

Конференция позволила прийти к заключению, что буква как знак не равна себе в разных контекстах — материальных и медийных. Более того, буква как часть медийного (например, графического, а не только словесного) кода расширяет языковой текст в неязыковое пространство, помогая означить то, что прежде означиванию не поддавалось. Расширяя семиотический репертуар, буква становится расширением человеческого сенсориума, позволяя упорядочить действительность, прежде не осознаваемую. Ревербализация и девербализация здесь не столько соперничают, сменяя друг друга, сколько друг друга последовательно дополняют.

Анна Швец, Адель Юсупова, Елизавета Орлова, Александра Петелина

Вернакулярная фотография между институцией и субъектом:

ПРОБЛЕМЫ И ПОДХОДЫ (ОБЗОР ИССЛЕДОВАНИЙ)

DOI: 10.53953/08696365_2023_182_4_424

Настоящее эссе является попыткой выстроить теоретические перспективы исследований, которые представлены как в опубликованных работах, получивших сегодня особую значимость в кругу специалистов по фотографии, так и в деятельности локальных научных семинаров, формирующих новые стратегии изучения фотографического. Вернакулярная фотография как группа широко распространенных культурных явлений требует осмысления и включения в историю фотографии. При этом как объект междисциплинарного интереса она привлекает внимание специалистов с разнообразным академическим бэкграундом, нуждающихся в методологических основаниях для своих исследований. Сопоставление недавних теоретических работ с выступлениями исследователей на академических мероприятиях позволяет очертить важные сюжеты и методологические подходы в современных исследованиях вернакулярной фотографии, которые делают видимыми доселе незамеченные эпизоды истории медиума как такового.

В 1990 году, во вступлении к книге искусствоведа Розалинды Краусс «Фотографическое: опыты теории расхождения», философ Юбер Дамиш рассуждает о фотографии как об объекте, ускользающем от набрасываемой на него концептуальной сети: «Фотография — один из тех теоретических объектов, чье вторжение в сложившееся поле так запутывает его карту, что межевание приходится начинать с нуля, вводя новые координаты, а возможно, и единицы измерения»¹. Под «сложившимся полем» Дамиш подразумевает поле искусствоведческой теории и критики, то поле, в котором преимущественно разворачиваются процессы осмысления фотографии со второй половины XIX века до середины века XX-го.

То, что очевидно долгое время остается за пределами этого поля — это явления, не представляющие интереса для искусствоведческого взгляда, не обладающие ху-

1 Краусс Р. Фотографическое. Опыт теории расхождений / Пер. с фр. и англ. А. Шестакова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 14.

дожественной ценностью или эстетической привлекательностью. Удивительным образом эти не интересующие исследователей явления — преобладающая часть фотографического. Фотография, которая изначально мыслится как явление, синонимичное «современности», то есть технологичное, доступное в использовании и легкое в распространении средство, применимое к множеству разных целей, быстро выходит далеко за границы художественных практик, составляющих лишь небольшую область применения медиума. Поскольку при этом исследования фотографии как минимум до середины XX века опираются на идею художественной или исторической ценности (в последнем случае эстетизация тоже нередка), то большая часть фотографического остается «по краям» — или за пределами области критического и исследовательского интереса.

Об этом пишет в своем программном эссе «Вернакулярные фотографии» Джеффри Бэтчен, принимающий активное участие в формировании исследований фотографии² в конце XX века. Бэтчен определяет такую остающуюся «по краям» фотографию через исключение, которое само по себе помогает зафиксировать интерес исследователей, как «то отсутствующее, которое определяет историческую и физическую идентичность медиума»³. Фотография, вошедшая в канон классической истории медиума, в музейные коллекции и выставки, в антологии разряда «100 важнейших фотографий в истории», относится в основном к типам фотографии-как-искусства (куда входит, например, фэшн и рекламная фотография), репортажных и документальных свидетельств исторически важных явлений и снимков, ставших иконами популярной культуры (таких, как «Мать-мигрантка» Доротеи Ланж 1936 года).

Что касается фотографии, остающейся за пределами этой освоенной официальным фотографическим дискурсом территории, то она представляет собой гораздо более обширное, неоднородное поле объектов, возможности исследования которых не очевидны. Как, например, изучать снимки любителей, не ставших профессионалами, но движимых творческой амбицией? Как изучать медицинскую фотографию? Документацию реставрационных операций? Сделанные деревенским фотографом портреты односельчан? Рентгеновские снимки? Фотографии с выписки из роддома? Фотоснимки телевизионных экранов? Семейные фотоальбомы и россыпи слайдов? Фотоизображения предметов, выставленных на продажу?

Исследователям, берущимся за такой материал, приходится не только придумывать, как обойтись с неисчислимым количеством зачастую формально и эстетически неинтересных изображений, но и искать или изобретать подходы к этому материалу, ибо сложившиеся (в поле искусствоведческой науки) методы работы с изображением оказываются здесь недостаточными и подчас непригодными. Бэтчен называет такие маргинализованные фотографическим дискурсом формы фотографии «вернакулярной фотографией». По аналогии с использованием этого термина в лингвистике и архитектуре, под «вернакулярной» можно понимать ту фотографию, которая не имеет отношения к искусству *per se* или к подчиняющимся профессиональным (и отчасти заимствованным у искусства) канонам рекламной и репортажной фотографии. При этом у вернакулярной фотографии могут

-
- 2 На рубеже веков эта область обретает собственные терминологические очертания — начинает использоваться термин *photography studies*, устоявшегося русскоязычного эквивалента которому нет, но мы в данном тексте будем использовать термин «исследования фотографии». Более подробно об этапах развития *photography studies* см. в обзоре Сабине Кriebel: *Kriebel S.T. Theories of Photography: A Short History // Photography Theory (The Art Seminar) / Ed. by J. Elkins. New York: Routledge, 2007. P. 3—50.*
 - 3 В оригинале: «...the absent presence that determines its medium's historical and physical identity it is that thing that decides what proper photography is not» (*Batchen G. Each Wild Idea. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002. P. 59).*

быть свои правила, подчас не артикулированные четко, но обусловленные теми функциями, которые несут эти изображения, а также социальными, профессиональными и техническими условиями производства и бытования снимков.

Исследовательский интерес к этой области фотографического оформляется в конце XX века в текстах западных исследователей, призывающих к пересмотру традиционных «историй» фотографии. Более ранними провозвестниками не-искусствоведческих подходов к фотографии становятся тексты, ставшие программными для исследований визуальной культуры — рассуждения Вальтера Беньямина о влиянии тиражной природы фотографии на отношение к художественным ценностям⁴, социальная критика Сьюзен Сонтаг⁵, структуралистские тексты Ролана Барта⁶ и его знаменитое эссе «Camera lucida»⁷, социологические исследования Пьера Бурдьё и коллег⁸, антропологические работы Ричарда Чалфена⁹. К концу XX века процессы, происходящие в социогуманитарных науках под воздействием новых теорий — cultural studies, гендерной теории, психоаналитических исследований культуры, постколониальных исследований, — оказывают большое влияние на визуальные исследования и на исследования фотографии, меняют и разнообразят исследовательскую оптику и выбор материала. Параллельно с этим и сама история фотографии постепенно перестает быть «всеобщей» и чем дальше, тем больше распадается на локальные исследования отдельных явлений и процессов.

Утверждая, что вернакулярная фотография требует соответствующей ей истории, Джеффри Бэтчен имеет в виду не только смену объекта исследования, но и поиск новых концепций и методологий. Тенденция включения в историю фотографии явлений, доселе ею не замеченных, сегодня приводит специалистов во все более удаленные области фотографического и побуждает их искать новые подходы к объектам своих исследований. Примером нащупывания таких подходов становятся исследования фотографии, существующей на пересечении институциональных практик и конструирования идентичности. Первые и единичные исследования, формулирующие возможные подходы к такого рода фотографиям, появляются к 1980-м годам. В статье 1983 года «Фотография между трудом и капиталом»¹⁰ Аллан Секула рассуждает о фотографическом архиве как воплощении властной структуры. В книге «Бремя репрезентации»¹¹ 1988 года Джон Тэгг применяет фукольдскую оптику к институциональным практикам производства фотографий — материалом

-
- 4 Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под ред. Ю.А. Здороваго. М.: Медиум, 1996.
 - 5 Сонтаг С. О фотографии / Пер. с англ. В.П. Гольшева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013; Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания / Пер. с англ. В.П. Гольшева. М.: Гараж, Ад Маргинем, 2013.
 - 6 Барт Р. Риторика образа // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1994. С. 297—318; Барт Р. Мифологии / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. М.: Академический проект, 2019.
 - 7 Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Пер. с фр. М. Рыклина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.
 - 8 Бурдьё П., Болтански Л., Кастель Р., Шамборедон Ж.-К. Общедоступное искусство. Опыт о социальном использовании фотографии / Пер. с фр. Б.М. Скуратова. М.: Праксис, 2014.
 - 9 См., например: Chalfen R. Snapshot Versions of Life. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987.
 - 10 Sekula A. Photography Between Labour and Capital // Mining Photographs and Other Pictures. 1948—1968. Halifax, N.S., Canada: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983. P. 193—268.
 - 11 Tagg J. The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories. Palgrave Macmillan, 1988.

для его исследования становится полицейская и медицинская фотография, упорядочивающая индивидов в базы данных и каталоги. Современные исследователи объединяют эти подходы с более поздними разработками постколониальных исследований, исследований неравенства, феноменологией фотографии и исследований памяти, обращаясь к изображениям и архивам, которые впервые становятся объектами академического интереса.

В книге «Школьные фотографии в текущем времени. Переосмысление различий»¹² исследователи памяти Марианна Хирш и Лео Спитцер рассматривают институциональную практику фотографирования учащихся и сами школьные фотографии в контексте стратегий, используемым режимами — национальными и имперскими, — для обращения с подчиненными им субъектами. Школьные фотографии — «слепое пятно» фотографического, жанр, редко интересующий исследователей, — авторы рассматривают как инструмент и документ социальной ассимиляции, формирования иерархий, включения в социальные группы и исключения из них. Как и в прошлых своих книгах и статьях¹³, Спитцер и Хирш обращаются к собственной личной истории: Хирш, дочь евреев, переживших холокост, причисляет себя к «поколению после», Спитцер родился в 1939 году в Боливии в еврейской семье, бежавшей из Австрии от нацистского преследования, и определяет себя как человека, сформированного опытом изгнания, исключения и беженства. Для обоих авторов концепция «услышанных голосов» является важной опорой в конструкции исторического исследования, при этом «услышанным» должен быть и голос самого историка, повествующий о личном опыте, транслирующий аффективную составляющую этого опыта. Текст книги перемежается автобиографическими вставками — в этих местах повествование ведется от первого лица и появляются фотографии из личных архивов Спитцера и Хирш.

Авторы фокусируются на фотографическом материале времени больших катастроф — школьные фотографии, о которых они пишут, сделаны в начале 1940-х в еврейских гетто в Польше и Литве, в лагерях для интернированных японцев в США, в приютах для детей, избежавших преследования еврейских семей в Южной Америке. Школьная фотография как распространенная и обязательная практика становится для авторов богатым материалом для изучения производства социальных различий институтами и режимами, «тактик обращения с гетерогенными популяциями, практик социальной инклюзии и исключения»¹⁴.

Концепция «текущего времени» (liquid time) в книге вдохновлена эссе фотографа Джеффа Уолла «Фотография и текущие данные» 1989 года¹⁵. Размышляя о переходе от аналоговых технологий к цифровым, Уолл представляет аналоговую фотографию как процесс с большой вариативностью потенциальных результатов: в ходе работы в лаборатории фотография до момента фиксации изображения так же текуча и подвижна, как и жидкости, в которые она погружается при проявке и печати. Особенности технологического процесса становятся метафорой подвижности, «незафиксированности» смысла фотографии как таковой. Для Хирш и Спитцера идея «текучей темпоральности» школьных фотографий отсылает не только к пред-

12 Hirsch M., Spitzer L. *School Photos in Liquid Time. Reframing Difference*. Seattle: University of Washington Press, 2020.

13 В одной из своих предыдущих книг, озаглавленной «Семейные рамки. Фотография, нарратив и постпамять» (1997) Хирш уже обращалась к фотографии как к средству межпоколенческой передачи памяти, см.: Hirsch M. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard UP, 1997.

14 Hirsch M., Spitzer L. *Op. cit.* P. 19.

15 Wall J. *Photography and Liquid Intelligence // Un Autre Objectivité / Another Objectivity* / Ed. by J.-F. Chevrier, J. Lingwood. Milan: Idea Books, 1989. P. 231—232.

ставлению о фотографии как свидетельстве, но и к ее магической, алхимической связи с прошлым¹⁶. В школьной фотографии содержится не только тот момент прошлого, в который сделан снимок, но и то настоящее, которое было запечатлено, и то будущее, ожидание и мечты о котором символизирует схваченная фотографией общность. «Текущее время» фотографии обнаруживает себя и в разнообразии возможностей ее прочтения по мере перемещения в другие пространственные, временные, культурные контексты. Авторы призывают подвергнуть сомнению привычный ретроспективный взгляд на школьные фотографии, «фиксирующий» их как соответствующие четким стандартам документы и как свидетельства жизней, будущее которых нам известно.

Хирш и Спитцер обращаются к концепции «фотографического гражданства» Ариэллы Азулай — то есть ответственности зрителя и исследователя не воспроизводить автоматически тот взгляд и тот режим отношений власти, который изначально производит изображения. В книге «Гражданский контракт фотографии» Азулай¹⁷ призывает «всматриваться» (to watch) в фотографии, разрушая изначально объективирующий и подчиняющий взгляд и возвращая субъектность тем, кто ее лишен. Хирш и Спитцер предлагают всмотреться в школьные фотографии пристальнее, обратив внимание не только на исторический контекст и институциональную рамку, но и на идентичность фотографа и фотографируемых. Авторы призывают исследователя противостоять силе институционального и институционализирующего взгляда, развивая такие способы смотрения, которые не воспроизводят насилие — такой способ чтения фотографий, который одновременно обнажает институциональную прагматику фотографии и позволяет увидеть ее «глазами тех, кого сфотографировали и поместили в рамки»¹⁸.

В четырех главах книги авторы анализируют школьные фотографии (в основном групповые снимки классов), помещая их в контекст участия школы в процессах ассимиляции и отчуждения культурных, колонизированных или расовых «других» — и выявляя то, как фотография визуально воплощает эти процессы и способствует им. Описывая роль школы в насильственной ассимиляции коренных жителей США, Хирш и Спитцер приводят в пример одну из распространенных в конце XIX века практик подтверждения трансформации индивида под влиянием школы — фотопортреты учеников «до» (с длинными волосами, в оборванной одежде и головных уборах из перьев) и «после» (подстриженные, в школьной униформе и воспроизводящие принятые в портретной фотографии телесные коды). Тщательно выстроенные фотографии отдельных моментов обучения (ученики салютуют американскому флагу, читают в классе книги под портретом Джорджа Вашингтона) иллюстрируют процесс усвоения школьниками новой, «правильной» идентичности. Школьные фотографии становятся инструментами и свидетельствами ассимиляции и одновременно исключения — эту двойственность авторы продолжают проследивать в фотографиях американских школ для чернокожих времен сегрегации школьного обучения, и в снимках, сделанных в лагерях для интернированных японцев во время Второй мировой войны, и в фотографиях школьников в еврейских гетто.

Хирш и Спитцер включают в число своих примеров и случаи гражданского неповиновения объективирующему властному взгляду. Примером тому фотографии Доротеи Ланж, сделанные в лагерях для интернированных японцев в 1942 году по заказу фотографического отделения Управления по военной релокации (WRAPS),

16 Hirsch M., Spitzer L. Op. cit. P. 13.

17 Azoulay A. The Civil Contract of Photography. New York: Zone Books, 2008.

18 Hirsch M., Spitzer L. Op. cit. P. 18.

которые не удовлетворяли изначальной цели управления подтвердить правильность решения об интернировании и комфортные условия в лагерях. Ланж, напротив, использовала фотографию для того, чтобы обнажить несправедливость решения о переселении, в результате чего ее фотографии были запрещены военной цензурой и конфискованы. Актами неповиновения становятся в некоторых случаях и сами образовательные практики — с 1942 года нацистское правительство запрещает средние школы в еврейских гетто Восточной Европы, обучение становится подпольным, а участие в нем смертельно опасным. Фотографии этих подпольных классов, сделанные зачастую тоже тайно, становятся документами гражданского неповиновения, сплоченности и надежды.

На протяжении всей книги Хирш и Спитцер обращаются к примерам художественной апроприации школьных фотографий, в частности к арт-проектам, посвященным проживанию исторической травмы — в последней главе анализируются работы Люка Болтански, Марчело Бродски, Кэрри Мэ Уимс. Для авторов ответственность зрителя или исследователя перед фотографиями, свидетельствующими о несправедливости и страданиях, в том, чтобы не только перенастроить свой собственный взгляд, но и чтобы искать «стратегии коммеморации, которые смогут восстановить справедливость»¹⁹. Поэтому так важны для них оказываются художественные стратегии перепрочтения, которые останавливают воспроизводство насилия, преследования и дискриминации, породившие школьные фотографии.

В одной из глав «Школьных фотографий в текучем времени» авторы обращаются к концепции «вслушивания», предложенной профессором Принстонского университета Тиной М. Кампт в работе «Вслушиваясь в изображения»²⁰. Тина Кампт исследует фотографические репрезентации африканских диаспор по обе стороны Атлантики, и ее книга начинается с вопроса о том, «возможен ли архив африканской диаспоры, который учитывал бы непокорных, недовольных, неподчиняющихся и бесправных», и каких режимов восприятия и взаимодействия он потребует. Материалом для книги Кампт становятся фотографии, сделанные в целях институционального и государственного контроля индивидов — полицейские снимки активистов «Freedom Riders» 1960-х, этнографические изображения сельских жительниц Африки конца XIX века, студийные портреты, сделанные в послевоенном Бирмингеме и фотографии из базы данных кейптаунской тюрьмы начала XX века. Для исследования этих фотографий, изначальная цель которых — объективировать, каталогизировать и ограничивать — автор выбирает подход, предназначенный этой цели противостоять. Тина Кампт предлагает применить к ним понятие «тишины» (*quiet*) и «обыденного» (*quotidian*): тишины как регистра, который делает звучание более заметным, а обыденного как повседневных практик, а не активных действий. Отталкиваясь от предложенного Ариэллой Азулай подхода «всматривания» в фотографии, Кампт описывает свой метод как «вслушивание», которое задействует и аудиальный (звук) и тактильный (вибрация) регистры. Воспринимая фотографии в этих сенсорных регистрах (Кампт продолжает метафору), мы можем уловить еле различимый гул и тихий рокот сопротивления в обыденных практиках — в данном случае в практиках фотографирования. Метод «вслушивания», по мнению Кампт, предполагает обращение исследователя к аффективным регистрам, способность воспринимать которые помогает ему воссоздать альтернативные истории изображенных. Кампт утверждает способность фотографии противостоять властному взгляду и идти наперекор тем формам фотографического подчинения, которые они предназначены воспроизводить, — для этого от зрителя требуется соответствующая настройка восприятия.

19 Hirsch M., Spitzer L. Op. cit. P. 171.

20 Camp T.M. *Listening to Images*. Durham: Duke University Press, 2017.

Например, в первой из четырех глав автор обращается к двум фотографическим архивам. Первый — обрезки фотографий на документы, сделанных в фотоателье города Гулу, куда в первой половине 1980-х годов приезжали в поисках пристанища и помощи люди, выживающие в постколониальной, истерзанной гражданской войной Уганде. Фотографии на документы требовались им для того, чтобы взять микрокредит, оформить счет в международном банке, подать документы в национальные службы, устроиться на работу, затребовать возмещение убытков. Необходимое для целей клиента изображение лица вырезалось из листа, на котором фотографируемый изначально был запечатлен целиком, сидящим в студии. Поэтому архив составляют фотографии с прямоугольными отверстиями на месте лица, но сохранившие одежду, жесты рук, позы клиентов студии «Gulu Real Art Studio».

Второй архив — студийные портреты чернокожих жителей Бирмингема, переселившихся в метрополию после принятия закона о британском гражданстве 1948 года, который утверждал равенство в праве проживания в Великобритании для граждан самой Британии, колоний и стран Содружества: мера была рассчитана на восполнение рабочей силы в послевоенное время. Сопоставляя черно-белые портреты из бирмингемского ателье «Ernest Duche Photography» с репортажной серией 1960-х годов Дженет Мендельсон о жизни маргинализованных жителей Бирмингема из числа приезжих, а британский материал с угандийским, Тина Кампт предлагает увидеть (и услышать) в них утопические мечты о будущем и попытки воплотить их в жизнь как тихое сопротивление предуготованности. Другой пример тихого сопротивления автор видит в этнографических фотографиях сельских жительниц, сделанных миссионерами в Южной Африке в конце XIX века. Миссия Марианнхилл имела целью привить местным жителям христианскую веру и обучить их эффективным способам ведения фермерского хозяйства, а в основанной при ферме фотостудии создавались фотографии для новостных бюллетеней миссии, для отчетов донорам и на продажу в этнографические коллекции. Анализируя фотографии, представляющие жительниц Южной Африки как этнических и культурных «других», Тина Кампт обращает внимание на «напряжение мышц» как визуальную характеристику изображаемых и как на способ физически и морально противостоять колонизирующему взгляду.

В последней главе книги Кампт пишет о современных практиках неповиновения, которое перестает быть тихим и проявляется в публичной критике маргинализирующего и стереотипизирующего взгляда фотографии. Материалом для главы становится флешмоб середины 2010-х «Какое фото они бы использовали, если бы застрелили меня?» в социальных сетях Twitter и Tumblr²¹: чернокожие подростки публикуют диптихи из своих фотографий, одна из которых запечатлевает их при демонстрации социально одобряемого поведения, а вторая воплощает негативные стереотипы о маргинализованности чернокожих. Таким образом, осознанная критическая позиция потребителя массовых изображений перерастает в публичную критику фотографии как средства воспроизводства социальной несправедливости. «Вслушиваясь в изображения» помещает фотографию на пересечении антирасистского феминизма, исследований диаспор, дискурсов сопротивления и изгнания. Книга Тины Кампт — это работа о невидимых нетренированному глазу зазорах между властными практиками и практиками неповиновения и о поисках способов выявлять эти зазоры и возвращать субъектность изображаемым.

Фотография как инструмент лишения гражданской принадлежности, свидетельство исключения и изгнания, становится объектом внимания исследователей, встретившихся на семинаре-мастерской «Фотографии, которые лишают граждан-

21 Материалы, выложенные на Tumblr, см.: <https://iftheygunnedmedown.tumblr.com/>

ства» в Университете Ратгерс (Нью-Джерси, США, 28 апреля 2023 года)²². Участников мастерской объединяет желание найти подходы к проблематизации фотографического материала, который «нем» в том смысле, что ни о чем, как кажется, не сообщает. Точнее, не сообщает, когда к нему применяются традиционные способы исследования изображений, а требует изобретения новых теоретических рамок. Объектом внимания исследователей стали четыре архива фотографий, возникшие в разных исторических контекстах. Доклад *Зейнеп Деврим Гюрзель* (Университет Ратгерс, США) «*Портреты непринадлежности*» (Portraits of Unbelonging) посвящен портретам армян, покинувших Османскую империю в конце XIX века. Начало процессам экспатриации и фотофиксации отъезжающих было положено указом султана Абдул-Хамида II (1896), согласно которому армянам, проживающим в империи, разрешалось эмигрировать, не испрашивая личного разрешения правителя. Основанием для разрешения отъезда и для получения временного паспорта (с отметкой «более не граждане Османской империи»), было письменное обещание никогда не возвращаться, сопровождаемое фотографией. На большинстве этих изображений эмигранты запечатлены целыми семьями, а сами снимки зачастую сделаны теми же фотографами, к которым приходили в студию за фотографиями на память. Однако предназначение и функция этих изображений другая — они делались не для семейного альбома, а для того, чтобы храниться в архивах государственных органов, на случай если потребуется опознать тех, кто решит вернуться и будет представлять угрозу для власти. Зейнеп Гюрзель предлагает задаться вопросом — в каких обстоятельствах индивид становится объектом фотографического взгляда? Как соотносится в них субъектность и гражданство, а точнее, его утрата?

Продолжая тему лишения гражданства, *Лили Чо* (Университет Йорк, Торонто, Канада) в докладе «*Тихое насилие. Фотография и исключение китайцев*» исследует архив фотографий, созданный властями Канады для контроля исполнения закона об ограничении въезда китайских мигрантов, принятого в стране в 1923 году, действовавшего до 1949 года и ставшего причиной разделения семей и разрушения сообществ: закон значительно ограничивал въезд китайских мигрантов, включая жен и детей уже обосновавшихся в Канаде мужчин. В своем докладе Лили Чо обращает особое внимание на детские фотографии из архива. Опираясь на уже упомянутую выше работу Тины Кампт «Вслушиваясь в изображения», она предлагает рассматривать («вслушиваться в...») идентификационные фотографии детей как манифестации тихого насилия, выражающегося в разделении семей, в более широком контексте антиазиатских настроений.

Фотография на документы как инструмент утверждения политической и социальной принадлежности — в центре доклада *Хуана Карлоса Мазаригоса* (Колумбийский университет, Нью-Йорк, США) «*Досье смертельной бригады. Устранение политической узнаваемости*». Материалом для исследования стало «Досье смерти» («*Dossier de la muerte*») — секретное досье о действиях Президентского разведывательного управления армии Гватемалы в 1983—1985 годы, в котором зафиксированы незаконные задержания, похищения, пытки и внесудебные казни 183 политических деятелей, подозреваемых в противостоянии режиму. Фотографии, попавшие в это досье, — изначально снимки на документы, удостоверяющие гражданство, принадлежность к учебным учреждениям и союзам. Материальность этих фотографий, а точнее, следы обращения со снимками в ходе их реапроприации и

22 Программа семинара и аннотации докладов опубликованы на сайте исследовательской группы «Developing Group» на базе университета Ратгерс: <https://www.developingroom.com/event/photographs-that-unmake-citizens>

реконтекстуализации, становятся отправной точкой в исследовании способности фотографии символически конструировать гражданскую и политическую идентичность субъекта, как в целях самого индивида, так и в глазах органов надзора.

В докладе «*Фотография — апартеид — уничтожение*» Кайли Томас (Университетский колледж Корк, Ирландия / Институт исследований войны, холокоста и геноцида, Амстердам, Нидерланды) сюжеты политического преследования и лишения гражданства соединяются в истории южноафриканского апартеида и гражданского противостояния ему. Исследовательница обращается к двум архивам изображений — фотопортретам, которые помогали режиму идентифицировать, похищать, пытаться и убивать активистов, и фотосвидетельствам, которые использовались полицейскими в процессах по оправданию офицеров, обвиненных в пытках и казнях активистов, находившихся в заключении. Фотография в этих случаях, утверждает Кайли Томас, становится инструментом систематического стирания гражданских прав и уничтожения личности.

Представленные на мастерской работы (скорее промежуточные результаты, чем итоги исследований) опираются на тексты Тины Кампт, Ариэллы Азулей, Джона Тэгга и Аллана Секулы. Авторы объединяют институциональную критику с фокусом на идентичности фотографируемых, а понятие «фотографического гражданства», кажется, используется как уже устоявшееся.

Интерес к исследованию фотографического архива в его связи с насилием прослеживается и в других научных мероприятиях, в частности темой одного из круглых столов конвенции Ассоциации славянских, восточноевропейских и евразийских исследований в октябре 2022 года стало «Насилие в частном архиве»: исследовательницы Ольга Давыдова (СПбГУ), Мария Гурьева (ЕУСПб) и Ольга Шевченко (Уильямс колледж, США) обсуждали то, каким образом насилие может присутствовать в частной фотографии, которая традиционно придерживается оптимистического нарратива и исключает образы жестокости, горя и несправедливости. На материале советской домашней фотографии Ольга Шевченко в своем выступлении размышляла о том, как в частном фотоархиве видение в одних случаях соотносится с активным действием, а в других с умалчиванием, и о том, как новые исторические контексты меняют смысл этого фотографического материала (что возвращает нас к идее «текучего времени»). Мария Гурьева на материале из архива «Прожито» 1960—1980-х представила «дембельский» альбом как материальное и визуальное воплощение техник форматирования индивидов в ходе армейской службы в СССР. При этом дембельский фотоальбом, соблюдая правило позитивной репрезентации опыта в частной фотографии, допускает образы насилия и лишений армейской службы в карикатурных рисованных, но не фотографических изображениях. Ольга Давыдова посвятила свое выступление вопросам зрительского опыта восприятия образов насилия, запечатленных и публикуемых в персональных онлайн-медиа не профессиональными фотографами, а свидетелями и жертвами катастроф. Вопросы, интересующие исследовательницу в этой связи, — это этический выбор зрителя смотреть или не смотреть, значение выбора «не смотреть» и аффективные регистры, доступные смотрящему, — гнев, отчаяние, желание что-то сделать для исправления ситуации.

Обращение к вернакулярной фотографии в современных исследованиях медиума — это опыт введения в оборот новых типов объектов и одновременно поиск новых подходов к их изучению. Важной характеристикой этого процесса становится переосмысление фотографии как властного инструмента и поиски способов расшатывания этой властной позиции. Специфичная для этой дискуссии проблематизация позиций участников фотографического процесса — фотографа, фотографируемого и зрителя — свидетельствует об интересе к определению этических

установок и гражданской ответственности актантов. В некоторых случаях это переключает исследовательскую работу из режима отстраненного наблюдения в режим активных действий (примером таких действий могут быть и сами призывы к смене зрительской оптики в исследовательских текстах). Можно отметить артикулируемую перемену зрительской позиции в сторону активного, осознанного «вглядывания» и неподчинения изначально заложенных в фотографии властных диспозиций²³. Еще одной особенностью в исследованиях вернакулярной фотографии такого рода становится обращение к аффективному потенциалу фотографий²⁴, к эмоциональной, сострадательной реакции зрителя и самого исследователя. Автоэтнографическая и феноменологическая перспективы превращают исследователя из невидимого наблюдателя в субъекта, демонстрирующего аффективную захваченность материалом. Авторы представленных выше исследований, таким образом, предлагают не только обратить внимание на новые исследовательские объекты, но и переосмыслить перцептивные стратегии исследователя и по-новому определить его идентичность.

Мария Гурьева

23 Кроме уже упоминавшейся работы Азулей, можно обратиться к тексту Рансьера: *Рансьер Ж. Эмансипированный зритель* / Пер. с фр. Д. Жукова. Н. Новгород: Красная ласточка, 2018.

24 В числе иллюстрирующих эту тенденцию примеров см. сборник: *Feeling Photography* / Ed. by E. Brown, Thy Phy. Durham: Duke University Press, 2014.