектом анализатором и анализируемым, продуктом и производителем.

Оно превратилось в поле, которое используется и расширяется для вопросов. Я вошел в спираль размышлений вокруг телесных практик, не забывая, что мышление* является одной из них.

Я поехал в Париж, где брал больше уроков танцев. И я делал что-то из этого:

6. Я отхожу от микрофона и повторяю вторую часть №3, затем возвращаюсь микрофону и говорю:

Биография номера

В течение того года в Париже я ходил на просмотры. Помнится, однажды меня не взяли, потому что я был очень худым, но в большинстве случаев меня не брали из-за недостатка техники. Поэтому я пытался больше тренироваться вот в этом:

7. Отступаю от микрофона в сторону, чтобы сделать несколько «developpes» в стиле Каннингема, возвращаюсь к микрофону и говорю:

Но это не помогло. Мой энтузиазм по отношению к современному танцу и мое восхищение разнообразием тел, двигающихся на сцене, были смешаны с разочарованием и чувством изгнанника. Мое тело сопротивлялось нормам танца.

Может быть, я был слишком стар?

Может, с моим телом было что-то не так?

Может, это было вот что...

8. Оставляю микрофон, подхожу к стене (или экрану) в глубине сцены, простираю по ней руки до самой высокой точки, куда могу дотянуться, держу палец на этой точке, стою напротив стены под этой точкой, все еще отмеченной моим пальцем. Отмечаю руками расстояние между моей макушкой и этой самой высокой точкой. Затем я показываю это расстояние аудитории и возвращаюсь к микрофону.

После года уроков танца и просмотров я наконец-то нашел работу танцора в группе. Я вписался, я был очень горд и счастлив. Вспоминаю, что мы работали над телом как метафорой желания, войны и других тем. Под руководством хореографа мы пытались выразить что-то, создавая последовательности движений, которые, как предполагалось, будут ответом на его вопросы и желания. Мне пришлось учиться движениям от других, чтобы быть в состоянии воспроизводить их и быть частью групповых танцев, и в большинстве случаев мне было трудно это делать.

Сейчас я покажу вам пример этого.

9. Я отхожу от микрофона в какое-нибудь другое место на сцене и танцую эпизод (который называется «la caresse») из «Matenau-Désir», созданного Кристианом Буриго в 1993.

В 1992 году я переехал в Берлин из-за Любви.

Не считая одной-двух групп, танцевальная сцена там меня не вдохновляла, но я начал немного практиковать контактную импровизацию, а также брал уроки техники Александра. Этот опыт во многом изменил мое восприятие человеческого тела.

10. Я оставляю микрофон, подхожу к стулу, сажусь и встаю в стиле Александра, затем иду на свободное пространство и импровизирую, начиная с балансирования руками в воздухе. Потом я возвращаюсь к микрофону.

Я начал работать с мульти-дисциплинарной группой, задействуя видео, театр и танец. В этой группе я начал задавать самому себе вопросы об определении танца.

Я все больше и больше разочаровывался большинством спектаклей, которые видел. Я смотрел много спектаклей, в исполнении многих различных групп, которые приезжали отовсюду, и все меньше и меньше мог представить свою работу с одним из этих хореографов.

Поэтому в 1993 году я стал работать один.

Мое тело стало практикой критической необходимости.

Я начал использовать тело для вопросов о телесных образах, идентичности, различиях.

Я работал над созданием функции и дисфункции тела аналитическим, почти научным методом.

Первые хореографические постановки строились на связях между частями тел, разделенными умышленно, так как сделал бы биолог для своего анализа.

Исполнение этих движений было похоже на запись или расшифровку чего-то, что можно было бы назвать посредником - между умом и телом - воспринимаемым как движущееся целое.

Это было способом работы над оппозицией «разум/тело» и над идеей, что точно так же, как разум организует остальные ткани тела в жизненный процесс, ощущения и восприятие, в еще большей степени, организуют разум. Ощущения и восприятие не просто дают разуму материю, подлежащую организации; они сами являются основным организующим принципом.

Я не думаю, что танец ограничивается только вопросами ощущений и восприятия. Я думаю, что у него более широкое поле деятельности.

Поэтому я продолжил деконструировать и реконструировать свое тело, чтобы сочинить определенные последовательности движений.

Я уже продемонстрировал два примера этому, отрывки из триптиха под названием «Сальто Нарцисса», а теперь я покажу еще один кусочек из «Бурке» - третьей части триптиха.

11. Части из «Бурке»: хожу из стороны в сторону, руки в стороны, меняя направление 3 раза. Затем тело ходит во всех направлениях, до тех пор, пока руки не покидают его. Играю так, как будто мои руки мне не принадлежат, и после этого возвращаюсь к микрофону.

Первые хореографические постановки, над которыми я работал, были представлены во время неформальных мероприятий под названием «Pressure Presents».² Первое состоялось в конце 1993 года.

Мои друзья - музыкант и музыковед - предложили нам обменяться между собой несколькими работами, чтобы подтолкнуть нас к поиску формы их представления. Идея была в том, чтобы произведения появились из исключительно личного опыта. Решение представить танцевальную пьесу, музыку или что-либо еще приходило быстро, и обмен вышел замечательным.

С тех пор у нас появилась возможность получить некоторую поддержку от разных учреждений, и нас стали приглашать показывать пьесы более многочисленной аудитории во многих уголках Европы.

Но этот успех, признание или внимание немного изменили мой способ мышления.

Я потерял некоторую степень независимости.

Я постепенно заметил, что эти системы продуцирования танца создали формат, который влияет и иногда в значительной степени определяет то, какой должна быть танцевальная пьеса. В широком смысле, танцевальные продюсеры и составители программ следуют правилам мировой экономики.

Я адаптировался к этой экономической динамике производства танца, потому что я хотел зарабатывать на жизнь тем, чем я решил заниматься.

Но поскольку я был очень осторожен, чтобы не поддаться определенной логике, настроен на принятие и сопротивление одновременно, я был не всегда полностью убежден в своих решениях.

Это напоминало мне о моем раннем опыте и заставляло задуматься об утопических и идеалистических причинах, по которым я оставил исследовательскую работу по медицинской биологии.

Мой статус в обществе изменился, но я обнаружил себя в туманном поле, общем для социально-политической организации, как науки, так и танца. Я чувствовал себя беглецом, который так никогда и не сбежал от того, от чего, как он думал, ему удавалось убежать.

² Очевидно, игра слов: «Pressure Presents» (Подарки давления (под давлением) либо Давление представляет) созвучно с «precious presents» (дорогие подарки). Прим, перев.

Биография номера

Мне необходимо было изменить способы изменения и подойти к работе с более критической позиции.

В то же время, я осознавал, что одного содержания пьесы было недостаточно для критической позиции.

В тот же самый период, в 1996 году, мне довелось быть приглашенным танцевальной компанией, работающей над воссозданием пьес, сыгравших важную роль в наше время. Работа была посвящена воссозданию «Продолжающегося проекта, ежедневно изменяющегося» Ивонны Рейнер, созданного в 1970 году.

Этот проект оказался очень важным для меня и до сих пор оказывает огромное влияние на мою работу.

Он давал больше, чем просто доступ к истории танца через занятия им. Хотя уже это было потрясающим опытом. Но он также дал ответы на многие мои вопросы.

Потому что этот проект затрагивал все аспекты создания танцевального спектакля.

Например, занятие танцем подвергает сомнению тело и процесс работы, а также методы постановки и все, что могло бы быть связано с социальными и политическими вопросами и критикой. Как, например, в процессе работы и во время представления индивидуальная ответственность и групповое сознание берут верх над властью и иерархией.

Работа над проектом приносила также большое удовольствие, и сейчас я покажу кое-что из этого и вам. Сначала я сделаю «Бег», а потом - «Танец стула и подушки».

5. Я оставляю микрофон, бегу на сцене по кругу (время бега зависит от конкретного спектакля), потом я беру подушку и стул и исполняю «Танец стула и подушки» из «Продолжающегося проекта, ежедневно изменяющегося» (Ивонна Рейнер, 1970 год).

В 1997 году, в сотрудничестве с композитором-музыковедом, мы осуществили проект под названием «Das To. Ve. Projekt». Это проект касался изучения различных типов взаимоотношений между танцем и музыкой или звуком и движением. Он был представлен как ряд спекулятивных экспериментов, которые пытались обеспечить аудиторию различными способами восприятия, когда восприятие на слух было столь же важно, что и зрительное восприятие.

После всех этих экспериментов стало труднее думать о постановке танцевальной пьесы. Иногда я даже думал, что ставить танцевальные спектакли не стоит вообще.

С тех пор я пытался работать над следующими вопросами:

Может ли создание танцевальной пьесы стать процессом и производством само по себе, без того чтобы стать продуктом в терминах перформанса и репрезентации? (Я не имею в виду импровизацию на тему ставшего банальным понятия продолжающейся работы, которое сейчас в большинстве случаев используется для оправдания, с которым представляется некая «Неоконченная» пьеса).

Какого типа организацию хочу я использовать или какому организму предложить пьесу? Для каких процессов работы? Для какого спектакля? Возможно ли работать над всеми этими параметрами одновременно?

Что есть спектакль?

Является ли человеческое тело продолжением окружающей среды или, наоборот, среда является продолжением тела?

Как пишет Элизабет Грош в своей книге «Летучие тела», человеческое тело не является стабильной системой или централизованной организацией ни на биологическом, ни на историческом, психологическом или культурном уровнях. Автор также предполагает, что любой «образ тела» - непрекращающийся процесс производства и трансформации.

Принимая это во внимание, перспективой работы в области танца мог бы быть поиск способов для изменения заданной организации тела, с целью изменить форму представления и репрезентации.

Выворачивание наизнанку. Изменение способа изменения.

Основываясь на этих идеях или концепции тела, я ищу пути разработки представления человеческих или нечеловеческих тел в процессе трансформации и посредничества.

6. У микрофона исполняется кусок «одновременные звук и движение»; вначале «Самонезаконченного» иду к стулу, сажусь, встаю, возвращаюсь к микрофону и за несколько шагов до микрофона меняю эту манеру двигаться на привычную.

Это было начало пьесы «Самонезаконченное», над которой я работал в 1998 году, когда меня пригласили участвовать в мероприятии, посвященном спектаклю и теории.¹ Меня пригласили, потому что, как у танцора и хореографа, у меня есть своя «валюта» в этом «обществе спектакля» - я нетипичный танцор или танцор-молекулярный биолог.

Меня попросили подумать, специально для этого мероприятия, о возможных теоретических связях между биологией и спектаклем.

Вывести что-то из этого было очень интересной задачей.

Но я не мог встать на абстрактный и теоретический уровень. Я не мог обобщать и концептуализировать. Я не мог написать «настоящий» доклад на эту конференцию. Поэтому я решил остаться на личностном уровне и представить некоторую информацию насчет возможностей обмена, которые я ощущал как поддержку некоторых мыслей. Я боялся, но я рискнул быть, возможно, слишком эгоцентричным, надеясь, что я смогу вызвать какие-то вопросы.

Теперь, в заключение этой лекции, мне хотелось бы сказать:

Этот спектакль был о зараженном теле и переплетении в нем исторических, социальных, культурных и биологических факторов, теле, которое служит временем и местом мосту между различными мыслями, теле, которое не способно трансформироваться в абстракцию и теорию.

И может быть, теория - это биография, представление ее - это лекция, а выступление с лекцией - это спектакль.

Спасибо за ваше внимание. Я буду рад ответить на любой вопрос, который вы хотите задать.

7. Я иду к зрителям ответить на их вопросы, и стараюсь изменить свое положение в помещении, чтобы не оставаться напротив зрителей.

Перевод О.Никитиной.

Биография как телесный нарратив. Комментарий к биографическому перформансу Ксавье Лероя¹

Елена Рождественская

Биографический перформанс Ксавье Лероя возник в ответ на предложение организаторов первого московского фестиваля данс-модерн представить себя, свое творчество с учетом личного жизненного опыта. И как мы можем представить себе после прочтения этого необычного текста, Ксавье - нетипичный танцор, «танцор - молекулярный биолог».

Попробуем вначале описать ту сложную многослойную текстуальность, которая представлена в тексте Лероя. Собственно перед нами возникают под покровом Гипертекста или основного фрейма нетипичного танцора несколько внутренних дискурсов:

- микробиологический дискурс, описывающий проблему проявления онкогенов в раке груди, сложности и удачи в оптимизации подсчета раковых маркеров,
- соподчиненный ему дискурс профессиональной социализации в сфере микробиологии, осуществляемой на стадии написания диссертации,
- дискурс собственной телесности, связанной с йогой и практиками излечения (остеопатия), а также с практиками танца,
- наконец, дискурс профессионализирующегося танца, распадающийся также на собственно практики кондиционируемого тела и опыты коллективного производства танца, перешедшие в индивидуальную перформативную практику.

Оговоримся сразу, что ряд текстуальностей завизуализирован. Во время перформанса демонстрируются слайды с микробиологическими материалами, комментируемые автором, также и дискурс телесности сопровождается демонстрацией телесных секвенций, отражающих прогресс овладения возможностями тела и хореографические реминисценции. Пожалуй, именно темпоральное развертывание и биографическое синхронизирование позволяет воспринимать столь разные текстуальности относительно друг друга и в итоге их связывать.

В самом начале К.Л. задает (гипотетически) противоречивость своей биографической репрезентации:

«В 1987 году я начал работу над диссертацией в области молекулярной и клеточной биологии и одновременно раз в неделю начал посещать уроки танцев».

Противоречие относительное - заниматься чужим/больным и своим, не всегда здоровым (остеопатия) телом - достаточно близкие вещи, но профессиональное занятие микробиологией как наукой с ценностями системности, рациональности, объективности, повторяемости, типологизации и т.д., контрастирует с танцем как телесно презентуемой структурой образов. Возможно, антитеза рациональное-образное нам еще пригодится в качестве рабочей гипотезы.

Насколько возможно для не-микробиолога понять суть научных изысканий К.Л., его первой научной удачей стала разработка оптимизации подсчета онкомаркеров, т.е. научное поле прежде всего познакомило его с рутинной исследовательской работой, с необходимостью накапливать опыт, множить эксперименты. Одновременно протекала и профессиональная социализация, в процессе которой усваиваются нормы научного сообщества (иерархия статусов и научных капиталов, логика соподчинения), схемы производства научного знания (эксперименты, доказательная база, норма научного вывода, публикации как способ предъявления результатов сообществу и т.д.). С очевидностью манифестирующего конфликта и споров с научным руководителем профессиональная социализация К.Л., хотя и включает защиту диссертации, тем не менее, завершилась бегством или не завершена вовсе, если иметь ввиду выключенность из научного сообщества.

¹ Текст презентации на английском языке любезно был предоставлен автору комментария, за что мы благодарны К.Лерою.

В течение работы над диссертацией К.Л. не оставляет танец, более того, исподволь вызывает стремление отдавать этому занятию все экзистенциальное время, кульминация этого решения совпадает с защитой диссертации и уходом из науки.

«..у меня было чувство, что наука занималась изучением надуманных проблем, чтобы дать нам впечатление и удовлетворение от того, что она полностью контролирует вопросы, касающиеся человеческого тела. У меня было другое, идеалистическое представление о науке, и постепенное я потерял веру в нее. Я потерял ту очень отчетливую уверенность, характерную для науки, которая видит себя обладающей правом доступа к истине и к другому миру».

Отныне он будет экспериментировать с собственным телом, его возможностями.

«Мое тело стало одновременно активным и продуктивным, объектом и субъектом, анализатором и анализируемым, продуктом и производителем.

Оно превратилось в поле, которое используется и расширяется для вопросов. Я вошел в спираль размышлений вокруг телесных практик, не забывая, что мышление является одной из них».

Но, как не замедлило обнаружиться, поле данс-модерн также подчинено законам профессионализации, тело как инструмент нуждается в кондиционировании (*«Мое тело сопротивлялось нормам танца»*), а воля и сознание тансера получают огранку в практике проектов у больших и малых хореографов. После первых успехов и продвижений возобновляется, на наш взгляд, усвоенная благодаря первичному опыту в экспериментальной науке, рациональность.

«В ... группе я начал задавать самому себе вопросы об определении танца.

Я все больше и больше разочаровывался большинством спектаклей, которые видел. Я смотрел много спектаклей, в исполнении многих различных групп, которые приезжали отовсюду, и все меньше и меньше мог представить свою работу с одним из этих хореографов. Поэтому в 1993 году я стал работать один».

Почему К.Л. не смог работать в группе под руководством хореографа, - этот вопрос, очевидно, той же природы, что и неприятие иерархически организованной науки. Вопросы, которые он формулирует в своем тексте, выходят за рамки роли данс-исполнителя. Изначально тело стало для К.Л. объектом и инструментом самопознания, но практика спектаклей, хореографических постановок, подсказала/навязала ему гуманитарную мысль о том, что телом можно описывать сложные эмоции, экзистенциальные переживания, что и становится культурным продуктом, интересным другим людям. Но как он стал это делать?

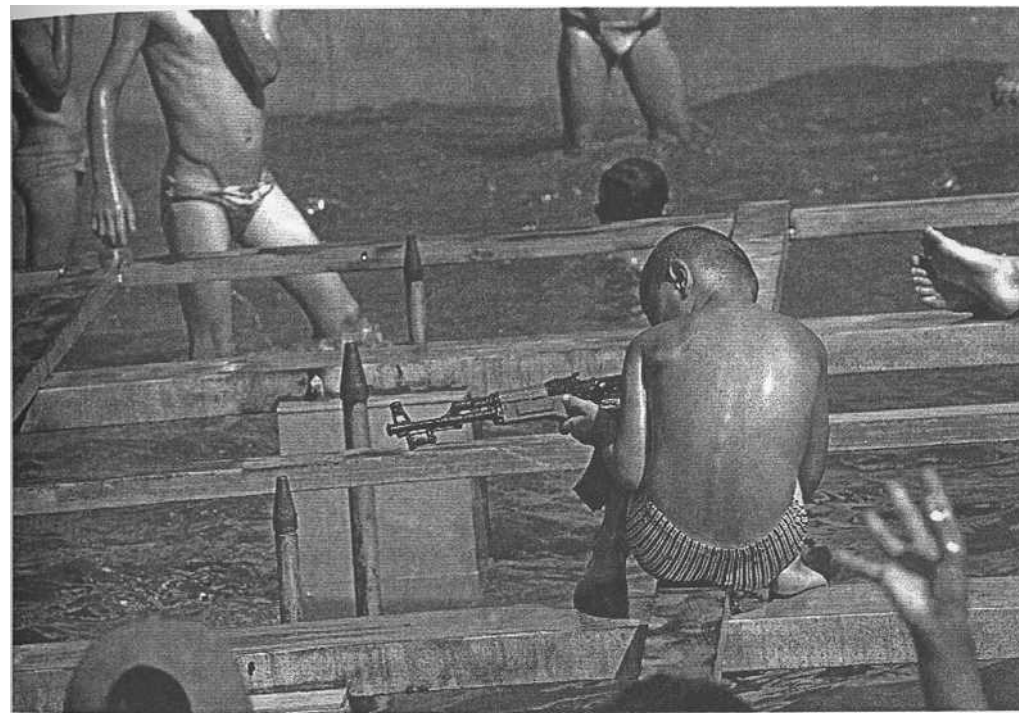
«Я начал использовать тело для вопросов о телесных образах, идентичности, различиях.

Я работал над созданием функции и дисфункции тела аналитическим, почти научным методом. Первые хореографические постановки строились на связях между частями тел, разделенными умышленно, так как сделал бы биолог для своего анализа».

Как видно из приведенной секвенции, в модусе действия обнаруживается преемственность опытов профессиональной социализации, незавершенных, но не забытых, сплавляемых в актуальной профессиональной фазе. И не удивительно, что К.Л. использует те же подходы, разделяя и анализируя, но в приложении к механике телесных образов. И эта стезя так его увлекает, что строительство телесного языка для изложения образной структуры в целях диалога со зрителем как синтетическая задача не возникает. В качестве заместительной альтернативы вырисовывается скорее зеркало, как продолжение углубленного монолога о поисках формы представления тела. Но благодаря друзьям и коллегам по цеху, инициировавшим междисциплинарный формат перформанса, тем не менее, К.Л. находит получившую признание формулу «танец+видео+музыка», приемлемого для международного культурной сцены продукта. Но понимание экономики танца, как и процесса «делания науки», также приводит его к резиньяции (*«Я потерял некоторую степень независимости»*), хотя вторичный опыт открытия институциональной природы профессий уже им принят.

Итак, биографический перформанс К.Л. содержит структурно многослойную текстуальность как отражение, прежде всего, разрывов в профессиональной социализации, резкой смены поля профессии. Каждый биографический опыт в его презентации находит свой язык - отстраненного безличного изложения микробиологического сюжета, видеокартинки, развернутого размышления, не-нарративного перечисления событий, цитирования, внутреннего диалога, перехода к телесному языку, которым сообщаются растущие компетенции тела. Каждый ли? В перформансе К.Л. колоссальные фигуры умолчания, скрывающие жизнь до момента X, когда он начал писать диссертацию и одновременно танцевать в свободное от работы время. Также и его личная жизнь, за исключением лишь упомянутой Любви с большой буквы, повлекшей за собой переезд в Берлин, остается в тени и не в фокусе его самопредставления. Фрагментарность, отсутствие гештальта - как на уровне биографического проекта в целом, так и в освоенной им парциальной практике науки и искусства. Незабываемые прежние профессиональные опыты, ментальные склонности, аналитичность и индивидуализм нашли, тем не менее, свое место в актуальной профессиональной идентичности тансера К.Л. Этому способствовала и пластичность международной сцены данс-модерн, открытой для экспериментирования и инноваций.

Визуальная СОЦИОЛОГИЯ



Комментарий Елены Рождественской

Первоочередная задача интерпретатора визуального изображения обязывает провести детальное его описание, переведя процесс восприятия в текст. Сам по себе этот процесс, порождая темпоральные структуры описания, уже содержит элементы субъективного видения (что в первую очередь, что затем). Читатель может сравнить собственное восприятие с предлагаемой вербализацией.

Итак, летний солнечный день на воде: река, море, возможно, открытый бассейн, но в таком случае недостроенный или разрушенный. Если речь идет о реке, море, - то у берега, среди конструкций недостроенного/разрушенного пирса, дебаркадера. Глубина воды небольшая, детям по колено. Собственно пространство действия невелико: оно ограничено сплошной задней стеной и разграфлено по горизонтали конструкциями, выступающими из воды. Персонажи - мальчишки в плавках, скорее всего, их девять, которые резвятся в воде, расхаживают, обживают эти конструкции, сидя, лежа на них. Строго говоря, мы видим целиком только одного из них, сидящего к нам спиной, тоже в трусиках, но он занят не водой, а автоматом, который держит вполне профессиональным жестом, как бы прицеливаясь. Мы не можем сказать, держит ли он на мушке кого-нибудь или нет, поскольку кадр не дает нам полноты происходящего.

Отметим также цветность фотографии, сохраняющей оптимистичность яркого летнего дня, голубовато-зеленой воды, красного акцента бейсболки на чьей-то голове. Мысленный перевод фотографии в черно-белый вариант был бы чересчур лапидарным однозначным приемом.

Если смысл рождается на границе высказывания и описываемого предметного мира, то, как нам кажется, в этом изображении есть два заслуживающих разбора авторских приема, которые создают субъективно-определенное впечатление. Я намеренно пока не формулирую свое восприятие, чтобы представить его в итоге как результат этих усилий автора.

Во-первых, взгляд фотографа на летнюю возню мальчишек в «бассейне» специфически откадрирован. Изображение плоскостно. Мы не видим края стены, пространства неба, в целом кадр лишен глубины, причем намеренно. Взамен получено интенсивное фрагментирование всего пространства, создаваемое как конструкциями, так и телами, а также фрагментами тел, руками, торсами, головами. То есть автор использует прием, который разрушает передачу пространственной глубины, лишает зрителя полного обзора релевантного пространства. Очевидно, что это уничтожение глубины отработывает авторскую, субъективно окрашенную позицию. Ведь тем самым происходит перевод стрелок повествовательной структуры, раскрываемой через пространственный код, на происходящее на плоскости. Повествование теперь разворачивается не от летнего «бассейна» с детьми на фоне города (реки, моря и т.д.), а вовнутрь, с участием тех фигур, которые приобретают дополнительный объем-значимость.

Во-вторых, характер явленной телесности также представляет собой определенную бинарность, как и в первом случае (глубина - плоскостность). Этот авторский прием призван создать интригу, вновь запускающую повествовательный механизм. Бинарность целого и части, целостного образа и фрагментов приобретает связность благодаря одному предмету - автомату, настоящему, не игрушечному. И тогда фрагменты загорелых, блестящих от воды на солнце мальчишеских тел оказываются в потенциально каузальной зависимости от примеривающегося к выстрелу главного персонажа, помещенного фокусом объектива в центр кадра. Этим приемом, усеченной телесностью остальных ребят, созданы субъект-объектные отношения и предикативные связи между целостным образом и частями. (Фигура) Портрет мальчика, готовящегося к выстрелу, обрамляется центростремительным разбегом фрагментированной телесности, заведомо бесконечной, коль скоро нам не явлены границы и не исчерпаны все персонажи.

Фотография - часть серии современных репортажей под названием «Чечня», и контекст общедоступного знания индуцирует наше восприятие этой фотографии в направлении, которое можно было бы описать как «игры, в которые играют дети, а затем и взрослые» (аллюзия с Э.Берном). Эта документальная фотография, которая, тем не менее, несет следы субъективных усилий по трансформации документального материала. Она запечатлевает ту повседневность, которая нормализует оружие как начальную игру, документирует отложенное событие.

В заключение воспользуемся цитатой из недавней книги Михаила Ямпольского «Язык-тело-случай», которая во многом направила наш анализ: «Противостояние субъективного видения объективному является важнейшим механизмом живописного повествования, имитирующим характерную для словесных повествовательных текстов диалектику «дискурса» и «повествования», авторского рассказа и нейтрального описания» (Ямпольский М., 2004, с.88).

Литература:

Ямпольский М. *Язык - тело - случай: Кинематограф и поиски смысла*. - М.: Новое литературное обозрение, 2004.

авторы номера

Брекнер Розвита Доктор социологии в Венском институте социологии, на факультете гуманитарных и социальных наук. Научные интересы - социология гендера, трудовая миграция, биографические исследования, анализ визуального.
roswitha.breckner@univie.ac.at

Гремина Елена Драматург, сценарист, арт-директор Театра.doc (московского документального театра), создатель и идеолог театрального фестиваля «Любимовка», фестиваля «Новая драма».
info@teatrdoc.ru

Запорожец Оксана Кандидат социологических наук, доцент кафедры социологии и политологии Самарского госуниверситета. Сфера научных интересов: экономсоциология, социальная стратификация, социология города, качественная социология, визуальная социология.
oksvan@yahoo.com

Лебедева Елена Бакалавр факультета социологии Высшей школы экономики, магистрант Московской высшей школы социальных и экономических наук. Научные интересы - социология театра, визуальная социология. starosta31@yandex.ru

ЛеРой Ксавье Французский тансер направления данс-модерн, живет и работает в Берлине, ассоциированный артист Национального Центра хореографии в Монпелье (Франция). Его сайт - www.insituproductions.net

Максимишин Сергей Фотожурналист, в 2006 году получил первую премию World Press Foto в номинации «Повседневная жизнь»
Его сайт - www.maximishin.com

**Мвщеркина-
^°ждественская
Елена** Ведущий научный сотрудник Института социологии РАН, соредактор журнала.
rusica@isras.ru

Авторы номера
Попов Дмитрий
Сергеевич

Кандидат социологических наук, преподаватель кафедры общей социологии ГУ-ВШЭ, научный сотрудник Института анализа предприятий и рынков ГУ-ВШЭ. Сфера научных интересов: история и теория социологии, качественные методы в социологии (в т.ч. визуальная социология). dmitry_popov@sociolog.net

Editor's letter

This issue of the 'INTER' is dedicated to visual sociology. Paradoxically the visual sociology does not exist in the space of Russian sociology as a legitimate sociological discipline. There are individual projects that focus on visual material as a way to raise or formulate problems of sociological nature. Institutionalization of visual studies in the West does not have any tangible influence on their marginal status in Russia. It is obvious that the Russian sociology must walk its own road to find an answer to the question of whether there is a need for visual studies in our social and cultural field.

We believe that this 'visual turning point' (in line with the linguistic one) can reveal itself in two ways. On the one hand, it can assume the form of intensified sociological discussion on the criteria of validity and reliability of visual data, elaboration of analysis strategies for the visual, their inclusion into the array of sociological methodology. On the other hand, there is a possibility that basis for visual sociology lies beyond it in the characteristics of media-related visualized world that serves as a go-between of social interaction. Adaptation to this changing world demands new kind of social competence that is yet to be gained.

We hope that the articles in this issue will to a degree serve as an incentive for the discussion of visual sociology and its problems. The socially significant part of the visual world will at last get adequate verbal coverage.

E. Rozdestvenskaya
V. Semenova

Рожанский Михаил

Кандидат философских наук, научный директор Центра независимых социальных исследований и образования в Иркутске. Научные интересы - гуманитарное образование старшеклассников и взрослых, а также качественные методы. rozansky@irk.ru

Ткач Ольга

Социолог, научный сотрудник Центра независимых социологических исследований (Санкт-Петербург). Научные интересы - социальная стратификация, социальные трансформации в постсоветской России, биографический метод, социология повседневности, исследования миграций, гендерные исследования. tkach@indepsores.spb.ru

Штомпка Петр

Президент МСА, профессор Ягеллонского университета, автор ряда книг и учебников по социологии ussztomp@cyf-kr.edu.pl

Theoretical Discourses and Discussions

Visual Sociology: Introduction

Piotr Sztompka¹

I have been interested in photographs of all things for forty years now. And whenever I was going abroad, I was taking a lot of pictures, visual sociology being relatively young. I have been interested in photography as a hobby, taking pictures because usually one is visiting a foreign country looking out for some exotic things, different from your own. It is a typical situation, in which one is interested to document and to record impressions and experiences in a foreign country. So, I have collected a lot of pictures from my academic trips, conferences, symposiums, and congresses. I was teaching particularly in the United States, but also in Australia and some very exotic places like Tasmania. I was teaching for a year at Hubert University in Tasmania and in Buenos-Aires, and some other places. And I always have my camera and take some shots. And then you know as the one who is coming to an advanced stage of an academic career, I decided to join my hobby with my profession, to do something, which I really enjoy (apart from teaching and researching).

So I started teaching visual sociology to my Polish students. This was only in photography, as I have no experience in filmmaking. So, I wouldn't enterprise to do that with my students, we have limited ourselves only to style photography, to traditional photography. And we started to discuss how photography may be have full of social understanding. The point of departure was the observation that in contemporary society, and particularly in the period of late modernity of the advanced modern society, there are more and more visually important elements in our world, in our surrounding big world. Society is more and more visible, because it is more and more structured with pictures, with all kinds of things including advertisements and billboards, and fashion and types of various instruments, and cars, and technology, all that is usually very colorful, very diverse, which catches the eye, because it is somehow presented whenever we think about a modern city. If you go around, you see a lot of things, which you would never see in a village somewhere in the XIX century.

So, the modern society becomes more and more visible. If it is so it means that we should devote more attention to a very simple method of sociological research, which is observation. Observation was a very important method for the early sociologists and of course social anthropologists, particularly who visited exotic societies in some far away countries, also for ethnographers who were studying communities. But later observation was replaced by mathematical formalizations and interviews. By studies instead of pictures. For a long time, sociologists were more concentrated on what people say, than on what people really do. And what people do is visible. You can look around and see a lot.

So that was a point of departure and then we started thinking about various ways in which a visual material may be used. And generally there are two ways I believe that may be somewhat obvious to you but I am just speaking about what I studied through my own experience. One way is just to go to look at the society and to record what you see by means of photography. Photog-

¹ Professor Piotr Sztompka gave this seminar in 2006-spring semester at High School of Economics (Moscow) where he was invited by Prof. Nikita Pokrovsky. The seminar was given in English. Here we publish the oral version of his lecture. While lecturing Prof. Sztompka showed a number of his photos. Therefore here we give a short description of those photos for better understanding of his research approach.

raphy helps, because my own experience was that if I go around with a camera I look differently than when I go without a camera. When I go with camera I am more focused and I try to find interesting things. I am on a kind of a hunting expedition. Usually, when I just go in the streets, I don't take notes, I only see the difference between seeing and looking. Seeing is just to register expressions. Looking is focused. You try to find answers to some questions, which you put.

A camera helps, helps to focus, and also helps to separate important things from unimportant things, because a camera always frames the part of the world you are seeing. And by this framing, it also helps you to select what is the most important sample by cutting it from the picture so it gives some sociological help. But of course it is also useful for registering, and later comparing and it may be also useful even for finding regularities not only for recording events, but for finding regularities of social life if you compare pictures from different periods of the same or similar situations. If you compare pictures of my city from the time when I was a student and then year by year up to now, you see a process, you see a huge and extremely important process of civilization development, change of lifestyles, and something which is very easy to understand, but I think you also know what I speak about, the change of color of life from grayness to more and more color. It is a metaphor, but I'm sure it is also true in Moscow, it is also true in every big city in the world that it changes to a much more colorful life. So you could contrast this kind of process by yourself through series of photographs. So I was arranging several projects for my students. They were going out for picture taking.

This year, for example, I had two films, which I gave them. And that was the basis for the exam. Instead of the exam they gave me five pictures from one film, and five pictures from another. One film is very difficult. In fact it had to do with the competition, photography competition, which I had learned about, which was organized by the famous photography cult person - Man Ray. They organized a competition asking for pictures, focusing on the problem, which sounded in the following way: acting and living for the common good benefit, for the common good, for the public good. How to photograph this? You must think a lot to find the right situation. And my students have a very hard job now. They are rushing around trying to think. And some of them of course think about helping some poor people.

But some others indicate to me that even a normal world may be considered as contributing to the common good in some sense. So it does not necessarily have to be this kind of volunteer work. It could also be professional work. We shall see what will come out. But the second film is much easier, it is very-very simple, but needs some imagination. You know Christmas is a great tradition. We are a Catholic country and that makes Christmas the most important event of a family and church life. So, I asked them to give me a set of pictures which would describe Christmas, after they go home for Christmas, after they enjoy Christmas, to describe Christmas as a family event, religious event and commercial event. Three aspects of the same phenomena. Commercialization is an aspect of Christmas, which becomes the best occasion for selling things and for shopping, and for all that. But we also saw religion and family as combined in the Polish case, because 90 % of Polish people declared themselves to be Catholic.

So, it is very interesting how to describe this in the pictures. So that was the first part of our work. We find some topics. We try to photograph them, then we bring pictures into class and we discuss them and debate over our own pictures. And then there is the second very important thing - to use existing photographic material for interpretation. And of course, there are a lot of possibilities here, starting from commercials and all type of pictures, which are used for marketing, to interpret them. For example, to interpret them from the point of view of how they describe gender, how they describe masculine.

How to look at the picture to draw a meaning, to interpret them? I have various directions, which I tried to describe, of how interpretation may be seen.

One is of course to wonder about the motivations of the author, what were the photographer's meanings, and why he took this one and not a different shot. And that is may be called collage interpretation or humanistic interpretation. But then there is a very important sociological interpretation: what sort of social arrangements are represented on these pictures, what kind of structure, what type of interactions, what sort of mutual interpersonal relations. This is a kind of structural

interpretation. Then you may have also cultural interpretation: what sort of rules, tastes, and fashions are represented.

There are a lot possibilities looking at all kind of pictures including of course newspapers and pictures in the newspapers, in the illustrative colorful albums, and also at exhibitions. I sent my students to a typical event - to an exhibition, and we have some great photographic exhibitions. So, I sent them to the exhibition and then they also were supposed to select one picture out of five hundred pictures. They have to select one, which they believe to convey the most some sociological meaning and write a page, just one page on this picture. About why they have chosen it. We read it in class, we discussed it, and that raised a lot of interest in my students. So, this is the second direction to use existing photographic material for sociological interpretation.

When I was doing it with my students for two years, I decided it is time to write something down. So this year I published not a big book, as you can see, but still I published it in Poland, a little book on visual sociology, speaking about photography as a research method.

This book has two parts. One is about taking photography, another is about interpreting photographs. And still the point I want to stress, that in this part describing taking photographs I'm not limited to observation. Observation is just one method, sociological method, for which photography may be helpful, but there are other methods. For example, the content-analysis. Content-analysis is usually carried on in texts, written texts, which contain a certain number of phrases, or a certain number of concepts, or a certain number of important ideas which are compared. But the same is possible if you look at photographs. Of course, it is more difficult to standardize the method, to find the way to formalize. But it is really possible, for example, to study the photographic material, from that perspective, for example, how much violence or terror is shown in the pictures in newspapers across some period of time, if you look years ago: a year ago, five years ago and compare. Now many events of violence and terrorist acts are presented in pictures. And when you make a kind of content-analysis, you see some tendencies, you see some even some pictured formula, for example.

Another method that photography may be very useful for is just a classic sociological interview. It may be very helpful when you take pictures of some environment, where people are leaving, and you show them the pictures, and discuss the pictures with them, trying to find out some interesting things about the community, the relationships, who are the leaders, who are the marginal people, who are the rich, who are the poor. This is very easy, to draw information from the respondents if you have photographic material, it is much easier then when you simply ask questions. So that is another method, where it may be very useful.

Another method is of course something which Znaniecki called the method of personal documents. The method of personal documents is to look at original documents, written by people, like letters, or memoirs, or some spontaneous expressions of the people. Znaniecki was studying a special thing, letters of the emigrants to the USA, who were writing home, and who were themselves in another situation, in America, which was something very exotic. So you may use the same method with photography, looking at the private collections of photographs, which people collect. Usually people have such collections and they reach back to the nineteen century, sometimes to a very old time. You may find at home a collection of portraits, or pictures describing family events, other things. And to get to such collections may be very helpful too for understanding a real life, what was important, how their environment looked like, their main jobs, main ways of people's work etc.

So there are many possibilities of using photography in these creative ways. Of course, this is something, which is not my invention, I've written about it in my book.

Now there is a quite strong tendency in sociology abroad and in many countries to turn to photography, to pictures and interpretation, as something very important for sociological usage. There are journals debating photography, there is a return to that.

If you go to a library and find all the American journals from the beginning of the XX century, you will find that previously photographs illustrated a number of articles. It is particularly truth of the Chicago school. The sociologists who studied urban complexes were using photography very widely, for example, R. Park and others, who were making a very famous school of empirical research. And they illustrated their articles in journals with pictures. Then, of course, there was a time when written records and interviews became so dominant that nobody cared

photography and it disappeared. It returned back in the eighties more or less. And now for the last twenty or thirty years we observe a very important development in this field.

So, my small book is illustrated with my own pictures. I brought with me some of my pictures with which I illustrated my sociological text. They may be not good enough for the experts in photography, but I would like to show them in order to tell you what I find there, in those pictures.

The elementary thing for sociological understanding is interaction. And interaction could be the first resource for understanding, if you look at pictures.

Picture 1. Two young people by the fountain.

Here is a very nice interaction between two young people in New-York city, just sitting by the fountain, a kind of typical interaction.

Picture 2. A black man is polishing shoes of a well-off white man.

And that is completely different type of interaction. It is an interaction between a rich man and another who is cleaning his shoes. And you even see a racial difference very clearly here on this picture. You may draw many interesting observations from a picture like that.

Picture 3. Children quarrelling about a bike.

This is the beginning of a human interaction when even children are involved in quite a serious debate, and this is another type of early socialization and interaction in an early period of your life.

Picture 4. A young couple is walking along the street, their hands around each other.

This is of course understandable, this type of interactions. This kind of a situation can be observed in Buenos-Aires in Argentina, at the main square, those romantically involved people.

There is some very special type of scene in Goffman, related to that kind of contacts, to romantic intimate close interactions. Irwing Goffman called this type a tie-scene, when you are friends with somebody. When I met Nikita Pokrovsky, we embraced, we embraced to show to other people, to express our friendship, that we have been friends for a long time, and that we feel like that. You have also another type of a tie-scene. If you walk with your girlfriend, you usually make some 'shell' to show your position. For example, here it is in Yugoslavia in the street one of the resorts. And you can see a very typical tie-scene between a man and a woman, who want to show that they are together. They are not just walking next by each other, but these is togetherness which is kind of protective shell against a possible interference, for somebody who makes a couple. And that it scene of it which you can easily observe. In various cultures it will look differently of course. This is typical for Mediterranean culture probably.

Picture 5. A group of young people preparing an amateur performance.

Now, people make up groups. And groups of course are quite different, and they have various meanings. Here you have some spontaneous group in Boston, which is rehearsing in a spontaneous theatre place on this square, a little group of friends who are just reciting Shakespeare. In fact they are trying to stage some little performance. A very characteristic type of a group because it has a leader, it has somebody on whom the attention is focused, it has many interesting sociological things, I could speak about it for a much longer time. You see what I mean that from a picture you can draw a lot of interesting observations about a type of groups.

Another completely different group of course is a group of children. Little children who behave differently. This type of little groups, spontaneous groups of kids are also something which makes up a very important socialization experience.

Picture 6. These Italian ladies and Italian gentlemen, at one of the square in Rome have completely different reasons for sitting together, not for a performance, but just for feeling of togetherness.

Picture 7. Some groups are very much organized. They have a structure, look at this picture, it is from Korea. This is a group of young kids who are dressed in the same way, who are very much trained. It is North Korea, I believe. The culture is of a type of organization, uniformization of training, etc.

Picture 8. There are of course groups which if you look at them, are not really a group. You have those people fishing on a rock in Portugal. There are three or four of them, it looks like a group, but it is not a group, because each other of them is doing an individual thing, so that is a different story than is a group of people who are next to each other, but who are together. Then is a very interesting phenomenon.

Picture 9. Those people are also next to each other, but they are not together. It is in the United States again in one square in Bronx. A crowd of people observing something. This is at the tennis track. Another type of crowd people setting next to each other, but not really interacting they just look at the ball.

Picture 10. Another type of a human group. These are in the famous Spanish Steps in Rome where people sit just for leisure. There is no performance, there is no tennis play, there is no theatre, but they are just sitting down an enjoying the sunshine. And again they make little groups talking, and groups of friends, but it is not really a community, it is only superficially a community.

Picture 11. Well of course everybody is acquainted with billboards of all sorts and here are some billboards in some different countries: this is in Argentina, this is in Austria, in Salzburg, and they look quite similar: it is commercialization of life. There are all types of advertisement, color of the streets, they may look probably similar in Saint-Petersburg and in any other city where you have old architecture mixed with modern commercial elements.

Photography and religion

Religion is a very important part of the world for many people. And religion has one very interesting trait - it is very visible, it is saturated with external symbolic, meaning. Field, which is filled with pictures, with symbols, with ornamentations, with dresses, and all other elements. So in various cultures you may see interesting phenomena in the field of religion.

Picture 12. Here you have people at the famous Cathedral in Mexico city. Peasants coming to the church on a kind of pilgrimage. And there are characteristic flags, ornaments, a very typical picture in a traditional religious country.

Picture 13. Here you have a very similar thing but even more interesting: Fatima in Portugal. People going to the Church in Fatima walk on their knees. Which is one of the most interesting customs. They walk on their knees to the bell tower, because they believe that the tower is healing.

Picture 14. So this is in my city of Krakow. There are young people started on the pilgrimage to the Virgin Mary Church in Czestochowa. About 120 km of walk is ahead of them. Students and young people organize this kind of a common event once a year. They go for three days or four days, they have everything organized on the way they slept. Our Lady of Czestochowa is Poland's holiest icon. The city of Czestochowa is the most important traditional place for the Polish church. So religion has those important and interesting visual elements which you may easily see.

Picture 15. The same procession in Greece on an island. Of course orthodoxy has different ornamentation, but still very similar meaning of what is going on.

Picture 16. Another picture from Krakow. The main square in my city during this starting of procession of students and young people to Czestochowa.

It is not necessary to photograph people to do sociological photography. Sometimes objects themselves may become full of meaning, of sociological meaning. Particularly they become symbolic in our modern society.

Picture 17. Perhaps the motor-bicycle belongs to these guys in the United States in Boston. And they are very proud of the bicycle. It is of course Harley-Davidson, I think? And they have talked to me before taking this picture of how proud they are. It is a status symbol, it is something, which gives them a feeling of superiority.

Picture 18. But it may be a symbol of something else. It may be a symbol of liberation and here you have two Canadian girls in Montreal, who ride Harley-Davidson and look in this way for different reason. There is a different meaning to that, they want to look liberated, that they are like men.

A similar situation but with a completely different meaning.

Another object, which may take very strange and different meanings, is a horse-driving carriage. A horse-driving carriage has become in some European cities and also American cities

a very important tourists attraction. Before it was a means of communication, now it is a tourist attraction. It changes its meaning and anthropology have been studying this phenomenon long ago, that objects may completely change their use and meaning in the course of history.

Picture 19. So, now horse carriages are used for tourists here in Rome, in the street of Rome, here in some Italian city. And here in New-York. In New-York City with some characteristic driver who happens to be black because it is a simple job, which wouldn't probably be taken by a white man. And this is in front of a huge hotel in Hotel Plaza. Tourists enjoy riding horses among cars.

The biggest shock for my American friend, D. Alexander when he came to visit me in Poland, was when we were driving to Krakow, and he saw horses and cows in the fields, just in the fields.' And he was really surprised because has never seen such a thing before.

Picture 20. And this is just a funny picture with which I illustrated various professional roles which people may have. Some roles are very competing, you know to become manager it is very competing. But there are also simple jobs, which may look very interesting. This is a guy from Argentina, there is a role that your walk people's dogs, because their owners don't have time. So you go from apartment to apartment, collect dogs and that's the way you earn your living. As a dog-walker. That is very special type of work.

Challenges of visual sociology

There are two problems. One is of course that you emphasize selection. That of course photography is selective, but also looking is selective. You look at something, and you see different than your friend in the same situation. You are subjectively selective, that is an abuse and you cannot avoid it.

It will never become objective documentation, photography is always a kind of subjective representation rather than documentation. But when you interpret, you may of course also get to understanding this subjectivity of somebody who took the picture. Why this is not the other thing? Why this kind of situation there are not another kind of situation? Why I am taking the pictures of the horse, rather than car, which is next to it in the same street? So that opens the possibilities for such interpretation.

You look into documentation with some ready-made concepts and ideas. When we come to photography with our sociological imagination we look at it differently than people who come from other fields, because we have concepts. For example, we look for socialization, we look for conflict, we look for something else. So we already come with some type of meaning.

The most dangerous thing is manipulation with photography, which becomes more and more possible, with digital technologies, and digital cameras. And that is a problem, I think because at least in spite of the subjective factor, in the traditional photography you were sure that something was in front of your camera, something like that on the picture. Now you may use Photoshop or other technologies to produce this thing, to combine, to join together some things, which have never been there. That opens a lot possibilities for manipulation, and for it is no longer an evidence it becomes much more creative.

And that it is up to the moral qualities of a person who produces this picture, who represents something. There is a long debate, for example, about some very famous pictures, very famous reporters, special reporters. A debate whether they are really taking these shots or they are stag-

Content analysis of a text and of a picture

If you look at the picture have to come up with different type of categories, I think, different type of categories than when you analyze a text. And then of course what you do, you code-view your picture the proper way as it contains all kind of information of mathematical sort/ But it is the most difficult thing, to codify a picture.

When I was writing this little book' I asked on a professor, who was an expert in modern computer information science, mathematics and other things, how this analysis could be applied to

photography. For example, computer technology could standardize it, could find some common fields. He was supposed to contribute a chapter, but he didn't. He was notable.

No way yet to do it. Content analysis of the text is available now. But content analysis of photography is suddenly not yet available. That's the difference, but the future may be very similar, because it is a very similar idea to look at the main component of meaning, in this case the main component of meaning of texts and the main component of meaning of a picture.

And once you discover main components you may codify them, you may count, you may find some tendencies.

A visual sociologist's fieldwork

There is various ways. One way is that you just go in the context in which you are interested. One is interested in the street life, another person is interested in the life of the University, another may be interested in the life of the family, another in the life of the hospital. Depending on the your concern with this context, this area of life. You just try to look, to observe and then to record that you find crucial, interesting or important for this area.

You think about commercialization you would go to the supermarket and see how people behave there, and what they are doing, and then try to make photos of it.

Of course, a much more structured approach is when you have already some hypothesis, then you have some questions on your mind. And then you look for the proper context, you look for the proper evidence you think this is what you should observe.

For example, you have a hypothesis that in the big city of today there is a difference in values between rich people and poor people. And now, how document it? You think where to go, to see how poor people live, you would not go to the center of the city, you would go to some outskirts, to some poor buildings, to the places of this sorts. And on the other hand you want to document how the rich people live, when you go to the most expensive discos, clubs, other places, if you would to take pictures there, because they make kick you out of course. But it is an example that are you doing when you have hypotheses.

A very typical strategy for photography is to look for contrasts. Contrasts themselves are always like exotic things. If you see poor people in a Gucci boutique, that is a contrast. And then you feel something is inaccurate and that is shocking.

So you look for this kind of contrasting situations. The most structured in this situation is to have a clear scenario. Then you have a hypothesis, and the question on your mind is that of taking pictures. You write something like a script, you write something like a movie-maker does, before he goes to take shots. And the you try to find the right people, the right places, and to fill this script.

Transcribed by Miriam Anvarova

Pictured Bodies. A methodical photo analysis¹

Roswitha Breckner

Abstract

This article aims to provide a method to analyze (re)presentations of the gendered body, particularly in photographic pictures. The analysis is based on theoretical considerations and concepts about the relationship of picture and language as well as of the relationship of picture and reality. The key element of this method is an analysis of segments, which are identified by a description of the perceptual process, and formal elements of the construction of a picture. The interpretation focuses on thematic references deriving from specifically pictorial phenomena. The analysis is exemplified by a photograph by Helmut Newton, the well-known fashion photographer. Here, the method gives an insight into sexually determined relations between bodies and gender. The specifics of the (re)presentation of human bodies in pictures, especially photographs, are summarized in the conclusion.

1. Introduction

Bodies *mean* something. This is nothing new, not even in the social sciences, which usually focus on textual productions of meaning. But how meaning is constituted in and through the body is still a rather complicated question. Mainly interdisciplinary feminist discourses have put it up for discussion during the last thirty years, and various concepts of the *body*, which are innovative for sociology and social sciences in general, have been developed (see e.g. Davis 1997). How and to what extent are bodies - just like any human expression - embedded in discourses and therefore structured by textual meaning mainly constituted through language? Or does the body represent layers of meaning that reach beyond a discursive texture?

These questions are similarly raised in another research context, namely the meaning of *pictures* in the social world. These debates are equally faceted, and also touch crucial questions of the humanities: Do we think or understand mainly in terms of pictures and/or of language? Are pictures, as concerns the constitution of their meaning, structured equally to language? Are they *texts* in a broader sense of the term, and thus accessible with such tools of text analysis as, for instance, those developed in semiology and hermeneutics? Or do pictures constitute another form of expression and meaning that can be grasped only by specific tools based on picture theories? And if so, how can pictorial meaning be communicated scientifically? And, last but not least, how can this be based on methodical procedures?

Bodies and pictures both form expressions whose meaning is carried by their (re)presentational 'splay, which cannot be easily transposed into language. In contrast, the translation from one medium to another raises the question how and to what extent meaning is bound to the materiality of its medium. Furthermore, bodily and pictorial expressions also have in common that they carry a variety of meanings which are not limited to one certain understanding. Although we are trained to speak with our body and to clearly understand in the course of an interaction in what somebody wants to say with her or his gestures, facial expressions, poses and movements (offman 1985, Molcho 1985), in contrast to language this normally remains below the level of conscious behavior and is only noticed in cases of attraction or disturbance. We can hear what we say when we are talking, yet we cannot observe ourselves in the same way as our interaction partners do. However the body is — also in a constitutional sense - an issue of reflection, accessible with our imagination while we are using and at the same time sensing it (Plessner)².

¹An earlier version of this article was published in German in: ZBBS 1/2003: 33-60. The right to publish the used photograph by Helmut Newton was granted by his agency.

²The distinction between a reflexive-discursive body perception 'being' a body will not be discussed in further detail here, This article mainly focuses on the body dimension in Pictures, which is why the dimension of 'being' a body has not been included in the methodical analysis. Since the latter cannot be explored merely by looking at pictured bodies, it would be necessary to find other ways, which should possibly go beyond that.

Theoretical Discourses and Discussions

So the body is both, consciously and unconsciously present in social interaction. From a socio-scientific point of view, the question arises as to *how* the body dimension can be observed as a constitutive part of social interaction and communication, and how it can be made accessible for methodical analysis without losing its 'unspoken' meaning?

We can find a large variety of body (re)presentations in pictures, which represent one means through which the body can be examined in its social contexts. In order to develop a method to analyze how the body dimension is put in pictures, I will focus on the question as to what kind of social references can be traced in photographs. In other words: What kind of social realities are created and become accessible by *looking* at photographs, especially at the one taken by Helmut Newton, the famous fashion photographer?

To answer this question, we will first need some clarification about how pictures, and especially photographs, can become a means of discovery, and not only one of illustrating verbal information (2). Following this path, I will focus on two aspects, first on the relationship between picture and language (2.1), and secondly on the relationship between picture, respectively photography, and reality (2.2). Based on that, I will present a method to analyze photographic pictures (3),³ which will be exemplified by a presentation of an analysis of a photo by Helmut Newton (4). In a final remark, I will draw some conclusions about the body dimension in pictures, what we can detect by analytically *looking* at it in photographs, and how this could be relevant in social (inter)action in general.

2. Pictures in the social world

2.1. Picture and language

What is a picture? This has been the leading question in the last thirty years in debates concerning the specific character of visual (re)presentation (see e.g. Mitchell 1990, but also Arnheim 1977 / 1989, Berger 1984, Gombrich 1977, et. al.).³ In almost every approach the point of departure was marked by reasoning about 'language', even for those which pointed out the differences rather than the similarities between language and picture. The way in which the relationship between language and picture was conceptualized became crucial for almost all concepts of *picture*, and in consequence also for methodological and methodical considerations about how to analyze them. While one strand of argumentation starts from the assumption that meaning in pictures — just like in all other human expressions and artefacts — is constituted by acts of signification that are grounded in language, others insist on the supposition that pictures have a distinct mode of formation and expression, which is not principally or exclusively based on language. In this view, pictures form a reality that is independent from language and even precedes it or is superimposed by it (Boehm 1994).

In the 'language' or 'textual approaches', the methodological and methodical effort is oriented towards the referential character of pictures, trying to find procedures with which one could decipher their meaning by means of semiological tools. It is assumed that meaning is based on and generated in cultural and textual systems of representation. The analysis of the relationship between pictorial signs and the signified objects, as well as the symbolic references between objects within a far-reaching representational system, form the focal point of these approaches (see e.g. Eco 1994, Barthes 1986). In the visual arts, a tradition of iconography has developed along this path. However, a 'language of pictures', which could provide us with a basis for interpretation comparable to the one that exists in the field of language has not been found or invented yet. The visual field is, by comparison, not structured by a 'grammar' which systematically and relationally organizes references and meanings within and between texts.

This is one of the main arguments presented by the defenders of a distinct character of pictures. They argue that semiological approaches do not consider a particular dimension, namely pictoriality. This is a form of expression which is not simply readable as a sign, based on referential relations to objects outside of a picture (including the world of symbols), but rather develops within a picture, and its meaning is constituted by pictorial elements, such as the formation

³ In the German context: Boehm 1978, 1994. Imdahl 1980, Boehme 1999, Belting 2001, et. al.

lines, contrasts, colors, areas, surface, and - not least - a materially fixed frame (see e.g. Imdahl 1995). Concerning the communicability of phenomena created and explored in the pictorial field however, this approach remains bound to language. But the effort is not directed at a possible translation of pictorial phenomena into meaning constituted by language. It is rather assumed that its potential reaches beyond a rationally organized 'language of pictures'.

W.J.T. Mitchell has developed an approach, which tries to overcome the opposition between the two different viewpoints that is often grounded on the theological disputes around idolatry and iconoclasm. He understands pictures as well as language as expressions of conceptions, which are neither exclusively of a pictorial nor of a textual nature. Both, texts and pictures, belong to a world of imagination which is - because it is situated 'within the head' (Wittgenstein) - never directly accessible. Imagination is nourished by cognitive as well as affective, rational as well as irrational, logical as well as illogical, culturally formed as well as archaic, and symbolically coded as well as uncoded sources and impulses. They are fed by internal as well as external pictures, as an already structured form of perception, which are based on both materially concrete *and* textual expression and (re)presentation. However, pictures and texts do not translate into one another, even though they are both part of one imaginative world, and they don't represent two distinct areas that could be separated as 'pictorial' or 'textual' ways of thinking (see Arnheim 1977 / 1989, 1984). Depending on whether it is formed or expressed in a picture or in a text, an imagination appears in a different light.

In this approach, the point of reference are imaginations whose pictorial and textual ways of construction and (re)presentation can not be reduced to each other. So the crucial question is: What kind of light is thrown on an imagination or conception by a particular picture, which would not be possible in the same way by a verbal text? A common argument would be that pictures seem to express the sensory, pre-language character of an impression better than language, which is in essence organized rationally. This viewpoint is somewhat weakened by research findings showing that pictures are essential to cognitive thinking operations (Arnheim 1977 / 1989, Coy 2002), and that language can also very well express and evoke emotional and sensual impressions.

Another aspect, which is often pointed out as a specific attribute of pictures, is the simultaneity of appearances found therein. The overlapping and associative character of imaginations, including thinking, could be better expressed in pictures than in language organized in linear sequences. As this argument has proven to stand up to critical inquiry, it could serve as a starting point in the effort to develop a specific methodological approach for picture analysis. However, pictures are not only perceived as a whole, where all elements and parts appear at once equally important and significant. They are rather structured by outstanding and back placed elements, by perspectival shifts, constellatory relations, and much more. In addition, the perception of a Picture explores its structure by letting the eye wander over its surface. Hereby the look or the gaze operates as a process of structuring, in which distinct elements are formed to a Gestalt in order to see *something* (Arnheim 1984). The perception is processually organized along specific pictorial elements, such as lines, contrasts, areas, etc. The eye thus follows *iconic paths* (Loer 1992²) which are laid out in the formal structure of the picture.

By no means is the evident scenic simultaneity natural or already given with the total material of the picture. It is much rather a dramaturgical effort, which is based on very specific strategies can neither be replaced by linguistic narration nor exist in the empirical realm of the event' (Imdahl 1995: 308)⁵

In the contrast to language, which suggests a linear sequence of signs, words and phrases, we find comparable linear sequences in pictures. The arrangement or grouping remains rather

⁴ This term suggested by Thomas Loer in his attempt to bring together the positions of Max Imdahl and Ulrich Oeverman. Even though the iconic paths are structured sequentially, they are at the same time also multidimensional. Hence, the viewer doesn't really need to synthesize individual and simultaneously given elements into a whole, but is still faced with the specific problem of 'reading' a picture that consists of a synthesis of different yet simultaneous sequences. (Loer 1992, 349, translation from the German text).

⁵ Translation from German text: 'Keineswegs ist die evidente szenische Simultaneität selbstverständlich oder bereits Uramaturgisch, materielle Totalpräsenz des Bildes, sie ist vielmehr eine auf sehr besonderen Strategien beruhende beschreibende dramaturgische Leistung' die weder durch sprachliche Narration ersetzt werden kann noch auch in der Empirie eines Ereignisses vorkommt.' (Imdahl 1995: 308).

Theoretical Discourses and Discussions

contingent. Therefore the eye can 'jump' from one element or iconic path to another develop new ones in the process of looking. Consequently, the methodical challenge is to grasp the coincidence between the simultaneity of visible elements as well as the processual perception. In which time and sequentiality enj as a constitutive element of the formation of a picture. Yet before I present a procedure that is aimed to do justice to both of these essential asp how pictures are constituted, I will focus on another cardinal question concerning a methodological approach, which - from a socio-scientific point of view - is even more indispensable.

2.2. Pictures and reality — the reality of pictures

The relationship between pictures and reality can - theoretically as well as practically - be conceptualized in very different ways. Pictures can be seen and used as a means to reflect something from social reality, which is what a social scientist is primarily interested in. In this case pictures are mainly seen as a source or data among many other data, and they are expected to show something of a reality that also exists without these pictures. In contrast pictures could also be regarded as a constitutive element of social reality, which would not exist without this kind of pictures, even though it is not exclusively formed by pictures. And finally, pictures can be seen as a reality in its own, which is pictorially formed by internal relations and without references to the outside. A decision as to which approach is more or less relevant for social scientific research is, in my opinion, not very useful. Pictures can become an interesting object of analysis in all the perspectives mentioned. The difficulty in grasping the different character and function of pictures in relation to reality may be that the referential status of pictures can not be defined beforehand but should in itself rather be made the object of inquiry (see Becker 1986. 276 279). An answer to the question as to what kind of reality is *shown* or *created* by a particular picture or a particular kind of pictures can thus only be found through analysis and cannot be predefined as a general assumption about the status pictures gain in relation to reality .

A systematic overview by Gemot Bohme (1999), however, can give an impression of how differently pictures can be seen and used, i.e. what different kinds of functions they may have. These also explain in a way the different methodological approaches regarding the use and interpretation of pictures in socio-scientific research.

- Picture as a *copy*. In this perspective pictures, especially photographs, are used because it is assumed that they transform physical aspects of the copied objects, including their position towards each other, into a picture. The quality of a picture is defined by its reference to the original objects, which can include situations of action and interaction, or simply scenes or states and conditions.
- Picture as a *sign*. Pictures here are defined by their coded reference to the signified objects, which in principle can be translated into language. The sign as a signifier is not based on the physical appearance of the signified object, but relates to collectively shared referential systems, which are essentially organized as a language. Religious painting and the text use of icons in advertisement are examples of the rationale of this approach.
- Picture as a *picture*. The picture is determined by its pictoriality, i.e. by its expressive tor which is constituted mainly by internal relations between pictorial elements (lines, light, c] trasts, areas, etc.).
- Picture as a *means of communication*. The picture is determined by its use. A material object becomes a picture only if it is looked at as a picture. Without looking, which always ta place in a specific context (exhibitions, looking at family albums, etc.), a picture would turn into a view (Berger) and would thus remain a meaningless object.
- The picture as *hyper-reality*. In this perspective the picture does not show something o. reality that has constituted itself without this picture. Instead, the picture determines wn reality is.⁶ According to a diagnosis concerning the omnipresence of pictures, our vie are more and more formed by pictures. We perceive as reality only what we can look ai pictures, especially in photographs (e.g. Bohme 1999: 111-127).

⁶ G. Böhme differentiates between a *reality* constituent an open horizon for experience and *perception* in a present going situation and a constructed reality, which structures the principally open and flowing *reality* and thereby condenses it into a conceptual reality. Only thus can it be captured and provided with meaning.

Due to the great variety in the world of pictures we can find examples for each of these relationships between pictures and reality. They do not exclude each other, as we can see in the case of photographs. Their usual function is to copy reality, but - as many authors have pointed out (see e.g. Becker 1986: 231) - we can find aesthetic, communicative and semiotic elements in photographs as well, which are the means to create hyper-realities, as Goffman has shown in the case of advertisement (Goffman 1981 / 1979). However, in every-day life as well as in science photographs are still used as a mere copy of reality, assuming a particular relationship to the objects which were *there* when the light was reflected and/or absorbed by a light-sensitive medium. This assumption works in the case of analogue photographs, even if we know that they could be faked, and in general still applies to digital photographs whenever they are used as a 'memory of a situation or event' in every-day life. We believe that the photographed objects even if selectively and perspective⁷ captured in the two-dimensionality of the paper or digital photograph, have left indexical traces. They let us grasp the physical existence of the depicted objects in the way *they were there* (Dubois 1990, Barthes 1986 / 1982). This is why photographs are mainly used for documentary purposes (Becker 1986).

Based on this relationship to reality, photographs are also deemed to have a particular relationship to the past (see Barthes 1986 / 1982). In showing what *has been there* they assume the existence of objects and persons *in the past*. At the same time, by capturing a specific moment photographs imply that the respective scene with the photographed persons and objects will not exist in exactly the same way in the future. Therefore, according to Barthes, death and transitoriness are an inherent theme in photography. This becomes evident whenever we look at old photographs of persons who are already dead. They show us that one day we will die as well and our existence, even if captured in many photographs, will belong to the past.

However, this particular relationship between photography and past reality does not constitute a truer image of the past. But the documentary function of photographs has already been critically and widely discussed and doesn't need to be repeated here (see e.g. Becker 1986, 293ff). Meanwhile, their use as a means of art has increased with the disillusionment of photography as the best medium to copy reality. In this area, photographs have approached and even replaced painting as a way to develop specific views on our world.⁷

Different uses and functions of photographs still co-exist. Therefore the question as to what kind of relationship constituted by a Particular photograph, and how the different relationship overlap, co-exist, contradict or exclude each other, remains subject to analysis

What do we see and interpret when we look at pictures from a methodical point of view? Following what was said before, we can focus on several aspects:

- *the producers' imagination* (and possibly their prior experience)-
- *thematic issues*. like those manifested in the concrete as well as symbolic order of objects;
- *iconic realities* (Imdahl) which are consulted by light, lines' colors, contrasts, perspectives, constellations, etc
- *moments of interaction*, which refer to a reality that goes beyond what is captured in the picture
- *absent realities*. which the picture points at, and without which the picture would not be
- *contexts*, in which a picture (or a collection of pictures) was made, saved and used; the interrelation of all these aspects.

3. Methodical procedures

In order to grasp the simultaneous appearance of appearance of phenomena, as for example in a photograph, as well as sequential process of their perception, I would like to propose a procedure which I call segment analysis. As it was already discussed, it is based on the visual perception

⁷See, for instance, the highly iconic photographs of Man Ray, which have constituted a new style and thus new ways of seeing and presenting. Another important field of advertisement. in which the pictorial and aesthetic power of photographs is increasingly used to create specific views (see e.g. Hartmann and Hauhi 1992) In this field Helmut Newton has earned his reputation as a fashion photographer who created a new view on women, regardless of whether one agrees or disagrees with him

Theoretical Discourses and Discussions

by looking, trying to track the process in which the eye follows the structural organization of a picture while relations between distinct elements are constructed. In other words, the object of the analysis is the processual construction of a specific form of a picture with its inherent potentials of expression and thematization. Rudolf Arnheim has formulated the principle of the formation of a picture as a Gestalt process as follows:

The process of structuring, in which each element receives its character by taking its place in the whole, occurs to some extent below the level of consciousness. What the viewer sees in the picture is already the outcome of that organizational process.' (Arnheim 1984: 176f)

Based on the work of Max Imdahl (1980), we can assume that the Gestalt of a picture is mainly based on its colors, forms, figures and lines, which constitute specific perspectives and compositions in the surface of a picture. However, a Gestalt emerges, or can be changed, only in an active process of looking. The process of looking is determined by the recognition of objects and spatial factors on the one hand, and by iconic elements and their connections within a fixed frame on the other. The development of a Gestalt in the process of looking is - as in all interpretative processes — principally open in its potential to see different things, or to see things differently. At the same time, given the formal structure of the picture, the process of looking is not arbitrary. Upon this assumption we can base the methodical interpretations. The analysis of pictures, however, is faced with the problem that we can express what we see simultaneously and multi-dimensionally only in a sequential order of words and sentences when we want to share our perceptions, views and interpretations with others.

The interpretation procedure is organized in such a way that different levels of the constitution of a picture can be looked at separately, yet still being conscious of the fact that all the levels are present at the same time. The main focus lies on a successive analysis of the identified segments, so as to be able to grasp the thematic, symbolic and iconic aspects in detail, and their contribution to the formation of a picture with its particular potential of (re)presentation.

The method is as visual as direct perception, but it must draw a fence around each of the elements and consider them in succession rather than in a synoptic overview.' (Arnheim 1984: 177).

Even though a detailed analysis cannot be presented here, I would still like to give a rough description of the different steps involved in it.⁸

In a *first step*, the perception process is reflexively observed and marked by 'drawing fences around those segments of the picture that have attracted our attention. Together with a detailed description of the formal elements (light, colors, areas, forms, figures, fore- and background, relations of altitude/largeness and smallness, perspectives, center and periphery, scenic elements, choreography, text, frame),⁹ the different segments are identified as a basis for the interpretation.

In a *second step*, the interpretation starts out with one segment that was identified as potentially relevant to the whole structuring of the picture. Independently from context knowledge concerning *this* picture, and based on the procedure of building and testing hypotheses as developed in structural hermeneutics by Ulrich Oevermann, different hypothetical 'readings pertaining to the possible thematic, symbolic and iconic meaning of the segment are formulated. The following questions can be directed at each segment:

- How and to what extent could the local, temporal, objectual, symbolic, and interactive references of the segment become relevant to the whole picture?
- In what way does the segment create scenic and spatial references in its specific perspective?
- Does the segment as part of a scene create specific temporal references within the picture? And if so, how?

⁸ The specific type of analysis, which was carried out in connection with this article, aims to take up and combine methodical principles and suggestions from different approaches. The procedure, which was already tried out several times in seminars and theses, is essentially derived from Max Imdahl's picture theory, Erwin Panofsky's reconstruction of meaning and analysis of symbols, and Rudolf Arnheim's Gestalt theory. Its methodical foundation however, have not yet been formulated in a concise manner.'

⁹ This step is similar to the one that Panofsky has introduced as picture description, which precedes the * interpretation (see also Muller-Doohm 1997).

- . Could this segment be part of an iconic path in the perspective plane of the picture? What kind of thematic potential is connected to it?
- . Which potentiality is realized in the following segments? Does they support, contradict or simply interrupt the potentials of the former?

In a *third step*, an attempt is made to trace the pragmatic context of the picture, how it was made, kept, used and received. This allows conclusions as to how the potential meaning of the picture was realized by its use or even how it was constituted in these processes.

- Can we detect any hints pertaining to the situation in which the picture/photograph was made? What could have happened before, or after?¹⁰
- What can we say about the intentions of the producers, in our case the photographer and the photographed? What can we see with regard to their relations? Whose intentions were realized, whose were not?
- How do I, as a viewer, relate to individual segments and to the picture as a whole?

In a *fourth step*, the results from the previous steps are finally synthesized. The question 'How something is made visible by and within this picture?' is now to be answered also by identifying the pragmatic context. Thus the specific organization of a picture and its use in a specific case ought to shed light on the structuring of meaning. In the end, it can be reasoned about the general phenomena this picture can be seen as a case of.

Depending on the research interests and following the procedure of theoretical sampling developed by Glaser and Strauss (1967), the inquiry could be continued with a comparative analyses of pictures of the same kind (e.g. another fashion photograph, from the same photographer and/or from another one).¹¹ A comparison with a photo from a different genre (e.g. family photography) could also highlight the specific organization of fashion photographs as part of a public sphere in contrast to photographs from the private sphere, etc. It is also possible to supplement a photo analysis with other data, as for instance a narrative interview if one is interested in biographical research. In the following, I would like to present a short example of an analysis of a photograph by Helmut Newton. The presentation of the analysis is mainly restricted to ideas and hypotheses which could be verified in the course of interpretation, respectively those which could neither be verified nor falsified but show some ambiguity that in the end seems to be constitutive at least for this picture.

4. Exemplary analysis of a photograph by Helmut Newton

Why did I choose a photo by Helmut Newton? In one of my seminars on interpretive picture analysis students had brought a recently published book containing a broad selection of Helmut Newton's photographs (Newton 2000). They wanted to examine whether the women Newton's photos were portrayed a sexist or rather in an emancipatory manner. The analysis of two photographs by two female students, which was presented and discussed in the group,¹² led to the conclusion that in one of the analyzed photos, a torso (Newton 2000: 73), the women's body is indeed presented as a sexually available object. It remained unclear, however, whether Helmut Newton's intention, respectively the photograph's effect, was affirmative or critical of this kind of view (Newton 2000: 46), the students saw a new image of women claims to take control over sexual interaction. The controversial discussions in the seminar about the female images Helmut Newton had created were embedded in a much broader debate. The latter had been initiated by an exhibition in Berlin celebrating Newton's 80th birthday, which had provoked very different impressions and controversial reactions. During the discussions in the seminar it became clear that this debate had affected the student's occupation with gender images and roles, trying to figure out which of them they could identify with and

¹⁰ The different findings and hypothesis diverted from picture can of course be nowhere near complete. But they can still show that individual elements or tensions within the picture can only be understood by assuming a preceding or subsequent action (which is itself not visible).

¹¹ The same goes collections. For lack of space, however, this will not be further elaborated in this article (see Breckner 1998-2002).

¹² Paper by Nadja Zitouni and Sabrina Maul, FU Berlin, Institute for Sociology.

which of them they'd better reject. This appeared to be their main motive for analyzing Helmut Newton's photographs.

In another seminar, which was held in a town located in a region of the former GDR, I tried to explore this experience further and included pictures by Helmut Newton more systematically. However, the discussion developed quite differently in this context. The students (about 35 women and one man) were very hesitant to approach the offered material. It was rather unclear whether they resisted the provocation effected by the photos (some giggles could be heard in the room when the photo-books were passed around), or whether the photos failed to touch the students' emotions and interest. Possible explanations for their reactions being so different from how the students responded in Berlin can only be hypothetical, as the reactions were not systematically recorded and analyzed. It is possible that for this generation of East German students, who had experienced the transformation from the GDR to the FRG in their formative years, the thematic issues in Helmut Newton's pictures, i.e. the relatively sophisticated occupation with a very specific kind of women's images, were not the ones most relevant to their orientation. But it could also be that these issues did indeed influence their search for roles and orientations, yet was felt as being just too much in addition to all the other challenges inherent in a transformation process. As a third interpretation, it may also be possible that these kinds of images were not part of the students' experiential 'household'. This means that their own iconic references may not have matched Helmut Newton's, which had been developed in the context of a highly aestheticized fashion world. Thus Newton's style, respectively his iconic elements, possibly did not 'touch' them in such a way as to arouse their (emotional) interest. In order to find out why the photographs of Helmut Newton trigger such different reactions, it ought to be examined what kind of (thematic) issues are potentially connected with his pictures. I will focus here on one photograph, following the methodical procedure described above.

Fig. 1: The whole picture



First I noticed my perceptive 'movement' through the picture. My look was initially drawn to the woman as a whole, but nearly instantly also to the sitting man. It then traveled from his body to his face and from his face to the woman's face. After that, it moved back to the bed, and finally I noticed the lamp and almost instantly the background with the wallpaper, which had somehow already been present from the beginning.

In the first subjective perception there were two almost simultaneous sequences of looking. The look grasped the woman and man almost instantly, but also wandered first from her to him and then immediately back from him to her. I was driven by the wish to create a picture out of the tension I felt between the two figures. This probably has also determined the sequentiality of my perception. The nakedness of the woman attracted the gaze first, as it forms a sharp contrast with the formally dressed man. But my look did not rest on her, it rather moved onward, searching for the tension *between the two figures*,

probably to find out what kind of relationship existed between them. From this first approach, we can already hypothesize that what happens between the two figures is constitutive of the thematic issue of the picture. Let us now have a look at the formal construction of the photo, so as to see whether my personal perception was 'led' by the pictorial structure, with and in addition to my personal viewing references.¹³

¹³ To me, personal viewing preferences are patterns of perceptions that develop during the course of one's life. are, of course, embedded in society, yet from a biographical point of view they do mainly revolve around the respect'

Following the structure of the perspective plane, the man forms the iconic focal point, which is mainly determined by the direction of the light and by the dark-light contrasts. The shadows show that the light is coming from the right side. Sunlight enters through a big window that is not visible in this copy.¹⁴ The traces of light on the wall and on the floor form a cone which is focused on the man. The light falling frontally on the man and his dark suit present the strongest dark-light contrast within the picture. The woman's body is laterally illuminated and stands out against the darker background. But here the contrasts are not as sharp as with the man. She does, however, form the largest light area in the picture. In the spatial perspective she is placed in the vanishing point, thus adding an additional focus to the dominance of the man in the perspective plane. As regards the photo as a whole, the camera is not centrally positioned but rather placed directly in front of the woman, which causes the direction of the view to concentrate on her figure first. Thus a formal tension is created between two iconic dimensions, the perspective plane and the spatial perspective. Each figure is central in one of these dimensions.

In order to reconstruct in more detail what kind of tension is build up in the picture, the photograph is divided into segments, which were chosen according to the process of perception as well as the formal structure of the picture. All identified segments are analyzed separately and subsequently, first by themselves and then in view of their relation to each other. But which segment should be examined first?¹⁵ As the spatial perspective in this picture does not dominate the perspective plane, I will mainly follow the construction of the picture in its flat dimension. Consequently, I will start with the man as the first segment.

Fig. 2: segment 1 - man



First of all, his posture stands out. The relaxed shoulders contrast with the closed knees, which signal disciplined retention all the way down to his over-meticulously positioned feet. His hands are folded, resting in his lap, almost as if he would be in a position of prayer. One could very well sit on a church bench in such a way, with one's eyes focused on a priest or a saint's image. In any case, the body keeps still, it does not appear to be moving or about to start moving. Otherwise his hands would have to open up. Nonetheless, the body does not appear to be stiff. The man's pose rather expresses expectation with a controlled undertone, seemingly without preparing himself to be part of an incident or action. His look is concentrated on something above eye-level, but the neck is not exposed. So the man remains protected and reserved here as well (see Molcho 1985).

The suit possibly indicates a celebration of a special occasion or festivity. The association with going to or being in a church, and thus the reference to a public context, still suggests itself. Alternatively, sun suggests itself. Alternatively, we can also imagine a dinner situation in a bourgeois household, in which all participants are immaculately dressed and attend the serving of the meal by the servants with reserved and controlled expectation. The brilliantly shining shoes, which are enhanced by the cone of light, indicate that they are not being used to walk on dusty streets, or that they have been thoroughly polished

Individual/ Thus they can be very different from each other. This has, for instance, become apparent in the different reactions of Wends and colleagues when they looked at this photograph. The relationship between the two figures was least exclusively seen as the central action or element, but the individual perception of each figure clearly varied - not least due to gender-related aspects. This issue, however, will not be discussed in this article/

An extensive formal picture formal picture analysis, such as the one developed by Imdahl (1980), or a detailed picture description as proposed by Panowky, is not possible at this point. Here the focus is only on the findings and results that were to be used in the subsequent analysis.

¹⁴ I found this photograph online and in three different printed publications of Helmut Newton's work. These sources showed some minor differences in how the picture was extracted from the original negative. My interpretation is based on the photograph published in Newton 2000b, 75.

¹⁵ The question concerning the significance of the specific sequence of the segments in this analysis could not yet be answered satisfactorily. Some experiments carried out in seminars showed that similar segments are usually identified according to structure of the picture, but that the sequence (and the degree of detail) in which they are perceived can vary extensively.

Theoretical Discourses and Discussions

for this occasion. This implies that the man is consciously staging himself. Altogether, the man - when he is seen just as a single segment - may lead us to expect a quiet, reserved and settled

scenery, with a strong performative touch and him being the center or focal point.

The frame of the picture reminds us that what we see here is an enclosed, flat area. In terms

of proportion, the center of the man's body is placed close to the left margin, even though his legs and feet reach beyond the middle line of the picture. The sitting position makes him appear small, yet in the horizontal line he covers more than half of the space in the photograph. Let us now look at the second segment.¹⁶

Fig. 3: segment 2 woman

We see an almost naked woman. 'Almost' because she is still wearing shoes. But let's discuss this aspect later on. First, it is rather striking that she crosses her hands behind her head while standing upright, thus attracting attention to her well-formed breasts. One of them 'points' to the left, below the horizontal picture line. The other one faces towards the front, i.e. towards the viewer of the picture. The body seems to point in two directions: its left side to the front and its right side to the left, as if it were to say: one part is for the viewers outside the picture, who are frontally positioned, the other one for the

viewer within the picture, who is laterally positioned. The right leg is slightly drawn forward and, together with the breast and the top of the shoe, creates a slight barrier towards the left side of the picture.

Her pose is - similar to that of the man - exceedingly staged, since it would hardly be manageable as a spontaneous posture.¹⁷ Furthermore, the body also presents itself as immobile, in spite of the inner rotation. It shows no signs of actual or imminent movement, but rather appears as if it was kept still in this particular pose. Maybe this is the sole purpose of the picture - this pose and nothing else. This assumption is also underlined by how the woman is positioned in relation to the light, which highlights her left breast and left leg in a way that presents her bodily charms most advantageously. The shoes add to this impression, since in an actual erotic situation - even if captured in a photographic picture - they would hardly have remained on her feet in this way after undressing. Thus the shoes are an important element of the performance. If we cover them up, the female body appears much more approachable. The high heels signify female elegance, sharpness (in an erotic but also 'bitchy' sense. But they could also be seen as a weapon, as a means to lengthen the legs and to obtain a specific posture (which would not be possible without them), as a typical accessory from another era (e.g. the twenties or fifties), as a particular fashion item, and - last but not least - they could be associated with prostitution. They signal the desire to shape and perform, which is further highlighted by the contrast to the nakedness of the body. It is still unclear what exactly is connected with the shoes in this particular picture, but it is obvious that in contrast with and in connection to the woman's nakedness they create distance and tension.

In the face, the impression of a staged performance is somewhat relativized. The open mouth, the inclined head and her glance signify open and focused empathy. The loose, almost disheveled hair, which is kept in motion, also contrast the still and fixed posture of the body. Maybe the hair in her armpit, which had not been removed, can in its artlessness likewise be



¹⁶ This segment could be divided up even further. The head, the hands, the feet and shoes, for instance, could be viewed as individual segments. If it is deemed useful in the analytical process, a more detailed differentiation is certainly possible. For lack of space, however, I will refrain from describing the entire analysis with all its differentiations and alternative interpretations and rather focus on the results that turned out to be most plausible during the course of the analysis.

¹⁷ You may try it yourself and see how much body control is needed for this posture.

as professional distance. The oscillating undecidedness between these possible interpretations may well be part of the making of the scene.

In what kind of scenes can we imagine such a posture or figure? It could be a self-presentation for a (new) lover, even though the great effort to put on an act may be difficult to explain in this case, but it could also be the love play of a couple that wants or needs such strongly staged elements to get aroused. Of course, such a pose may be equally meaningful within the context of prostitution. In this case, the specific way of staging the scene would have to be interpreted as a separate component. It would, however, be taken for granted in a casting situation for a film, photo competition and suchlike.

In the perspective plane, the female figure is placed on the right side, having no specific relation to or tension with the frame. She remains *within* the picture, without referring to or creating an *outside*. This in turn underlines the somewhat static construction of the picture, which cannot be embedded in narrative indications of 'where from' and 'where to'. Furthermore, it becomes clear that the tension in the picture is not so much formed by compository elements that relate to the whole picture area, but rather by the scenic elements carried by the two figures.

Fig. 4: segment 3 - the relation between the two figures

If we look at the two figures without the scenic arrangement, it becomes obvious that their relation is not formed by mere placement within the picture. It rather gains expression simply by the fact that they look at each other and - presumably - by certain scenic elements.

What kind of hints about the thematic formation of the picture, i.e. what this picture is all about, can we get from the scenic elements?

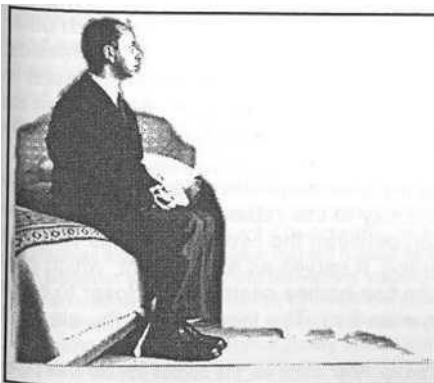
Fig. 5: segment 4 the scenic context of the man

He is sitting on a bed, which initially gives weight to the assumption that this could be a love scene. Yet the picture only shows a single bed, which makes it rather unlikely that the picture portrays a couple. The idea of a casting situation can be excluded as well. Thus remains the interpretation suggesting a scene with a (new) lover, or prostitution if we focus on the female figure. A single bed, however, would be unlikely in a real situation involving prostitution. Still, this does not mean that it couldn't have been staged as a symbolic situation, intended to inspire the viewer's imagination, as opposed to being a representation of a real situation.

Within the context of this bed, the man - with his rather distinguished appearance, his well-fitted suit and polished shoes - appears to create a peculiar contrast. It seems that he doesn't belong on this bed, even though he is *framed* by it. The bed also looks clean, smoothed down, polished and unused, just like the man in his suit. He does not take up much space as he is sitting there and appears as someone who out of respect tries not to disturb the intimacy of a foreign bed. Together with the bedspread and the pillows, this part of the scene appears quite austere, the arrangement does not exude much eroticism. On closer inspection, it



Pictured Bodies...



becomes apparent that there is a bright strip behind the man's feet, which looks like a piece of cloth hanging off the bed. This very bright but hardly identifiable light spot causes an irritation, suggesting that something may have been jumbled up in this well-arranged scene. From this ambience, the man looks at the woman's face without any significant emotional involvement. Let us now have a closer look at the whole scene between the two of them.

Fig. 6: segment 5 - the scene between the two figures

The contrast between the two figures could not be any sharper. She is presented as an erotic, well-shaped woman, who would certainly be considered attractive by many people. The man, on the other hand, appears to have a reserved and controlled attitude, embedded in a rather asexual ambience. However, one notices a certain amount of tension between the two, which probably arises from the contrast. The figures are related to each other by the direct eye contact between them. Without it, the bodies would merely be two independently placed objects.¹⁸ The woman is the provocative one. Her mouth is opened, her eyes are directed towards him. He reciprocates her look, but his face and the closed mouth rather signify devotion, maybe even adoration, paired with shyness or insecurity, yet it shows no visible sign of instant expectation. The man seems rather intent on waiting and watching. But instead of looking at her body, he focuses on her face. This is what makes the scene with tension, indicates that some sort of emotion — maybe even love, at least on the man's part — is (also) at stake here. But at the same time it is the woman who is in the position to move, if something were to happen here. Still, the man seems to control the situation with his devoted yet reserved attitude. If the scene were to move on, she would have to do something to open his hands and his body. But should it indeed move on? Or does the appeal and purpose of the picture lie in the fact that it portrays the tension of the scene, which is further highlighted by its static pictorial character? Does it possibly capture a specific kind of desire, which seeks stimulation in one place and acts out the created fantasies in another place and context? In any case, it is not only bodies meeting here, but faces and eyes which belong to two sharply contrasting figures. The situation remains ambiguous, however, and we cannot decide whether this picture is about love, prostitution, or both.

Some other ambivalences and contrasts become visible as we turn to the shoes. Whereas the man's shoes are situated within the cone of light and in being placed so close to each other signal a kind of conservativeness, the woman's high heels with their black-and-white classical form rather express elegance, even noblesse. At the same time, one of her shoes is placed in the dark area outside the light cone, which again highlights the contrast between her position the 'shadow line' and his lighted reserve. If the picture is indeed about prostitution, then certainly only in a stylistically very 'cultivated' form.

This is underlined by the lamp in the space between the man and the woman. It provides room with a cultivated ambience, which adds some normality to this rather bizarre scene. In the perspective plane, the lamp becomes part of the tension between the two figures, thus taking a relevant position in the pictorial structure of the photograph. It serves as a light point, which creates distance between the figures. If it is covered up, the two bodies seem much closer to each other. But then the scene would be reduced to woman-man-bed. The lamp thus is the element



¹⁸ This becomes apparent when the heads of both figures are covered up. After doing so, the bodies appear lifeless, at least we cannot see whether they have or are about to establish any kind of relationship with each other.

that opens up the figures' constellation and constitutes a new focal point, not least because it is exactly placed in the middle of the picture.

The background, as an individual segment, does not add much interpretive potential to this scene. The wallpaper with its outstanding pattern points to a specific time context and entails cultural references which could be further explored.¹⁹ Here it appears like the background of a painting. As such, it becomes part of the scene just like one of the accessories (e.g. the lamp), whose purpose it is to create a specific *pictorial* ambience. In the whole construction of the picture, however, it does not have a particular scenic or thematic function. Yet in a summarizing view of the whole picture it becomes relevant as background framing for the upper body of the woman²⁰ whose hair style with its temporal references contrasts with the pattern of the wallpaper. This time shift in itself creates a tension that keeps one's attention on the picture. The persons and accessories cannot be intuitively matched together within a congruent time frame. The composition, a play with different elements, thus appears more like a painting than a photograph in the traditional sense.

Fig. 7: The picture as a whole

Let us finally turn to the connections between the different viewing directions, which constitute and enliven the scene, not least in relation to the position of the external viewer. The specific pictorial construction of the scene draws our attention to the position of the man on the one side, leading us to look at the woman with his eyes. He defines the observer's position and thus latently the potential for identification. At the same time, he is not merely an observer just like an external viewer, but enters the tension and/or creates it together with the woman. Thus he also becomes a participant. But what is even more important, through his participation the woman is no longer a mere object. Something actually happens *between two persons* in this scene.

The eye of the camera, which does not conform to this viewing angle, takes another view that is in a spatial perspective directly oriented towards the woman. As they are positioned right in front of us, we perceive the woman's look, her face and her body rather from an observer's position. There is no pictorial animation that would lead us to see the scene with *here* yes. It is she who is looked at, she is not in a position from which things are seen. If, as an external viewer, we focus on this position, the man becomes a marginal figure. But this does not match the scenic or the plane pictorial construction of the photo, in which - as we have seen - the contrasts between the figures are the most important structural elements. Considering this tension, the dimensional formation of *this* picture becomes more relevant than its construction in the spatial perspective. The thematic issues emerging from this perspective, in which the man slightly dominates, therefore present a potentially richer field of interpretation.²¹

So what is theme that is being portrayed in this picture? Is it the beauty of a woman, who is admired by the man? What does it mean to not only create a female nude like in painting, but to place an admirer on a bed in the scene? What is that woman in the eyes of the man? Simply a female lover? This would not explain his controlled, reserved, and anxious attitude. But considering the visible ambivalence between attraction and control, maybe even the signs of anxiety on the man's part, is more likely that this is about the old image of whore and saint. Does the photograph thus depict a shy, somewhat anxious man who sits in front of a beautiful woman like in front a saint' and who can - due to his admiration, shyness, anxiety regarding his emerging fantasies - only fold his hands? Is it meant to capture the man's reticence yet also his admiration and even adoration in view of such beauty in a woman

¹⁹ If this picture was a photograph from which we expect to get some information about the life situation, social stratum place, or the individual tastes of the depicted persons, it would make sense at this point to find out more about the time and place in which such a wallpaper was used. Yet in the case of this Particular photograph we have already come to the conclusion that is clearly not a documentary picture of any kind.

²⁰ Besides that, also notice that the horizontal line at the back wall of the room divides the picture in two parts. From this particular division we can derive new interpretations pertaining to the relationship between the man's face and the woman's upper torso, as well as as between the woman's lower abdomen and legs and the whole of the man's body. For lack of space these aspects will not be discussed in detail.

²¹ Looking at the picture from a purely spatial perspective, in which the woman becomes the main focal point, would on the hand rather instigate considerations about a conventional, (male-)determined view (of the camera) on the naked woman. But this will have to be proven in another context.

who can or should not be touched but, in spite or even because of that inaccessibility, ignites his imagination? Considering the specific pictorial construction of the photograph, this hypothesis appears to be the most plausible.

In view of these findings, we can now turn back to the question as to why this picture, or this kind of pictures,²² is so provoking, even though the analysis has shown that provocation is not its thematic focus. Is it the mere nudity of the woman, which sharply contrasts to the suited man that provokes? In my opinion, this would be too easy an explanation, because it is mainly based on the prudery of the external viewer. Or does the provocation lie in the fact that the created erotic scene remains ambiguous and does not exclude a context of prostitution, even if only in a fantasy which is to be put into practice with other 'objects' in another context? Yet this would still fail to provoke if we, as the external viewer, could distance ourselves from the picture in a sense that we see something that belongs to another world and even though it feeds our imagination does not really touch us. My guess is rather that we, as the external viewer,²³ are drawn into this picture (and this kind of pictures), even if not entirely voluntarily. From a female perspective the provocation may be caused by the fact that we intuitively follow the man's admiring but also observant gaze at a beautiful woman, without being able to leave aside our identification with him (he is the timid and shy one), maybe also because it may not even be noticeable at first glance? Another aspect that could be provocative is that the women in this scene - which in the perspective plane of the picture is dominated by the man, notwithstanding the centrality of the nudity and tallness of the woman - is not only an object, but seems to be 'looking back', thus turning her pictorially objectified body into a participant as well? In this view, she appears as the one who uses her body. And this is where it could start to be provocative for a male viewer. The man is not only confronted with the beauty of a woman who, as a saint or a whore, belongs to another world where she is untouchable, which would probably make his capitulation in the face of her beauty more bearable. Instead, she looks at the man as well, thus taking part in the interaction and transferring his anxieties, reticence and fantasies to 'our' reality. However, this *remains* unsubstantiated, since it is unclear who takes and, especially, who remains in the dominant position in this sexual play. The determined-undetermined gender play from a male perspective with an unclear distribution of power would in this case be the main thematic issue of the picture. Its outcome remains open.

In summary, the undetermined dynamic relation, which is made more ambiguous by the tensions and contrasts in the picture, leaving open who is the subject and who the object of the scene, could be the most provocative element. This touches ambiguities in the relationship between men and women in general, and the rather blurred line that distinguishes the erotic sphere from prostitution, power/dominance from powerlessness/subordination. As a result of the ongoing changes in gender relations and their emancipation from traditional societal norms, the lines may have moved and will possibly have to be redrawn. For us as external viewers, who hesitate to re-define these boundaries in actual interaction, this happens mainly in our *imagination*. Pictures in general, and the photographs of Helmut Newton in particular, allow us or even provoke us to deal with such issues.²⁴ The tension created in such a way makes the *picture* become vivid in our *imagination*, even though its visible structure (both with regard to the pictorial elements and the action depicted therein) is rather static. It enables the production of fantasies, which go far beyond what is actually shown and/or which make it comprehensible in various contexts.

²² If this particular structure could be generalized to all of Newton's pictures, we could subsequently focus on the question as to why they are perceived and discussed as being so controversial. This would require an examination of other, possibly contrastive, pictures from his very extensive and multi-faceted work. Since it is impossible to do so within this limited context, the subsequent considerations will remain on a rather hypothetical level.

²³ It remains to be determined, though, who is to be included in the 'we'. The popularity of Helmut Newton's photographs, which is mirrored in the great multitude of exhibitions and publications of his work, leads us to believe that it applies to a rather large number of people.

²⁴ Many of his other photographs also contain sexuality paired with violence as an important thematic element. The question whether this mirrors the specific idea of gender of a fashion photographer who wants to sell a product or the artistic portrayal of the body and gender images that have developed in society, thus making Newton a diagnostician or producer of such ambivalences, becomes secondary in view of the fact that his views are so widely debated. The great attention received by his pictures shows that they do 'affect'. But what exactly it is that makes the (female) bodies in Newton's photographs so special will have to be cleared up in another context.

In contrast, the medium of photography suggests an actual encounter between two persons, who are not entirely stylized as mere figures, as (traditional) photography generally doesn't erase individual forms of expression.²⁵ Photography as a medium thus creates an idiosyncrasy which presents a contrast to a thoroughly staged, almost 'painted' composition.

5. Final remarks

In the analyzed photograph by Helmut Newton, we — as the external viewer - are drawn in imagination into a particular scene, even if not entirely voluntarily. It is mainly our fantasies, which are stimulated by but not limited to the picture, that charge it with meaning. The peculiarity of this picture therefore is its potential to create room for imagination, which is open but also remains rather ambiguous. Thus the picture provokes us to deal with this ambiguity and with the fact that some very different and contrasting imaginations and fantasies can be connected to it. This photograph mainly thematizes ambiguities within the dimension of gender relations, which are guided by eroticism-love-power, as well as the tensions between dominance and subordination, subject and object. Since it offers no clear answers, it shows a certain level of insecurity, both in terms of gender roles and in terms of what we do and do not find acceptable in the erotic play between the sexes.

The medium of photography also creates a peculiar mixture of intimacy and performance directed towards the external viewer, in which we take part more or less voluntarily. Through this medium it is suggested that we participate not only in the pictorial creation of an erotic imagination, but in a 'real' situation (or at least in some sort of game we play with reality) which implicitly places us in the position of a voyeur. Maybe this also implies a certain ambivalence, namely to try to explore the erotic play, or at least to be curious about it, but still avoiding to be drawn into the action in a compromising way.

With this in mind, we can again ask the following general question: What kind of views on bodies are or can be created in the two dimensional plane perspective of a picture or, more specifically, of a photograph? The materialized portrayal of bodies is, above all, a transformation of their spatial qualities onto a flat surface. By means of perspective and other pictorial elements we can create spatial qualities and other peculiarities of objects. However, in contrast to a scene in an actual spatial situation, the plane perspective is limited by a fixed frame and thus creates a new context for the perception of bodies, which constitutes a specifically *visual* approach. Other sensual aspects of an actual situation - such as the concrete experience of space, smell, taste, tones, etc. - get lost. But with the focus being on *seeing*, on framing and capturing a specific moment with a variety of references to its temporal and spatial context, an analytic approach becomes possible. The actual material dimension of bodies in specific situations is maintained and not just being copied. Rather, an own meaning is created within the picture, which is based on the transformation of material qualities, i.e. from moving bodies to static bodies on a perspective plane. Thus the imaginations connected to specific objects and situations, and likewise to bodies, are captured and framed. Hence, pictures become materialized expressions of imagination, which can - as they have now turned into objects themselves - also be shaped by them in return.

The ability to capture imaginations in pictures and the possibility to 'read' them, however, is limited. Such depictions always open up new and infinite room for interpretation and imagination, whose specific direction is rather difficult to determine. Generally, there is no clear distinguishing line between the imaginations captured in a picture and those stimulated by the picture. Pictures rather get their allure from playing with this line. As such, the determined and undetermined, or even the indeterminable, the ambiguity and ambivalence, the both-sides-of-the-coin aspect be-

²⁵ At this point, the individual titles/descriptions of pictures - which may vary with the different contexts of publication —²⁶ also should be included in the analysis. In Newton 2000b, from which the picture used in this article was originally taken, it is entitled 'In my hotel room. Montecatini 1988', in Newton 2000a it is described as 'Ernesto Esposito and friend, Montecatini 1988', and on the back of a postcard from a collection published by Taschen (2000) even the woman gets a name: 'Ernesto Esposito and Federica della Volpe, Montecatini, Italy 1988'. For lack of space and also because it would not really lead to any substantially new interpretations of the picture, this step is not further elaborated. Yet a detailed Analysis could certainly be helpful in the reconstruction of why, how, and under what circumstances this photograph was taken.

Theoretical Discourses and Discussions

come the main theme, which in turn kindles our imagination. All this can be fixed in a certain view, but pictures can also initiate and encourage the production of fantasies. Since our imaginations of the body are increasingly nourished and captured by photographic pictures, it would certainly

References

- Arnheim, Rudolf. (1977). *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*, Köln: Du- Mont. English Version (1989) *Visual Thinking*, University of California Press.
- Arnheim, Rudolf. (1984). 'A Plea for Visual Thinking', in: Mitchell, W.J.T. (ed.) *The Language of Images*, Chicago, 171-180.
- Barthes, Roland (1986) *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M.: suhrkamp. English version (1982) *Camera Lucida. Reflections on Photography*, Hill & Wang.
- Becker, Howard S. (1986). 'Do Photographs Tell the Truth?', in: *Ibid.: Doing Things Together*, Evanston, 273-292.
- Belting, Hans. (2001). *Bildanthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Munich: Fink.
- Berger, J. (1984). *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. English version (1985) *Ways of Seeing*, London: British Broadcasting Corporation.
- Boehm, Gottfried. (1978). 'Zu einer Hermeneutik des Bildes', in: Gadamer, H.-G./Boehm, G. (ed.) *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt/Main: suhrkamp.
- Boehm, Gottfried. (1994). 'Die Wiederkehr der Bilder', in: *Ibid.*, (ed.) *Was ist ein Bild?*, Munich: Fink, 11-38.
- Bohme, Gernot. (1999). *Theorie des Bildes*, Munich: Fink.
- Bourdieu, Pierre. (1981). *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Frankfurt/Main: suhrkamp. English version (1989) *Photography: a middle-brow art*, Cambridge: Polity Press.
- Coy, Wolfgang. (2002). *Visuelle Argumentationen - technische Bilder als Argumentationsmittel*, paper given at the International Research Center for Cultural Studies (IFK), Vienna.
- Davis, Kathy (ed.). (1997). *Embodied Practices. Feminist Perspectives on the Body*, London: Sage.
- Dubois, Philippe. (1990). *Der Fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst
- Eco, Umberto. (1994). *Einführung in die Semiotik*, Munich: Fink.
- Englisch, Felicitas. (1991). *Bildanalyse in strukturalhermeneutischer Einstellung - Methodische Überlegungen und Analysebeispiele*, in: Garz, D./Kraimer, K. (eds) *Qualitativ-empirische Sozialforschung*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 133-176.
- Glaser, Barney G. and Anselm L. Strauss. (1967). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, Aldine.
- Goffman, Erving. (1981). *Geschlecht und Werbung*, Frankfurt a. M.: suhrkamp. English version (1979) *Gender Advertisements*, London: Macmillan.
- Gombrich, Ernst H., Julian Hochberg and Max Black. (1977). *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*, Frankfurt a. M.: suhrkamp.
- Harper, Douglas. (2000). 'Fotografien als sozialwissenschaftliche Daten', in: Flick, U. et al (eds) *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 402-416.
- Hartmann, H. A./Hauß, R. (Hrsg.): *Bilderflut und Sprachmagie. Fallstudien zur Kultur der Werbung*, Opladen (Westdeutscher Verlag) 1992.
- Heinze-Prause, R./Heinze, T. (1996). *Kulturwissenschaftliche Hermeneutik. Fallrekonstruktionen der Kunst-, Medien- und Massenkultur*, Opladen (Westdeutscher Verlag).
- Imdahl, M.: *Ikönik. Bilder und ihre Anschauung*, in: G. Boehm (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, Munich (Fink) 1995, 301-324.

- Loer, Thomas. (1994). 'Werkgestalt und Erfahrungskonstitution', in: Garz, D. and Kraimer, K. (eds) *Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der Objektiven Hermeneutik*, Frankfurt a M • suhrkamp, 341-382.
- Lueger, Manfred. (2000). 'Photographieanalyse', in: *Ibid.: Grundlagen qualitativer Feldforschung*, Wien: UTB, 163-186.
- Mitchell, W. J. (1990). 'Was ist ein Bild?', In: Bohn, V. (ed.) *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt a.M.: suhrkamp, 17-68.
- Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press.
- Molcho, S. (1985). *Body Speech*, St. Martins Press.
- Muller-Doohm, S. (1993). 'Visuelles Verstehen - Konzepte kultursoziologischer Bildhermeneutik', in: Jung, T. and Muller-Doohm, S. (eds) *Wirklichkeit' im Deutungsprozefl. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Frankfurt/M.: suhrkamp, 438-457.
- Möller-Doohm, Stefan. (1997). 'Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse', in: Hitzler, R. and Honer, A. (eds) *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung*, Opladen: UTB, 81-108.
- Newton, Helmut, June Newton, Françoise Marquet, Manfred Heiting. (2000a). *Helmut Newton: Work*, Köln: Taschen.
- Newton, Helmut (2000b) *Helmut Newton's Illustrated №1 - №4. Complete Edition*, Munich: Schirmer and Mosel, 75.
- Oevermann, Ulrich. (1990). 'Eugene Delacroix - biographische Konstellation und künstlerisches Handeln', in: *Georg-Buchner-Yearbook* 6, 13-58.
- Panofsky, Erwin. (1975). 'Ikonomie und Ikonologie', in: *Ibid.: Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst*, Köln: DuMont Schauberg.
- Plessner, Helmut. (1982). *Mit anderen Augen*, Stuttgart: Reclam.
- Villa, Paula-Irene. (2000). *Sexy Bodies. Eine Reise durch den Geschlechtskörper*, Opladen: Leske+Budrich.

Visual Sociology: Contours of the approach

Oksana Zaporozhets

We won't deny the existence of 'idee fixe' in science, that is, of an overall obsession for certain authors or ideas. Clifford Geertz in his 'Thick description' depicts very precisely and rather ironically a situation when all of a sudden attention of the whole community is directed to one subject. 'All perceptive and active minds study it. We use it for any goal, relate it to everything, and experiment with its meanings, generalizations and derivations. It puts so many questions that there is an impression as if all fundamental problems could be solved at once, and everything unclear could clear up' (Geertz, 2002: 55).

One of such highly promising subjects in a today's Russian sociological community is 'visual sociology'. It is quite difficult to describe the state of a problem field in a very beginning of its construction, before it is filled up by a 'critical mass' of research, methodological discussions, and also, in the case of visual sociology, by special presentations: films, photos... Difficult, but not impossible, as the Western tradition proposes material for analysis, which allows to define 'problem zones' more precisely within this relatively new for the Russian sociology problem area. Apart from this, the appearing Russian research also already allows to define the contours of the new approach.

This article, which is devoted to the questions of origin, particularities and problem zones of sociological visual studies, was born from the author's wish to define the main contours of the approach and to share her own experience in visual research. Being rather an orientation map, topography of possible problems in the domain of visual research, the last thing it resembles is a collection of recommendations 'How to carry out a visual research'.

The beginning of visual sociology. The epoch of experiments

Looking at visual studies, researchers are often inclined to see themselves as pioneers, sharing naive assurance that visual sociology is young. The appearing problems and doubts receive the status of those unique, without existing analogies. Of course, it is always very pleasant to think of oneself as a pioneer, but in the case of visual sociology, the situation is more complicated.

The history of visual studies goes back to the end of the XIX century, when American sociologists first attempted to use non-textual (photographic) material in their research (Stazs, 1979). Visual data was introduced into the research under the influence of anthropology and documentary photography (Harper, 1994), and so the research acquired their scientific and social orientation. Visualisation of the research was empirical sociologists' intuitive response to the fact that a text is limited in its contents as well as emotionally, to transfer an experience of the Other. Where words were not enough, photography came to help as a way to articulate something, which 'would otherwise stay at the level of vague suspicion and intuitive reaction' (Iedema, 2001: 201). A photo was considered an exact copy of reality, because it was taken by a mechanism, deprived of subjectivity and more developed than a human eye (Collier and Collier, 1987: 8). The turn to the visual at the end of the XIX-beginning of the XX century was quite occasional: from time to time, on the pages of sociological journals there appeared articles with photos. Production of visual materials and their introduction into an academic discourse aimed at solving several problems: they presented an untypical experience (mainly interactions and the non-living environment), pointed at the sharpness of a social problem, and served the means of analysis and proof of certain theoretical statements. The order of this list reflects, in my opinion, that periods priorities in the use of visual materials.

Wishing to show the Other and the Other's world, sociology repeated in many ways the trajectory of anthropology, with the difference that here the Others were not representatives of the

The author thanks participants of the seminars Rethinking Visual Studies (Minsk) and Visual sociology (Centre of Independent Social Research, Saint-Petersburg), as well as V. Voronkov, S. Damberg, Y. Krupets, Zh. Chernova, L. Shpakovskaia for ideas and constructive remarks, and V. Strukov for his help in filming.

faraway exotic cultures, but the 'faraway close ones', that is, social groups marked as untypical or deviant. The most well-known works of that period are 'Homeless' by H. Anderson (1923) and 'A Band' by F. Thrasher (1927) made the readers plunge into a life, not familiar to them as members of an academic community, or even as ordinary citizens.

Dealing with the Other's experiences and their visualisation were often aimed at the articulation of social problems. Photos played a role of an undeniable proof of social imperfection. Focusing on details and emotions, they were turning into a powerful means of influence, demand of change. But quite soon sociology lost this initial reformatory attitude and a desire to set up objectivity and neutrality as the only possible scientific criteria, which led to a temporary refusal of visual experiments. The latter were considered as 'a concession to public's vulgar tastes... a rhetoric device and an inappropriate way to prove fragile theoretical constructions' (Becker, 1995: 3). Of course, visual materials were not only intrusion of 'a real life' into the pages of social science editions, but also a basis for research reflection; they allowed to come back to certain episodes, illustrated certain theoretical conclusions.

Agrowing interest for the visual, which reached its peak in the beginning of the XX century, soon diminished significantly: a visual tradition was interrupted and was renewed only in the 60-70s. This interruption of a tradition was mainly due to the desire of sociology to become a scientific discipline, refusing the social reformatory attitude: 'After 1916, photos are not published anymore in the American sociological journal, which corresponded the editors' ambitions to render the journal a *scientific* forum, and not a place to discuss social problems' (Stasz, 1979: 122). The visual temporarily disappears from sociology, as a non-demanded means of transfer and analysis of cultural forms, not corresponding to the main research interests and the prevailing form of scientific discourse.

Sociological Renaissance of visual studies

In the course of recent decades, visual research in sociology is undergoing certain Renaissance. The reason for the 'visual turn', typical for the humanitarian knowledge of the late XX century could be the fact that new research accents were set up as a reaction to cultural changes. The visual becomes one of the main forms of cultural representations of the late modernism and post-modernism and there happens 'a transfer from text to symbol' (Lash, 1990: 194). The amount of visual information constantly grows due to the change in technology and social norms of its production. Availability of technical means, incredibly increasing in the last decades, makes photo and video production an undeniable part of our life: '...there is no such a person, who did not (or could not) hold in his hands a special apparatus' (Petrovskaia, 2002: 7). The fact that the machines are wide-spread and simple to use, and also the afterwards ease of processing the materials leads to desacralisation of the process of the production of the visual, as there appears an impression that 'everyone can operate a camera' and 'everybody can be filmed'. Filming is routinized, turned into humdrum. We get used to look at the world through a camera's objective. The recent appearance of a camera in mobile phones also proves this process.

The social norm 'to be filmed' appears as a consequence of a bizarre combination of a person's wishes and controlling instructions of various institutions (photos for a passport or for a Pass; video filming for security reasons). People's wishes to be filmed are due, first of all, to the growing realisation by people of their individuality and a desire to make it stay and to show it to ne others: 'Photography has appeared as an art of Personality: its identity, civil status, everything nat can be called, in all meanings, its dignity' (Barthes, 1997: 119). Resigning to this wish, on e picture there appears not only a person him- or herself, but also the environment made up by mgs that surround the person, which is in a way a projection of the person's importance. The ange of time sensation also contributes to the normalization of filming, that is, a desire to manage time by getting back to the moment fixed 'for a long memory'.

Thanks to its accessibility and forming of the corresponding norms, filming turns into an unstable part of a contemporary person's cultural experience. Intensification of visual production "the recent decades has been changing the attitude of sociology towards the visual data: photo a'bums and video archives turn into an important source of analysis. Apart from this, researchers, socialized in the society, where filming becomes 'a constant accompaniment of life' (Petrovskaia,

2002: 7), enlarge the borders of its use, bringing it to the academic environment as something

Of course, an interest to the visual research is caused not only by the general cultural context, but also the internal logics of the humanitarian knowledge - a transfer of the research accents to the study of everyday life¹. Bodyness, space, thingness, interactions - these are parts of everyday experience, which are researched. And again sociologists, as in the beginning of the last century, are faced with the impossibility to study the Other's experience basing only on the traditional sociological research practices, oriented at oral or textual sources. The only difference is that the Others today are not marginal groups, as it used to be a hundred years ago, but everyday objects.² We cannot disagree with K. Jenks, who points at the limitedness of the interpretative abilities of sociology: 'A contemporary world is mostly a visual world. Sociology, however... does not articulate a visual dimension of social relations (Jenks, 1995. 2). Thus the Renaissance of visual sociology is not random, nor it is a mere desire of experimenting. It is a necessity of visualising culture and new directions in human sciences. The principal goals of the use of the visual stay unchanged; however, the order of priorities changes: the visual becomes means of confirming theoretical positions, an object of analysis, representation of an untypical experience, a form of outlining social problems, thanks to its emotional connotations.

The 'Visual Sociology' project

A today's attempt to legitimize visual studies in a sociological field poses many questions and, first of all, a question on the status of new research practices. However, a most typical feedback reaction is scepticism and refusal to discuss. The main argument used by sceptics is that the term 'visual sociology' is too clear, and there is no subject for a discussion. Unwillingness to discuss a visual research is in many ways connected to their perception of it as of a marginal field, supporting its symbolical isolation from the 'true sociology', which stays mainly textual.

'Marginalized', 'closed up into a ghetto' (Emmison, Smith, 2000. 2) — it is in these words they characterize today a position of visual studies. The situation will not change until visual studies are not placed in the system of sociological coordinates, until their heuristic possibilities are considered. 'Visual sociology' is an ambitious project, which unites research of various levels and orientations, representing rather a unity of borders than an internal unity of the field. We shall use some of the constructs, the combinations of which form its contours: *research perspective*³, *methodology*, *knowledge production and presentation of results*.

The research perspective of visual sociology is potentially double-sided. It is a study of the social by the means of the visual and also a study of the visual itself as a social construct. The main optics of sociological studies has been for a long time the study of visual forms as a materia print of sociality. With their help, social orders and practices were analysed. The like approach is crystallized in Rolan Barthes's construct 'studium': 'I am interested in many photos, because I perceive them as political testimony... I taste them as quality historical pictures... (Barthes, 1997: 44). Thus, visual materials played the role of a mirror; between social reality and its reflection an equality mark was put.

.1

In the recent decades, however, with reinforcement of post-modernism critics, the ^{vis} ceases to be perceived as referent of sociality, deprived of its own essence; on the contrary, visual, in its various representations, is led to the avant-scene and is analysed as a special or of perception and presentation of the world. Now it is not a simple reflection of reality, but special optics of an outlook, born by culture and creating, in its turn, new cultural samples. [Our epoch is] an epoch of photography... This colossal filling of our internal life, turned into movement Y new culture of picturing gestalt, had evident parallels with our attempts to bring a new order in

¹ Reasons and peculiarities of turning everyday life into one of the leading approaches of social sciences analysis we discussed in the works of N. Kozlova, V. Golofast, and A. Baiburin.

² A proof to that is the book «Ocherki kommunarnogo bita» (Studies in communal household), written by I. Utekhin (2000), one of the rare Russian works, which include visual images, in this case images of everyday life in a com apartment.

³ The term « perspective » is used in this case in a traditional meaning for the English-language discussion the direction of the research.

our homes, parks, cities (MacCluen, 2003: 223). Entering into the research domain are separate visual media, such as photography (Bourdieu, 1990) and cinema (Denzin, 1995) as well as a visual culture as a whole. The change of focus, in particular, leads to critical rethinking of one of the main carriers of the visual - photography: its production process and itself, and not only what is pictured in it, begin to be perceived as a product of culture, as an objectivation of social relations. Such seemingly attributive characteristics of photography as objectivity and realism are doubled. The double preferentiality of photography - a reflection not only of that who is pictured,

but also of that taking the picture - is admitted. Photography is included into a cultural context and is considered as specific way of perception and presentation of the world.

The research optics described above can be presented not only as alternative, but also as complementary. In this case, pictures and characteristics of the medium, which influences the process of its construction, are also analysed.

The peculiarity of visual sociology is constituted not only by the perspective of analysis, but also by methodological bases, postulating the significance of visual perception, its cultural conditioning and visual dimensions of sociality. Appearing as an empirical discipline, visual sociology today strives to fill up a methodological niche by revision and putting new accents in classical sociological theories (Zimmel, Berger, Lukman), and also by borrowing philosophical conceptions of the visual (Heidegger, Merlo-Ponti).

The most evident difference serving a demarcation line between visual and traditional sociology, 'built on a word, written or said' (Semenova, 1998: 113), - it is a specific character of production and presentation of knowledge. Knowledge production is based on the orientation to use visual methods of data collection (cartography, photo and video observation) and specific types of data analysis (iconography, discourse-analysis, content-analysis, etc.), which are limited

by qualitative and quantitative traditions. In presentation of research results, the accent is put onto the sign forms (photo collection or films), which however does not exclude the presence of a text, because the rigid alternative 'text or image' was long ago estimated as a forced one and not rational.

Thus, visual sociology today is a field of sociology distinguished by a special perspective of research as well as of knowledge production and presentation. The field is in its formation period, in the stage of broadening its borders. In spite of expansionist tendencies, visual sociology stays up to our days very isolated from other disciplines, which deal with the visual, such as art studies, visual anthropology, and cultural studies. This situation, which resembles 'running in a closed circle, dooms sociologists to repeat their own mistakes and makes more difficult a search of constructive solutions to multiple problems.

Challenges of visual sociology

Visual sociology poses many questions concerning knowledge production and presentation, searchers (especially Russian) have to look for the answers themselves, because, but for some rare exception visual sociology is not an element of professional socialization. The following joke describes best the situation: a visual sociologist is a sociologist who has learned to film *Y nance*. The list of main problems of visual sociology includes questions of filming, analysis and presentation of research results.

The production of the visual. Problem 1: Making a photograph or film will

Every visual research begins with the question: 'Who and what for to shoot?' Whether a film will be an illustration corresponding to a preliminary plan or a material for the afterward analysis without precise prior purposes depends on the author's choice. Along with that, illustrative and analytical of filming are not in a strict opposition to each other: a material filmed to prove a hypothesis can later on turn into an independent subject of analysis and vice versa. The answer to the question: 'For whom to shoot?' determines to a large extent the quality of shooting. If the materials are destined for research analysis, an amateur filming style becomes a norm submitting to the logic 'the principal is not a form, but a content'. But translation to a larger auditorium make an amateurship' problematic: low technical characteristics of the material filmed. its inability to correspond to the aesthetic canons of 'the visual unconscious' (shots that failed to

be edited well; photography with incorrect composition) become in many cases obstacles to their distribution and perception.

How to shoot? This question is about the choice between open and concealed character of shooting. The answer to it is a result of several variables: the subject of research, the sociologist's on the influence of a camera and his ethical positions. The question about the filming character is especially often raised while studying emotions and interactions. Support for a certain tradition largely determines the researcher's position. Thus, ethnomethodology recognizes only concealed

filming, as it gives a minimal distortion of the reality. Contrary to it, the ethnographic approach allows an open variant being on the position that a camera does not change our actions, because the others' attention is an undeniable part of our life (Lomax, Casey, 1998: 1.3). And according to the constructivist position, this question is not important at all as it is an unjustified pretension to the realism of filming. From this point of view, a distortion filmed is not less informative and allows studying communication norms, regulations of emotions bodying discipline, etc. Ethic principles, shared by a researcher, also form an idea about an acceptable character of filming. The supporter of the 'omniscient field', for example, would never make a film in a concealed manner.

Who should shoot? Every shooting has a double referent: presence of that shooting and of

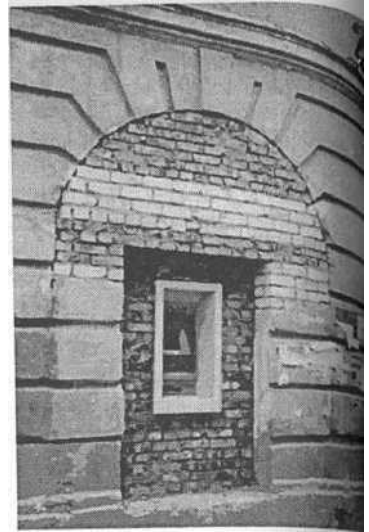
that shot. Starting from the very first days of visual research the author monopolizes the right to shoot, turning his own version of events into the only possible one. The search of alternatives to this research monologue is being held during the second half of the XX century There are several ways to establish a dialogue in a visual research: teaching members of the studied community the rules of filming, as it happened with Navaho Indians, who presented their own variant of everyday life and the surrounding world (Worth, Adair, 1972); consultations with informants in the process of work concerning the main shooting foci (Ballhaus, 1998), or the use of photo and video materials shot before. The ability and necessity of

such an equality goes beyond the framework of visual research, being turned into a subject of sociological polemics as a whole.

It is evident, however, that the above measures do not solve the problem, because a researcher still has his leading role, even when he teaches the members of a community to deal with the apparatus, and by that involves them into a different cultural experience introducing to them an usual world outlook or playing a major role in the choice of visual materials. Finally, the right to take decisions stays in the hands of a researcher, who supports a certain position.

Problem 2: Data analysis

Visual anthropologists, who first faced the problem, have formulated its essence quite sarcastic» J 'Anthropology has never suffered from the absence interest towards the visual; the question has always been: what shall we do with it? (MacDougal, 276) The possible solutions to the problem are a mined by ideas on the nature of the visual. In the case, the visual is being deprived of its specific character and reduced to the textual forms, which makes possible to apply the ready-made analytical schemes or dense description. In the second case, the pecu-





ity of the visual is preserved, which leads to applying analytical procedures, non-traditional for sociology: iconography, semiotics, discourse-analysis, and others. It has to be admitted that the most typical solution, which develops in the sociological practice nowadays, is the reduction of the visual to text. This fact is disappointing, because it turns the analysis into a banal telling of the scene. This quite often leads to a refusal to use visual data. Rare appeals to the use of non-traditional procedures stay up to now rather examples from the pages of a study book than research reality (Rose, 2001; Van Leeuwen, Jewitt, 2001). At the same time, a growing collection of visual data more and more persuasively orients researchers to overcome the sociological solipsism and to refer to analytical traditions of other disciplines.

Presentation of the visual

Photos (by themselves or included into an article) and films are the basic ways to present research results. Independently create quality visual products, which our visual unconscious is so accustomed to? As a rule, a researcher not having necessary skills and financial support (making a professional product is very expensive) limits himself only to amateur photography or home video style filming. The possible solutions to this situation could be an intentional opposition to the aesthetic tradition (kind of a sociological variant of 'Dogma'), or acceptance of the existing norms, acceptance of the necessary skills and creation of a professional product either by the researcher himself or in collaboration with professionals.

However the presentation of the visual is not only an author's problem, but also a problem of a professional auditorium to accept a new form of knowledge. Even today photographs do not often appear on the pages of sociological editions, as if repeating by this fact hundred-year-old arguments of a non-visual character of sociology. Contrary to anthropologists, sociologists even nowadays cannot boast a rich collection of films, which would be known in the academic community and become classics. And the reason for this is not the absence of films but the thing that a tradition of visual knowledge and its stable distribution channels is not formed yet. It is evident a visualization of sociology needs discussion and creation of new canons of presentation and distribution of knowledge.

Trying to overcome the challenges: photographing a changing city

I came to the visual research in the best traditions of the early sociology: one day it became very clear that even the most complicated lexical constructions cannot reflect the essence and emotional connotations of a changing city space. Several years ago changes in Samara, as well as in many Russian cities have reached a certain 'critical point', having become self-evident.

Streets have lost its usual look; 'construction sites of the century' have appeared in front of our eyes. New buildings were growing; everyday walking Paths were changing. Places that seemed so familiar and understandable, were quickly becoming different: all of a sudden, an eye saw new facades, feet stumbled over suddenly appeared



stairs. Sometimes the changes happened within days, and one could not predict for sure, where a building, or often a whole district would be taken down. A look through a camera's objective became an ideal means of understanding and transferring to others the sense of such space metamorphosis and new city looks.

The desire to catch, to stop a moment of changes with the help of a camera, on the one hand, served quite a particular research goal - to picture a process of changes of the city center, to define their trajectory; on the other hand, not to a lesser degree, it followed the desire to preserve the disappearing, a beginning nostalgia for the past of an irreversibly changing city.

The research has demanded not only a new look, but also a special modus. Speed, chaotic character, diversity of happening changes turned out to be absolutely inaccessible for systematic, formalized, focused on particular objects methods, destined for crystallized spatial and social forms. Concentration of attention on details, an even slight formalization of observation did not allow to capture the spirit of changes, leaving behind the context and emotional density of events. Referring to the other's experience was often doomed to failure: the changes were so rapid, that they quickly turned into routine, becoming a non-reflexive part of an everyday experience. My filming of novelties often caused surprise in local dwellers, who posed all the same question: 'What interest have you found in this?'

'A camera's subjective' (Mescherkina, 2002) was complimented, in an organic way, by a phenomenological research modus (in terms of D. Harper) (Harper, 2000: 727): the researcher himself became a starting point, noting in a free style the occurring changes, conversations and commentaries on it, heard in the street, as well as own feelings and reactions. Placing myself in a space of the city, feeling its changes through a gradual change of my own spatial competency, everyday routes, spatially fixed interactions, I tried to feel, to look and to transfer my own feeling of what was happening around. A phenomenological modus also included a reflection of research experience — feelings in the course of observation or filming. My own body practices, outlooks, the chosen angle of shooting, the shared taboo became topics for discussion. That is why field notes turned out to be so necessary; they reflected not only what was seen, but also the very experience of seeing.

The very process of filming required a permanent reflection of the researcher: first while choosing an object, and then while analyzing the object shot. Even at the minimum level of prior conceptualization of the research, in the shot itself there appeared to be a problem and a search for the solution to it. It is not by chance that a visual research is called 'shooting with sociological consciousness' (Harper, 2000: 728). Photographing violated an intact state of an everyday life, capturing a certain part out of it, and by this marking it as the one deserving attention. The shooting of the city space center was held without a prior plan. The foci were defined while novelties were appearing, which gave to a large extent a chaotic character to the shooting, and this corresponded quite well with the spirit of the changes.

The analysis of the resulting photographs constituted the second stage of abstraction. A culturally formed skill of peering at photos (examining family albums, pictures from newspapers and magazines supported this reflection modus, reinforcing it by a multiple return to the image).

The work was held within the framework of two scenarios: synchronic, oriented to fixation of cleavages - co-presence of old and new forms, and chronologically consequent with time intervals (half a year, a year). It has to be admitted that photos of cleavages often turned out to be more important, widening the geography of shooting in accordance with the changes of the city and revealing brighter the contrast character of the changes.

The year devoted to the research, seemed to me a very long period: it was difficult to get use to the idea that a time gap was necessary to define the dynamics of the changes. Today I perfectly understand it that it is only a beginning of the way, and that faraway deadlines are dictated by the internal logic of the research: tendencies in spatial changes can be revealed only with shooting chronologically by series or in a synchronic-comparative way. Long time period has their positive role, such as in the possibility of a constant reflection and verifying of hypotheses prevents from immediate interpretation of the events, which is not proved by experience.

The city was shot openly as to take photos of streets and houses is, as a rule, much more easier than people. A look through an objective in this case is not limited by numerous internal and external bans: in most cases you do not have to get permission for shooting, establish

a contact, and wait until they get used to you. Apart from this, the researcher is devoid of reproaches from the academic community with a camera's power and forcing into being filmed. The circumstance, which normalized the shooting and rendered it relatively simple, was publicity and accessibility of most facades and streets. Especially easy was to shoot in the so-called historical places, where appearance of a person with a camera is expected and does not surprise, or in the streets full of people, where nobody looks at you. But you should not perceive 'the facade space' as totally open and accessible to a camera's view. Bans to shoot new residential buildings gradually become a widespread practice.

A role chosen by the researcher has a special meaning. For a researcher of urban space, quite comfortable is a role of tourist as a legitimate collector of impressions, who is sanctioned for shooting by the public opinion. As for local people, they often identified me as a tourist because in their view a person shooting everyday life buildings, a priori cannot be local. The tourist game provided with uncontested advantages, provoking facility in establishing a contact and allowing defining places for future shooting as well as to get ample commentaries. Other roles proposed to me were a journalist, a researcher, and an architect, caused a great suspicion and did not allow establishing such effective communication.

A researcher who films, very often presents himself as a 'lonely hero'. Judging from my experience, shooting together with someone is much more productive because of several circumstances. Together it is easier to overcome symbolical barriers and to violate a territory's frontiers. Assistants make it possible to imitate 'a photo on the background of: as if a camera's attention were directed to a person, and not to a place. The very process of shooting turns into a constant analysis and discussion, allowing defining the focus of one's own interests more precisely. Apart from all evident research advantages, shooting together is also a shared adventure, where one's emotions gain a special force thanks to the other's impressions and feelings.

Today the analysis of a large quantity of visual materials only begins. Looking through packages of photos, I cannot help admitting: the pictured often looks self-evident and does not need speaking about. This fact in particular constitutes such almost solvable problem of working with the visual, which stimulates the search of new methods of analysis.

Visual sociology: to be continued

'It poses so many questions...' This quotation from Geertz reflects very precisely the contemporary state of visual sociology, which is in the search for its borders. Only one thing is clear: visual sociology, with all its uncertainties and problems, is not a myth, not an artificial creation; it is a reaction to visualization of culture and a change in the research optics of humanitarian knowledge. The duality of its research perspective: visualization of the social (bodyness, space, ingness, interactions, and emotions) and of the visual as a cultural construct becomes heuristically precious, letting to problematize a broad circle of phenomena.

Visual researches and films, which have been lately appearing in the Russian sociological course witness that this genre is in demand. Western roots of visual sociology have in this case a contradictory meaning: on the one hand, being as a rule little familiar with the Western discussion, we are free to act in our own way; on the other hand, we frequently face the need 'to invent a bicycle'. We can only hope that challenges of visual sociology will serve a pretext to admit the limited character of the traditional knowledge, but to also to look and to find constructive answers, to establish interdisciplinary interaction, which also means to start new projects and to create a network of researchers treating themes and problems of the visual.

References

Anderson, N. (1998). *On Hobos and Homelessness*. Chicago: Chicago University Press, tallhaus, E. (1998). *Sich sorbisch trauen*.
 Barthes, R. (1997). 'Camera lucida'. Moscow: Ad Marginem.
 Becker, H' S, (1995)- *Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It's (Almost) AH a Matter of Context*, www.soc.ucsb.edu/faculty/hbecker/visual.html

The Individual and Society

Construction of a Social Document: Practice of a Documentary Theatre (Theatre.doc)

Elena Lebedeva, with participation of Elena Gremina¹

Introduction

Humanistic sociology that studies a person as a subject, postulates its research tasks as interpretation, understanding, description and observation. The centre of its interest is a social document as a container of the internal, the subjective and the socio-typical at the same time.

The results of individual experience containing the meaning of agent's actions both as an individual and as a participant of social life, can be presented in different forms: letters and diaries, biographies and life stories, dreams and self-observations, essays and notes, photographs and videos.² However, these documents are not only studied by humanistic sociology. The growing importance of individuality and realism as trends of modern culture leads to the use of various other forms of social documents: reality shows, documentary films, various internet blogs (e.g. live journal), live broadcasts, publications of biographies and memoirs, creation of installations with the use of 'human material' and so on. The tendency for authenticity and documentary character of material now dominates in many genres in which fiction used to be dominant.

There is a theatrical movement which propagates sheer realism and uses social documents -documentary theatre and the verbatim method used by it. Verbatim (from Latin 'verbatim' - 'literal', 'voiced') is a staging technique that denies classical literary material. The foundation for each verbatim production is the interviews with the representatives of a certain social group which the characters of the play come from. The transcripts of the interviews are both the plot and verbatim dialogues of the play³. The unit of actuality for Verbatim is not a fact but a word. The playwright constructs speech of characters without having to edit the individuality of their manner⁴.

The documents created in documentary theatre with the help of the verbatim technique claim¹⁰ to be social documents. They are the results of social experiences; they show individuals as subjects of actions, woven into the context of their social reality and social lives⁵. However, it is necessary to mention that social documents are not only used in documentary theatre, they are constructed in the production process, and therefore they assume a special character. They carry not only the life practices of the interviewed characters, but also their stories that made typical by the creators of production. Documentary plays reconstruct social reality on the basis^a of a social document. However, this social document is created with the help of the verbatim

¹ Eremina, the art-director of Theatre.doc, has contributed her materials and recording which we found possible to put into a sociological commentary.

² Plummer K. Documents of Life. An introduction to the Problems and Literature of Humanistic Method. - London: Unwin Hyman Ltd, 1990, p.2

Dictionary of modern culture: Verbatim <http://www.teatrdoc.ru/modules.php?op=modload&name=News&file=article&>

⁴ What is Verbatim? <http://www.teatrdoc.ru/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=24>

⁵ Plummer K. Documents of Life. An introduction to the Problems and Literature of Humanistic Method. - London: w,n Hyman Ltd, 1990

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

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

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

Denzin, N. K. (1995) *The Cinematic society: The voyeur's gaze*. Thousand Oaks, CA: Sage. Emmison, M. & Smith P. (2000). *Researching the Visual. Images, Objects, Contexts and Interactions in Social and Cultural Inquiry*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage.

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

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

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

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

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

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

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

Lomax, H. & Casey, N. (1998). 'Recording Social Life: Reflexivity and Video Methodology'. *Sociological Research Online*, vol.3, no. 2. www.socresonline.org.uk/socresonline/3/2/1.html

MacCluen, M. (2003). 'Ponimanie media: vneshnie rasshirenia cheloveka' (Understanding media: man's outer extensions). Moscow: Canon-Press-Ts, Kuchkovo pole.

MacDougall, D. (1999). *The Visual in Anthropology*. In M. Banks and H. Murphy (Eds.), *Rethinking Visual Anthropology*. New Heaven, London: Yale University Press.

Mescherkina, E. (2002). 'Subjective kameri'. (A camera's subjective). *INTER*, 1, 85-87.

Petrovskaja, E. (2002). 'Vremia fotografii (Vmesto predislovia v Neproyavlennoe)' (The epoch of photography (instead of preface to the undeveloped)). Moscow: Ad Marginem, 7-23.

Rose, G. (2001). *Visual Methodologies*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage. Semenova, V. (1998). *Kachestvennye metody: vvedenie v gumanisticheskuiu sotsiologiu (Qualitative methods: Introduction into humanist sociology)*. Moscow: Dobrosvet.

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

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

Utehin, I. (2004). *Otcherki kommunal'nogo bita. (Studies in communal household)*. Moscow OGI.

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

Translated by O. Nikitin**-

technique, and, of course, the social reality is not that real. Social reality per se is not possible to reconstruct because any reconstruction will have a certain amount of distortion. The degree of closeness to reality can be different. The document itself is an entity, and its uniqueness is presented each time as an image of the document creating the effect of actually, necessary for the audience. <... > There is no social document that would be self-sufficient as a document itself <...> the effects of actuality created recognised by the audience in the course of the document's use are of more importance⁶. The presentation of the document, the identification of the document, the influence of the document on the process of its creation - all that gives the playwright an opportunity to represent the constructed social reality in a special way, to offer his/her own though hidden, point of view. The materials constructed with the help of the verbatim technique and represented in a documentary theatrical production, become a part of public discourse and are introduced into cultural exchange, claiming their niche in theatre.

As it seems, verbatim has a common field with sociology. The interest in acute social problems, the ways of searching for and collecting data, the concentration of life practices in a form of a theatrical production lie within the area of sociology because we speak of reconstruction of social experiences that do not have anything to do with well-ordered routine. Hard life of guest workers in Moscow; problems of a newly drafted soldier; hidden life of political strategists and corporate managers, destroying the magic of fashionable professions; transfer of criminal inclinations from mother to daughter; incest, hidden by the external happiness of family life; the tragedy of 'Kursk' presented from the points of view of those involved, etc. - all these stories talk about the conflicts of social institutions, deviations, contradictory and traumatic social changes¹ experienced by the so called common people. This article is devoted to the essence of the verbatim technique which helps create social documents and theatrical products.

Let us look at the origin of the theatrical technique and its uses, and then explore the technique in the context of humanistic sociology.

Theatrical Origins of Verbatim

This documentary technique emerged in the UK in 1980s in the context of the New Writing movement. Focus on acute and burning social themes is one of the main characteristics of New Writing. The language becomes the major semantic dominant; the words start to be more significant than other means of theatrical portrayal. The truthfulness and realism of the translated experience becomes very important. New Writing's another characteristic is the creation of new meanings and reinterpretation of old one, a certain existential search presented in destroying multiple taboos for public presentation of abnormal social facts, and breaking traditional boundaries of a play. The plots of plays start to involve protest; plays become radical; writing becomes dominant over directing.

One of the birthplaces of New Writing, British Royal Court Theatre, introduced social and realistic, but still fictional, plays in a documentary manner and organically transferred to the verbatim technique. However, as some of the representatives of Royal Court point out, verbatim i was partly inspired by the Stanislavsky method. We can suppose that the Stanislavsky method could have been the origin of verbatim in terms of empathy, the ultimate connection between the actor and the character which is created by the use of life experiences, immersion into the environment, interviews with the characters, and plunging into the reality that is portrayed with the help of theatrical means.

The Royal Court Theatre held several seminars on verbatim as part of the New Writing P°J' ects in Russia in 1999 and 2000. Other seminars and festivals of young drama were held aftej that, and, as a result, a group of playwrights and directors got together, to create a theatre o documentary writing in 2002, the theatre in which the majority of productions are made in verba tim or its variations.

The Verbatim Method

Let us point out once again that verbatim is a method of creating a documentary play built on the information received from real people in an interview, and this information is literally reproduced. 'Orthodox verbatim does not allow the authors to add a single word'⁷. The technique is based on a social document, in which the playwright manipulates the words of the characters without editing their speech individuality⁸.

Verbatim-play, as any conversation carries certain elements of the unpredictable and the unknown, it is not always possible to guess when and how everything may end. Naturalism and realism are also typical for the verbatim technique. There is almost no space between the text of the play and the transcribed textuality of characters' life practices. 'Verbatim-text is much closer to the laws of real world than fictional text; the text of a fictional play or article has been built over a long period of time, even though it may be read at the speed of real life. The text of a verbatim-play is closer to reality because it has always existed in a dimension that is close to reality'⁹. The author of a play, the playwright is sort of dissolved in the characters in whose name the story is told. The interviewees or the authors of other documents which the verbatim-play is based on are in fact the co-authors of the play, and they are maybe even more important than the playwright himself/herself. The language of the text becomes very important here. The text is left without any editing and change because it is a very important element of reconstructing reality on stage. 'Uninvented characters speak they way they speak in real life, and not the way literary or art directors would like them to speak'¹⁰. The speech of the interviewees should be transmitted the way it is, not matter what phrases it contains, because there are no good or bad phrases for verbatim, there is only the reality that needs to be transmitted. Even the use of strong language is quite justifiable and is not out of place - 'we curse not just for the sake of cursing and letting it out. Not for the sake of shocking. Not because we are tongue-tied. We curse to unmask the right, sanctioned, self-righteous speech. Curse words are also used as connectives. They make words move faster, and they make action more intense. The rhythmical essence of strong language lets out such a great amount of energy per unit of staging time that emotional sensors in the audience go off scale'¹¹.

Orthodox verbatim has its own rules and laws: 'one act, the entire length of the play is no longer than an hour, confessional character of intonation, very fast pace that is kept constantly'¹².

A manifesto of New Writing of sorts was accepted at a conference of the New Writing movement in 2002. Here are some postulates of the manifesto:

- 'minimal use of props; large props are not to be used; rampants, platforms, columns and stairs are out of the question;
- music as means of expressivity is not allowed; music can be used if its use is specified by the author in the text of the play or if it is performed live during the play itself;
- * dance and/or dance miniatures as means of directing are not to be used; it is only possible to use them if they are described in the text of the play; the use of staging 'metaphors' is not allowed.
- * Actors only play characters of their own age, actors do not use make up unless the make up is necessary as a peculiar trait or part of the profession of the character'¹³.

The closeness to some principles of cinematographic movement Dogma-95 is evident here ~ let us look at them briefly. The main protest described in the Dogma manifesto is the total rejection of illusion in cinema. The films are not created to be liked by the audiences, quite on the contrary. The director experiments with the audience and instead of enjoyment the audience can get an emotional stress or an aesthetic shock. Dogma propagates the absence of personally and authorship. As the participants of Dogma think, reality does not have an author. Dogma Wants to be closer to reality, or even become reality. That is why Dogma is against artificiality and

⁷ What is Verbatim <http://www.teatrdoc.ru/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=24>

⁸ What is Verbatim <http://www.teatrdoc.ru/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=24>

⁹ What is Verbatim <http://www.teatrdoc.ru/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=24>

¹⁰ Zabaluev, A. Zenzinov. Hot DOC, or Some like it Hot // Russian Journal 21.04.04 http://www.russ.ru/culture/podmostki/20040421_zz.html

¹¹ Zabaluev, A. Zenzinov. Hot DOC, or Some like it Hot // Russian Journal 21.04.04 http://www.russ.ru/culture/podmostki/20040421_zz.html

¹² Dictionary of modern Culture - Verbatim http://www.grishkovets.com/press/release_32.html

¹³ Dictionary of Modern Culture - Verbatim http://www.grishkovets.com/press/release_32.html

⁶ O. Aronson: Meta-cinema, Moscow: Ad Marginem 2003, pp.139-140

The Individual and Society

predictability. According to Dogma-95, 'movies are not an illusion!¹⁴ Films that are made in line with the laws of Dogma do not have to be 'Creations', capitalised, they exist only here and only at this very moment; the immediate is much important than the eternal, and because of that the immediate is much more truthful and important - 'my ultimate objective to squeeze truth out of my characters and circumstances. I swear to obey these rules with all means I can find, and I not be limited by ideas of taste or any aesthetic concepts'¹⁵. To put it in a more straightforward way, Dogma thinks that the process of making movies carries an element of artificiality. Dogma films are photographs of reality that exist by themselves - 'I am not looking for words in the movies, I am looking for something else - the independent life of a film... I am excited when films are vibrant and alive'¹⁶.

Dogma changed not only cinema but also other visual arts. Thus, we can talk about Dogma's influence on the formation of methods of documentary theatre.

The Choice of Topic

As it has been mentioned earlier, at first the playwright studies the theme of a future play. Later on the characters, the plot and the structure of the play are developed. The themes for productions are varied! they are usually the points of broken social life. Verbatim is a technique oriented on marginal, extreme conditions. Therefore, verbatim-plays talk about situations of life-death interactions. Prisons, rapes, tragedies in coalmines - all these situations are located on the boundary between life and death (or even behind this boundary, on the death territory). The list of topics chosen by young playwrights almost identically repeats the headlines of the Urgent News section in the Moskovsky Komsomolets newspaper, the section that is meant to scare and attract readers every day'¹⁷. However, verbatim takes on the world of daily life as well, because routine practices, once looked at under the microscope of actuality, can reveal deep existential problems.

Collection of Information

The main method of data collection is an interview. Sometimes those are autobiographical interviews, some written documents can be used as well (those can be letters or newspaper articles), internet materials/publications (fragments of emails, discussion forums, etc.) It is worth mentioning that anyone can be the interviewer-the playwright, the director, the actors or sometimes the entire company/group. 'While recording the conversation, the actors at the same time observe the interviewees, trying to remember the characteristics of their behavior and peculiarities, gestures, and so on. The collected data is then passed on to the playwright who 'decodes' it, without editing, and preserves all original features of the 'information donors including pauses, exclamations, stuttering and stammering, expletives, etc. The play is written basis of all this material. The author does not have the right to edit or change the text of the actors. The author can only compile or shorten, he/she is not able to create his/her own based on what was heard, add a little suspense, or insert a 'drama knot' - he/she does not have the right to do that'¹⁸

In the course of the interviews respondents (they are more often referred to donors by playwrights) unveil the stories or separate episodes of their lives, and, as a rule, themselves create the structure for the story. Naturally, all verbatim-interviews are informalised. Sometimes during the interview the respondent structures the conversation from the beginning to the end. The interviewer's only influence on the process is in the fact that he/she is free to choose the place and talking to that very person. We can even encounter the narrative monologue of the donor, absolutely uninterrupted by the playwright's questions or phrases. It can also be a half-structured interview, with some motivating and directing questions of the interviewer. It can also

14 Dogma 95 //The Art of Cinema №12 1998 <http://old.kinoart.ru/1998/12/12.html>

15 Dogma 95 //The Art of Cinema №12 1998 <http://old.kinoart.ru/1998/12/12.html>

¹⁶ S. Kaganski. Lars Von Trier The Cross and the Style //The Art of Cinema №12 1998 <http://old.kinoart.ru/1998/12/10.html>

¹⁷ What is Verbatim <http://www.teatdoc.ru/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=24>

¹⁸ E. Isaeva. From the Point of View of the Author //The First Man New World, N11 2003

be interview-dialogue when both the respondent and the interviewer conduct the conversation as equally important interlocutors, the playwright can also say a few things about himself/herself and his/her own life and create situations that can impose a certain route onto the conversation/

Moreover, a two-sided conversation can make the interviewee more responsive, and create more trust to the interviewer. The interviewer therefore can become more involved, more open, more willing to share which lead to discovering new, hidden sides of the problem in discussion.

Interview Questions

Questions are the playwright's best weapon, especially in the situation when the respondent is not a self-player (that is not capable of a full and independent narrative), or when it is necessary to focus on specific topics.

To be able to describe the importance of questions for verbatim, I would like to cite the art director of Theatre.doc Elena Gremina: 'Both questions and answers are utterances. But a question is a negative utterance, it contains a vacuum that forces the production of another utterance - an answer. A question is the only way to say and not to say the truth at the same time. A question is an utterance that contains nothing but the declaration that the speaker does not hold defined content. Why a certain meaning within the question-utterance does cause a specific

answer, and how can it be predicted? A question is different from all other utterances by its ability

to multiply. A question is an utterance that causes creativity or production. A question a creative task that the one who asks the question offers to the one who answers, the task of creating text. This creative exercise is used in everyday life; there is always production/creativity in speech the functional creativity that has not been planned or thought of.

The creative origin of verbatim-text is probably the main source of its artistic value. This is confirmed by several laws of verbatim-interview that direct the interviewee towards answers not using his/her own cliches, which helps avoid stories that had been told by the interviewee before and have therefore become habitual. Verbatim looks for new words, new answers things never uttered before, unique statements of one's personality. The questions' positive role is directed onto multiplication of the interviewee's world, its restoration: by miracle of a question, it creates something that has not existed before. Verbatim-plays preserve and open artistic nature of this multiplication¹⁹ Therefore, the art of questions is meant to help the interviewees open up un-leash-rehabilitate their language as something self-valuable, let them recount and structure their stories, uncovering the logics of internal construction and, as the culmination of the interview help respondents be free of cliches of obsolete narrative forms.

Working with Text

After the interview has been conducted, the playwright or the actors do its decoding. If a play is not exact reproduction of the text of the interview, it does not fall into orthodox verbatim, Verbatim is constantly developing and allows new additions and experiments. We are going to talk slight variations here only, and more radical experiments and deviations from the method will be discussed in a separate chapter

Apart from simple transcription and reproduction, the text of the interview can be configured in different ways. This happens when the author takes several interviews, and the, following certain logical order. "stirs" the fragments of interviews together, possibly removing some parts and therefore creating a new text.

The text of the play can also be compiled from fragments of interviews and documents For instance, the letters of respondents can be alternated with their phrases or observations of other respondents

The most important thing that has to be preserved is the actuality, the purity of the text The interpretation of what has been said by the respondent or the substitution of the text's meaning and form are not allowed: the main goal is to constrain the playwright's understanding of what is being said, and look at the interview as the scientist looks at the reserve.

¹⁹ what is Verbatim <http://www.teatrdoc.ru/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=24>

The method of complete immersion of actors into the text is realised here. The actors do not act the text, they live it. That is why the actors usually speak softly, slowly and with concentration as if they are remembering something very important. Having come very close with the play and the reality of injured souls it describes, the actors permeate into this reality to such extent that they are afraid to lose the smallest trace of intonation or a brief phrase that may even not mean much²⁰.

Modifications and Stylisations of Verbatim

More daring experiments with the method are the life game and in-depth interview techniques. There is an opinion that verbatim already requires modifications, because if it continues to exist the way it does now, it will produce one type of plays, as if made on a conveyor belt - 'as soon as a certain part of the way is done, old methods are not efficient anymore or become simply boring. For each speech piece you always have to invent something new. Of course there are old comfortable methods: I take a voice-recorder, make a certain cut-off, compile the material into a play and produce photographic images of reality. But all this is becoming less and less interesting. There is already a conveyor; you can make productions one right after another, without a stop. We are now in need of some time for collection, for feeding on something new'²¹.

Life game technique is 'when the life of characters is staged right in front of the audience, and the audience are able to witness the actor's in-depth interview, the total immersion into the circumstances of the character. The actor assumes the documentary materials of the character and sort of becomes the character, giving the interview on the character's behalf, answering audience's questions, etc.'²² This most theatricalised trend of verbatim, as strange as it may seem, is analogous to sociological practices of field studies.²³ The understanding of the actors/ sociologists' roles as researchers of the problem is quite similar: actors/sociologists are involved into the study of the plot as a whole, turning into a certain instruments of cognition. The game element of the transformation become possible only when the sensitivity towards the problem is high, when the feelings are not discarded as the factors destroying objectivity but on the contrary, are present and participate together with the conscious.

It is necessary to point out that verbatim gave way not only to some modifications of the method but also to some stylisations - plays in the style of verbatim. Some of them do claim to be verbatim-plays, but in the end they uncover their non-documentary essence. We can speak here about a certain game with the audience, however such games expect that the audience is aware of the context and can distinguish between the real and the invented. This idea carries a very interesting trick: the spectators who start doubting the documentary character of a play develop an internal process that lifts the mechanisms of demarking reality on a reflexive, conscious level. The spectators start thinking about what is real and what is not, what con and marks reality.

Verbatim and Discourse of Humanistic Sociology

Having researched the theatrical practice of verbatim, we would like to relate it to the discourse of humanistic sociology through trying to find their similar characteristics. It is possible that here we speak of phenomena of cultural interference, influence and intellectual coinage.

Correlating verbatim with theory, 'life world' of A. Schutz and the drama approach of I. Hoffman come to mind. These two approaches lie within the interpretative paradigm, based on identification of an action's subjective meaning, its importance for those involved in the action.

Verbatim refers to in-depth reality of social life, to subjective meaning of people's actions, and therefore, to 'life world'. This method is focused on creating Schutz's life world that is made typical in a certain way and exists in schemas in people's minds, being perceived by people as an .

²⁰ N. Agishova. Daughters and Mothers in Prison // Moscow News <http://www.mn.ru/p^>

²¹ Zabaluev, A. Zenzinov. Hot DOC, or Some like it Hot // Russian Journal 21.04.04

http://www.russ.ru/culture/podmostki/20040421_zz.html

²² what is Verbatim <http://www.teatrdoc.ru/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=24>

²³ The Institute of Independent Social Research under the leadership of V. Vronkov conduct ethnographic field studies exploring social media status and the mentality of characters who live at the border between defined cultural worlds.

objective world. But, according to Schutz, this world is on the contrary inter-subjective: 'common environment and experiences assign an inter-subjective, social character to the world that we are able to perceive. The environment is not mine or yours, nor it is the sum of our environments' it is an inter-subjective world that we are both to experience'²⁴.

Verbatim offers an opportunity to penetrate into the in-depth level of social reality that takes its roots in subjectivity, the one that has been elevated to the surface of public discussion by discourse, it has been 'made' important. In a certain sense, verbatim works for the creation of discursive culture of discussing the questions and topics that used to be taboo or marked as mass media messages that are meant to terrify, surprise, but not to make think or describe. At the same time verbatim creates distrust to the traditional role of a writer who 'distorts' social reality bringing in too much of his own. Therefore, the role of a playwright is in the answer to the emerging demand for social reality that is interesting in all its niches, be it the life of closed subcultures or real feelings and experiences, connected with identity breaks of various levels

If we use terminology of I. Hoffmann, we may say that verbatim-plays represent social practices because they preserve the striving towards the unity of social interaction and performance as events described in verbatim-plays did happen. 'Analysing Self, we are distracted from the owner of the Self, of the persona who either wins or loses, because it and its body are only the hooks of a coat-rack holding something produced with common attempts. And the means for production and support of the Self are not located within the hook; these means are often in fact consolidated in social motivations'²⁵. As verbatim tries to reproduce something that happened some time ago almost word for word, fact for fact, in an ethnographical way, we are able to see the things 'hanging on the hook', because we know beforehand that the hook in this case is someone else and not the real participant of the interaction that took place. And thanks to this abstraction we are able to observe how interaction occurs, the types, the templates the behavioral models; we can observe how the projection of 'defining the situation' goes. But at the same time, the invisible work of the playwright/director who condense voiced life practices to the desired types, actually reproducing analytical work of the sociologist who goes through stages of generalizations before formulating a valid hypothesis of the observed reality.

It is necessary to mention that the situations of broken social order, disruption of performed socialised roles, the break of expectations and manifestations of disappointments are very important because they are located on the other pole of efficient performance. But what is more important for the formation the lead of the level of understanding of how the verbatim helps changing social institutes function – army, family modern politics, penitentiary system, etc Thus, verbatim helps understand the processes that help sustain social order, and, at the same time, destroy this order and its marginal versions that probably would like to be institutionalised. If it is possible to say so, verbatim-plays invite to excursions around the unknown knows society.

Similarly to the biographical method Verbatim can demonstrate different attitudes to the biographical text that lies in the foundation of the play - they can either use the text as a social fact, illustration or social construct or transfer their interest onto the construction of biography by the speaker. The similarity of verbatim-lays are not just the stories of typical representative but also marginal ones, and the field of social interest entails urgent problematic points here. 'Life stories are most often used for the study of social minorities in sociology - the groups that are quite difficult to localize in terms of time and space (ans, subsequently, that are less available for massive selective study)²⁶ ; from the time of the Chicago school the biographical method was constantly used for exploring gaps in the study of problematic social groups. Drug-users, drifters, juveniles, socio-cultural minorities, etc. were the preferable subjects of study'²⁷ Other and subjects of verbatim's research are marginal groups, social minorities, problematic social groups and event

²⁴ A. Schultz. Aspects of social World // Semantic structure of everyday world: notes of phenomenological sociology. Moscow, Institute of the Foundation 'Public Opinion', 2003. p. 126

²⁵ Gofman E. Presentation of self Self in Everyday life, N.Y., Anchor, 1959, p. 252-253, cited from I. F. Devyatko Sociological 'theories of activity and practical rationality, Moscow, Avanti Plus, 2003, p 163

²⁶ I.F. Devyatko, Methods of sociological research. Ekaterinburg, State Urals University publishing house, 1998 p 44 27

²⁷ Fuchs-Heinritz, Biographical Methods// Biographical Method: History, Methodology, Practice. Edited by E Yu.

Mescherkina, V.V. Semenova, Moscow, Institute of Sociology of RAS, 1994, p.24

In a certain sense, 'oral stories' are also related to verbatim because they compare subjective experiences and their interactions with official discourse. Social groups, united by marginal historical experience, the experience that has not been included into official history, tend to document this experience as alternative discourse as the foundation of their group identity. For example, one of the future plans of Theatre.doc is a play based on life stories of those who were sent to Germany during World War 2.

Conclusion

Therefore, it is possible to say that the theatrical technique of verbatim is not principally alien to sociology. The method of verbatim, the social project of documentary theatre, ideologically and technically correlates or strives to correlate to public goals and methods of понимающей социологии. Moreover, contextually, verbatim-plays leave the boundaries of theatrical field because they provoke the conflict of discourse. Many of the plays describe the contradiction to official discourse created by mass media and government. Many topics and problems (humiliating treatment of juniors in the army, labour migration, criminality, incest, etc.) lie in the zone of mass media total monopoly, and attempts to talk about them differently are attempts to destroy this monopoly, cast discredit on the official view of the problem or bring forward an alternative version of the problem. In a certain sense, a documentary play, created in the verbatim technique, destroys absolute power over interpretation that mass media offer to society.

The appearance of theatre.doc, in my opinion, is symptomatic. It is in line with certain tendencies. First of all, this is the level of asocial character of the theatre that has gone over the critical point. The feedback of the audience, though indirect and not immediate, is still there. The appearance of theatre where new documentary plays are staged shows that the necessity for such a theatre became institutionalised. The spectators come to documentary theatre in search of unofficial discourse that confronts the official and destroys its total power over the interpretation of social events. The spectators need this dialogue, this kind of compassion, mutual articulation of burning problems which actually signifies the lack of discourse culture of our society. And documentary theatre, apart from immersion into authentic subjective social reality, offers the ground for a common conversation about this social reality, it offers an opportunity to understand what is going on, it involves into a theatrical game of one's own identification of the situation.

At last, sociological practices in Moscow's theatre life make us think what the language of contemporary sociology should be like. Probably, sociology should be more journalistic, it should give modern answers to burning social questions, it should be more incorporated into social life. Reacting to what's going on, producing personal discourse and making it external - these tasks are not less important than exploration of social problems.

References

- About the royal court http://www.royalcourttheatre.com/about_detail.asp?ArticleID=14
 Agishova N. (2003). Daughters and mothers in prison // Moscow News <http://www.mn.ru/print.php?2004-1-60>
 Aronson O. *Meta-cinema*. M.: Ad Marginem.
 AustLit Gateway News May/June 2004 <http://www.austlit.edu.au>
 Batygin G.S. (2001). *Continuum of Frames: Dramatic Realism of Irving Hoffman* // *Sociological Journal*, №3.
 Bauman Z. (1993). *Philosophy and Post-modernist sociology* // *Philosophical Questions*, №3.
 Belanovskiy S.A. (2001). *In-depth Interview*, M.: Nikkolo-Media.
 Boyakov E., Davydova M., Dondurei D. (2004). 'We Need New Forms. Do we Need New Forms?' // *The Art of Cinema* №2 <http://www.kinoart.ru/magazine/02-2004>.
 Burgos M. (1992). *History of Life. Recounting and Searching for Self* // *Sociological questions*, vol.11, №2.
 Davydova M. (2005). *The End of Theatre Era*, M.: OGI.

Devyatko I.F. (1998). *Methods of Sociological Research*. Ekaterinburg: Urals University Publishing House.

Devyatko I.F. (2003). *Sociological Theories of Activity and Practical Rationality*, M.: 'Avanti plus'.

Dictionary of Contemporary Culture: Verbatim <http://www.teatrdoc.ru/modules.php?op=modload2&name=News&file=article&sid=6>

Dictionary of Contemporary Culture: Verbatim - Evgeniy Grishkovets is not without a reason considered the precursor of documentary theatre http://www.grishkovets.com/press/release_32.html

Dogma 95 // *The Art of Cinema* №12 1998 <http://old.kinoart.ru/1998/12/12.html>

Documentary Theatre Plays, (2003). M.: 'Three Squares'.

Golofast V.B. *New Winds in Sociology* www.socio.ru/public/golofast/New_doc

Gritsai A. (2002). *Real Magic or the Story of a Girl who still Wants to Save the World*. *Art Electronics* № 4 (9). <http://www.artelectronics.ru/index.php?s=text/stat/64.txt>

Hoffman I. (2002). *Order of Interaction. Theoretical Sociology: Anthology: part 2*. M.: 'University' Book House.,

Hoffman I. (2000). *One's Introduction to Others in Everyday Life*. M.: Canon-Press, Kuchkovo Pole.

Ionin L.G. (2004). *Sociology of Culture*. M.: SU HSE Publishing House.

Ionin L.G. (2004). *Philosophy and Methodology and Empirical Sociology*, M.: SU HSE Publishing House.

Isaeva E. (2003). *First Man* // *Novoye Vremya*, №11.

Kaganski S. (1998). *Lars Von Trier Cross and Style* // *The Art of Cinema* №12. <http://old.kinoart.ru/1998/12/10.html>.

Mescherkina E. Yu. (1994). *Introduction/ZBiographical Method: History, Methodology, Practice*. Ed. by Mescherkina E. Yu., Semenova V.V. - Moscow: Institute of Sociology of RAS.
 Mescherkina E. Yu. (2001). *Feminist Approach to Quality Data Interpretation: Methods of Analysis of Text, Interactions and Graphical Images/Introduction to Gender Studies. Part 1*. Ed. by I. Zherebkina. Kharkov, IGI, St. Petersburg: 'Aleteia'.

Narshi E. (2002). *Immersion* // *Otechestvenniye Zapiski* № 4-5.

Give up a Banana for an Interesting Game. *New Drama. AC Questionnaire* // *The art of Cinema* №2 2004 <http://www.kinoart.ru/magazine/02-2004/now/refusebanana0204/>

Plummer K. (1990). *Documents of Life. An introduction to the Problems and Literature of Humanistic Method*. London: Unnwin Hyman Ltd.

Semenova V.V. (1998). *Quality Methods: Introduction to Humanistic Sociology*, M.: Dobrosvet.

Smelyansky A. *Profession: Actor* <http://www.lib.ru/CULTURE/STANISLAWSKIJ/akter.txt>
 Stanislavsky K.S. (2003). *The Actor and His Work*. M.: Actor. Director. Theatre.

Schmid V. (2003). *Narratology*, M.: Languages of Slavic Culture.

Schutz A. (2003). *Aspects of Social World // Semantic Structure of Everyday Life: Notes on Phenomenological Sociology*, M.: Public Opinion Foundation Institute.

Schutz A. (2004) *Semantic Structure of Social World / Selected Works: World Illuminated with Meaning*, M.: ROSSPAN.

Schutz A. (2004). *Formation of Notion and Theory in Social Sciences / Selected Works: World Illuminated with Meaning*, M.: ROSSPAN.

What is Verbatim

<http://www.teatrdoc.ru/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=24>

Zabaluev V, Zenzinov A. *Hot DOC or Some Like it Hot* // *Russian Journal* 21.04.04 http://www.russ.ru/culture/podmostki/20040421_zz.html

Soviet girl's diary

Michail Rozhansky

*Whether to overcome the anguish of
deadlock
in which the historical man has led himself
in case to not suppose that omnipresence
ubiquity of history in people's thoughts and
deeds
is the specific optical illusion?
Mikhail Gefter*

*In 20th century the diaries are not written
and not a single line they leave for offspring
Our century is not going for recording
any argument, or talk, conspiracy, or slander
even.
Boris Slutsky*

The historian M. Gefter and the poet B. Slutsky - are contemporaries, they are representatives on the same generation of 'soviet boys' - people not only brought up during the soviet rule, but also called by it and by themselves for accomplish great historical objectives. After school graduation, provincial youth became participant of two parallel Stalin project for forming the new soviet humanitarian intelligentsia, as 'stratum', as propagandists, which artistically substantiate and explain to Soviet people the high historical meaning of soviet deeds. Boris Slutsky entered

Institute for philosophy, literature and history (IFLI) created as a social experiment. While, Mikhail Gefter has went to Moscow State University (MGU) to the Historical department, which just reopened after the long period.

The poem that was entered in the epigraph, Boris Slutskiy has written 'into a drawer'. This protest poem per se was published only after the poet's death and the decline of the Soviet world. This protest was not against the rule but against the power of history over a man, and this power seemed nearly absolute to the matured 'Soviet boy'. Impugnment of this absolute in the Mikhail Gefter question was entered as the other epigraph. This question became one of the key issues for a man, on whose fate and professional experience (if very relatively divide them) the history power revealed so that it could be possible in the XX century's Russia.

Nevertheless, the history power impugnment (it has laid into a basis of one of the projects, which was initiated by Gefter) may be seen through the research of the personal diaries of the 'big terror' epoch. This research project was implemented in the beginning of the 90s by international group of researchers, and author belongs to it. While trying to decrease the pressure of the ideological and political estimations, which were interfering 'regovernmentalisation' of social history of the 'big terror' epoch, initiators of the project in advance have entered self-restriction and have refused to use the diaries of 'executors' and 'victims' (Garros, 2001). Two hundreds diaries, which authors belonged to the most different social groups, have appeared in the study focus (Garros, 2001, p. 138).

The poet has mistaken - many soviet people recorded in their writing-pads and notepads disputes, conversations and their own thoughts, dating each record and hiding writing-pad from strangers' eyes. Some of them simply and scrupulously during years and even decades we fixing daily ritual of tea drinking or night dreams or books' titles seen in shops and at friends-

Diaries were written everywhere, 'from the Moscow up to very suburbs'. The soviet 'vseobuch' (mass education system) has already reached impressing results to the middle 30s. Not only a girl from family of the hereditary capital intellectuals, living in dangerous affinity to makers of the newest history, but even a rural boy in Baikal taiga could keep daily records about their life and about the 'big world' events. In January, 1937 in Moscow People's Commissariat of Internal Affairs (NKVD) officials during a search have withdrawn eighteen-year Nina Lugovskaya's diary (Lugovskaya, 2004). March she has been arrested, and her diary has been show as

incontestable proof, but in February 1937 in village Tagna of Irkutsk oblast fifteen-year-old **Vasily Trushkin** has begun his diary, which he conducted till 1964 (Trushkin, 2001).

The diary was usual practice, evidence to that are in the diary, to which this article is devoted. In September 1948, its author - Moscow schoolgirl Kira Mansurova - notices about her school-
'Today Tamara has told that she keeps a diary too' (record on September 9, 1948). Almost in five years, being already senior student of the Moscow University, Kira records conversation with the classmate:

'Once recently Pet'ka has asked me, whether I keep a diary (in Kuchino someone from girls left one). Confused a little, I have answered in the affirmative. It has started to try to elicit, as often on average I write it. I do not remember what figure I have named to him since it occurs very irregularly. However, he has told, that it - is good, since so much ideas appearing. It confused me. In fact, mostly I write not when there are ideas but when I want to record or describe any events, often of no value. Sometimes (or frequently?) I do not give any estimation to those events, or it seems to me so, don't I?' (record on April 27, 1953).

Nevertheless, Boris Slutskiy's mistake does not seem strange. On the contrary, the conducting diaries in the country where any not pre-specified idea could become the potential or committed crime, seems strange. Daily records about what you think and what occur to you were the widespread Soviet practice, however it was filled by contradictions both obvious, and that, which were revealed when the diary was deprived with intimacies.

Schoolgirl Kira Mansurova has begun her diary shortly thereafter she became seventeen-year-old - in May 1948. The age of the girl and the May date are leading to the assumption that romantic motives prompted her to keep diary. Kira has no inmost 'cordial secrets' when she began a diary. In the following writing pads, written by the Kira-student, and then, by the Kira-post-graduate of the Moscow University, - attitudes with young men, infatuation for elder men, dreams for the future family, are taking a lot of place, and sometimes are brought to the forefront. However, the first writing pad, covered last school year and ended in May 1949, does not contain even a hint on similar secrets. Thus, Kira on the first page declares that creates space of frankness:

To talk about it with mum - something not right, perhaps, she might not understand, and it is somehow inconvenient, it might turn out not very sincere. And with Tamara too'.

What is a subject of this frankness? What themes predominate in the diary? They were astronomy lessons, read books, seen films and performances, studying, reasoning about her character and questions, which we used to name 'eternal': about meaning of a life, about personal and public, about human force and weakness. Intimate affairs took less place, and approximately the same was with judgements about the near and far world's events - in Komsomol group, city, country, in the world. However, from time to time some of those 'second' themes are becoming the foreground. Kira had kept diary during exactly nine years - last record had been made in May 1957. Thirteen of sixteen thick writing-pads (they were, so called, 'general') contained record up to 1954. so the diary had been conducted during those years the Soviet history, which cannot be named *liberal* Records are revealing the aspiration not only to know what occurs in the country and in the world, but also to give estimation to it-to give own and sincere estimation. Therefore, it is inevitable that in writing-pads there were judgements, which from the point of view of more experienced adults should 'be held to oneself. Nevertheless, there were no such records the first, written in accurate student's handwriting writing-pads. Thus, we can say that those judgement had ton propted the diary. Kira's sincerity quite remains within the limits of the official ideological rhetoric. Today from the first pages of the diary are evident the 'correct' phrases and estimations like that, which was made after the November holidays of 1948:

I have received as a gift 'War and peace', 'Anna Karenina' and 'Pushkin in exile'. In general, books are the best gift for me, and such excellent publications certainly are! What a great value

¹ The diary is in the family archive of Sergey Yazev, director of Irkutsk state university observatory, son of Kira Mansurova. Author is very grateful to Sergey Yazev for the opportunity to work with the diary and other materials about Kira Mansurova's life, and for the interview as well.

The Individual and Society

the literature has!!! I cannot imagine my life without books. Who would I be without them? Especially I am fond of the Soviet literature. From books, you learn surrounding life, people, the past and the present; they call you to new, better life, for which you want to live and work. They install courage and confidence in a victory... (record on November 9th, 1948).

Rhetoric is sincere; phrases are not intended for strangers' eyes. Kira is the Soviet girl according her outlook, not only on the birthplace. And this aspiration to keep a diary is quite Soviet feature. What does the Soviet girl cover from an extraneous sight and hearing? It is an aspiration to an ideal. Paradox? Certainly. Aspiration to an ideal is the organic Soviet feature. However public or private blames of one person by the other for discrepancy to an ideal is also fairly common for the Soviet life. Therein, in my opinion, is the one of principal causes for personal diaries are the widespread practice of the Soviet young men and girls.

Routine and universality of the control compressed men's private life up to its *inner* world that gave even to the concept of a private life, that is a inner world, the status of '*original sin*'. A diary is realized or (more often) not realized resistance to it.

For example, Nina Lugovskaya's diary is of that kind (Lugovskaya, 2004). It is obviously a challenge, in a diary she does not even hide her sharp aversion of all that happens, but also chooses the strongest words and not because bears in mind the future readers from NKVD. It is a challenge more likely for the relatives as even they do not dare to express with that degree of frankness, which is natural to Nina. Her mum and sisters did not conduct political conversations and if disputes emerged, '*with all their might tried to protect the present*' (Lugovskaya, 2004, p.101). A diary is the opportunity to express yourself in conditions, when tabooed questions, which you cannot but think of.

Vasily Trushkin's² private life, according to his diary, is almost exclusively books, ideas about read, establishment of educational, and then scientific problems before himself, and in addition constant feeling of hungry. Young man alone faces all that and it is clear why he brings that to his diary. He is alone as well with some opinions, which he can entrust only to the diary, they even written in German in case the casual reader has not understood them.

In Kira Mansurova's diary there is no even a hint on any resistance and even on fears to be read, but she right away emphasizes it's privacy. Kira has decided to keep diary for herself, and she declares that to a possible reader. Who is that possible reader and spectator? This reader can be named an 'ideal I' as in Irina Savkina's article about Anna Olenina's diary (Savkina, 2000, p. 109), but with a reservation that Kira in self-upbringing assumes restriction of the T, and the 'ideal I' of sincere Kira is rather supposed reviewer then a censor of her principally frank judgements.

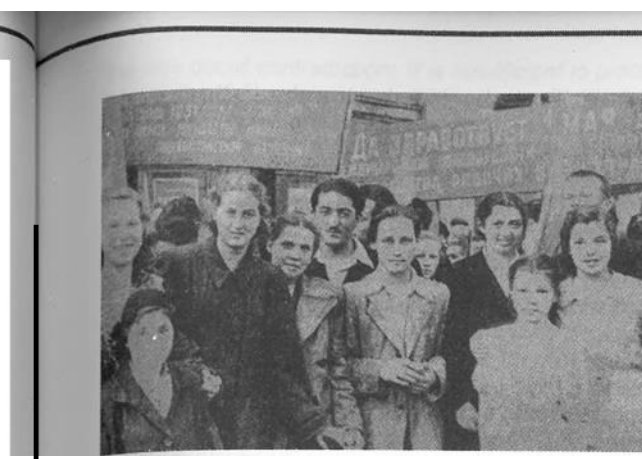
Self-upbringing as the purpose always presents in a personal diary - at least, as the stylistic task or as the self-report on the lived day. In case of the Soviet girl, this purpose is obvious, and represents conducting a diary itself as quite a *Soviet* way. 'Work above yourself - is the '*it*', about which is inconvenient to speak with mum and Tamara because it is 'inconvenient' to make publicity of self-imperfection. First, you are constantly reminded about it; secondly, it is your personal business, and it is immodest to attract to it attention of busy by work and household chores people.

Diary is a way to 'correct' Kira. Therefore, she as a Soviet girl placed into the basis of her self-upbringing the orientation to the external requirements shown by an epoch. Hence, between self-upbringing and self-realization we can put an equal sign. The Soviet conception of self-realization is densely connected with a history as the reason of personal existence and as a source of social senses for an individual life.

To become true

Kira Mansurova's circle of reading is classics, the Soviet literature and the literary criticism, the popular scientific literature (and on astronomy at school already the scientific one). Edition which in the Soviet language were called as *social and political*, were also regularly read by Kira

² The dairy is not fully published. Book that contains it is devoted to Trushkin as a specialist in study of literature, These records are cut off (Trushkin, 2001).



fnade nearly with impunity, where created 'trusts for cars' hijacking' and the schools preparing criminals. Country where the most marketable book is 'How to murder with impunity', where show films about a life of gangsters, where those gangsters occupy visible position in a society, and where children are brought up in reverence of them. Such country exists now. It is simply monstrous to find out such things. What luck, that I am not an American' (record on January 24, 1949).

In the country, which has just found general literacy and in which the Russian literature was a subject of a cult, there was established the high degree of trust to a printed word. The ideologically-propaganda machine exploited this trust. However, if we represent that the happiness of being Soviet results from the isolation propagation, it will be considerable simplifying of a Soviet person phenomenon. Girls and boys became Soviet people not so much as due to the ideological work but mostly due to all structure of the Soviet life, which part was the ideological work.

The girl born in the end of the 40s, the representative of that *Soviet idealists'* generation, which entered social life after the war, could not imagine her birth in other country. The feeling of gratitude to the state, feeling of a duty to it for living in such exclusive country, penetrates the entire diary. For Kira's generation, unlike previous, Great Patriotic War was unconditional argument for the Soviet Union was the carrier of the history sense. Victory was the predetermined historical feat, which value was even more proved by the endured sufferings.

The sense of all that was made then is so significant, that gives sense to each individual life in the event that the individual - the person 'conscious' knows, what objectives are attaining his/her country, and he/she accepts participation in these problems solving as his/her due. The opportunity to bring the personal contribution into approaching the ideal Kira finds in a hostel where she ^{is} a patron of one of rooms. She helps non-resident students to enter into a capital life. Moreover, she participates in those students self-education. For example, she takes part in discussions about 'party spirit in a science' or about 'ethical and aesthetic principles of art':

'It is indeed a real life. But we in fact very rarely talk about such themes' (record on October 29, 1950).

Here there are two meanings of definition 'the real' - conformity to an ideal and that now in Russia is called the *mainstream*, and on Russian literary language, it is possible to name a *current* it means certain impetuous motion of a life, which is carrying away you. The desire of the real life penetrates the diary, it is written as the foreword and as necessary preparation for this real/ life.

In maidenly diaries, the knotty attitudes with young men are certainly set out in writing. An I act attribute of bookishness, is an arising at the same time of a leitmotif question 'whether it Anr? The image of true love is absorbed from books, in the twentieth century - from cinema.

And at Kira's happens, that within several weeks or months in a diary reigns the next hero of I r thoughts, every time his name is gradually replaced by a pronoun 'HE'. In one case, Kira lives on her reflections, whether she will see 'him' today and why 'he' avoids conversations with her. In other, page-by-page is full of admiration of the senior and reliable mate. In the third, it is

all years while the diary had been kept, even in case it had no connection to Kira's curriculum or vocational training. It can be explained by Kira's public missions, in fact the girl constantly was the agitator or political information provider. Nevertheless, the relation is more likely inverse, the missions are non-random - interest to world events is very personal, and international plots are appearing in the personal diary: '*Just read in 'Bolshevik' Minaev's article about gangsterism in the USA. What horror! The country where thousands murders and thefts are annually*

retelling of dialogues with details externally insignificant, to which is certainly attached special significance. But in each of cases there are constant clauses and even pulling herself up for 'it is not love', 'it is absolutely the other', 'have nearly fallen in love, but...'

During student time a man's ideal and even a true love for Kira are Soviet. How one concern to collective - is the indispensable criterion that Kira tries on to classmates, which court for her and with which she is on friend terms or refuses to keep in touch.

When Kira for the first time confess to herself, that she has met the person with whom she would like to be all her life (it has happened during summer travel) the maiden dreams about 'the future meeting with Sasha' are not simply romantic, they are romantic in a Soviet way:

'...approximately so: I'm called up to the Central Committee and they give me special task ... They send me to virgin lands ...to a place where an espionage group activity is suspected. I am a kind of hurt by such fate, I complain, they immediately recruit me into this group, and I transfer all information to friends. Finally, entire group is caught, I do a self-sacrificing deed, they award me, and I come back to home latitude. Certainly, here are many details about which I do not write, but all is thought over to the point of by what sign I notify, that I have urgent news. At the given stage my chief to whom I transfer data, is Sasha. It is convenient, since he plays, that courts me, and during walks, I can tell all to him. It is so naive, it suits the second-year-schoolgirl, but it is fact... I feel it all and I laugh at myself, but why not to dream!' (record on August, 19th, 1954).

Everything, that the girl sees, that happens to her, - are in focus of this question: *whether it is true?* Moreover, this criterion is social: true and Soviet are almost synonyms. To realize oneself means, to become 'true Soviet person' and to traverse 'a Soviet person path'. Definition 'the Soviet' is not a chronological one, but the evidence of special prerequisites for ability to become 'true' and of special human high quality. Synonymy of 'true person', 'Soviet person' and 'bolshevik' concepts were emphasized by Boris Polevoy's narrative and especially by Alexander Stolper's film *The Story about the true man*, released in 1948.

What does 'true' mean? The true man is sincere, interesting, useful to a society, strong-willed and ready to self-sacrifice. These are requirements which Kira makes to herself, same qualities the girl demands from books, cinema, drama performances and, certainly, from love. Let's try to determine these qualities.

They are sincerity, honesty, fidelity to principles. The formula 'all fair people' is almost necessarily appears on pages where matter concerns the international affairs. The formula is related to ideological rhetoric, but the girl uses it not for to look in self eyes as a true believer. Presumption of honesty extended to forces of progress is organic for Kira's notion about what a struggle is going in the world. At the same time for the reactionaries, she puts reputed dishonesty. She also approves friends and foes for frankness, for opinions told fairly and straight 'to face'. She respects classmate for that he has admitted justice of his mates' claims. Some doubts - to write or not - has broken through only twice: once, Kira doubts her right to write about the decision of the closed Komsomol meeting. Another time she hesitated, whether to write about personal secret of her friend-girl, which she asked to keep, and here fluctuations look like real doubts. Irina Savkina writes about a diary as 'a balancing between privacy and publicity' (Savkina, 2004, p. 104). Kira's diary is the consecutive obligation to be frank, sincerity is a principle, aim and objective. To be sincere is an edge of that ideal which she should realize.

Usefulness. Everything you are paying your time for should have practical sense. Even defining which of sports to insert into her winter schedule - skis or skates - Kira trends to skis because of their practical value. Speaking positively of read books, Kira always define 'the necessary book', 'pedagogic book'. Once (at school) Chesterton's stories have turned out a stumbling bloc • Kira with enthusiasm read detective stories about father Brown and frightened of the interest she felt. *'What teaches the book? Chesterton appears as the harmful author, as he writes captivatively but does not take a necessary moral stand'* (record on January 24, 1949).

In records of senior-schoolgirl Kira, the feeling of fault that the selected profession is far from daily heroism of the Soviet people comes out. After two years at university, there are adding doubts of other sort: *7 now do not have such feeling to astronomy as before, that it is my science. And I am not so assured of its practical value'* (record on June 24, 1951). Inpenultimate 15-th writing-pad postgraduate student Kira, already working in a province, in Poltava, identifies

the way out of contradiction: *'it is insufficient to practise science, it is necessary to do any extra especially useful work, without which one couldn't assume a meaning of life'* (record on March 20, 1956)-

pithiness. Having looked film 'Road on a scaffold' about Maria Stuart and being under strong impression, the post-war schoolgirl wrote: *'It was the first German substantial picture which I saVJ'* (record on November 18, 1948). The epithet 'substantial' constantly figures in remarks about books and films. Substantial is almost the same as 'ideological', but it is not a question of formal moral ideology or 'ideological correctness'. Pithiness is a certain combination of 'ideological content' and food for reflection. The similar combination attracts Kira in people too. Once she notices, that has acquainted in library with Sofia Minskaya - 'the clever, ideological girl'. There are a lot of clever people around, but far from all of them are 'ideological', it is a contradiction, which obviously confuses Kira in the first writing-pad of her diary, and much later in student notes. Oppositly, when the *ideological* person looks not too clever, it does not surprise, but rather annoys.

Correlation of not only a biographic trajectory, but also the internal life with history movement is inherent in the Soviet person of any generation. However, for Kira's generation, for boys and girls, which were becoming mature during and after the War, this sense of inheritance from history is extremely organic. The outstanding Russian scientist, the founder of psycholinguistics school Rebecca Frumkina is the person absolutely of other social environment, vital choice and political views, rather than Kira Mansurova, but her coeval, has named her book representing the intellectual biography of the author, - 'Inside the history' (Frumkina R., 2002).

The post-war generation of 'Soviet boys and girls' with the first, prewar, generation unites feeling that opportunity to realize themselves, to really show their worth happened before them. For those who left school in the middle of 30s, the main thing was revolution and Civil war, which were embodied in the verses of the poets called in history of the Soviet literature 'ifliyskie' according the name of Moscow Institute of philosophy, literature and history (IFLI) (created in the middle of 30s) (Kulchitskiy, Kogan, Mezhiro, etc.). For Kira's generation the main thing was just ended war with fascism.

Kira has started to keep her diary on May 21, 1948, in day when she was impressed by film about Alexander Matrosov:

'... what a remarkable film! What a feat. Such simple, ordinary people often happen to be real heroes. Matrosov actually was like that, wasn't he? Possibly. One would like that all was like at cinema. It is still difficult to reproduce the feelings. After this film one want to live for all. But words do not convey the real impressions. My language is too poor. Yes, unfortunately, even though I have 'five' for the literature, I cannot express everything that I have inside, as it is necessary. This film teaches what real member of the Komsomol should be like. When I entered Komsomol,

I have not understood yet, what that meant. Just recently, I have understood it. The main thing is to live not for yourself, fairly discharge your obligations. Otherwise, there is no sense to live. However, it does not mean, that it is necessary to sacrifice yourself, to refuse your private life. Ho, I do not want to feel myself 'benefactor'.

The scale of a historical feat, which performance you 'missed', sets criteria of the realization. The problem of realisation is in that you would never correspond to the etalon. 'Heroes of war' as the general concept, as heroes of films and books are constantly mentioned with obligatory formulas of gratitude. One of heroines is especially distinguished: *To be similar to Zhenya Rudneva is my dream'* (record on April, 13th 1953). The hero of Soviet Union Evgeniya Rudneva studied, as Kira for to be an astronomer, but from the 4th year she has left to war, she was a regiment navigator, and was killed. Kira, having heard the story about her, finds in library old magazine where Zhenya's diaries have been published:

Already on a diary it is felt, that then there was absolutely other time, other spirit, about which we know through pre-war books. Was it better or not - I do not know; obviously, now it is better, because you know we advance. Now it is more or less defined... but, it seems Komsomol was more passionate, more fervent at that time' (record on April 22, 1953).

Kira specifies, that now, certainly, the main task for young people is to study, prepare for serious work, instead of being lost in multiple public affairs. However, romanticism of forces'

The Individual and Society

mobilization, direct participation in historical events is stronger at the post-war generation than arguments of 'consciousness'. Especially since the idea of possible mobilization, helps Kira to cope with that she consider her weaknesses and defects.

The historical feeling not only gives meaning of the life, but also allows mobilizing in difficult situation. To such mobilization Kira prepares herself unlike those who thinks, that *'their behavior is now unimportant, and when the moment will come, they at once become fair, fundamental and disciplined'* (record on January, 16th, 1950).

The historical feeling is inherent not only to the Soviet person. In Soviet model of human existence, the dependence of a person from historical course is the system-generative factor. Value of your life and frequently even your presence at a life is defined by, whether your life corresponds to a direction of history or not. Not simply important, but symbolical event for third-year- student Kira becomes the militarized hike. This hike had a general educational purpose, it was not quite 'real', but consecrated by the importance of those overall objectives, which will demand heroism, and a hike was a test of readiness. Only reliable mates participated in a common cause, and Kira herself has appeared reliable - purposeful, capable to overcome obstacles and to serious physical activity from which she was preserved by doctors and relatives. The event has so inspired Kira that she with enthusiasm and in details has described it, having spent for record, possibly, not less time, than has borrowed the hike - it has embodied

Proper girl

'Propriety', an aspiration to follow the Soviet ideals, the 'sovietness' appears in a diary not only through ideological rhetoric, but first of all as the ideological sight at the world, to tell even more precisely - the ideological sight, which is a vision of the world through a prism of basic values for the system (regime). In an official language it was called a 'communistic outlook' which was necessary 'to form' at each Soviet person. It was the view, instead of simply a sight, which may combine with others. We may easily see



it in Kira Mansurova's diary. All the opinions, in which there is no ideological nature, or it is non-evident, exist anyhow in a context of this vision, from the point of view of high historical senses.

The ideological optics assumes the extremely controversial visual culture, which potential is realized by creators of 'major art' - the cinema, as well as in painting, plastic arts and in the literature. They create the scale and active world of history saturated by energy of going to the future. The spectator, the reader as the spectator, being involved in language of images learns to see in details, in particulars the signs of the big history, and m characters the historical types. They create not simply images but the *'true'* history, even if *the truth of history* assumes the invention of the facts³. The more scale of the created history, the more world of created im-

³ Michael Romm recollected, how Eisenstein had consulted with him, having received the sanction return to directing: 'Mikhail Ilich, they are offering me choice of two things. Ivan Susanin or Alexander would you take?

I speak:

- Ivan Susanin.

- You know because, at first, there is a plot, secondly, it in general the well-known epoch historically and the

materials are, and even the Moscow Kremlin is preserved in general...

- ...And do you know, what remains from Alexander Nevskiy?

- I think one page of the animals

ages impresses, the richer visual world of a person, who's living for this art, and the stronger his need for visual sensations and experiences⁴. However, becoming even stronger the dependence

on the history. It narrows skills to see what is not falling into the historical existence pattern. It destroys ability not only to step aside of history, but to step aside of the world in general, it means ability of *distancing* of the world, its scale processes and fine details.

Kira travels and she is ready to lead all her life on the journey, dreaming about professions, which will enable that. Words 'a road', 'a way' are often seen in various word-combinations, and what is the main, they are developed in metaphors, and connect ideological rhetoric with Kira's reflections about herself. The image of the Way is the key for a diary like the metaphor of the ideological reference points, which allow estimating people, events, her reflections and deeds. The life itself appears as a general road which direction is set by the history:

My position is strange. The life goes forward, and everyone goes together with it. The life seems to me a wide, direct road as it is in our lands near Moscow. Such yellow, light, and on both sides is a wood. And people all time walking forward. Everyone has something own; everyone goes with own work, with own thoughts and, aspirations. Even though all of them are different, road is one for all, and the aim is same too. Light that waits ahead now is called a communism

...on the way it is a lot of obstacles, turns, and one should be able to overcome them, instead of turning off aside for the sake of a safe path. While leaving from obstacles, you leave the true road. What place am I taking in this stream? Until now, I have gone cheerfully and firmly on road in the middle, I have seen the aim in front of myself. Now I walk simply by inertia, I am coming to edges. I go forward, but I do not have enough inner strength to go as before. I perfectly see this road. I know what I should go exactly along it, that I must not turn off or choose easier way. I know it all, I am sure. But I need someone's firm hand which would bring me out again on the middle of the road' (record on December 27, 1950).

Why there is a speech about inertia and lack of will? Soviet girl writes about the inability daily to comply with rhythm and direction of the general historical movement as about deviation from a correct way in some weeks after the militarized hike, record about which was quoted above. The hike and her inner confusion Kira perceives by contrast. The hike has given sensation of direct participation in historical movement, which the girl wishes to live, but she has to live by absolutely other feeling. During these weeks, she entrusts diary her doubts, seemingly, absolutely opposite. Nevertheless, it appears that among the obstacles expecting on general and undoubtedly true road, with which she aspires to coordinate her way, there is also a risk to feel her lonely in such an aspiration.

November 6, 1950 the student's group by tradition has gathered to celebrate November anniversary. Among entertainments, there was a game for 'intuition', which has presented Kira a surprise.

When they have thought of me, comparisons were very diverse, everyone had the own, and they seldom met. All I have agreed only about a tree – a rowan-tree, and yes cloudy, quiet weather, look but when compared to animals they have told: pollard deer, roe and even predatory. When they look a book, suggestions were a modern, thick, critical. However, in general everyone thought in self-way, disagreeing with others and all have come to conclusion' that I am 'a complex nature' (record on November 6, 1950)

Kira surprised by it, and at the same time she felt flattered to appear as a *complex nature*. Complexity can be a synonym of 'Pithiness'. Another time - on a New Year's party while playing 'intuition', children can simply refused pick Kira - 'complexity' withdraws from the general row (record on January 1. 1951). At one hand, it is pleasant to be special, but also it is lonely.

He speaks:

But it is marvelous indeed. There is nothing here. Everything what shall write, there will be a truth henceforth. Doesn't it seem to you? (Romm, 2003. p.44)

Kira's diary has begun with impressions of a cinema. The cinema is watched constantly and, to all appearances, all films which are shown. It was simple to do - there were issued a little number of films in the end of 40s after well-known 'ideological resolution' (including one about 'The Great life film'), all trophy films are watched as well. Each film is estimated. Has it become an event or not? However film can become the event not if it has forced changing views but impressively confirmed and diversified indisputable 'the truth of history'.

'You know, it is too hard to understand in 19 years, that you will never be really happy. In fact, with my character... However, I have no power to refashion it. I could change behaviour, sepal rate features, but to become other person! In fact, I consider that basically, my aims are correct people's respect to me speaks about it, but I need become somehow easier, more accessible but I anyway cannot do it. For example, I cannot think less, discourse less or change principles' (record on December 16, 1950).

The girl's opinion that her 'correct aims', on the one hand, cause respect of her associates and, on another, make relationships with them complex, is organic for a diary. Many episodes may support this opinion, details of school, student and postgraduate years, about which we getting to know from the diary. For all ten years in the diary, we never find a characteristic of someone's political positions or prove of any ideological disagreements. Otherwise, Kira always describes disputes on 'philosophical' themes with all statement and the argumentation of the incongruous points of view. These disputes arise spontaneously or as the planned discussion between quite Soviet people. Kira is distinguished not by belief or principles, and by conviction. She is not only ideologically loyal, the belief, 'correct aims' are as though checked on durability. In addition, they are checked incessantly. The girl sees all her daily life through ideological optics. Fact that Kira lives in communal flat we are finding out only from the tenth writing-pad. Fact that that communal flat is in a semi-basement, we do not learn at all from the diary. Moreover, the first fact is becoming obvious only because the girl solves for herself a question, whether it is possible to be silent and keep not interfering when neighbours beat the child, whether she as Komsomol member has the right for this silence.

The dairy records is manually a work for prevention or overcoming those contradictions which arise between spontaneous emotions and beliefs, between the acquired ideological formulas and necessity to comprehend event, which are not quite correspond with those formulas, between principles and sympathies. Own straightforwardness is considered as the reason for contradictions become sharp, disturb her life, and she is giving herself a task - to change. Not only Kira experiences similar contradictions. We know from the diary that in the spring 1953 a girl, her friend, suddenly refuses to go as an agitator to place where she has recently told about feat of Timashuk, who disclosed 'doctors-saboteurs' and now, was declared the slanderer. Kira demands from the friend to carry out the public assignment, but also Kira is familiar with similar collisions of *consciousness* with feelings and senses - 'clashes' if to reference Alexander Bek's book, which was written in the beginning of 60s, and published during Perestrojka⁵.

The reasons for such 'clashes' of *consciousness* with feelings and senses are not only in political collisions. Difficulties have appeared before spring of 1953, before 'fluctuations of a party line'. However, these difficulties were not coming out away and were not turning to political disputes, anyway, in the student's environment; notwithstanding how active was this student's life. In the Kira's diary up to the records of 1956 there is no even indirect certificate of political disputes. The generation, which rustled at Komsomol meetings in occasion of study, discipline, public assignments, was absolutely 'silent' concerning 'high' policy and the senior fellows convicted by trust of authority⁶. Disputes were internal — the diary witnesses that. Moreover, as witnesses of those internal disputes diaries are an irreplaceable source.

⁵ 'The internal motive orders to you to act in one way, you, however, force yourself to do something opposite (Be 1987, p.19).

⁶ Anyway, it concerns students and proves by interviews with Kira's coevals, who studied at other departments 377 other universities. My interlocutor who has graduated philosophical department of the Moscow State University in ■ told: 'For the first time we have grumbled after the graduation the university - on military camping when we have marshalled and have been told about Plenum on which 'antiparty group' (Molotova, Malenkov, etc.) has been excluded. We not supported them, but the fact that again someone above has made a decision on the basis of something n only to them, and we should take that on belief, has perturbed us...'

In interview with D.L., 1934 year of birth, who studied in 1956 in Leningrad medical institute, she tells about me on which they read 'the confidential report' of Khrushchev: 'We have left this meeting silently - each in his ^{or} direction. Probably, there were among us many people who did not know anything in general. Probably, there similar with me, which already knew something. Nevertheless, we went silently and then never discussed nothing our generation in general, I think, the main condition was to be silent...'

From all events to which Kira reacts in the diary, we shall indicate three, laying in different three points for axes from a private life up to world, distinctly seeing thus, that the scale is very conditional: personal and public, the individual life and the general way are intertwined.

Among events, about which speaks radio and write newspapers, *war in Korea* is one of the main themes for Kira's feelings:

'Heart hurts for Korea: fights already to the north of Pyongyang. Can it remain so? Will nobody help?! I understand, that we struggle for the world, and that we cannot interfere, since condemned the USA for it, and we should not immediately untie a war after conference of the world's supporters, for we operate peacefully. I do not want at all new, even more awful war. However, Will they really admit defeat of democratic Korea? Will it fall a victim in the name of the general world? Awful! I confess, I would be glad, if China or even we have stood up for it. I understand correctness of our policy, but in fact, Koreans are perishing, and Americans rage there. What will be further?' (record on October 25, 1950).

For time and again the news from the Korean war fronts will be recorded in Kira's notes. War will mobilize her feelings, not as if the future soldier, but as 'the soldier of struggle for the world'. 'Clash' appears because of the existence of ideologically pure formula about support of oppressed all over the world and the pragmatic state policy at the same time. Here we see a difficulty of the ideological compromise. The concept of 'the ideological compromise' has negative sense in the Soviet lexicon and it was not used in the foreign policy propaganda maintenance. The demagoguery of ideological formulas is not yet evident. Batching of the information quite answers the 'struggle for the world' atmosphere. It is not yet perceived as a manipulation. However, criterion of honesty is the 'Hamburg account' which official interpretation of one or other events cannot sustain once.

Other event is the Stalin's death and funeral. In the first days of March, 1953 'correct words' find the special paths:

'Yesterday was published a message, that on the night of 2/III at c. Stalin has occurred cerebral haemorrhage, a right-side hemiplegia, loss of consciousness and speech...

...Even it seems strange, that everyone live in a same way, study, work, though and just so should be. We already have direct and clear road before us, and we shall not leave it, despite anything' (record on March 5, 1953).

In days of expectation ('What will be?') the communication with history is felt directly as readiness to deed if not even to self-sacrifice, and when they report the leader's death, forthcoming farewell and funeral, Kira wants to be 'with all' - to go to the Columned hall, to go to the University. However, the tragedy in the Moscow streets is developed and instead of mobilization of feelings, she faces confusion:

'...on Trubnaya has crushed Petya, and his body have carried home. It is such a nightmare that it is difficult to imagine yourself. I do not believe that it could not be envisaged and prevented. It was possible to post forces...' (record on March 12, 1953).

Pathos to which the moment of death of the leader appealed, and a sight at this event from Positions of the big history, appears suddenly inappropriate and tactless because of that mortal crush which arises because of people desire 'to say goodbye' to the leader. In this case the Supreme authority loses its sacrality and trust. In its address the claims that the order has not been provided are expressed, as well as the latent reproach in concealment of the truth ('*The main thing, it not only conversations that somewhere have been crashed someone, but real victims...*').

The third event is private *the grandmother move*. Suddenly in Gorkiy died Kira's uncle, with whom there lived her grandmother. The grandmother should be moved to Moscow, and this demands an apartment exchange. Kira had to deal with it during her summer vacations after the second year in University. The exchange and the move was postponed and postponed. Obstacles appeared one by one on behalf of chiefs, whose signatures were necessary:

'An exchange case is delaying; a 'shrew' has decided, that here it is possible to place 2 families (though it is ridiculous enough), and case was postponed. Instead of improving a life of People, she wishes to balance all on a low level and imagines, that so she serves people. There is such publicly active woman, isn't she?' (record July 27, 1951).

Last and the most serious obstacle had appeared the delegate women, who on norms of that time should approve an exchange:

They have chosen her for protection people's interest, but she is only puts spokes in everybody's wheels. Everyone complain other, and she even does not speak with people'.

In some years, Kira will work in Poltava in one observatory with delegate woman, which will revolt the girl with the rude attitude to people, and claims for a special life conditions too. Later (already 'behind frameworks' of the diary) Kira, being director of an observatory in Irkutsk, on uncontested elections in the Supreme Council will on a regular basis vote against one of heads of the Russian Federation, not hiding from associates that she knows his attitude to people, and that she does not trust him.

Reaction on three named events on pages of the diary is in three cases of collision between ideal and daily. The pages of the diary, devoted to them, enable if not to track, the unbalancing of the ideological optics, which was determined by high historical senses, then to judge why once it will cease to be perceived as a reliable one.

The alternative to 'ideological sight' can be named as 'social sight', as a basis for its development is not in the world of ideas, but in a daily practice of human attitudes, aspiration to see that sees another. These are alternative, instead of mutually exclusive ways to see the world.

However, development of social sight presupposes stereoscopy and consequently abolishes absoluteness of ideological optics⁷. Nevertheless, the girl's outlook yet remains ideological. In the estimations of events Kira appears, if to use formula enough widespread in the Soviet life, as 'non-party communist' (independent communist) - the person for whom are unconditional and absolute a communistic ideal and norms of communistic moral. The real system of the Soviet life and those, who due to a post or by virtue of the accessory to a party are obliged to be guided in the actions by an ideal are clamed from these positions. Ideological sight instead of providing a clear and harmonious picture of an event, does not rescue from internal conflicts, and even dooms to them

Non-party communist

Not only on a decline of the Soviet system, but also the generation begun an independent life after war, had this strange sensation. It is not so simple to live in the Soviet country for person, who builds the life according to the Soviet ideals and principles. To represent the contradiction between aspiration to live intelligently and the Soviet consciousness as the conflict of an internal, private world with an external or universal with Soviet - means, extremely simplify the world, which name internal. The civil liability is presubscribed to the Soviet aims by forms of a sociality, by rituals and is deeply interiorized in those, for whom the Soviet ideals are significant and indisputable.

The girl distinctly connects 'correctness' of behaviour with its reasonableness. For Kira there is not enough 'consciousness'. *Consciousness* is the firm conviction, that the historical was is right. It is a presumption of correctness for that the Soviet rule does, which leading Soviet people on this historical way. The fact that in this aspiration 'to be correct' Kira finds herself on a roadside of the general life is the most relief expression of the contradiction between *consciousness* and aspiration to live in the consent with senses. In addition, the girl herself perceives it as the contradiction. After an episode with the 'intuition' game, which so puzzled Kira, and after descriptions of 'a great hike', she resumes:

'...But if I only understand all correctly then from understanding to deeds it is still far. It is good, if life views are correct, but it is insufficient. It is necessary to learn and live according'¹⁰ those views. Again, one idea is coming to my mind: whether I too much argue, 'philosophize' of not? And again, I come to the same answer: no. It is necessary to think and to comprehend a life (record on November, 13th, 1950).

⁷ Methodological reflection in sociology, in professional social knowledge occurs anyhow as a choice between these outlook alternatives - to develop social sight or to improve ideological optics. That is why the aspiration to enrich sociology due to the developed of visual culture is a process, which potential value is much more, than extension

—A context of this internal existential contradiction is the contradiction between a daily (Soviet) life and the *true*, i.e. that, what should be the Soviet life according to an ideal. Let's recollect Michael Getter's definition: '...tries to make it (a life) such that he could live in this country'.

Those ways, on which Kira tries to overcome the internal contradictions (or to prevent their occurrence), are usual for the Soviet idealists of different generations. First, it is cogitative work on an explanation by the supreme historical senses and laws those lacks, deprivations, restrictions and even absurd, which force to feel a distance between ideal and real order of the Soviet life. Secondly, it is a way of action, of the social activism, which gives sensation of direct obvious result.

The aspiration to act Kira realizes at her pedagogical experiences⁸, in work as the agitator during pre-election campaign⁹. She willingly takes assignments of a political classes leading in a vocational school, in a brigade of builders of a new university building, in kolkhoz. Such activity - to convince others is very much promotes self-belief. Such assignments put the person on certain, low step of ideological work system, but included him/her into a certain hierarchy of sanctified into a sense of the supreme policy. A certain skeleton of consciousnesses governmentalisation became stronger. How strong it was? If this inclusion in great business of Education did not

cancel a habit to reflect, the disposal of internal questions could have only temporary character.

Two these ways - of mind-construction and of social activism are appear insufficient to leave the contradiction between the Soviet life and an ideal. Discrepancy of daily life to an ideal worries Kira not so much by the household, material party. However, attitudes between people, behaviour of schoolfellows (their attitude to study, to a public life, to schoolmates), the attitude of teachers and colleagues to their own work contradicted with the ideal. Here that, in what it is impossible not to interfere in case you aspire to be true. At the same time, it is a hope that associates will understand your concern in a common case and will cease to consider you strange - recognize.

On second university year Kira directs her social energy on rallying of the student's group, pages of a diary are filled by internal dispute 'can P, 'whether it has sense', the and by description

of details of 'struggle for the collective':

'Yesterday at a concert... has talked about it to Natasha. She, seems, not very much believe in an opportunity of collective creation, they with Pet'ka for a long time discussed that. However, I believe, that it is possible if hotly to get down to business. In fact, people are all good in our group, and the collective can become very amicable. It is possible to arrange so much interesting trips, debates, tournaments, and study becomes better. My mood after yesterday's conversation has risen. However, it all still does not solve the problem on me entirely, but the most part does. In addition, my personal cannot stand in the foreground. In a good collective even my character can change and I think, that I any will not have such gloomy attacks more, when I run in a room and beat myself in a breast, repenting' (record on January, 12th, 1951).

'Insertion of you' into common causes for the sake of an overall aim is the tool of work over yourself. Altering 'the general life', Kira tries to alter her, to eliminate internal contradictions. However, she only multiplies them.

For similar conversations once, Kira and her friends according to not taken place 'a kernel of collective' are publicly accused of creation of secret group. The situation reaches the meet-In9 and compelled recognition of the made mistake, but almost at once Kira decides for herself, that at meeting she has repented not sincerely and on March 5, 1951 she describes the events occurred in student's group after meeting which course proves Kira's and hers adherents correctness in four pages.

Having started the diary, Kira dreamed of 'a Soviet person way'. We see that consecutive Movement on this way is a movement from the Soviet homager to the citizen. *The Soviet citizen* in this formula is fixed homager attitude of the person with a regime and at the same time aiming at the person social initiative. A position of the non-party communist is the extreme expression of this contradiction. Non-parties often did not enter a party or they were not invited to enter

⁸ Makarenko is her absolute ideal as well as the pedagogy of collectivism. His books reading engrossed Kira.

⁹ At school, when we haven't been eighteen yet, and when we have no right to vote - how it is possible, we did not know - every year three years on end we have worked as agitators during an elections' campaign. I do not remember any case of refusal. I do remember well, how that all was going. We were coming to a flat, spoke. (from interview with D.L., of 1934 year of birth)

a party by heads for the same reason: 'Non-party communists' considered, that the majority of members of a party and those party functioners, with which it is necessary to collide are artificial communists.

Kira was suggested to enter a party after the twentieth congress. Congress became for her the event. The case is not is that it has opened eyes, but Kira as if expected it:

'the strip of flattery comes to an end and changes in the general position are felt. It is becoming interesting to live' (record on March, 30th, 1956). The matter is that congress has approved doubts, has allowed them to become public:

'After cinema I have come to an observatory to listen to a concert from the Big, devoted to the 86 anniversary of Lenin's birth. However, I almost did not hear the first part. I talked to Nikolay Andreevich about last events, bout how it all could happen. Actually, N.A. has not told me anything new and my questions were answered with known reasonings which are resulted in the report and which I understand myself. I expected, that he will tell something from himself that he will try to explain, but, seems, it was naive expectation though I questioned almost point-blank. However, it is natural; he spoke with me like with any other person, and I in fact not only know, but also I understand and I accept everything that is written in the report. And I did not begin to achieve anything more, since we still know few of each other record on April 23, 1956).

In some days after this conversation, N. A. has suggested Kira to enter a party:

I know, that eventually I shall obviously come into a party ...It is possible to tell, that I should enter f the CPSU and lead struggle for it all; there are the laws, when all negative are the deviations which it is necessary to get rid of. Nevertheless, I know well, how many forces I have, and that I more likely shall give up to routine, than overcome it. I know that I have too big impatience; I understand, that it is impossible to re-educate people at once that it needs time and it is necessary to reconcile to it, but it always drives me crazy. I may not have enough flexibility, or I shall completely follow it. In a word, I have not understood yet this question. We shall talk more with N. A.'(Record on April, 26th, 1956).

Kira has entered the party only in the beginning of 80s, being already more than 10 years a director of the Irkutsk observatory. Before the entering the party, Kira had discussed this step in correspondence with her capital friend-girls. They persuaded herto accept the 'game rules'¹⁰, i.e. doubts in occasion of the introduction into the party have been connected already more with representations about the party and a party life, whether than with a question 'if I am ready'. Thus, she remained the convinced supporter of socialist ideals, considering the happening as a distortion of idea.

Kira has died in 1990. More than half of her life remains behind the framework of the diary. She has stopped keeping dairy in 1957 when she was 26. Those days she was preparing for moving to Irkutsk, to her permanent job place and to the future husband.

In last writing-pads already obvious, that records do not assume the reader except for the Kira most, the addressee of these records - only memory of a writing person. In last records, she avariciously lists events, fixes immediate tasks and calls herself to concentrate on end of her master's thesis. These appeals and objectives remind that pathos of self-creation, which day by day during the years impregnated the records, but, continuing self-bring, Kira does not allocate to a diary of a special role any more. In records, it is becoming less of that, which we name a self-reflection. It remains fewer places in a life of the young woman or those questions to her are not transferred to space of the diary any more. It is visible, as the diary becomes gradually simply ^a habit, a ritual. Energy of the plan, induced to keep a diary, has run low.

One of explanations for prevalence of diaries consists in the Soviet life that the Soviet boys and girls - book-readers and dreamers (Kira, for example, is proud of the ability to dream and considers it as necessary quality of the Soviet person). Keeping a diary is a tradition of book boys and girls, the writing as continuation of reading, as your own contribution to the ideal world presence at daily reality. Cultivating the Russian literature, the Soviet rule enters the person into a circle of those questions and those high world outlook criteria, which appear not only a source of social energy, but also potentially dangerous to Soviet regime. These criteria are too high; they are too ideal, if they will be shown as practical.

References:

- Bek A. (1987). *Novoe naznachenie. M: 'Knizhnaya palata'.*
Garros, V. (2001). *L'Etat en proie a u singulier. Journaux personnels et discours autoritaire dans les annees 1930. //Le Mouvement Social, n 196, juillet-septembre 2001, 137-154*
Garros V., Korenevskaya N., Lahusen. T. (eds). (1995). *Intimacy and terror. N-Y: New press.*
Geffer, M. (1996). *Istoria - pozadi? Istorik - chelovek lishniy? Outsayder- chelovek voprosa. Special issue of magazine VekXX i mir,, №1, p. 9-32*
Lugovskaya, N. (2004). *Hochu zhit... Iz dnevnika shkolnitsy: 1932-1937. Po materialam, sledstvennogo dela semi Lugovskih. M: Glas.*
Rozhansky, M. (1996). *Chernovik mira mirov. Opyt nesovpadeniya. Outsayder - chelovek voprosa. Special issue of magazine Vek XX i mir, №3, p. 162-179.*
Romm, M. (2003). *Kak v kino. Ustnye rasskazy. N. Novgorod: DEKOM.*
Savkina, I. (2000). «Ya I ty v zhenskom dnevnike». In M. Liljestrqm, A. Rozenholm & I. Savki- na (Eds.), *Models of Self. Russian Women's Autobiographical Texts. Helsinki: Kikimora.*
Samoylov, D. (1995). *Pamytnye zapiski. M: Mezhdunarodnye otnosheniya.*
Trushkin, V. (2001). *Druzya moi...: Iz dnevnikov 1937-1964. Irkutsk, Sapronov G.K. publishing house.*
Fedotov, G. (1982). *Polnoe sobranie sochineniy. 1.3. Tyazhba o Rossii. Paris: Ymka-Press.*
Frumkina, R. (2002). *Vnutri istorii. M: Novoe literaturnoe obozrenie.*

Translated by Maria Kroupnik.

¹⁰ From the interview with the son of Kira Mansurova, May 2003.

Field Research

Russian intelligentsia as an image: visual messages of different periods

Dmitry Popov

Photography appeared nearly at the same time with sociology, but photos as a source of social information haven't grown popular yet. Millions pictures are done every year and find their way into family albums, but sociologists don't pay special attention to them while it might be the main informational background of research. Meanwhile some researchers suppose that in a short time visual sociology can challenge the sociology based on written or spoken word (Wagner, 1979), the same as the world of books had to give way to the world of visual images - cinema, TV, virtual reality.

Sociology studies the world of human relations, the world hidden for researcher. The way of its manifestation may vary: the study of geographical spaces (Anthony Burgess), ideal types (Max Weber), etc. *Visual sociology*, a perspective area of sociology concerned with the visual dimensions of social life, treats an image as a method of research, because photographs imprint and fixate human relationships. Moreover, the people themselves give more and more attention to visual signs which are the world of open messages.

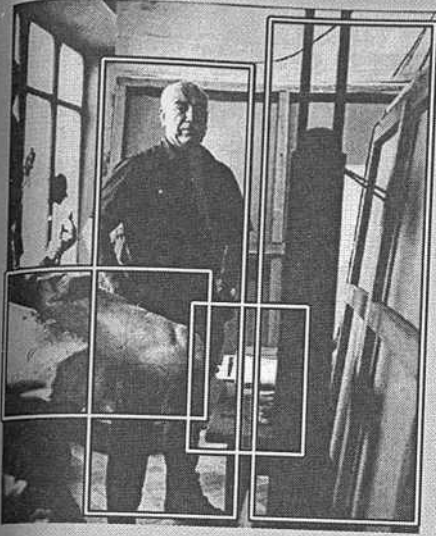
This article contains a treatment of visual images of intelligentsia in Russian mass media and the transformation of these images from Soviet till post-Soviet periods. The mass media representation may be accounted as object/event/person/paper positioning in perspective of definite interests: political, economical, esthetic. Intelligentsia is perceived by the society according to constructed image because the constructed image works as mass consciousness stereotype image.

Russian intelligentsia: from history to the present

Nowadays Russian intellectual strata, traditionally called intelligentsia, experience important changes which are not conceptualized in social mind and nonfiction yet and deserve special attention. The former Soviet intelligentsia acquires new qualities as if not inherent. What nature do these changes have? What are these qualities? These questions need to be conceptualized.

Russian intelligentsia was born in the middle of XIX century. According to Russian sociology N. Pokrovsky it appeared in consequence of unique historical paradox: The society which was quite anti-intellectual, at a stage of the pre-capitalist demolition formed the social niche, allowing to be engaged in intellectual activity, being content small and not earning daily bread as it was characteristic of Occidental intellectuals. During a short period of time (the middle and the end XIX century) the intellectual and cultural potential, which has been saved up in the feudal society has had an opportunity to exist and develop without entering the capitalist market. This intermediate stage turned out to have historically salutary effect and resulted in a specific strata – culture bearer (Pokrovsky, 1999)

Pre-revolutionary intelligentsia wasn't a social class with a vengeance. The general id *///* that it was rather a social institution with the system of norms, values, roles and functions. As an institution, intelligentsia charged itself with many social functions of church, developed the system of dogmas, creeds, hierarchy and rituals. Its basic values were spirituality (duhovnost' in Russian) standing against 'platitudo', poshlost' in Russian (the concept which have no parallel in other languages), the 'erudition' and education which were not connected with its practical use.



Alexander Alexandrovich Deyneka

The pose shows authority, it is a decisive, strong-willed image. He gives an impression of concentrated social energy. We see not an ordinary representative of intelligentsia, but also a person having the power authorization, a leader. And he is in conspicuously Spartan conditions as necessary to the national leader.

To emphasize ascetics, shooting is made in the workshop which interior is absolutely deprived of comfort. In the sculpture, there are sculptures, the easel with the cloth, the desk.

missionary 'service to people torn off from penetration into its real vital problems' 'fidelity to its ideals' (Diskin, 1999).

N. Pokrovsky developed the model 'ideal type' (according to M. Weber) of Russian intelligentsia of the end of XIX - the beginning of XX century (Pokrovsky, 1999) which general view can be presented through a set of postulates:

Exaggeration of spiritually-moral aspect of life as strongly opposite to material (to discuss a material prosperity is not accepted, the wealth are considered indecent);

The life of intelligentsia of Russia many decades proceeded as though outside of a domestic everyday life. All their life, all forces of their spirit concentrated on global problems of life. Only boundary situation - between life and death - can make a Russian intellectual address to metaphysical problems of a western one. The concept 'boundary situation' didn't appear in the western philosophy (at Jaspers) by chance. The Russian pre-revolutionary member of intelligentsia is always in a boundary situation.

- *Moral and educational achievements are considered as self-sufficient, impersonal service to abstract idea, to the truth is appreciated;*

For explaining this characteristic it is possible to address to the elaboration of founders of ethic sociology (subfield in Russian sociology) P. L. Lavrov and N. K. Mihajlovsky. They introduced the term 'sophisticate' (a critical thinker) which became the synonym to the word 'intelligentsia'. The sense of the term is that it is a person who has reached the perfection of self-development, this person creates his 'ideal of human dignity', and aspires to its embodiment as to life goal (Lavrov, 1888).

It is pointed out in Lotman's work 'Intelligentsia and freedom (to analysis of the intelligentsia discourse)' that the concept of intellectua is displaced from sphere of purely intellectual to moral sphere that makes Russian intelligentsia unlike the western intellectual elite (Lotman 1999)

- *Feeling of compassion and a sense of duty to people, sacrifice;*

Sociologist of the XIX century Peter Lavrov formulated the theory of an irredeemable duty of intelligentsia and this theory received the further development later. The theme of guilt and the responsibility of intelligentsia for Russia's destiny grew from it

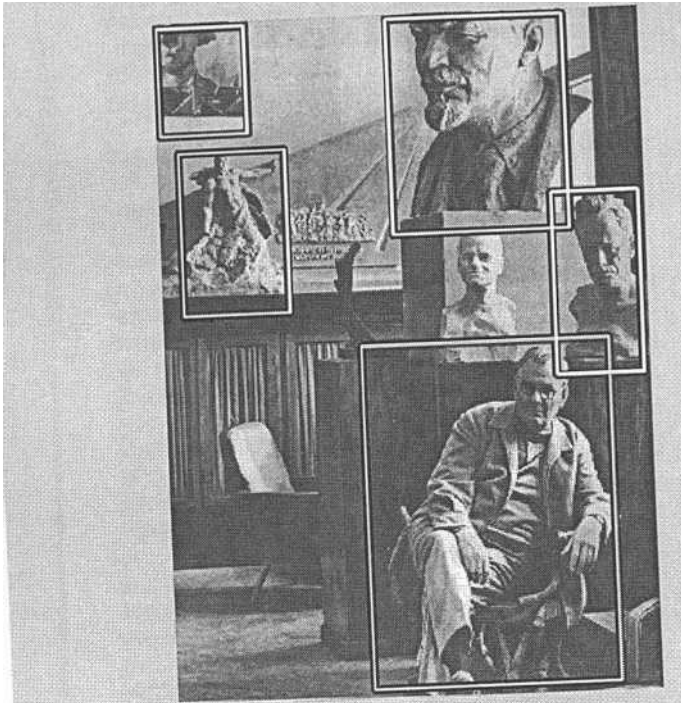
- *It is not seemly to be famous;; it is not seemly to have more, than the professional activity and spiritual interests require;*

- *Spiritual openness, inability to exact calculation, measurement of a social benefits;*

Publicist J. Borev named it, rather precisely. 'a priority of the aggravated conscience and honor before rationality' (Brev, 2004)

Cultivation of the ideas of imbalance and being in opposition

In 1918 Russian poet Alexander Blok wrote 'To rebuild everything. To arrange it in such a



Nikolay Vasilyevich Tomsky

It is an ideological picture. N. V. Tomsky is a representative of the Soviet political establishment. In the photo it is possible to see a lot of the Soviet symbols - Sholokhov's sculpture, model of a monument to the soldier-liberator, Lenin's bust, the poster on the wall... This symbolism fill the basic back space of a photo, they start to dominate, leaving the sculptor's figure only minor place shifted to the edge. The face of the picture's protagonist is absolutely 'closed', it expresses nothing. Few people were permitted to create the images of leaders and heroes. Tomsky was one of the nuRrworld and it doomed him to be in the shadow of his sculptures shadow of his sculptures.

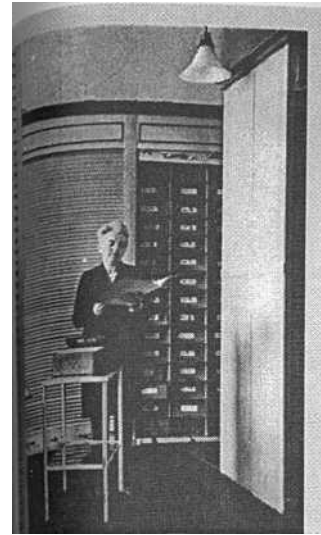
way that everything would become new; that our false, dirty, boring, ugly life would become a fair, pure, cheerful and beautiful life'. Blok gave the mission of 'rebuilding' Russia to intelligentsia (Pokrovsky, 1999).

• *Zeal for all mankind, feeling of their own, personal responsibility for history, for everything happening in the world;*

The Russian pre-revolutionary intelligentsia (both radical and liberal) lived an ideological, intellectual life without caring about the reality, they did have much cold reason. They constantly aimed at search for an ideal of the future, moreover for an ideal for all mankind.

After the October revolution during the Soviet period (1917-1991), the intelligentsia was social formation in many respects different from pre-revolutionary intelligentsia. The major difference of the Soviet intelligentsia was its relationship with the power. This new Soviet intelligentsia could not be considered as the successor of Russian intelligentsia of the past [XIX century - D.P.] because - writes J. Levada, - it had basically other relations with prevailing authorities. However, this concerns to the obvious, officially authorized functions of cultural elite of the Soviet sample. Hidden, latent - more often not expressed aloud or even not realized - function lied in maintenance of cultural tradition, execution of an educational humanistic duty in relation to people (and to dominating elite)' (Levada, 2000).

It should be recognized, that the Soviet intelligentsia inherited in measure from the predecessor exag-geration of spiritually-moral value . partly the idea of service to people which was transformed to revolutionary romanticism of its signify part, in the beginning sincere, - artificially supported. Open opposition of the pre-revolutionary intelligentsia was replaced by veiled. It is important that opportunities for intel-



Librarian

It is a typical image of the representative of the Soviet intelligentsia. A woman of middle age in simple, severe dress, The aim of the photographer to show the professional in its, therefore this businesses interior is chosen: the catalogue in the background, racks, folder in hands of the woman, There is nothing personal, only work. We see the person-function depersonalized, deprived of individuality. We see the image of 'Person-in-work', vertical lines in the photo emphasize Hierarchy of business relations. This is one of the most popular images of intelligentsia representatives.

lectual activity of the Soviet intelligentsia depended on loyalty to the power.

It makes sense to point out a certain duality in position of intelligentsia in the Soviet society. On the one hand, the highly skilled and educated employees provide functioning for all bureaucratic machine, the system of domination, its legitimacy, defensive and repressive power, education and training of the staff, system of the information, etc., showing, let it be not always sincerely, loyalty and fidelity to the regime. On the other - according to the inherited legends and ideals the intelligentsia perceives itself as opposition, as the defender of people, conscience of the society. During the Soviet period there was a rapid growth of the educated class. At the same time bureaucratization of the intellectual strata of the Soviet society occurred. Practically everyone was the official in sense of belonging to the system of public relations where everything was connected to the state and any field was, as a matter of fact, governmental service as other employers were not available.

The transition to the new social order at the beginning of 1990-s turned out extremely painful for Russian intelligentsia. Representatives of intelligentsia, having said goodbye at the beginning of 1990-s to the role (in many respects illusory) of masters

of national thoughts, appeared face to face with their own most serious problems. There was a change of the labor motivation, many found out inadequacy to new requirements and standards. At the beginning of 90-s there was a sharp reduction in number of intelligentsia. The layer of the educated people began to be differentiated quickly.

In modern conditions intelligentsia (in the primary meaning of this term which social content was described in the Pokrovsky's model above) turns to purely conditional group which borders are defined, first of all, by its reflexivity. As this group through formal attributes can't be revealed in the structure of the society, its consciousness, namely self-perception, self-reflection and self-identification highlights. Finally it also becomes the backbone feature of intelligentsia. And this contain the major difficulty in studying intelligentsia for it acquires the features of virtuality. That is, on one hand, it presents in the life of the society as a form of cultural phenomena, moral imperatives (let them be reminiscent), as artifact. But on the other hand, the intelligentsia does not coincide with any real professional or other group.

On this basis the consciousness turns into the major form-building component of the virtualized group. However, it would be wrong on the basis of the said above to make a conclusion about little significancy of an *intelligentsia paradigm* (the sample of consciousness), leaving the historical stage. On the contrary, in a modern society virtual structures in many respects are equal in the influence power to materialized structures. Conditionally speaking, the reconstruction of intellectual consciousness, 'game j^', in intelligentsia' have considerable prospects both in Russia and in the West (where the attention to the question on overcoming materialism of a consumer society is constantly brought).

Russian intelligentsia...



Dmitry Dmitrievich Shostakovich

Here is the spiritual image of great Soviet composer, the author of the world famous symphony written in sieged Leningrad. We read the inner exertion on his face and in pose, his hand seems to direct an invisible orchestra. There is an effect of peeping through a half-open door as if the operator didn't dare enter and disturb the composer.

The photo emphasizes the important element of the symbolical image of the intellectual - the domination of morally spiritual inwardness over the material world. It is reached through the interior (the covered armchairs) and through the severe tailored suit of the hero.

The good author's photo invention didn't remain unnoticed and was replicated through Soviet years: the yours truly author used to see several photos of that period following the same composition and design.

The Soviet intelligentsia in photos

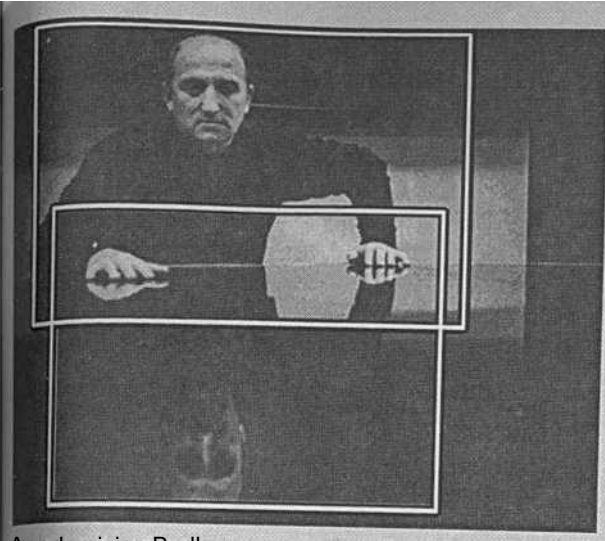
On the basis of a described historical evolution of intelligentsia, it will be interesting to trace these changes in visual images.

The visual image of a Soviet intellectual for today remains poorly studied, despite the significant influence which it still makes on constructing the identity of representatives of the Russian intelligentsia. It is possible to consider representation in mass-media as positioning of an object, an event, a person, a document from the certain interest point of view - political, economic, aesthetic.

In our case positioning is a creation of an image with reference to representatives of intelligentsia. Owing to the created image, the intelligentsia will be perceived by the society accordingly. The created image is fixed in mass consciousness as a stereotype. 'It is important to emphasize, - Elena Petrovskaya writes, - these stereotypes are not the models of the imposed behavior from the outside, socially constructed images of body and/or 'soul', role instructions. These cliches form our sensuality, it is our way to react to the world. Moreover, circulation of these mythologemes, accepting the visual character basically (it is enough to address to the features of mass-media functioning), allows to speak about the omnitude and 'promiscuity' of their consumption' (Petrovskaya, 2000, p.15). These ideologically built images were capable to influence the deepest levels of public consciousness, constructing the necessary way or thinking, feeling and the corresponding model of behavior.

It is obvious, that popular editions not only represent, but also construct social reality, being a conductor of a cert ideology. Such magazines demons¹ whose career is admitted as success di. and who could interest a potential audience of the edition. Presence of this P of intelligentsia favorably influences image and sales of magazines.

Roland Barthes in his work *La Lucida*. Comments to a photo' describes the two ways of reading of photos - *studium*, denoting the cultural, and political interpretation of a image (a



Academician Budker

The pose of the hero on this photo shows the readiness to move, to jump, that is emphasized by the state of his hands. The straight lines and color contrasts stress the sensitivity of 'readiness to move' image.

It seems that this image of 'readiness is oriented to show social expectations on overcoming any difficulties and to achieve impossible. It symbolizes the belief in progress and achievements in science and technology. This belief became a banner of the post-war generation brought up the atmosphere of social optimism. That was one of the most important symbols of the Soviet period.

photo as a cultural identification), and *punctum*, denoting the wounding, personally touching detail which establishes a direct relationship with the object or person within it (Barthes, 1997). For studying the image of intelligentsia in the Soviet mass-media we have addressed to art albums 'Photo' which presented all most powerful works that earlier had been published in periodicals and book. All these works are, in terms of Barthes, already 'punctum' because of their publication in prestigious (and ideologically verified) collections of the best Soviet photos.

The photos dating from 1950-1980 were chosen for the research. In all these photos there are representatives of intelligentsia. Sometimes they are famous people - figures of arts, science, sometimes anonymous characters. Their separate images build the integrated, collective image.

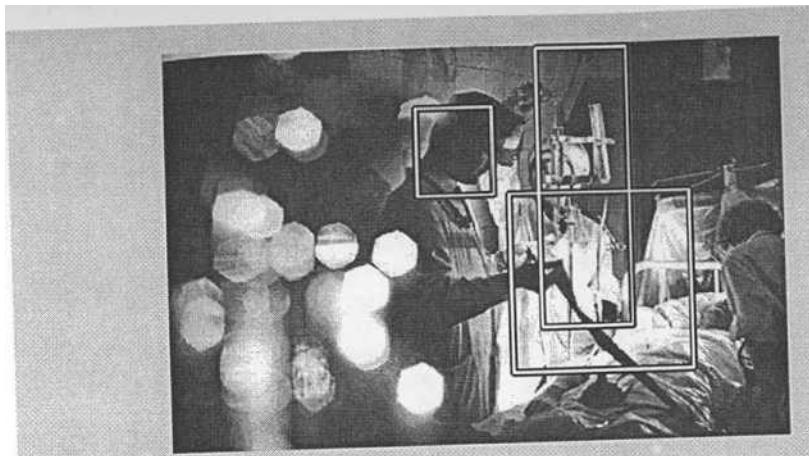
The Soviet ideological structures treated the formation of similar image with great care. If the design of a photo is a fruit of an artist's, a model and a spectator, the publication of a photo in mass-media means even more complex mechanism. Here the role of the editor who chooses a picture for publication is important, expectations of readers, publishers, party officials, etc. The first thing, general for the studied photos, is practically total absence of spontaneity: people pose for portraits.

If a photographer plans to add

an element of involuntarism, being off guard, it is also reached by means of staged shooting. It can be easily explained.

On the other hands, there are technical problems: the equipment of not very high quality which complicates shooting, a rather long time-exposure demanding both from the photographer and the model turning (including psychological) On the other hand, the attitude of the subject to the process of shooting as to religious rite. As this event was important and rare, being published in press was marked as a certain a milestone life event for a person

Roland Barthes described the process as 'reception programming during the shooting' (Dashkova, 1999) more precisely (on the example of himself add his sensations): 'And so as soon as I feel a camera lens on me, everything changes: I institutionalize myself in the process of posing. I instantly fabricate another body to myself, turning myself into another image in advance'



Doctor

The individual faces are not seen clearly or the tools close them. The situation of interaction as a whole is important to the operator: the patient and the doctor. The tools of profession: a dropper tube, in the center of the composition; a tape of the cardiogram in hands of the doctor, a stethoscope on his neck, a bed of the patient - are more important visual signs. The firm, precise movements of physicians emphasize the idea of efficiency and high quality of Soviet medicine serving 'for people'.

photographed object what were the ways to achieve the necessary result. The uncertainties of the look and the shooting were compensated by much re-touching.

In opinion of cultural theorist T. Dashkova, the dimensions for constructing a visual canon in the Soviet masscult were closely connected primary with the process of stage performance and creating the image (Dashkova, 1999). The moment of evaluation was significant for canonical constructions of that time - not only perception evaluation, but also self-reflection of 'artist' and 'model' themselves. Wal-

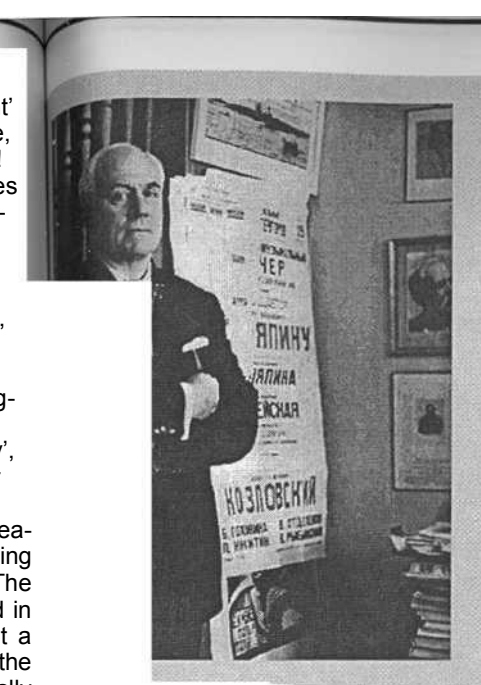


Cosmonauts

This photo is an original illusion of the daily life 'sketch'. The cosmonaut has forgotten to remove a spa suit. The notebook in cosmonaut S.E.Savitskaya's hands and sail faces emphasize a business center of the conversation. It is a logical image of Soviet woman is equal with men in solving complex and responsible problem on the earth and in space.

It is easy to understand: a person 'presents' the other with his image, that is he strives to capture himself as he wishes to be seen from the outside. During the shooting a person as though instantly stages a picture. Giving to the pose, clothes, face the most adequate (favorable) look. Let alone a photographer who can 'stage' all this: to seat 'properly', to brush, make smile or 'look smart'.

A lot of visual features belong to the staging of these photos. The subject's face is staged in mind, it is tuned to get a 'demanded' result. As the reason of shooting usually was a certain significant social/political event, the photographer (especially photojournalist) also explained to the



Ivan Semenovich Kozlovsky

There are drawings and posters in the mirror. One of the titles reads: 'Музей, посвященный Шалыпину'. The bowtie as a feature of artistry, of belonging to the type of refined intellectuals. There are shoes in a pile in the bottom right corner: Everything shows his belonging to definite social circle, it is known, that I.S.Kozlovsky was a truly religious person, sang in church services. At the same time in the Soviet

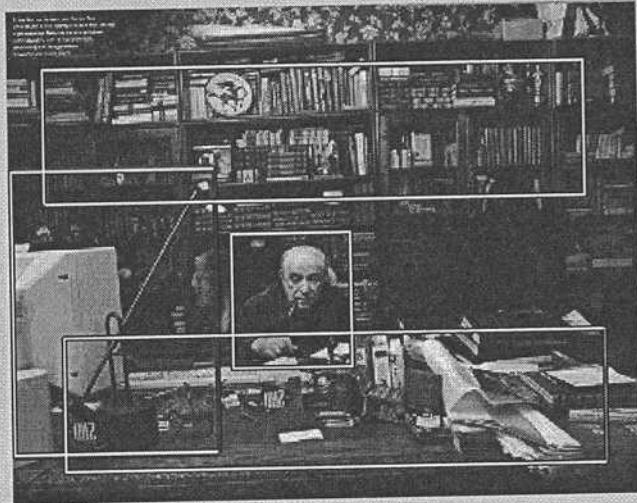
ter Benjamin wrote about same problems, but concerning the cinema. Emphasizing the intermediate role of the equipment, in many respects concerning the nature of a show, the researcher remarked, that the equipment, 'guided by the cameraman [...] continually evaluated artist's roles in the performance. The sequence of camera views constructed by the editor composes the final film version' (Benjamin, 1996, p.36-37). Camera's evaluation is transferred to the spectator and by this it programs the lens for his/her perception. The cameraman gives the model for perception depending on his/her (propaganda included) attitudes, paying the spectator's attention to the most typical, characteristic and/or ideologically steady. As Benjamin wrote, 'the new selection appears, selection in front of the equipment, and the main winners of it are the movie star and the dictator' (Benjamin, 1996, p. 42). That is, the winners are those image creators, who understand the nature of image better and take advantage of it.

The visual ways of power presentation are described in M. Yampolsky's article 'The power as the show of the power'. 'One of the essential aspects of power functioning is pathological longing for self-exhibiting, self-parade, for transformation itself into a permanent show' (Yampolsky, 1989, p. 176). Thus he remarks, quoting French researcher Louis Marin, that the image of power representative does not assume dynamics, 'he has to keep statuary. Movement is an action, transition from one condition to another, something not corresponding to absolute representative' (Yampolsky, 1989, p. 179). This 'absolute representative' means the extreme degree of staged reception and its consequence is 'hardening' of image. The representation legitimizes the dominating ideology and the forms of subordination in cultural form, and by that it appears inherently political.

The dominating image of these presented photos is the image of 'person-in-work', that is intelligentsia involved in working process. There are several ways of presenting this image.

In one case a certain tool denoting a profession is perceived as continuation of bodyness. In other words, there is not 'working individual and his/her tools', but 'individual-as-a-tool', where the human body is inseparable from 'mechanism', it is incomplete and less important without it. That is 'centaur-like object', the whole corporal complex, indivisible and impenetrable, where the photo does not allow the spectator to get further the clothes of

of the tool (Vail, Genis, 2001). That is working process, instead of a specific individual is shot. The operator sees only mechanism, and individual who only serves it. Out of it we see long-distance shots, the shooting from the back, etc. The titles of pictures are limited to the nomination of the profession: 'a doctor', 'a teacher', 'a physicist'.



Rolan Bykov ('The Caravan of Histories' magazine)

The principal attention of the operator was concentrated more on the home library of the famous actor rather than on the Bykov himself (who is hard to notice at first sight). His face looks very pale on the background of a dark background. The pipe in the mouth with its comers turned down express sadness and tiredness. We see a controversial world of individual who had to adopt himself to the new social post-Soviet conditions, and he does it with great work and inner struggle. Books randomly piled on the table, papers and stationery witness it. The computer and the lamp with hi-tech design break into the world of books. The monitor's position removed from the sitting on a decent distance, speaks that the owner doesn't often use the computer.

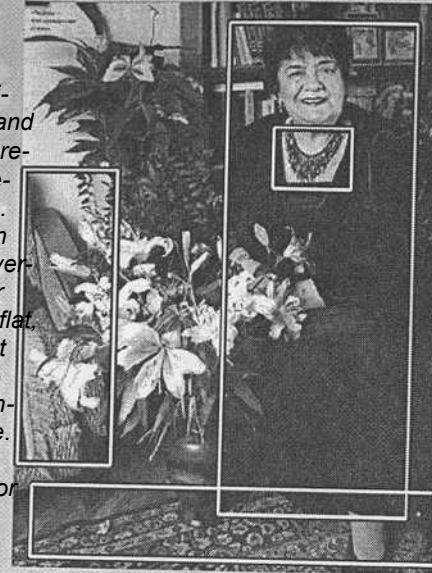
However in other cases, this unity of a body and 'mechanism' (as the indicator of profession) breaks up, and individual begins to dominate over 'mechanism', seems to rise above it. The accent on the working process is removed, and the focus is concentrated on individual. In these cases it focuses on their faces and poses. The demonstration of constant enthusiasm and cheerfulness was common for Soviet-type culture, a number of researchers remark. Thus, V. Paperny writes, that Soviet-type images were over-filled 'with healthy joy, physiological liveliness' (Usmanova, 2001). P. Vail and A. Genis speak the same: 'posters, newspapers headlines, radiosongs, calls from tribunes - everything reminded individual: the life is fine! And it is fine because it will be even finer' (Vail, Genis, 2001).

But we hardly ever observe this enthusiasm in the photos of the Soviet intelligentsia. Their faces are always serious and concentrated. It is perhaps to emphasize special position of intelligentsia, its collective

responsibility for every event in the society, for achievements of the state. Thus the image super responsible, caring for others person extended not only on those who really was a representative of intelligentsia in the classic meaning of this term (doctors, teachers, intellectuals). The Soviet ideological system included in the concept of intelligentsia not only those whom we today, looking back for T. Parsons's works, name 'professionals', but also the represents the government, party officials.

Irina Belaya ('The profile' magazine)

This photo is a sort of transitional link between 'Soviet' and post-Soviet' way of image presentation, the transit, the designated trajectory of image. The genre of the photo can be named Soviet-type anniversary shooting. The observer sees the 'Khrushchev-type' flat, furniture, a carpet runner. At some time a place of shooting is Belaya's apartment, instead of her working place. The image is conspicuously feminine that is not typical for Soviet photo



he image of the Soviet intellectual, perhaps, can be characterized as over-official: severe clothes, severe faces, strict interiors, grandeur and at the same time - coldness. In most cases faces express inner exertion, the spirituality, demonstration of the intense inner work become a part of the image. The symbolic completely suppresses the body. In order to get to such effect of 'extremely symmetrical-extreme situation' which do not permit any ambiguity of in-

terpretation the form is dissolved in the content. And we see only a 'figure of speech' instead of a bodied image.

The most significant feature of all photos is the lack of private, family space. Perhaps, it can be explained by the fact that such presentation would inevitably include 'alien' to the Soviet intellectual elements of a petty-bourgeois life style.

It might sound as paradox but the image of the intellectual created by Soviet mass-media can be called as elite image. That is emphasized by special intensity, commitment of images: absorption in the profession along with detachment from the material world. Along with this, the

wage was used by ideology as the sign of high social status of intelligentsia as those who were selected' people who received special training and out of it should be respected by the society

Igor Mintusov ('The Career' magazine)

An office. The new concept: not 'a cabinet', but 'the office' where they make money A keyboard, a phone, a remote control, a map of Russia, a table piled up by papers show that the office is not for accepting partners, but for work. Clothes and a weakened pose demonstrate informal and democratic atmosphere and, at the same time, the feeling of comfort and of being satisfied with his own life, career, success.



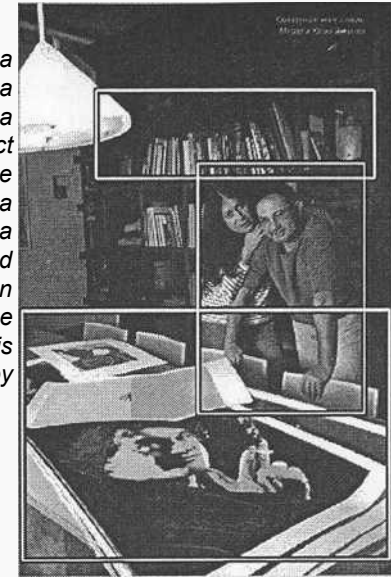
Russian intelligentsia...

Field Research

Visual representation of the post-Soviet intellectuals

Marat Guelman ('The Profile' magazine)

A well-known spin doctor, a founder and the owner of a famous art gallery. There is a spouse, a professional architect and a designer near him. The house interior transforms into a working interior: a book shelf, a table with the pictures spread out. The strict border between work and home disappears, the private becomes public. That is emphasized by the pose and by clothes of the pair.



The basic source for research of modern forms of the post-Soviet intelligentsia presentation were 'The Expert', 'The Career' and 'The Profile' business magazines.

First, in order to discover the traces of the modern Russian intelligentsia transformation we had to select cases, concrete people and situations that reflect such change. The reference point for such selection was

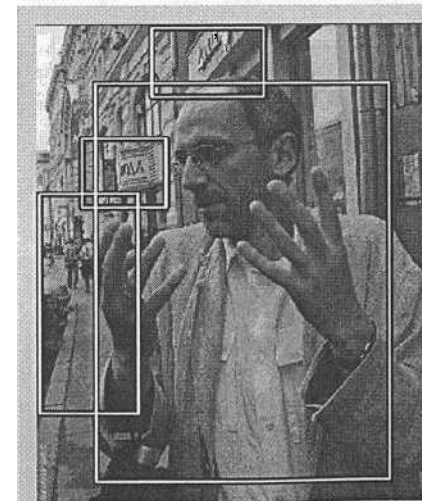
the notion of professional in their Western understanding. The appearance of market relations in

Russia makes possible the use of such notion for studying the Russian society.

T. Parsons considers precise criteria for definition of the professional. The first criterion is formal technical training, which forms professional-based value orientation on instrumental altruistic work motivation (Parsons, 1968).

Such approach allows to prove each selected case and finds the focus groups for research.

The modern intelligentsia images are more diverse in comparison with the Soviet period. However the general impression from the images doesn't grow strong, but seems to blur. It reflects the general processes happening to the intellectual



Alexander Gordon ('The Ogonyok' magazine)

Famous journalist is shot in the middle of a busy street, that, alongside with a pose of the person, emphasizes energy, active life position, an ability to get into the depth of latent social processes and to inform people about it. On the background we see some signboards-brands. These are symbols of a new epoch of virtual reality, an epoch of the increasing importance of visual signs.

strata in the country. Soviet intelligentsia image elements studied in the previous chapter are still present. However new features of the image appear and become more widespread and dominating. We focus on these new trends of the image development.

The professionalism remains one of the most important features of the intelligentsia image. But now the professionalism is not direct (as belonging to certain profession), but mediated (defined through some general indicators: education, purposefulness, financial independence and success). Through transferring the place of shooting from the work to the house there is an effect of entering private, intimate zone, earlier completely closed. As A. Giddens noticed, 'intimacy as the back side of 'life privatization' in the process of modern societies development possesses not only negative value (as the compensation of the world growing impersonal), but also positive (as the precondition and an element of the reflective T-construction)' (Giddens, 1995, p.104). People get interested in the home, the world of private becomes a subject for general observation, it is open for those around. The attention is moved from the subject to the object (objects): house and office environment, clothes and so forth. Consumption according to some Western researchers, becomes, first of all, the regular act of manipulation with signs (Baudrillard, 2000). The identity construction goes through consumption, through use of objects (such as clothes, footwear, books, cars, etc).

There happened a transition from consumption of products to consumption of symbols, of products-symbols. According to J. Baudrillard, consumption products become the system of signs that differentiate society. For observers the consumption of 'another' is a kind of text construction which they read. The structure of social space is objectified in signs which include living standard, the size of power, etc. In our case the observers are those who read the magazine. By analyzing signs on intelligentsia's pictures they define a social status and aspirations of a person or a group. And those represented on pictures also to some extent realize, that they are 'read' and set their behavior orienting on possible in-



Andrey Bystritsky ('The Profile' magazine)

This is an image of a home easy atmosphere. The look of the hero express a calm self-reliance. A good apartment, furniture, pictures and, at last, a beautiful wife - we see the person who has succeed much, and it brings him both a pride and a desire to show it for the readers of illustrated magazine.

At the same time the wear and the pose of the heroes allow to speak about absolutely different, in comparison with Soviet time, self-presentation. This is an attempt to show freedom, openness, hedonism and cheerfulness.



Fyodor Bondarchuk (advertising, 'The Itogi' magazine)

A new area - advertising. Consumption becomes the major aspect of identity formation. Here we see not only one brand (the manufacturer of videocameras 'Samsung'), but even two brands at once (the brand of 'Samsung' and the brand of Bondarchuk himself, the famous film producer). The two brands support each other, expanding their own populahty. The picture represents a special dimension of glamour photos with the image of 'beautiful life'. The hero of the picture is, obviously, at the resort: brown skin, a free shirt with parrots, water space on the background gives it away. Along by this it is emphasized that professional work is so important for the person, that even at the resort he doesn't forget his profession.

terpretation and its consequences. Thus, the theme of consumption fit the function of communication.

The dualistic opposition of 'body' and 'soul' and the call for unconditional submission of the last to the first was one of the 'ideal-type' feature of Russian pre-revolutionary intelligentsia. Soviet period had kept this symbolical division. By analyzing post-Soviet, modern-type intelligentsia, it is possible to conclude that intelligentsia becomes 'bodied' and 'materialized'. Sometimes there is more place for interior and clothes than to individuals. The belongings speak more about individual, his passions, interests and character. The objects on Soviet photos in most cases emphasized the professional belonging of main character. Modern photo images more likely have a set of symbols significant for the hero personally. These symbols are not always connected to his/her profession. Moreover, there are different consumption types within intelligentsia, denoting its group heterogeneity. However, this problem needs another research, and couldn't not be solved within this article.

Certain showiness in clothes and behavior play sort of a sign of belonging to intelligentsia: sometimes it is a defiant careless manner, showing destination from routine, delicacy of feeling and thought or, on the contrary, demonstrative gloss and extravagance. For example, the head of the consulting firm 'Nicolò-M', Igor Mintusov preferred to pose himself on the background of disorder on his desk, the chaos of folders, papers, newspapers, computer accessories. The pose of the hero is also remarkable.

Openness and welcome become a part of new images. A smile is present practically on each photo. One of explanations is that publication in business press is seen as a kind of self-advertisement. A. Levinson remarks, that one of the advertising socio-cultural goals is to bring a holiday into human life. That's why the advertising should bear a positive charge, 'if you look for similarity to that [advertising - D.P.] paradise, the nearest will be, perhaps, in a church (Levinson, 2000).

It should be noted here that operators try to construct visually the image of freedom or free-thinking person as his/her self-expression. They declare the freedom as a value. Freedom in the given context can be understood widely enough - freedom of self-expression, creative freedom, political freedom, sexual freedom.

So, images of modern intelligentsia in Russian mass-media has more variations in comparison with Soviet period. But the whole image impression doesn't become stronger, it seems to blur. Professional belonging is still one of significant elements of intelligentsia image. But now the profession is defined through more general indicators: erudition, self-realization, financial independence and individual success.

The change in place of shooting - from work place to home - has an effect of entering the private, intimate zone, earlier completely closed. Private world becomes a subject of general observation opened for people around and consumption becomes the major way for identity construction.

References

- Barthes R. (1997) *Camera Lucida. Comments to a photo. Moscow, Ad Marginem, p.21.*
- Benjamin W. (1996) *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Moscow.*
- Baudrillard J. (2000) *Symbolic Exchange and Death. Moscow: Dobrosvet.*
- Borev J. (2004) *A Roly-poly Doll and a Condition of the World. Moscow, Russia' - 'Olympus', AST Astrel.*
- Giddens A. (1995) *Art Nouveau and self-identity. // Modern theoretical sociology: Anthony Giddens: the Summary. M. : The Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Science (ISISS RAS), P. 104.*
- Gudkov L.D., Dubin B.V. (1995) *Intelligentsia. Note about literary-political allusions. Moscow 'Epicenter', Kharkov 'Pholio'.*
- Dashkova T. (1999) *Visual representation of a female body in the Soviet masscult of 30th years // Logos №11/12., P. 131-155.*
- Diskin I. *Intelligentsia: the end of the way? To the 90th anniversary of the edition 'Vehi'// The Russian magazine http://www.russ.ru/journal/ist_sovr/99-03-23/diskin.htm*
- Levinson A. (2000) *Woman as Means and Purpose in Russian advertising // Woman and Visual Signs. Symposium. Edited by A. Alchuk. Moscow. Idea-Press, C.56.*
- Levada J.A. (2000) *Social types of the Transition Period: Attempt of the characteristic. //In book. Levada J.A. From opinions to understanding. Articles 1993-2000. Moscow.*
- Lotman M.J. (1999) *Intelligentsia and freedom (to the analysis of the intellectual discourse). //Russia. New series. Edited by N.Okhotin. Ed.2 (10).*
- Parsons T. (1968) *Professions. //International Encyclopedia of the Social Sciences., The Macmillan Company and The Free Press..*
- Petrovskaya E. (2003) *Antiphotography. Moscow.: 'Three squares'. P.15.*
- Pokrovsky N.E. (1999) *Farewell, intelligentsia! //At the crossroads (New 'Vehi'). Moscow, 'Logos', C. 35.*
- Usmanova A.R. (2001) *Visual History in a view of Gender History // Gender histories of the East Europe. Minsk.*
- Vail P, Genis A. (2001) *The Sixties: the World of a Soviet person.*
- Wagner J. (1979) (ed.) *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences. - Beverly Hills, CA: Sage.*
- Yampolsky M. (1989) *Power as the Show of Power // Film scripts. №5.*

Translated by Anna Gileva
and Maria Kroupnik

In Search of Lineage: Inventing Tradition?

Olga Tkach

Abstract

The article has been prepared on the material of research on Organisational Infrastructure and Sociocultural Meaning of Genealogical Search, conducted in 2003-04 in St. Petersburg¹ - interviews with professional genealogists and people interested in researching their roots (including noble lineage) and gaining detailed knowledge about the history of their families.

Professional and amateur research of the past, quite well-spread in the Soviet society, form a new perception of history with the interest not in canonised truth but in the identities of the past, written into individual and familial biographies. The article aims to describe social and cultural practices forming around one of the variants of reconstructing the past - genealogical searches. In other words, the article talks about the ways traditions and practices of ancestry cults show themselves in contemporary life.

The most exact metaphors that describe the active character of genealogical searches are journeys or adventures. Motivated by the desire to regain roots, amateur genealogists design various cultural forms of the past's presence in contemporary life: games, clubs, research societies, etc. Assemblies of nobility are the best examples of how history of noble families is interpreted.

In conclusion, the article talks about possibilities and limitations of genealogical search. On the one side, creative rethinking of the past related to canonised history broadens the horizons of self-identification. On the other side, it forms new boundaries both for individual and family biographical scenarios and for new national history.

*The best that history brings to us is the
enthusiasm it evokes.*

J.W. Goethe

*Why was everything put together so strangely?
I wanted to build a branch but a tree emerged...
From the creative activity of the users of the website
«All-Russia Genealogical Tree»²*

Reconstruction of (Family) Past: Modern Version

I met my former dormitory neighbour about two years ago in the St. Petersburg public library. That was when I realised how important knowledge about someone's ancestors can be. My neighbour is a plain pensioner, who was then working as a liftman. As it turned out he took interest in the study of his family history and have managed to trace it back to the 16th century. Certain segments of his lineage have become the subjects of his special pride.

For example, he found out that Polish aristocrats Vozinskys were among his ancestors, and one of the women of this family was once Chopin's beloved, whom he had devoted many of his works to. A large pile of books and notes beside my former neighbour witnessed that this story was not the fruit of his fantasy, but the result of long work. There, in front of my eyes, a modest pensioner was turning into a happy creator and owner of his own, belonging only to him, History.

¹ The author would like to thank the Centre for Independent Sociological Research for financial support of the project. The author would like to thank Elena Zdravomyslova for initiating the research and co-operation.

² All-Russia Genealogical Tree website: <http://www.vgd.ru/STORY/stih.htm>. Last visited 3.12.2004.

As professional genealogists recount, the case of my neighbour is not unique nowadays, and the descendent of Chopin's muse is not alone in his explorations:

And then (in the beginning of 1990s — O. T.)... all these people with their questions started, peering in our room (the room in the Institute of Genealogical Research in St. Petersburg - O. T.). The questions were: How (do we find out about our roots? - O. T.). That made us devote all < time to individual conversations with people, it was not possible to do anything else. Our din tor was phoned at home, people were phoning here all the time. ...People would come here, a we could not regulate the numbers of visitors, you know? (from an interview with a professioi genealogist)

What are the circumstances that create the impulse for such passion? Contemporary life transitory and unstable. Nothing is known for sure in life, the world is made of disposable thine fast food and reality shows that level down the contrast between the ersatz and the origin and facilitate formation of mosaic-like social identities and practices. Researchers connect c versification of social forms with the formation of individualised society (Bek, 2000; Bauman 2002 and others) that offers a substantial list of risk factors and insecurities to modern societ Weakening of the foundations of tradition, destruction of biographical canons, uncertainty oftf future intensify the quest for something 'real', solid, something that will never come out of fashioi lose meaning, devalue, or become old with the speed of a new computer. So the events of th past times become the point of interest where our contemporaries direct their hopes. Pier Nor talks about this social 'stream' directed into the past, motivated by the existential and not alwav explicit feeling of loss, as an example of a wider cultural process - 'decentralization of nation; memory' (Nora, 1989; Nora, 1999, 2005). It means that history is not the imposed hegemoni meta-narrative, but each and everyone's memory, and people are free to remember, reminisce memorise or forget. Defying the unified 'national memory' and reconstructing the past, relevar for one's present, one's 'Self, one's personal identity, a modern 'memory-individual' finds that th» moving force of social and historical succession, is somewhat lost in the post-modern culture.

Such processes are especially characteristic of Russia. With the beginning of perestroik; Russians could suddenly 'privatise' history, and the mono-discursive historical truth was replacec by a living mosaic of recollections. During the entire Soviet period, the people, who 'belongec to the community of the great Socialistic Motherland were proclaimed the subjects to the one and only correct version of history that moves along in revolutionary leaps, overcoming less perfect socio-economic formations and striving towards absolute perfection of the communisl era' (Sandomirskaya, 2001: 80). This history used to belong to everyone and no one, and the plots that did not belong to it were officially labeled marginal, were not spoken of and forgotten. As one of the informants, enthusiastic about his lineage, says, '*we knew history: there was Peter the First before 1917, and the rest was terrible. I remember my history teacher used to say to us, '...I will tell you what you are supposed to know, and the rest is not important...'*'. In the end of the 1980s-beginning of the 1990s Russian society started to develop emancipation from the state-imposed representations of the past, in which 'sacred Soviet history' was designed and adopted by various social groups and individuals. There were calls and appeals to remember, rethink, hear out. It was very appealing for the descendants of those who suffered from Stalinist purges and those belonging to pre-revolutionary classes (nobility, merchantry, clergy, etc.), and for the representatives of ethnic communities. Memory was then viewed as the 'area of freedom' - individual freedom, group freedom, multicultural freedom. The taboo of oblivion (and, as a consequence, the taboo of silence) as national imperatives caused, among other things, a splash of social interest to family roots. Until now this interest continues to feed on the ideology of historical revenge, focused on restoration of familial histories lost during the Soviet times, reconstruction of connections between generations:

We, in majority, do not know anything about our great grandparents. October revolution of 1917, the great changes in the beginning of the 30s made our grandfathers and fathers 'lvans who do not remember their kin' (Budarin, 2000: 11).

Cultural movement searching for roots is not limited by a certain social group, it is very democratic, and it is formed, on the one hand, by individual civil initiatives, and on the other hand - by public organisations and professionals (civil rights activists, genealogists, journalists, educationalists, etc.)³ ■ The calls of popular genealogy to regain family roots⁴, genealogical contests such as, 'Think about your lineage', 'Roots and Crown' (Galkina, 2002: 10) are appealing for different social environments. No matter how exciting family past is for an individual or a society, our interest is in the social and cultural forms that it assumes when it becomes a part of our everyday life.

Journey into the Past: Who are the Travellers and Why is it Interesting?

The interest to researching one's roots can be easily confused with the feeling of nostalgia, the ultimate yearning for the past. The songs, the streets, the people, the events of the past lost irrevocably, having gone to the past forever, are exhibited as live priceless paintings in the galleries of reminiscences devaluing the present. Motivation for restoring the history of a family can also come from escapism, desire to avoid imposed social rules:

My personal interest to the history (of my family- O.T) was motivated by trying to escape soviet reality. As an ostrich hides its head in the sand, I was trying to hide in the past because, honestly speaking, I was not happy with the reality, I was not able to perceive it (male, born 1962).

...having respect for the history of my family, I... honestly speaking, never, even before perestroika... thought that my life would be like theirs... I did not like their lifestyle that much, that is, their life was very stable, every day was just like the other... Everything was in its own place, nothing ever changed in the apartment since my childhood...The summers were always the same, same type of vacation...at the dacha. In general, I have been observing all that and dreaming of something different. I have always said that my life would be different. ... but people, when they would like to live differently, they need some resources. In order to be able to realise oneself, one has to have something. ...In principle, I used the knowledge about the history of my family in my professional career, if I may put it that way (female, born 1974).

At the same time, the interest to one's family history does not carry abnormal attachment to what has been experienced, to meditateness and despair that are inherent of nostalgia. Restoration of family history involves active interaction with the past, its evaluation and attempts to connect it to the present; it is more similar to a journey to the past or an adventure. However, differently from Zimmel's adventure which 'is not within the continuity of life ... (and) in its essence is not dependent on what has been and what is to be' (Zimmel, 1996: 212, 213), in which the form is superior to meaning, the adventure of reseaching one's family history is deeply woven into the biography of the «traveler to the past». And not simply that, it can seriously change or strengthen the life of the researcher. It is amazing how an adventure or researching one's family history includes on the one hand, hard, methodical 'work on dismantling, reconstructing forming one's own identity'(Bauman, 2002: 190) that resembles archaeological excavations, and on the other hand, the spirit of adventure, scientific excitement, the passion of a detective investigation

Searching for one's family history can start with a commercial agreement with a professional genealogist, and can be focused around finding proof for the data that is already known⁵. My respondents, interested in the histories of their families, do not strive to leave the country and go live somewhere else, and they are not potential rich heirs to foreign aristocrats. Their quests are devoid of any pragmatic interest, as they told me either directly or indirectly. Practically all interviews start with the phrase 'it is very interesting for me', though this interest is very difficult to verbalise. It can be a logical continuation of a childhood passion, and in this case it is difficult to understand when the search has actually begun. Another variation is a certain moment or an event in life that causes the interest to spring. In this case restoration of family history is seen as a moral duty in the face of ancestors and responsibility for the

³ More details on biographical work and the restoration of genealogical studies in post-soviet Russia, see Zdravomyslova, Tkach, 2004.

⁴ The slogan of the website All-Russia genealogical Tree - The site for those who've got ancestors. See www.vgd.ru.

⁵ As a rule, 'commercial genealogy' is popular with the people who plan to move abroad.

Not so long ago my mother died, and my sister, sorting my mother's things, found some papers that had to do with her father and our ancestors in general, and she passed them to me. That was how I got interested in all that... We actually did talk about ancestors in the family, but those were only conversations. We always live in such a rush. There is never time to stop and even look around with this kind of lifestyle. We need some external forces to make us do something. That was what exactly happened, (male, born 1948).

I started thinking about it... when my daughter was born, because I perceive myself not just as a certain unit that lives by itself, but as someone who is very attached to this little human being... This makes one understand not only one's own experiences in a different way, but also the life of one's family and the history of one's family. That's why it is so important for me (female born 1966).

As a rule, the adventure starts with the study of the family archives (preserved documents and photographs) and conversations with the living relatives. My informants often encounter resistance and fears of their relatives, especially the ones who were born in the 1930s and 1940s and who still prefer to be silent about the important fragments of their family histories. This mystery only creates further interest in trying to find missing links in the history of the family:

I kept asking and asking. I said, 'father, tell me more about your parents, where you come from and all?' 'Why do you need to know?' I said, 'well, your granddaughter is growing up, you've got other grandchildren, and then there are the grandchildren of your daughter. Where do you come from?' - 'Let's not talk about it'. And that's it, silence. ...And then the mother-in-law just sits there and says, 'Well, his father was a priest'. He was so mad! Then I understood that the fear was there till the very end... In general, he was terribly afraid of talking about his family. He started shouting, and said to the mother, 'Shut up, shut up!' And she did (female, born 1948).

Well, for instance, when in the beginning of perestroika, there was a great number of publications about Stalinist purges, I asked my mother if anyone in our family was sent to a camp. My mom told me very crossly that our family was a very simple family, and no one ever suffered from the purges. 'And why are you asking at all?' she said. It was all very strange. I think that is probable that someone actually was oppressed in Stalinist times, since she got so irritated. Why is she keeping silent? I don't know. I am hoping I will get answers to all those questions (female, born 1966).

In attempts to uncover family mysteries, the researchers go to libraries, archives, genealogical institutes, they consult with professionals⁶, they visit places where their ancestors used to live and where their relatives live. They come back from those difficult, exciting journeys with substantial collections of memorable souvenirs - letters from the past. The essence of these souvenirs can be expressed in a very simple statement - 'Family history is a destiny'. The idea of inheriting family qualities, predetermined life scenarios, values of tradition and family reputation becomes very important here. The plots of one's life - past, present and future - and the lives of one's descendants are reinterpreted and re-written in the retrospective of received genealogical information:

...well, in terms of appearance, my grandmother, - they say that I've got character and all... she also had a very bad character. So - I'm like her. (female, born 1926).

Petya, my father's grandson, he is now 19, and my father when he was drafted, I mean they look a lot like each other. There is something that makes them look alike. We didn't notice this before, but now I think they are absolutely alike, just like one person. Even in their passion for hunting. The grandfather was a hunter, he used to hunt for teals, and Petya as well. He was given a rifle, and even became a member of a hunting society (female, born 1948).

⁶ For more details on the organisational infrastructure of genealogical search and the types of interaction of a professional genealogist and a customer see Tkach, 2005.

Well, it was such a typical scenario about the army... that is, they always had to serve... I ...had to go to the army, even though my wife was pregnant at that time, just because of the fact that all my ancestors did go to the army, and it was shameful to try to escape it (male, born 1962).

The history of a family becomes a unique instrument that allows adding both stability and dynamism to a life of a descendant. The roots-searchers say that they have to 'connect' to an ancestor to be able to move on. Repeating or copying possible behavioural lines of ancestors are chosen as means of finding one's own 'place in the sun'. 'Condensation' of ancestral experience becomes the foundation of 'rational' choice in difficult situations. The lack of knowledge about family history can create «sagging» of one's biography, it often brings one a feeling is uncertainly and guilt.

A journey into family past is not a light walk. It is a difficult choice between a conscious need to 'dig out' family history, and possibilities to make unpleasant discoveries, dangers of making relatives displeased by asking lots of questions, absence of information sources, expensiveness of archive requests and the necessity to wait for a long time to get the answers from the archives, and lack of knowledge and skills to be able to conduct genealogical search. This choice, as a rule, is very individual:

I understand that no one will do this if I don't do it... if I do not insist now... and my mom will not tell me, then this entire layer will just go, because my mother is the only person in the family and that's it, and no one will be able to tell me anything about grandma and grandpa. I feel I have to do this. I am going to start this summer (female, 1966).

It may seem that the process of restoring one's lineage requires co-ordinated actions of the living members of the family and facilitate their unification and solidarity and their identification with the imagined family clan. The experience of this research demonstrates the erroneous character of such ideas. Only in one or two members of the family develop a stable interest to family history⁷, for the rest of the family it is usually of little interest. Sometimes relatives even try to distance themselves from the root-searchers because they touch upon sensitive issues that no one even thought of discussing before the interest in family history had emerged. Sometimes the attempts to create a new concept of a family involuntarily evoke family conflicts. Because of these and other reasons, these 'journeys into the past' are most usually made alone, and with time can become more frequent and regular, transforming from an adventurous and episodic form into a hobby.

Genealogical Search as a Hobby

The growth of interest towards roots, says David Lowenthal, is phenomenal ... More than two thirds of all Americans would like to know more about their ancestors; compiling family trees as a hobby is only a little less popular than collecting stamps and coins' (Lowenthal, 2004: 85). It is not surprising that genealogy and numismatics are mentioned together. Genealogy as a hobby can be compared with collecting: the researcher of family history 'hunts' for documents, photographs, stories, ancestors the same way as the collector hunts for coins. Moreover, 'genealogists-collectors' write manuscripts, publish books about the histories of their families, write their own memoirs, and also - in order to continue family archives - create their own archives, collecting the most incredible things: from diplomas and certificates to purchase receipts. The junk collected in the family is turned into family archives by the root-searchers.

Genealogical search becomes a permanent activity for those who are inclined to research and are interested in history. The search for the roots 'earths' abstract history meant for everyone, history becomes interesting and meaningful for the people because their own ancestors

⁷ The integration of people who are not related is more probable when we speak of common interests in family history. These people are drawn together by the same region of their search, common archives, similar historical sources. The creation of amateur genealogical networks helps delegate inter-city requests to other people, conduct distance research, and share information.

were the creators of it. History is viewed differently. Historical events are seen as achievement of those whose ancestors participated in them:

*...I remembered that once my aunt said that during the ...I mean, Stepan Khalturin, he blew a bomb in the palace, there was an attempt to assassinate Alexander II. And, sort of, our grandfathers there... he was one of the guards there... It turned out the guards of the Winter Palace were from the Finnish Regiment. It means I need to study the history of the Finnish Regiment! ... I would like to look for the lists somewhere ...In general, it is all confusing, **and here I am getting into the history of the country** (emphasis added by me - O.T.) Well, why do I need these Finnish Regiments at all? (female, born 1948).*

The documents from state archives, as privileged forms of historical sources in the classic tradition, (Hutton, 2003: 352), in this case do not serve as illustrations to school history book; they become family relics, heritage, signs for future generations.

Studying family history as a hobby is also connected with multiple communication possibilities that often compensate for the lack of communication. Reconstruction of the past is based not on the ideas of historical realism, but on historical empathy. Discovering and 'experiencing' historical event can influence the life of a root-searcher and change him/her:

I've got this one, a very interesting ... pensioner. ...he says that no one in the family needs him, no one is interested in him, his children and his grandchildren have grown up, his wife is not interested, and he is bored. And it discourages him very much, that is, he is very much into it, he is doing it all the time. So he goes and meets everyone, studies things, does his own research he just goes and visits all the people who have the same name as he does (from an interview with a professional genealogist).

Institutionalisation of practical genealogy encourages organisation of unions of amateur genealogists: clubs (for instance, clubs of namesakes), schools, 'virtual clans' in the internet. The role of professional genealogists who guide people in their search is quite important for these unions.

Professionals offer various interpretations of classical understanding of genealogy that they widen the area of family leisure. Apart from the traditional understanding of genealogy which is built on the knowledge of the family's past, alternative perceptions of family history emerge, and as a result, innovative genealogical organisations appear. An example of such an organisation is the 'Family Tree' centre organised in May 2004 in St. Petersburg. The centre was created on the basis of St. Petersburg public organisation 'Fatherland's Ancestry Book'. With the slogan 'Your Lineage Starts with You', the centre calls to the creation of modern family history, in which the person who first documented his/her biographical data becomes the progenitor, as if starting the chronology. 'As a result, as the founder of the centre thinks, a breathtaking prospect opens: on the one hand, you do not need to do thorough, boring work, you do not need to write anything, on the other hand, according to this new algorithm every Russian obtains a family history, and it is nice, detailed and solid - and this is exactly what we need' (Mironov, 2004: 6). Mass production of genealogy claims to create a new tradition of permanent collection of family information that 'perceived as natural and necessary'. Moreover such approach to genealogy allows for creative approach to family history: the entire family can invent and create family documents and relics 'family book', 'family box', 'family emblem, anthem and banner'.

Writing 'non-scientific' genealogical history as a hobby tries to create an example of a solid close-knit family, 'This simple and pleasant hobby will teach us to be kinder to each other' (see source, 5). The moral lessons here are not dug out from the past but they are dictated by the present, when - much to the regret of amateur genealogists - life-long marriages are very rare, are therefore 'clean' family histories are less frequent. In connection with that, data record sheets do not include 'deviant' cases of divorces, adoptions, step-relatives, etc., assigning discipline borders to family biographies.

I think that a drawing of a family grove (genealogies of several families put together- O.T.), put up visibly in every Russian home will create pride for the family in children, and that is why young people will be more cautious in choosing their life partners, and parents, before making a decision to separate and make their children live without a parent, will think hard if they need to cover themselves with shame and cast a shadow on their family (Mironov, 27).

‘Correct’ family history created in such a way can become an important ‘business card’ for the family. Such ‘family ideology’ actualises the attribute of ‘class identity’ that has long gone into the past. Attempts to construct class identity can also be observed with the help of an example of groups that try to reassume ‘forgotten’ cultural codes and regain lost family social markers of ‘noble’ status.

New Noblemen: Club or ‘Class’?

At present, there are about 70 regional assemblies and initiative groups of nobility registered on the territory of Russia and the post-soviet states.⁸ There are more than 10 public organisations in St. Petersburg whose names use the word ‘nobility’ but only two of them are legally registered: St. Petersburg County Assembly of Nobility (SPCAN) and Petersburg Assembly of Nobility (PAN). These organisations were founded similarly⁹, but they sometimes get engaged into the «fight for nobility», based on their different perception on what nobility is and what noblemen are supposed to be doing.

*St. Petersburg County Assembly of Nobility*¹⁰ unites descendants of nobility in the male line, with about 210 members aged 60-70.¹¹ The organisation has the status of a public non-political body formed as a part of the Russian Genealogical Society. The Assembly receives professional genealogical support, and therefore it has a tendency towards historic-scientific, research and publishing activity. Collection and storage of information about noble families of ST. Petersburg verified by professionals is one of the main responsibilities of the Assembly. Thorough knowledge of one’s own family history is the only articulate difference of modern nobility from the representatives of other social groups. As the descendants of nobility think, their family histories are different from other family histories because they are more eventful, more interesting and attractive, and are awed by others. Apart from that, there is a greater number of documents (from public or family archives) that can verify genealogy of nobility.

The claim to be fully in line with the pre-revolutionary rules of entry into the Assembly of Nobility (*if, say, a miracle happened, and everything went back to the way it was, then every member of the Assembly ... they would all be... the nobility of the Russian Empire*) does not mean the restoration of the actual rituals and means of representation and behaviour that existed in prerevolutionary noble society. The representatives of the Assembly strive to avoid the ‘decorative’ ways in their organisation: addressing each with the use of the title, wearing special dresses or symbols. In reality, the Assembly exists solely as a genealogical project of the nobility. It is difficult

⁸ Among them are assemblies of nobility in Astrakhan, Belgorod, Vologda, Voronezh, Dagestan, Ekaterinburg, Nizhniy Tagil, Kaliningrad, Kaluga, Kemerovo, Kostroma, Kiev, the Crimea, Latvia, Lithuania, Kuban, Kursk, Lipetsk, Moscow (2), Nizhniy Novgorod, Novosibirsk, Olonets, Omsk (2), Orenburg, Oryol, Osetiya, Odessa, Penza, Primorsky Krai, Pskov, Rostov, Ryazan, Samara, St. Petersburg (2), Saratov, Smolensk, Tambov, Tatarstan, Tver, Tula, Tyumen, Udmurtiya, Ufa, Tsaritsin (Volgograd), Yaroslavl, Pereyaslavl-Zalesskiy, Armenia, Georgia, Byelorussia, Ekaterinoslav, Nikolaev, Kharkov, Estonia, Southern Ukraine (data contributed by Yu. V. Dolivo-Dobrovolskiy).

⁹ Both of the Assemblies of Nobility have grown out of the Petersburg Union of Nobility that was founded in 1989 in St. Petersburg on the wave of post-perestroika interest in genealogy and, in particular, to noble families history. Petersburg Union of Nobility used to unite descendants of nobility, both in the male and female lines. In 1997 the Union broke into two Assemblies that unite 1) descendants of nobility in the male line and 2) descendants of nobility both in the male and the female lines.

¹⁰ SPCAN is the successor of the Union of Russian Nobility which was created in 1954 and is a part of the Union of European Associations and Societies of Nobility. The Union of Russian Nobility was founded in 1925 in Paris and it continues to follow the canons of imperial legislation for the nobility. SPCAN members are at the same time the members of the Union of Russian Nobility.

¹¹ As of February, 2004.

to call the Assembly a society of associates, one can imagine the union of modern nobility only hypothetically (and most probably in a form of a club or special meetings).

In general, everybody comes from totally different social groups. And friendship is not really predetermined by common origin of ancestors. To some extent, of course, the prospects of all this are very, very doubtful (male, born 1962, nobleman, member of the Assembly).

People can gather here on the basis of historical social characteristic, just as their grandfathers and great grandfathers used to do, and have tea together, or chat. Because some old ladies are still afraid... they try not to speak about their origins publicly. And... this society is perceived as an escape. Then, it is important that these things are not lost (from an interview with a professional genealogist).

The Assembly does not strive to popularise their activity or conduct public events, because they fear public rejection of the ideas of selectivity ('well, look at all those aristocrats'), and at the same time they preserve the enforced at one time inertia of invisibility in the eyes of ones around. But no matter how closed and esoteric the group is, it is always oriented towards reaction of external environment. From this view, the boundaries of nobility are marked with the help of such criteria as cultural symbolism and public representations. For instance, city officials and entrepreneurs who try to create a new or diversify the old cultural landscape of St. Petersburg, perceive the Assembly of Nobility as an original source of new ideas: 'elements in palace interiors', decor, symbols of luxury and bloom of Russian history:

The director or the owner of the former Shuvalov Palace on Fontanka, 25 (once suggested- O. T.), 'Well, it used to be a palace, and I would like to restore it as a palace, and palaces need to be filled with certain things... I think your organisation is able to create the right contents for a palace. So, whenever you need to, you are welcome'. We now hold our meetings there (from an interview with the head of SPCAN).

Funny situations, connected with the attempts to get a membership in the Assembly, also illustrate the process of constructing a certain symbolic boundary which to a certain extent reflects the theatrical, the cinematographic and the mythical perception of nobility in contemporary context:

...I remember this one time, someone comes in and says, 'Here, I am a descendant of a noble family, could you sign me up?' 'Do you have any documents?' He says, 'What's the use of documents? Just look at my little finger! Does not it look like a little finger of a nobleman?' (from an interview with the head of SPCAN).

There was another one who came for the first time (someone who wanted to become a member of the Assembly- O.T.) 'Yes, of noble origin.' 'Can you give me more details?' He says, and he was, you know, about 50 years old, 'You know, I have always had such aversion to physical labour, I am most probably from a noble family.' I am not even going to tell you about the things they bring, the love to bring photographs and say, 'see, there is my grandma in a hat' (same source).

Noble origin of a 'grandma in hat' gives her descendant the right to become a member of the **Petersburg Assembly of Nobility**¹² which, in comparison with SPCAN, is more liberal. There are almost 600 members, including 200 descendants of noble families in the female

¹² PAN is an informal branch of the Russian Assembly of Nobility and generally follows its political and ideological views. PAN members are often sent as delegates of official authorities at the state-level receptions of European noble families. This alliance with the Moscow organisation of nobility allows the Assembly to position themselves as Slavophiles, whereas the alliance of SPCAN with the Union of Russian Nobility in Paris make SPCAN look westernised.

line. Apart from that, the Assembly leaves the right to award noble titles according to the merit or 'status'.¹³ Apart from restoration of family histories, PAN sees its major mission in 'restoring aristocratic traditions and developing patriotic feelings in young people'. It is supposed that this mission can be fulfilled through educational activity of the Assembly members (lectures on literature, regional studies and history in educational institutions and lecture halls), and through organisation of balls and soirees.

Leonid Ionin explains the tendency towards public presentation of new (that is «дремавших», but restored in post-soviet period) cultural forms by the fact that their public side, contrary to their doctrinal side, allows to attract public attention and increase the numbers of сторонников of sub-cultural groups. The search for new group identities, therefore, assumes the forms of cultural skits, stylisations (Ionin, 1996: Ch. 5-6). Cultural codes of 'noble leisure' are used in dramatisations of contemporary noble men: balls, soirees, рауты, costumes, dance and so on. The names of palaces and estates of St. Petersburg, refrained in the stories of the members of the Assembly, serve as special markers of the nobility's inclusion into the city's geographical and cultural landscape. On the other side, noble men create this landscape themselves and make it, as they think, more 'cultural'.

'New noble men' are characterized by eclectics of self-presentations that accumulate the entire imperial history of Russia (if they have to sing the Russian national anthem at their Christmas gathering, they have to sing them both - the imperial and the contemporary one). In the description of statutory characteristics, rituals, types of activity and topography of their events, the members of the Assembly use an incredible combination and interaction of elements of Soviet, aristocratic, clerical (Christian orthodox) and modern secular language. This version of marginal language appears, in my opinion, as a result of amalgamation and entwinement of historical knowledge, family legends and life experience of modern noble men gained during the Soviet times. The narrative of a member of the Assembly is similar to patchwork whose pattern uses mutually exclusive cultural codes and practices:

*Our **Easter evening** we had on the 16th in the **1 May Cultural Centre (Dom Kultury)**. ... They have a big hall there. First everyone gets into the hall, and we have a brief **молебен**.... After the **молебен** we have a concert. ... After that... everyone goes into the second hall. There are tables with Easter breads, candles, we do a **благословение** of Easter breads, say toasts, произнесение **мостов**, that is, say 'Christ is risen.' ... We enter there with a **polonaise**, of course, and then the local DJ starts helping us (from an interview with the leader of PAN).*

*We... **look after** the Smoienskoye cemetery. ... a certain segment of it. We hold the so-called **subbotniks** there, every year. The **noble men come there with brooms**, do some cleaning work (same source).*

*All of our events that commemorate various sea battles we hold at the **Aurora**, for example, the events of the Japanese War, we had presentations about them at the Aurora. We are going to have a meeting devoted to the Tsushima battle at the Aurora soon. **The descendants** of those who participated in **Tsushima**... (same source).*

*A meeting of the Petersburg Assembly of Nobility to commemorate 60 years after the end of the fascist siege was held on 22 January in Mariinsky Palace. The meeting with organised with the participation of the deputy of the Legislative Assembly I. Rimmer. **Noble men: war veterans, participants of war actions and those who lived in Leningrad during the siege** were invited to the meeting.¹⁴*

Such linguistic games are connected with the active movement of the nobility in the cultural field, leaving the boundaries of the Assembly. 'Cultural mobility' of the members of the organi-

¹³ Soviet titles can be converted into noble titles, as well as the restored pre-revolutionary awards. For instance, if one is awarded with the order of St. Nicholas the Miracle Worker that was restored in modern heraldry, this person may become a nobleman.

¹⁴ From 'Chronicles of Life of the Nobility (October 2003 - January 2004)' (materials made available by Yu. V. Dolivo-Dobrovolsky).

zation helps sustain wide public interest to the Assembly and support the 'class' of nobility. For instance, some members of PAN take lessons of classical dance, participate in various historical performances, such as Khights brigade, and take part in mass scenes of historical films and music videos. 'Privatised' history is used in its decorative function. Not having an opportunity to recreate authentic historical context, the representatives of PAN construct game space around themselves trying to restore the context to a certain extent:

Once, about five or six years ago, a film director visited us, he was looking for typical faces of XVIII-XVII centuries, the faces of descendants of noble families. I was chosen right away, and I was included into the Lenfilm database. It turns out that when they do the make up, then ...for XVIII, XIX centuries ...I look quite truthful. So we participate in those shootings sometimes. I have done about... 30 or 40... I have already stopped counting (from an interview with the head of PAN).

The representatives of the other Assembly try to avoid such games. They understand the aristocratic tradition formally basing themselves on the fact of historical irreversibility - they try to preserve genetic inheritance of the family name and title. For the members of PAN the aristocratic tradition is rather about organizing annual Christmas balls. The difference of concepts of the Assemblies can be clearly seen through the stories and anecdotes that can be heard in both of the organizations:

*They organize all kinds of evenings, all sorts of... and they call them in such an opulent way... 'Aristocracy Ball'. ..I know that Assembly, there are about 10 aristocrats out of 150 people, so calling this even an Aristocracy Ball - this is wrong ... and this really often looks ridiculous.
...they probably order some kinds of, you know, noble-looking dresses ... (from an interview with the head of SPCAN).*

People leave their Assembly (SPCAN - O.T.) and come to us because it is very boring out there. They only hold once a year ...or twice a year some kinds of organizational meetings and that's it (from an interview with the head of PAN).

So, contemporary organizations of nobility are examples of relatively closed societies attracting the followers by diversity of cultural practices - they can be anything from a somewhat scientific circle to a poetry salon. Tradition devoid of content..., as A. Giddens points out, turns either into a part of historical heritage or into kitsch - a trinket from an airport souvenir shop.' (Giddens, 2004: 60-61). In the situation with nobility, both variants are only free interpretations of genealogical material, creative approach to it.

The Prison of the Past-the Freedom of the Present?

The interest towards family history and its representations is not limited by the described cases. What is actually new and exciting about the fact that our contemporaries are interested in researching their roots? In my opinion, the effect of practical genealogy is connected with 'taming' of the past. Being, in its essence, an anachronism, the restoration of genealogy becomes popular in the situation of the 'vacuum' of tradition. According to Hobsbawm, a tradition is invented when old social models and institutions are adapted to new conditions and are used for the objectives of contemporary situation. Thus, a set of practices is created and reproduced, this set of practices is directly connected with the past and popularises its norms and values (Hobsbawm, 2000). A family history in the classical sense is a mechanism of registration, a statistical instrument and a market of class differences, but today it becomes a means of expressing uniqueness, self-presentation, finding meaning of individual biography, proving successfulness or unsuccessfulness of one's life. Apart from that, genealogy, oriented on search for ancestors and the creation of a 'family portfolio' for descendants, brings many opportunities for a family, a club or virtual social integration. Mass interest in genealogy opens new leisure, professional and market niches and provokes the development of modern creative industries

The freedom of memory and the freedom of interpreting history bring out a whole new layer of problems of modern cultures. It turns out that our contemporaries who cannot find social landmarks in modern reality, absolutely consciously (and not out of inertia but in accordance with old traditions) start choosing behaviour models of former generations, not wanting the responsibility for their own biographical work, the responsibility for searching for self. But is the space of certainty, stability and independence presented by the past so secure? Re-interpreting one's own life scenario and transforming it into a historical family narrative, one balances between self-assurance and dependence on the past. How will one not be captivated by the past? Is it possible, trying to escape the risks of the present, to avoid the limitations, imposed by the past? I think that this dependence is easily destroyed by the passion of creativity, the striving for adventure, and the creation, though in a game sense, of a new family reality. And then, the private, family past becomes (micro)history, and the root-searcher himself/herself becomes a creator in the time when everything, it seems, has already been invented and written, when the most beautiful pieces have already been written and devoted to his/her great-great-grandmother.

The liberation of the evaluation system of past events from previous canons can bring other dangers. Who decides what to remember and when to start remembering? What are the accents that are brought upon the memories? What is published and accepted for a behavioral model, and what is discarded and forgotten? These questions become political in the conditions when memory becomes 'a shelter' and even a destiny. The way an oral story is told, to whom and in which circumstances it is told, creates the field of professional ethics and moral responsibility of those who write the story afterwards.

In contemporary public Russian discourse the ideas of rethinking the past and building a new-type nation - 'educated, original and flourishing' - are often articulated in the form of slogans that proclaim blood superiority of some people over the others. The ideas of selectiveness on the foundation of social and class origin are probably not so dangerous as ethnocentric ideas, but even they, in my opinion, contain the possibility of development of new fundamentalism, discriminatory practices and xenophobia, the distortion of principles of civil society:

*The State Pushkin Museum has opened the doors of its genealogical fund to everyone. Here you can trace your roots as far back as the times of Catherine the Great and up to our days. We decided to pop in there. **What if** we've got blue blood in our veins? **Or, at least**, we will find out, exactly **what fields** were **ploughed** by our grandfathers. (Zhuravleva, Paramonova, 2001, 5).*

Will 'privatisation' of history mean that it will be 'fenced', rewritten from the point of view of , oppositional estimation system, historical meanings will be completely altered - 'positive' will change into 'negative', 'victims' will become 'heroes', 'winners' will become oppressors, or will cultural alternatives and the atmosphere of tolerance be developed? These questions are of great importance to modern historians who have offered the living, plastic collective memory on the ideological altar of social emancipation, and are now observing with horror how this memory often 'turns into its antithesis and breeds restraint, exclusion and turns into war weapons.' (Nora, 2005: 208).

Together with recreation of family roots, there is an active search for the ancestry of the country going on in Russia nowadays. The question 'where does the Russian land come from (contemporary Russia- O.T.)?' stays unanswered. In the national debate there is a search for a unifying point, a new chronology, devoid of Soviet connotations. In connection with that, for instance, memorialisation of the day Moscow liberation from Polish intervention and the end of the Time of Troubles in 1612 that did not have any meaning for contemporary Russians into the Day of People's Unity on 4 November¹⁵ instead of the ideologically cliched 7 November looks like a pure idea of unification. But not only. The process of national, officially initiated commemoration brings the risk of creating new historical templates, contradictory to creative civil initiative described here. Will then my acquaintance with Polish roots be able to continue being proud of his family history and talk about it, if his country has the tradition to commemorate the 'great deed of people's hero Ivan Susanin'?

¹⁵ For more details see Rostova, Petukhov, 2005: 58-60

References

- Bauman Z. (2002). *Individualised Society*. M.: Logos.
- Bek U. (2000). *Risk Society. On the Way to Other Modernity*. M.: Progress-Traditsiya.
- Budarin L. (2000). *Who are We and Where do We Come from?* // *Krestyanskaya Rossiya*, 12 Dec.
- Galkina N. (2002). *Knowledge of Ancestors Seven Generations Back* // *Kirovskaya Pravda*, 18 Jan.
- Giddens A. (2004). *Runaway World: How Globalization is Reshaping Our Lives*. M.: Ves Mir Publishing House.
- Hutton P. (2003). *History as the Art of Memory*. St.P: Vladimir Dal Publishing House.
- Hobsbawm, E. (2000). *Introduction: Inventing Tradition*. In: E.Hobsbawm E., T.Ranger (Eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Ionin L. (1996). *Sociology of Culture*. M.: Logos.
- Lowenthal D. (2004). *The Past is a Foreign Country*. St.P: Vladimir Dal Publishing House.
- Mironov Yu. (2004). *Writing a Family Book*. St.P: Rodoslovnaya Kniga Otechestva.
- Nora P. (1999). *France-Memory*. St.P: St. Petersburg State University Publishing House.
- Nora P. (2005). *World Triumph of Memory* // *Reserve Stock. Debates on Politics and Culture*. №2-3. C. 202-208.
- Nora P. (1989). *Between Memory and History: Les Lieux de Memoire* // *Representations* No. 26. Spring, 1989. P. 7-25.
- Rostova E., Petukhov S. (2005). *Gene for a King* // *Vlast*, №11.
- Sandomirskaya I. (2001). *Book of Motherland. Analysis of Discursive Practices*. Wien. Wiener Slawistischer Almanah Sonderband 50.
- Simmel G. (1996). *Adventure* // *Simmel G. Selected Works. Vol.2. Contemplation of Life*. M.: Yurist
- Tkach O. (2005). 'You Search - You Find': *Professional Field of Practical Genealogy*. - In: P.V. Romanov, E.R. Yarskaya Smirnova. (Ed.) *Anthropology of Professions: Saratov: Centre for Social Politics and Gender Studies; Nauchnaya Kniga Publishing House, 2005. P. 403-432.*
- Zhuravleva K. Paramonova V. (2001). *Tovaritsch, Your Great Grandfather was a Noble Man* // *Rossiyskaya Gazeta*, August, 1.
- Zdravomyslova E., Tkach O. (2004). *Genealogical Search in Contemporary Russia: Rehabilitation of 'History' through Family 'Memory'* // *Ab Imperio* №3, 2004. C. 383-407.

Biography of the Issue

Autobiography of the dancer: 'Product of circumstances'

Xavier Le Roy



This performance was originally presented in a theater (Podewil-Berlin) and can be presented in any situation allowing to have an audience in front of a stage and a screen for slide projection (theater, conference room etc.). The light should be as much

as possible the same on stage and in the audience space. The intensity should go down for slide projection but never black. The light is on at the beginning and at the end of the performance and never goes off. According to the space you might use a microphone, a conference desk, a slide projector, a chair, a pillow and any other props you want to use to transform this performance.

The text is written in English corresponding to my ability in this language, it is part of the presentation and should be read as clearly as possible. The performance should, as much as possible, present each element as a matter of fact trying not to emphasize, one of the aspects. Try to perform without irony, sarcasm, romanticism or any affliction which could transform the facts. The performance of each element should stay as close as possible to the matter of fact. Every text which is not in a square should be said or read. The cursive framed texts are instructions to be executed

Good evening, Ladies and Gentlemen, I will do this performance in English and if you have questions at the end of this performance I will be glad to answer. The title of this performance is: 'Product of Circumstances'.

In 1987 I started to work on my thesis for my Ph.D. in molecular and cellular biology and at the same time I began to go to dance classes one time a week.

I finished my master degree and I received a scholarship from the French government to write my thesis. I was admitted to work in a laboratory specializing in research on Breast Cancer and hormones. The same year I started to look at a lot of dance performances during the summer festivals in the south of France where I lived.

I was still playing Basket-ball and my body was trying to get some stretch.

1. I leave paper and microphone go 3 steps on the side. I do a stretching exercise bending my torso over trying to reach the floor with my hands (20 light bounces). My hands don't go further than 20 cm. from the floor like it was at this time (1987). Then I return to the microphone.

The title of my thesis I submitted in October 1990 was:

SLIDE #1: title thesis

STUDY OF ONCOGENES EXPRESSION AND HORMONAL REGULATION IN BREAST CANCER USING QUANTITATIVE IN SITU HYBRIDIZATION (h.i.s)

Oncogenes are genes which after alteration at a structural or expressive level have the ability of transformation and are then part of some cancer mechanisms.

Oncogenes can be altered by punctual mutation, genetic re-arrangement, amplification or over expression of the oncogene.

When I attended in the laboratory my task was to study in vivo, in human biopsies, the expression of oncogenes in breast cancer.

The usual techniques used to study the RNA or protein expression in culture cells are not well adapted to detect gene expression in human biopsies, because most of the time the biopsies are too small for RNA or protein extraction and the heterogeneity of the tissues make it impossible to localize the studied expression.

So we chose to develop and use a new technique called: in situ Hybridization.

In situ Hybridization reveal the presence of messenger RNA (mRNA) on tissue sections by using a probe of the tested gene marked with radioactivity. After hybridization of the tissue section with this probe the slides with the tissue sections are exposed during two weeks in a black room and then developed (like a photography) in D19 Kodack Dektol. The tissue are finally stained with hematoxylin and eosin. The nuclei appear in blue and the cytoplasm in pink.

The slides are then observed under a microscope and the presence of mRNA is visible as black dots, or grains on the tissue sections.

SLIDE #2: is a photography of tissue section under the microscope after in situ hybridization with the oncogene c-myc

On this slide you can see a section from a biopsy of ductal breast carcinoma and the black grains reveal the expression of the oncogene c-myc in cancer cells.

SLIDE #3: is a photography of tissue section under the microscope after in situ hybridization with the oncogene c-erbB-2.

On this slide you can see the expression of the oncogene c-erbB2 at the RNA level in an invasive ductal breast carcinoma.

It's easy to notice a difference of quantity of number of grains between the two previous examples and also on the next one.

SLIDE #4: is a photography of tissue section under the microscope after in situ hybridization with the oncogene c-myc.

On this example it is also clear to see that the grains are visible in some zones but not in others. It shows how this technique allows to localize the expression of the tested gene. You can see here the expression in the epithelial tissue but not in the stromal tissue.

So as you can see the technique allows to localize the expression of the tested gene. And the different examples show a clear difference of quantity of grains.

But to get useable results from these experiments we had to be able to differentiate the quantity of expression of the tested oncogene and translate this quantity into numbers in order to make comparative and quantitative studies of the RNA expression useable for statistic studies.

One way is to count the grains visually one by one but this requires about 2 hours for each chosen field under the microscope. So my first work was to develop a method to be able to count mechanically the level of RNA detected by i.s.h. on tissue sections, in collaboration with computer scientists.

2. I go to a chair which is almost in the middle of the stage staying at one third on the left side I put the pillow down from the chair and stand up on top of the chair to perform the first 5 min from a piece I did in 1994 called 'Things I Hate To Admit'. The dance is made out of movement where my arms are stick (without artifice only physically and mentally) against my torso from the arm pit to the elbow which I imagine to be my shoulders. Then I go back to the microphone.

In order to count mechanically the black dots we used a microscope connected to a camera and a computer with a software developed specifically for this task.

First we select a field from the studied tissue section under the microscope. Then we take a picture from this field with the video camera which is on top of the microscope. This picture is then entered in a computer where it is digitized and the digitized pictures appear on a video monitor where the processing can be followed.

It takes us 10 minutes with the help of the computer to count one field and it's already much better than the 2 hours needed for a visual counting.

This result was published, and it was the first time that I participated in a scientific publication.

At that time I took 2 or 3 dance classes a week and I was trying to learn how to do this kind of exercises:

3. I leave my papers and the microphone, take several steps to the side and do the exercise in 6 (or others) from Merce Cunningham. After that I do a diagonal with a combination of triplets which are adapted according to the pace in which I am performing. Then I return to the microphone.

During all this period I spent a lot of time looking at sections of human tissues under the microscope trying to learn how to recognize the histological differences between normal and cancer cells and between the different types of cancer. I remember that it was sometimes difficult to make a clear and objective decision about which of the numerous existing categories the observed tissue belonged to, even for the very experienced researcher. But the decisions had to be as objective as possible. Looking into the microscope I very often had the feeling that while I was observing the tissue, I was at the same time transforming what I was observing.

I had the feeling that my decisions were subject to influence. I felt every decision challenged my 'objectivity' and I felt no longer able to maintain my objectivity or that I could not be objective.

I asked myself: how objective must I be in order to be able to continue to practice science or more specifically biomedical research?

But I quickly forgot these thoughts to be able to continue my work.

So after we developed this mechanical method of quantification we first studied the expression of oncogenes from the group of the fibroblast growth factor like genes.

This work was the first subject of discord with my laboratory director.

We argued a lot and his experience and social position became quickly more important than any scientific argument. The discussions were rarely about scientific problems or questions; it was all about career, power and hierarchy.

I was learning the importance of publication and that publishing articles is the major credit of the scientist to create and protect his position in the society. I was learning that research has to follow and use the method of capitalism.

I was asked to produce science not to search.

During this time I took at least one dance class a day, I did some yoga and I began to visit regularly an osteopath. These corporeal experiences laid the ground for the necessity of a new understanding of the body or new theories about the human body.

4. I leave my papers and microphone and walk to the center of the stage. I lie down on my back with the soles of my feet on the floor and knees toward the ceiling. I stay there for one minute. Then I do back to the microphone.

The next phase of my work in the laboratory was to study the regulation in vivo of oncogenes by Tamoxifen.

Tamoxifen is a chemical used for therapy against breast cancer because it has the ability to inhibit the effect of steroid hormones which are probably playing a role in the development of breast cancer.

We studied the effect of tamoxifen on RNA levels of c-tyc, c-erbB2, hst and int-2 in 19 biopsies of breast cancers from patients treated during 3 weeks prior surgery and compared the results with 22 control patients. The RNA levels were measured by in situ hybridization and with the computer aided quantification as described before.

We found that all four oncogenes were expressed in breast epithelial cells and that the expression in the stromal tissue was negligible. As you can see on the next slide.

SLIDE # 5: example of c-myc. Can be the same as slide#3

You can see here an example of a clear difference of expression from the gene c-tyc between stromal and epithelial cells in an invasive ductal breast carcinoma.

SLIDE # 6: example c-erbB 2. Can be the same as slide#4

And here in the same area from the same cancer tested with the gene c-erbB-2 which is clearly more expressed than c-tyc.

SLIDE # 7: Graphic with difference of expression of c-tyc and c-erbB-2 between 2 populations

On this figure are reported the expression of c-tyc and c-erbB-2 in the two different populations (treated by tamoxifen and the control). For both genes the expression is high in the control population (with a mean value of 23.4 for c-tyc and 29.1 grains / cell for the gene c-erbB-2), and significantly decreased in the Tamoxifen treated population (mean value 14.6 and 7.4 grains / cell).

The results for the genes hst and int-2 were much spectacular.

SLIDE # 8: is a photography of tissue section under the microscope after in situ hybridization with the oncogene int-2 and hst

SLIDE # 9: Graphic with difference of expression of int-2 and hst between 2 populations you can see on this example int-2 and hst RNA show very low levels of expression with an average of 2 to 3 grains / cell.

The int-2 and hst RNA levels were not found to be significantly altered by the treatment.

All these results were used for statistical analysis in order to look for possible correlation.

SLIDE # 10. Table of correlation between oncogene, RNA expression and their DNA amplification in control and treated populations of ductal breast carcinomas.

The statistical analysis showed a correlation between gene amplification and expression for c-erbB.2 (with a p. value of 0.0005) and for hst (with a p value of 0.02) in the control population. No correlation was detected for the oncogenes int-2 and c-myc in both populations.

SLIDE #11. (table 3) statistical analysis, correlation with estrogen receptor status

The effect of Tamoxifen on the RNA expression in ductal breast carcinoma with or without estrogen receptor showed that Tamoxifen significantly decreased for the c-tyc gene expression in the estrogen receptor positive population ($p=0.04$), while surprisingly the elevated c-erbB RNA expression was more significantly diminished in the population estrogen receptor negative ($p=0.02$).

The results suggest that Tamoxifen in vivo decreases c-tyc and c-erbB-2 RNA levels in breast cancer cells and has no effect on the expression of hst and int-2. And it seems that the mechanism of regulation of these two oncogenes by antiestrogens are different.

Tamoxifen seems to be able to interfere at the DNA level or RNA levels either using or not its interaction with the estrogen's receptors.

To find about these different mechanisms the perspective would be to develop an experimental protocol using, for example, different lineages of breast cancer cells presenting different status of estrogen receptor.

I had from these 3 years of work some other conclusions and questions like: Why do we try to give an homogenous picture of the results when they are so heterogeneous? Can we trust statistics? What are the meaning of statistical results?

About statistics I would like to quote some about risks of breast cancer highlighted by Yvonne Rainer in her film 'Murder Murder'. She reports that the probability of breast cancer is higher in the lesbian population than in the heterosexual population. Which means that when a woman comes out as a lesbian she increases the risk of breast cancer from one day to the other, not because her relationship towards a woman changed.

During my practice of science, I also asked myself: what is the point to get ever more specific? Is it really the way to understand the human body?

It seems very strange to study by isolating micro-systems out of their context for an analysis in a laboratory environment.

This experimental system like any other technical-scientific system is responsible for its results. They impose the answers to problems, which are no longer about the original question

I had believed that trying to understand the cell as the microcosm of our body could be a very interesting model if it was not described and studied only by using mechanistic systems in order to create a myth out of it.

The human body is not organized only in the way that biology would like to organize it.

All these remarks may be pretty naive but I had the feeling that science was about understanding problems made up to give us the impression and the satisfaction of a total control of the questions on the human body. I had another, idealistic understanding of science and slowly I lost my faith in science. I lost this very distinguished belief specific to science which sees itself as a right of access to truth and to a different world.

5. 10 I leave the microphone, go to the chair, sit almost at the center of the stage back to the audience and perform a part of the beginning of 'Burke' (piece created in 1997). This part plays with movement which gives the illusion that my arms are cut at the elbow by folding my lower arms behind the rest of my arms. I perform this simultaneously thinking and imagining that my arms stop at the elbow. When I am finish I return to the microphone.

These 3 years of work taught me that doing some laboratory research is for 50% of the time making reports writing articles publications that prove that you're actually working on a productive subject. 30% of the time is used to think how you could be productive. The rest of the time is for experiments, observations and analysis.

I realized that research in biology is primarily about power and 'politics' and rarely about an understanding of the human body.

As Guy Debord wrote in 'Commentaire sur la societe du spectacle' ('commentary on the society of spectacle') published in 1988:

'We soon notice that today's medicine is not allowed to defend the population's health against the pathogen environment because it would mean being opposed to the state or to the chemical industry'...'We no longer require science to understand or improve the world. We ask it to instantly justify everything that is done. In order to satisfy this final request it's better to no longer think and to have a very good practice in the discourse of the spectacle'.

Maybe my experience is very specific to biomedical research?

Maybe it would have been different if I had done fundamental research in physics for example?

In 1990 after I submitted my thesis, I ended my career as a molecular biologist. I escaped. I decided to do more contemporary dance. Thinking became a corporeal experience.

My body became at the same time active and productive, object and subject, analyzer and analyzed, product and producer.

It became a field to be used and extended for questions. I entered a spiral of reflections centered on corporeal experiences not forgetting that thinking is one of them.

I went to Paris where I took more dance classes. And I did some of these:

6.1 leave the microphone and repeat the second part of 3 then, I go return to the microphone and say:

During this year in Paris I went to auditions. I remember that one time I was rejected because I was too skinny but most of the time it was because of the lack of technique that I was not accepted. So I tried to practice more of these:

7. I leave the microphone, step aside do some Cunningham-like dūveioppūs than, I return to the microphone and say:

It didn't really help. My enthusiasm for contemporary dance and my fascination for the diversity of bodies moving on stage were mixed with disappointment and a feeling of exclusion. My body was resisting the norms of dance. Maybe I was too old?

Maybe there was something wrong with my body? Maybe it was this...

8. I leave the microphone, go to a wall (or screen) back stage then I extend my arms against it from the floor to the highest point I can reach, keep this point with my finger, stand against the wall under this point still marked between my hands the distance between the top of my head and the highest point, then I show this distance to the audience and return to the microphone.

After a year of dance classes and auditions I finally got a job as a dancer in a company. I was fitting in, I was very proud and very excited. I remember we were working on the body as a metaphor for desire, war and other themes. Under the direction of the choreographer we were trying to express something by creating movement sequences supposed to answer to his questions and desires. I had to learn movement from others to be able to reproduce them and be part of group dances, and most of the time it was difficult for me.

I will now show an example for this.

9.1 leave the microphone, do some where on the stage and dance a part (called 'la caressa') from the 'Materiau- Düsir' created by Christian Bourigault in 1993.

In 1992 I moved to Berlin for reasons of Love.

Except for one or two groups I found the dance scene uninspiring, but I began to practice a little bit of contact improvisation and I also took some Alexander technique classes. These experiences changed a lot of my perceptions about the human body.

10 I leave the microphone, go to the chair, sit down and stand up Alexander's way, than I go in the space and improvise taking the balancing of arms in space as a beginning than I return to the microphone.

I began to work with a multi-disciplinary group using video, theater and dance. With this group I began to ask myself questions about the definition of dance.

I was more and more disappointed by most of the performances that I saw. Watching a lot of them from a lot of different groups coming from all over, I could less and less imagine to work with one of these choreographers.

So in 1993 I began to work alone.

My body became the practice of a critical necessity.

I began to use my body for questions about, body images, identity, differences.

I worked on creating function and dysfunction of the body with an analytical almost scientific method.

The first choreographies were constructed by creating linkages between fragments of bodies voluntarily taken apart as maybe a biologist would do to analyze them.

Performing these movements was about inscribing or encoding something which could be described as a go-between, between mind and body, seen as a moving entity.

It was a way to work on the mind/body opposition and on the idea that, just as the mind organizes the rest of the body's tissues into a life process, sensations and perceptions, to a large degree, organized the mind. Sensations and perceptions do not simply give the mind material to organize; they are themselves a major organizing principle.

I don't think that dance is reduced to handle the questions about sensations and perceptions.

I think that it has a much larger field of action.

So I continued to deconstruct and reconstruct my body to choreograph some movement sequences.

I have already demonstrate 2 different examples of this, extracts from a tryptich called 'Narcisse Flip' and I will now demonstrate another excerpt from 'Burke' which was the third part of the tryptich.

11 Parts from 'Burke': Go side arms around leading and changing the direction 3 times. Then body parts in all direction until my arms go away, acceleration all performed as if my arms were not mine and then return to the microphone.

The first choreographies I worked on were presented during private events called 'Pressure Presents'. The first one was in end of 1993.

Product of circumstances...

It was proposed by of a musician and musicologist friend who suggested that we could offer each other some works in order to push us to find a form to present them. The idea was to take the works out of an exclusively personal experience. The decision to present a piece of dance, music or anything else could be quick and the exchange was great.

Since then we got the chance to have some support from institutions and were invited to present different pieces to bigger audiences in different places in Europe.

But this success, recognition or attention slightly changed my way of thinking. I lost a degree of independence.

I slowly noticed that the systems for dance production had created a format, which influences and sometimes significantly determines how a dance piece should be. To a large extent, dance producers and programmers follow the rules of the global economy.

I had adopted the economical dynamics of dance production because I wanted to be able to make a living with what I had decided to do.

But, while I was very careful not be influenced by that particular logic, simultaneously aiming for acceptance and resistance, I was not always completely convince by my decisions.

It reminded me of earlier experiences and made me think about the utopian and idealistic reasons which made me give up the work of research in medical biology.

My status within the society had changed, but I found myself in a blurred field of similarities between the social and political organizations of science and dance. I felt like a fugitive who actually never escaped what he thought he was escaping.

I needed to change the ways of changing and work more critically.

At the same time I realized that the content of a piece was not enough for a critical position.

During the same period, in 1996, I had the luck to be invited by a dance company working on the re-creation of dance pieces that have played an important role in our modernity. The project was to work on the re-creation of 'Continuous Project - Altered Daily', a piece by Yvonne Rainer created in 1970.

This project was very important for me and it still exerts a huge influence on my work today.

It offered more than just an access to the history of dance through the practice of it. Which was already a great experience. It also answered a lot of my questions.

Because this project was very aware of all the aspects implied in the production of a dance piece.

For example, the practice of dance questions the body and the process of work as well as the composition methods and everything could be related to social and political questions and criticisms. Like for example the individual responsibility and the group conscience takes over power and hierarchy during the process of work as well as during the performance.

It was also a lot of fun to do and I will now do some of it for you. First I will do 'running' and than the 'Chair and Pillow' dance.

12. I leave the microphone, run around the stage (time change according to each performance) than I take a pillow and a chair and do the 'chair and pillow dance' from 'Continuous Project - Altered Daily' (Yvonne Rainer 1970).

In 1997 in collaboration with a composer musicologist we realized a project called 'Das To. Be. Projekt'. This project was about exploring different types of relationships between dance and music or sound and movement. It was presented as a row of speculative experiments trying to give different ways of perception to the audience where listening was as important as watching.

After all those experiences it became more difficult than to think about producing a dance piece. Sometimes I even thought it's not worth doing a dance piece.

Since then I have tried to work on questions like:

Can the production of a dance piece become the process and the production in itself without becoming a product in term of performance and representation ? (I mean something else than improvisation or the abused concept of work in progress which is now most of the time used as an excuse to present some 'Unfinished' piece.)

What kind of organization do I want to use or propose for which body? For which process of work? For which performance? Is it possible to work on all these parameters at the same time?

What is performance?

Is the human body an extension of the environment and the environment the extension of the body?

As Elisabeth Grosz suggest in her book 'Volatile Bodies' the human body is not a stable system or a centered organization neither at a biological level nor at a historical, psychological or cultural level. She also suggests that any 'body-image' is a continuous process of production and transformation.

Considering this, a perspective of work in the dance field could be to look for ways to change the predetermine organization of the body in order to transform the form of performance and representation.

Changing the outside in and the inside out. Changing the way of changing. Based on these ideas or concept on the body I am looking for ways to explore the performance of human and non-human bodies in a process of transformation and mediation.

13. Beginning at the microphone do the section; 'simultaneous sound and movement' from the beginning of 'self-unfinished' go the chair, sit, stand up, return to the microphone and a few step before reaching the microphone quit this state of movement for a 'normal one'.

This was the beginning of a piece called 'Self-Unfinished' I was working on in 1998 when I was invited to participate in an event about performance and theory. I was invited because as a dancer and choreographer, my currency in the 'society of the spectacle' is to be an atypical dancer or a dancer molecular-biologist.

For this event I was asked to think about the possible theoretical pathways between biology and performance.

It was a very interesting challenge to try to make something out of this. But it was impossible for me to get on a abstract and theoretical level. I could not generalized or conceptualized. I could not write a 'real' paper or lecture for this conference. So I decided to stay at a personal level and give some information about some possibilities of exchange I experienced as a support for different thoughts. I was afraid but I took the risk to be maybe too egocentric hoping that I could provoke some questions.

Now to end this lecture I would like to suggest a conclusion:

This performance was about a contaminated body and its interweaving of historical, social, cultural and biological factors, a body that is the place and time for a bridge between different thoughts, a body unable to transform into abstraction and theory.

And maybe theory is biography, presenting it is a lecture and doing a lecture is performing. Thank you for your attention and I'll be glad to answer any question you might have.

14. I go to the audience in order to answer the questions and try to change my position in the audience room not staying in front of them.

Biography as body narrative: Comment on Xavier Leroy's autobiography¹

Elena Rozhdestvenskaya

Xavier Leroy's biographical performance came to life as a response to the Moscow Modern Dance Festival organizers request to represent himself, his own art in the context of personal experience. Having read this remarkable text we can now speculate that Xavier is a unique dancer, 'a dancer who is in the same breath a molecular biologist'.

Let us first focus on the complex multi-layer textuality that comes through in Leroy's text. Cloaked in Hypertext or the main frame of a unique dancer several internal discourse lines reveal themselves:

- a microbiological discourse that describes the problem of oncogenes in breast cancer, difficulties or achievements in optimizing the count of cancer markers,
- a discourse subordinate to the first one, that brings up the topic of professional socialization in microbiology at the stage of writing a dissertation;
- a discourse of one's own bodily manifestations related to yoga and healing practices (osteopathy) as well as to dance practices;
- and finally a discourse of professionalizing dance that disintegrates into the practices of conditioned body and experience of collective dance production transformed into individual performance practice.

Let us say from the very start that a number of textualities take a visual form. During the performance there is demonstration of slides with microbiological material with the author's comments as well as a bodily discourse followed up by bodily sequences reflecting on body's potential and choreographic reminiscences. It is the temporal deployment and biographic synchronization that leads to the adequate comprehension of the textualities so different and provides a basis for their ultimate linkup.

At the very start X.L. proceeds from the assumption (hypothetically) of the contradictory nature of his representation.

'In 1987 I began to write a dissertation in the field of molecular and cell biology and at the same time attend dance lessons once a week'.

The statement hides a relative contradiction. There is not all much difference in being pre-occupied with someone's sick body and one's own body that was not so healthy (osteopathy). However professional involvement with scientific research fixated on systemic action, objectivity, repetition and typology contrasts with dancing as a structure of images expressed by body. There is a possibility that the apposition of rational-imaginative will be helpful to us later as a preliminary hypothesis.

As far as a layman can grasp the essence of X.L.'s research, he scored his first scientific success when hit on a way to count oncomarkers. Involvement with science taught him the routine of regular research, the necessity to accumulate experience, to multiply experiments. He underwent in parallel the routine of professional socialization and concomitant comprehension of the norms of scientific community (hierarchy of status, scientific capital, logic of subordination), patterns of scientific knowledge production (experiments, argumentative basis, norm of scientific inference, publication as a way of presenting the results to the community etc.). A conflict manifest in an obvious manner and disagreements with the scientific adviser stalled the process of socialization. Though the dissertation was defended, X.L. fled further involvement in research. His professional socialization was unaccomplished given the fact that he made himself absent from the scientific community.

While working at his dissertation X.L. continues to dance. Moreover a latent desire gradually comes to fruition to dedicate his entire existential time to it. The desire culminates in a decision to quit science that coincides with the dissertation's defense.

¹ The text of the presentation in English was made available to the author of the comment X.L. for which she expresses her thanks to him.

'I had a feeling that science was preoccupied with false problems to give us an impression and make us satisfied over the fact that it was fully in control over the issues of human body. I had previously had a different perception of science and gradually lost confidence in it. I lost a very distinct confidence characteristic of science that sees itself in possession of exclusive access to the truth and the other world.'

From now on he will experiment with his own body and its possibilities.

'My body became an active and productive object and subject, the analyzer and the analyzed, the product and the producer at the same time. It turned into a field that is used and expanded for further questions. I fell into a spiral of bodily practices without forgetting that the mind is just one of them'.

However, it was before late that the author discovered that the field of modern dance was as well under the control of professionalization forces. Body regarded as an instrument needed conditioning ('My body came to resist the norms of the dance'), will power and consciousness of the dancer had to be polished in the course of projects' implemented by grand and small choreographers. In our view the first achievements and progress were followed up by a revival of rationality fostered by previous experimental science experience.

'In the group I started asking myself questions on the definition of dance. I became increasingly disenchanted with the majority of performances that I saw. I watched many performances staged by different groups that came from many places and little by little came to realize that I would not be able to work with any of these choreographers. Therefore in 1993 I started working alone.'

The rejection of work under the guidance of a choreographer draws on the same motivational source as the rejection of the hierarchies of organized science. The questions that the author poses in his essay travels beyond the role of a modern dance performer. Initially body became for X.L. an object and an instrument of self-learning. But the practice of shows, choreographic performances told him or imposed on him a humanitarian idea that the body could be used to describe complex emotions, existential feelings. These expressions could become cultural products of interest to other people. But how did he begin to do follow this line?

'I became to use the body for posing questions on bodily images, identities and distinctions. I worked to create bodily functions and disfunctions in an analytic, almost scientific way. The first choreographic performances were based on ties between body parts, divided deliberately the way a biologist would do for his analysis.'

The quoted sequence shows that the mode of action revealed references to professional socialization experience, uncompleted, but persisting, merging into the current stage of professional development. It is not accidental that X.L. uses the same tactics, that he dissects and analyzes, though in application not to science but to the mechanics of bodily images. The path that he treads is so attractive to him that he shuns the synthetic task of constructing a bodily language to maintain a dialogue with his spectator. It is substituted by what looks like a mirror, a continuation an ever deepening monologue on a search for bodily forms representation. Friends and colleagues from the dancing field came up to assist him by initiating an inter-disciplinary performance format. X.L. receives recognition with the 'dance+video+music' formula, a product that won acceptance on international cultural scene. However, the comprehension of dance's economics in the same way as comprehension of science making leads him to his second resignation ('I lost a certain degree of independence'), though he has already taken in the second discovery of the institutional nature of professions.

In sum X.L.'s biographic performance contains a structurally multi-layer textuality as a primary reflection of gaps in professional socialization, dramatic change of professional fields. In his presentation every biographic experience finds its own language - a distanced and impersonal rendering of a microbiological item, video-picturing, deployed reflection, a non-narrative listing of events, quotation, internal dialogue, transition to bodily language that reveals growing competence of the body. But does it account for every part of his life? There are huge gaps of silence in his performance that conceal his life until the moment that he started to write the dissertation and practice dancing in his free time. His personal life stays shrouded in mystery missing from his self-representation except for a brief mention of a Love with a capital letter that led him to move to Berlin. Fragmentary nature of performance, absence of gestalt make themselves obvious both

on the level of the biographical project as a whole and on the level of partial practices of science and art mastered by him. Previous professional experience alive in memory, mental inclinations, analytical methodology and individualism found nevertheless their place in the actual professional identity of the dancer X.L. His achievement was made possible by the flexibility of the international modern dance world that is open to experiment and innovation.

Visual Sociology

Sergey Maksimishin's photo 'Chechnya'



Commented by Elena Rozhdestvenskaya

The primary objective of any interpreter of a visual image is to produce a detailed description of it, convert visualization into a text flow. The process generates temporal structures related to the image and thereby introduces elements of subjective vision (assessment of what comes first and what comes second). The reader gets a chance to compare his or her own vision with proposed verbalization.

So, it is sunny day close to a water pool: a river, a sea or an open swimming pool, uncompleted or damaged, might be a possibility. If it is a river or a sea, then the place is near the bank or a shore with uncompleted or damaged pier or a wharf. The pool is shallow, it is knee high for kids. The space of action is rather restricted. It is limited by a solid construction wall and ruled in squares by pieces of construction jutting out of water. The photo's actors are boys wearing swimming trunks. They are about nine of them. They are playing in water, walking around, rendering habitable the constructions by sitting or lying on them. Strictly speaking only one of the boys comes out in full. He is wearing swimming trunks like others, but stays away from water. He is preoccupied with a machine gun that he handles in a very professional way. He is obviously taking aim with the weapon, but we cannot say whether he aims at a definite target or just points the gun into space. The view of his target stays beyond the picture's boundaries.

Visual sociology

The picture is rife with colors. It preserves the optimism of a bright summer day, greenish water, and intrusion of red by a baseball cap on somebody's head. A mental translation of a picture into black and white would lead to unacceptable impoverishment of meaning.

If meaning is born on a border between a phrase and the object described, then in our view two author's strategies deserve detailed analysis. Both of them serve to create a subjectively definite impression. I deliberately avoid taking a stand in order to finally render it as an outcome of the author's strategy.

Firstly, the photographer's view of the boys' summer games in a 'swimming pool' places specific limits on the represented space. The picture is flat. We do not see the edge of the wall or the sky. Summing up, we can say that the author rids it of space and does it of his own free will. He barter space for intensive fragmentation of the entire space by constructions and bodies alike as well as by fragments of bodies, hands, torsos and heads. The author uses a strategy that bars the perception of depth, deprives the spectator of a chance to fully explore the relevant space. It is obvious that the strategy sets out to convey to the spectator the author's subjective stance. He thereby switches the discursive structure of space representation to a two-dimensional action. The discourse avoids a take-off point of a 'swimming pool' with kids against the background of a city (river, sea, etc.) and directs attention inside the frame with an increasingly meaningful involvement of those who find themselves there. The figures of boys get a bonus of additional volume and significance.

Secondly, as in the first case, there is a binary character to the body portrayal. The strategy serves to recreate a plot and set off a flow of discourse. The binary character of totality and fragment, of the entire image and its parts is reinstated by one object - a machine gun that is not a toy, but a real weapon. Hence the fragments of sun-burnt, moist bodies reflecting sun find themselves in causal dependence from the figure that is placed by the photographer into the center of the picture, from the boy who gets ready to use his weapon. The strategy of reduced representation of other boys' bodies creates subject-object relations and predicative ties between the totality and the fragments. The picture of the boy who gets ready to shoot is framed by a centropetal running start of bodily fragments, a start that is endless since there are no borders and no final count of characters represented.

The picture is a piece of modern reporting under the title of 'Chechnya'. The context available to a mass spectator leads him or her to view the picture as a sequel to a series that may be generalized as 'games for kids that turn into games for adults' (allusion to E.Bern). The picture captures a real situation, but it bears traces of subjective strategies to transform the original material. It beams to the spectator a piece of daily life that turns weapons into a starting point of a game and documents a postponed event.

In conclusion let me use a citation from a recent book by Mikhail Yampolsky 'Language, body, case' that to a great extent provided direction for our analysis: 'A opposition of subjective vision to the objective is a most important mechanism of artistic discourse that mimics a dialectical tie of 'discourse' and 'narrative', of an author's story and neutral description, a traditional tool of verbal narration.' (Yampolsky M., 2004, p.88).

References

Yampolsky M. (2004) *Yazyk-Telo-Sluchai: Kinematograf I Poiski Smysla*. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie.

Translated by M. Chemish.

Contributors

- Roswitha Breckner** Ph.D. in Sociology, Faculty of Social Science, Institute of Sociology, University of Vienna, Vienna. Her research interests are gender sociology, labor migration, biography and visual studies, roswitha.breckner@univie.ac.at
- Elena Gremina** Screen writer, art-director of Theatre.doc (Moscow Documentary Theatre), creator and promoter of theatre festival 'Lubimovka' and 'New drama'. info@teatrdoc.ru
- Elena Lebedeva** Magistrant, Moscow High school of social and economic studies. Her scientific interests are sociology of theatre, visual sociology. starosta31@yandex.ru
- Xavier Le Roy** French dancer in modern dance style, lives and works in Berlin, associated artist of National Center of Choreography in Montpellier (France), his site is www.insituproductions.net.
- Sergey Maksimishin** Photojournalist who received first price in World Press Photo-2006 in nomination 'Everyday Life'. His site is - www.maximishin.com
- Elena Meshcherkina-Rozhdestvenskaya** The Leading researcher of Institute of Sociology, Russian Academy of Sciences, Moscow, coeditor of the journal, rusica@isras.ru
- Dmitry Popov** Ph.D. in Sociology, lecturer at Sociology department of High School of Economics (University), Moscow, researcher at the Institute of enterprise and market analysis. He is interested in history and theory of sociology, qualitative methods, including visual sociology. dmitry_popov@sociolog.net
- Michail Rozhansky** Ph.D. in Sociology, Director of Independent Center for Social Research and Education, Irkutsk, Russia. His interests are humanitarian education and qualitative methods. rozansky@irk.ru

contributors

Piotr Sztompka

The President of ISA. Professor Institute of Sociology, Jagiellonian University, the author of a number of textbooks and books on transformation process and social change.
ussztomp@cyf-kr.edu.pl

Olga Tkach

Sociologist, the Researcher of the Center of Independent Sociological Studies (St. Peterburg). Her scientific interests are social stratification, social transformation in post-Soviet Russia, biographical research, everyday life sociology, migration, gender studies.
tkach@indepsores.spb.ru

Oksana Zaporozhets

Ph D in Sociology, docent of sociology and politology department, Samara University, Russia. Her research interests include economics, social stratification, urban sociology, qualitative sociology, visual studies.
oksvan@yahoo.com



ЦЕНТР СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ ИНСТИТУТА СОЦИОЛОГИИ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

Центр социологического образования Института социологии РАН (ЦСО) - образовательная структура в составе Института, реализующая на благотворительных началах программы дополнительного профессионального образования преимущественно в области социологии при поддержке зарубежных и российских благотворительных фондов. ЦСО был создан в Институте социологии Российской Академии наук в 1995 г. для реализации образовательной программы ЕС Tempus/Tacis в области социологии, а с 1997 года его образовательные программы поддерживаются Фондом Форда.

В течение 1995-2006 гг. стажировку по программам ЦСО прошли свыше 1900 ученых вузов и исследовательских центров России и стран СНГ.

Основные направления деятельности ЦСО - это организация и проведение:

интенсивных специализированных 4-х недельных курсов; тематических научных семинаров и конференций; летних и зимних школ;

а также подготовка и издание учебной и научной литературы по социологии.

Цели образовательных программ ЦСО:

профессиональная переподготовка ученых из вузов и научно-исследовательских центров России и стран СНГ;

создание и развитие сообщества специалистов-профессионалов (неформальной сети) гуманитарных и общественных наук из России и стран СНГ;

активизация научного обмена между представителями академической и вузовской социологии.

Каждый интенсивный курс является методологической школой с участием ведущих российских ученых: теоретиков, практиков, экспертов, - представляющих различные теоретические и исследовательские подходы. Ряд курсов дополняется исследовательским практикумом в Центре независимых социологических исследований в Санкт-Петербурге (тел./факс: (812) 118-37-96, e-mail: centre@indepsores.spb.ru, website: www.indepsores.spb.ru).

ЦСО осуществляет совместные образовательные проекты с Центром независимых социальных исследований и образования в Иркутске (тел./факс: (3951) 34-14-93, e-mail: cnsio@angara.ru, <http://cnsio.irkutsk.ru>), на базе которого проводится обучение специалиста из Сибирского региона, а также с Центром социальной политики и гендерных исследований и кафедрой социальной антропологии и социальной работы Саратовского государственного технического университета (тел./факс: (8452) 52-66-38, e-mail: evkazurova@yandex.ru, website www.socpolicy.ru), где проходят интенсивные курсы и школы.

В июле 2006 г. Центр социальной политики и гендерных исследований в Саратове при поддержке ЦСО организовал летнюю школу «Визуальные методы социологических исследований», которая завершилась конференцией «Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность». Более подробную информацию о прошедшей школе и конференции можно найти на сайте саратовского Центра.

Подробнее о деятельности ЦСО и о требованиях к участникам курсов можно узнать на нашем сайте: www.sociology.ru, а также по тел./факс: (495) 719-04-70, 129-01-34, e-mail: cse@socforum.ru

Журнал можно приобрести в редакции или заказать по пересылке.

Адрес редакции:

117259 Москва ул. Кржижановского 24/35 кор.5 Тел. (495)

128-86-18 Факс: (495) 719-07-40 e-mail: rusica@isras.ru

Все права на материалы, опубликованные в журнале, принадлежат редакции и авторам. Публикации журнала не могут быть воспроизведены в любой форме без разрешения редакции.

Журнал зарегистрирован Министерством Российской Федерации по делам печати, радиовещания и средств массовых коммуникаций

Регистрационный номер ПИ № 77-9679

Учредители:

Институт социологии РАН Российское общество социологов

Журнал издан при участии ООО "Вариант"

109093 г. Москва, ул. Большая Серпуховская, д. 44, оф. 19

Над номером работали:

Переводчики: *М. Черныш, О. Никитина, М. Крупник, В. Семенова* Оригинал-макет: *С. Воронцова*

Письмо редакторов

Теоретические дискурсы и дискуссии

Петр Штомпка Введение в
визуальную социологию
Розвита Брекнер Изображенное тело.
Методика анализа
фотографии
Оксана Запорожец Визуальная социология:
контуры подхода

Индивид и общество

Елена Лебедева, Конструирование
при участии социального документа в
Елены Греминой практике документального
театра (театр.бос)

Михаил Рожанский Дневник советской девушки

Полевые исследования

Дмитрий Попов Российская интеллигенция как
образ: визуальные послания
разных времен
Ольга Ткач В поисках родословной:
изобретение традиции?

Биография номера

Ксавье ЛеРой Автобиография танцора:
«Продукт
обстоятельств»
Комментарий Елены
Рождественской
Биография как телесный
нарратив.

Визуальная социология

Фотография Сергея Максимшина «Чечня»,
комментарий Елены Рождественской

Авторы номера

Editor's Letter

Theoretical Discourses and Discussions

Piotr Sztompka Visual Sociology:
Introduction
Roswitha Breckner Pictured Bodies.
A methodical photo
analysis
Oksana Zaporozhets Visual Sociology: Contours of the
approach

The Individual and Society

Elena Lebedeva, Construction of a Social
with participation Document: Practice of a
of Elena Gremina Documentary Theatre
(Theatr.doc)

Michail Rozhansky Soviet girl's dairy

Field Research

Dmitry Popov Russian intelligentsia as an
image: visual messages of
different periods
Olga Tkach In Search of Lineage:
Inventing Tradition?

Biography of the Issue

Xavier Le Roy Autobiography of the dancer:
'Product of circumstances',
Commented
by Elena Rozhdestvenskaya
Biography as body narrative

Visual sociology

Sergey Maksimishin's photo 'Chechnya', commented
by Elena Rozhdestvenskaya

Contributors