

«Социологические выставки»: визуальные презентации в социальных науках

Лилия Воронкова

Теперь я вижу вещи в ином свете и все воспринимаю по-иному. Я могу в своем искусстве воссоздавать жизнь средствами, которые прежде были мне неизвестны. «Мечта о форме в дни, когда царствует мысль», – кто это сказал?

Оскар Уайльд «Портрет Дориана Грея»

Введение

Непривычное сочетание слов «социологическая выставка» сложилось и утвердилось у меня в голове после трех лет работы на шаткой междисциплинарной границе между искусством (фотографией) и наукой (социологией). Данное эссе – попытка осмыслить мой опыт работы в этом направлении, а также определить место социологических выставок в рамках социальных наук, инкорпорирующих визуальные методы.

Освоение фотографической техники, изучение способов презентации визуального материала и организации выставок стали для меня своеобразным «полевым исследованием», в рамках которого я пыталась понять: каким образом «видят» окружающий мир фотографы, какими способами и техниками они создают эстетически привлекательные «документальные» снимки, каким образом кураторы организуют материал с целью донести какую-то идею. Будучи по образованию антропологом и обладая (хочется надеяться) так называемым

«социологическим воображением», я старалась отрефлексировать свое погружение в фотографический мир. Приверженцы постмодернистского подхода в антропологии уделяют огромное внимание элементу «рефлексивности» в работе полевого исследователя, т.е. необходимости постоянного отслеживания своих действий, своей позиции в поле, своих отношений с информантами, своих предрассудков и предубеждений [О «рефлексивном» подходе в антропологии см., например: Geertz, 1988; Рубел, Чегринцев, 1998]. Именно поэтому мои размышления над тем, как и зачем социальные науки могут инкорпорировать визуальные презентации, опираются в первую очередь на мой собственный опыт и мою рефлексию.

В рамках данной статьи я не ставлю задачу подробно описать мою работу по изучению фотографии и мой опыт (пусть и небольшой) кураторства, но постараюсь объяснить свою точку зрения по вопросу о роли публичных визуальных презентаций в социальных науках и о способах представления научного знания в «визуальную эпоху». Мы живем в мире, где способы восприятия смещаются от вербальных (письменных) в сторону образных, визуальных. «Богатство образов в нашем повседневном восприятии приводит к формированию новых форм восприятия, нового склада мышления и постижения мира», – пишет Штомпка, и «образ начинает замещать реальность» [Штомпка, 2007. С. 10]. Эта ситуация повлияла и на развитие социальных наук: в последние десятилетия налицо всплеск интереса к визуальным репрезентациям со стороны социальных ученых.

Без сомнения, понимать и расшифровывать образы очень важно. Но, на мой взгляд, «владения словом» уже не достаточно в данной ситуации, надо учиться «владеть образами» – производить и репрезентировать их. Для этого следует обратиться к способам и техникам создания и презентации образов, которые были выработаны в искусстве. Социальные науки и искусство на протяжении всего XX века двигались навстречу друг другу, и сегодня объединение усилий двух дисциплин видится мне наиболее интересным и перспективным вариантом представления результатов научных исследований. Особенно важным этот шаг становится в рамках развития идеи публичности в социальных науках. Я считаю, что социальные науки и искусство могут не только сосуществовать, но и плодотворно взаимодействовать, и попытаюсь рассказать про эту возможность – на примере собственной профессиональной биографии.

Соответственно, в предлагаемом вниманию читателя тексте мои личные рефлексивные заметки будут перемежаться краткими ретроспективными зарисовками из истории социальных наук и искусства, в частности, фотографии, а также анализом общих вопросов, к которым традиционно обращаются социальные ученые: о статусе визуального, об идее публичности, об отношениях между социальными науками, властью и гражданским обществом.

История знакомства с фотографией

Я окончила социологический факультет (кафедру антропологии) СПбГУ в 2003 году. В то время визуальные методы в антропологии и социологии в России только начали вызывать интерес, и на факультете социологии не было ни одного курса, посвященного проблемам визуальности в социальных науках. После окончания университета я работала в ЦНСИ и участвовала в качестве исследователя или интервьюера в различных социологических проектах. Идея сопровождения исследований фотографированием возникла у меня стихийно около трех лет назад во время проекта по исследованию блошиного рынка возле станции метро «Удельная» в Санкт-Петербурге.

Рынок, существовавший нелегально на протяжении почти 50-ти лет, все время находился под угрозой закрытия. Поэтому, с одной стороны, мне просто захотелось сохранить хотя бы на снимках образы этого интереснейшего объекта: пространство, людей, предметы. С другой стороны, мое фотографирование не было стихийным. Делать фото я начала в ходе второго исследования этого рынка, которое мы проводили вместе с Олегом Паченковым. У нас был материал полевого исследования, собранный в процессе первого участвующего наблюдения в 2003 году, поэтому мы уже имели представление о том, что следует фотографировать, какими особенностями обладает этот объект, какие люди там собираются. Именно исследование, его цели и задачи, а также мой опыт полевого исследователя во многом определили «мой взгляд» на фиксируемый объект.

По мере фотографирования рынка я поняла, что помимо сохранения (памяти) объекта на снимках, изображения фиксируют то, что ускользает от исследователя в бесконечном потоке информации, который окружает «участвующего» социолога в поле (так называемая функция «замораживания» момента). Рассматривая детали предметов на фотографиях, мы обнаружили, что возникают новые детали и дополнительные коннотации, которые несут важную для исследования информацию. Например, в случае с блошиным рынком, во многом благодаря визуальным фиксациям, обнаружился интересный аспект для социологического анализа: феномен ностальгии (*Ил. 1*)¹.

Однако, самое важное, на мой взгляд, было следующее открытие: полученные изображения позволили уловить и отразить то, что мы не могли описать ни социологическими терминами, ни с помощью художественной речи, то, что мы ощущали и переживали, участвуя в жизни объекта изучения. Это неуловимая «атмосфера места», ностальгический дух советского прошлого, насыщенный жизненными историями людей

¹ Результатом стала публикация (в соавторстве с Олегом Паченковым) двух статей с фотографиями в Интернете: «Nostalgia at post-socialist flea markets» и «Odd flea market objects and nostalgia (cases of St.-Petersburg and Berlin)» на сайте Encyclopedia of N/Ostalga: <http://www.nosztalgia.net/cms/> и статья [Pachenkov, Voronkova, 2009].

и вещей, придающий неповторимый шарм этому странному месту. Именно тогда стало понятно, что лишь дополненный фотографиями текст позволит передать «целостность» изучаемого объекта, представить нашу интерпретацию достаточно убедительно – известно, что «визуальная восприимчивость заменяет или дополняет восприимчивость текстовую» [Штомпка, 2007. С. 7].



Ил. 1. «Удельный» блошинный рынок в Петербурге, 2007 год. Атмосфера «Удельного» блошиного рынка в Петербурге проникнута «духом советскости», который обнаруживается в людях, предметах, организации пространства

Любовь к изучаемому объекту, а также выразительность и эмоциональность визуальных образов, навела меня еще на одну мысль. Мне показалось, что если бы была возможность показать нашу статью и снимки более широкому кругу читателей, а не только в академической среде, возможно, могло бы измениться негативное отношение к блошиному рынку, характерное для доминирующего дискурса в России. Это стало первым шагом к идее создания социологических выставок. С этого момента я начала интересоваться визуальными методами в антропологии и социологии. Одновременно, я стала изучать технику фотографирования и, постепенно, съемка исследуемого объекта плотно вошла в мою исследовательскую практику.

Год жизни в Берлине, где я участвовала в исследовательском проекте по изучению немецкого блошиного рынка ¹, помог мне утвердиться в моей идее визуальных презентаций результатов исследования широкому

¹ Я принимала участие в качестве помощника исследователя, интервьюера и фотографа в индивидуальном исследовательском проекте Паченкова О.В. «Уличная экономика» и ее участники в современной России и Германии (сравнительное исследование «блошинных рынков» в СПб и Берлине (Alexander von Humboldt Foundation's German Chancellor Scholarship Program).

кругу зрителей. На блошином рынке, где мы проводили участвующее наблюдение, мне посчастливилось познакомиться с владельцами галереи, область интересов которых совпадала с моими личными поисками. Галерея «Интранситос»¹, специализирующаяся на реализации творческих проектов на стыке этнологии и визуального искусства, была создана творческим дуэтом Яны Таубэ (этнолог по профессии), и Александры Борха (профессиональный медиахудожник). Деятельность этой галереи включает в себя проведение различных выставок и акций, касающихся проблем миграции, бедности, социальной исключенности, и отталкивается от исследовательских проектов этнологов. Наше знакомство переросло в дружбу и сотрудничество, и в 2007 году в галереи «Интранситос» состоялась моя первая фотовыставка, посвященная сравнительному исследованию блошиных рынков Петербурга и Берлина.

Со временем обнаружилось, что в Германии существует достаточно примеров научных презентаций, инициированных учеными. Например, в институте Европейской Этнологии при Гумбольдтском Университете (Institute for European Ethnology at Humboldt University) организация выставок даже включена в план работы института. Интерес людей к мнению ученых и креативные способы подачи материала, а также мой опыт, приобретенный во время участия в проектах «Интранситос», стали для меня стимулом к организации подобных проектов в России.

Основная проблема, которая меня волновала, была связана с обоснованностью применения фотографических материалов, особенно, срежессированных или претендующих на эстетическое содержание, в научных публикациях и публичных представлениях результатов научных исследований. Не секрет, что многие ученые до сих пор отстаивают позицию «наука – для ученых», и в научной среде ведутся споры, связанные с применением визуальных методов: могут ли методы и техники, применяемые в искусстве, использоваться социальными учеными? Насколько фотография (кино) может соответствовать «высоким научным стандартам» и задачам социальных наук? Эта проблема часто формулируется как «неизбежное противоречие» между наукой и искусством [подробно см., например, Хайдер, 2000]. Однако в последние годы это противоречие становится все менее «неизбежным», появляется больше сторонников инкорпорирования «искусства» в сферу научного, а история применения визуальных материалов (а сегодня – использование и других художественных способов) в социальных науках говорит, скорее, в пользу проекта «социологических выставок» как одного из возможных способов представления результатов работы ученых.

Социальная фотография в науке

Дискуссии на тему применения визуальных материалов существуют в истории социальных наук больше ста лет. Использование фотографии в

¹ Проект-галерея «IN TRANSIT»: www.intransitos.de

антропологии имеет довольно богатую историю – с колониальных документальных архивов конца XIX века. Долгое время считалось, что запечатленные на фото пленке артефакты имеют законченные символические смыслы и представляют собой «фотографическую истину», свободную от субъективных наслоений исследовательского опыта. В социологии началом использования визуальных репрезентаций можно считать публикацию фотографий в Американском социологическом журнале (1896 – 1916). Публикуемые фотографии служили дополнительным доказательством и обоснованием исследований [Запорожец, 2007. С. 35]. При этом целью ученых было продемонстрировать читателю/зрителю незнакомую реальность, как она выглядит «на самом деле» (чужую культуру, в случае антропологии; незнакомую, девиантную городскую культуру, в случае социологии).

Однако после 1916 года документальная фотография исчезла со страниц Американского социологического журнала, т.к. стало считаться, что фотография не может быть инструментом описания на научном уровне, следовательно, не может быть аргументом в социологических исследованиях [Henny, 1986]. Возвращение визуальных репрезентаций в социологию, переосмысление значения и смысла фотографии в социальных науках началось в 1960-х – 1970-х годах, вместе с пересмотром теоретических оснований исследовательских методов, а также поиском новых форм презентации знания в социальных науках [о теоретических подходах см. дискуссию в: Writing culture... 1986]. Отказавшись от претензии на объективность, ученые признали, что этнографический фильм или фотография «не более субъективны или объективны, чем написанные тексты» [Pink, 2006. P. 1]. Этнографическое знание, являясь переживаемым опытом, может репрезентироваться различными текстуальными, визуальными и другими чувственными способами. Все эти средства выражения обогащают и дополняют друг друга, представляя «взгляд исследователя» на изучаемую культуру. С 1970-х наблюдается резкое повышение интереса социальных ученых к визуальным методам исследования и к изучению визуальных репрезентаций общества [Обзор литературы на эту тему см., напр.: Сергеева, 2008].

Вторая половина XX столетия характеризуется всплеском «постмодернистских» теоретических подходов к субъективности, опыту и репрезентации, акцентом на междисциплинарности. Под их влиянием не только возвращается практика использования и изучения визуальных материалов в социальных науках, но и встает вопрос о равнозначности изображений тексту¹, а также о форме и эстетике

¹ Ссылаясь на работы MacDougall, Josephides, McGuigan, С. Пинк предлагает развивать «альтернативные цели и методологии» в отношении визуальных методов и предлагает рассматривать имиджи как равнозначный текстам «элемент этнографического мира», при этом «в некоторых проектах визуальное может стать более важным, чем сказанное или написанное слово, в других – нет» [Pink, 2006. P. 4].

представляемых материалов ¹. Сегодня все больше ученых приходит к убеждению, что

нет ничего плохого в попытках выполнения фотографом-социологом художественных снимков, доставляющих эстетическое удовлетворение, а не только холодную информацию об обществе. Убедительность и выразительность таких снимков, как правило, больше [Штомпка, 2007. С. 79].

Дуглас Харпер развивает идею использования визуальных образов в исследовании. Указывая на разницу восприятия человеческим сознанием текстов и образов, он пишет, что, для того чтобы наилучшим образом донести «целостность культуры» до читателя/зрителя, ученые могут использовать не только фотографии, но и живопись, мультфильмы, граффити и любые другие визуальные образы [Harper, 2002. P. 13].

Акцентирование внимания на эстетике визуальных образов в рамках социальных наук послужило сближению последних с искусством. В 1974 году в работе «Фотография и социология» классик социологии Говард Беккер сопоставляет профессиональный опыт социологов и фотографов, которые проявляют интерес к одной и той же теме: социальные факты, общественные движения, девиантные группы. Несмотря на разницу подходов к исследуемой теме, разделяющую сообщества профессиональных фотографов и социологов, Беккер приходит к мысли о продуктивности объединения усилий [Becker, 1974. P. 3-6]. Автор отмечает, что фотографы всё чаще изучают социальную теорию, которая обогащает фотографическую практику, а социологам следует поучиться репрезентативным возможностям выражения социальных идей. На институциональном уровне тоже происходит сближение фотографии и социальных наук. Курсы по социальной теории и методологии всё чаще внедряются в преподавание в художественных вузах (например, этнографический подход используется в образовательных программах по визуальному искусству: появился предмет «медиа этнография») [Хайдер, 2000. С. 3]. Постепенно происходит стирание междисциплинарных границ: социолог, художественно инкорпорирующий методы искусства становится художником, а художник, работающий в поле социальных наук – социологом.

Социальная фотография в искусстве

Параллельно с трансформацией социальных наук во второй половине XX века в искусстве также происходили важные процессы, в значительной степени способствовавшие сближению искусства и со-

¹ В. Флоссер пишет о том, что образы сегодня вообще вытесняют тексты: «не статья поясняет фотографию, а фотография иллюстрирует статью. Этот переворот отношений текст-фотография характеризует постиндустриальное время...» [Флоссер, 2008. С. 70].

циальных наук. Так, в истории фотографии заметны те же методологические трансформации, в частности, смена субъект-объектной парадигмы, что и в социальных науках.

Социальная фотография появляется как жанр в конце XIX века. Уже тогда обнаруживается много общего между интересами и исследованиями первых социальных фотографов и социологов. Так, один из первых социальных фотографов – Льюис Хайн (Lewis Wickes Hine, 1874-1940), рассматривал фотографию как «средство социологического исследования и распространения фотографии» [Левашов, 2008. С. 283]. Среди других пионеров в области социальной фотографии можно назвать Генри Мэйхью (Henry Mayhew, 1812-1887), который изучал условия жизни низших слоев в Лондоне, Джейкоба Рииса (Jacob August Riis, 1849-1914), документировавшего жизнь беднейших кварталов Нью-Йорка в конце XIX века, его современника Георга Хендрика Брейтнера (George Hendrik Breitner, 1857-1923), исследовавшего повседневность Амстердама.

Направление фотографии, посвященное социальной тематике (в отличие от съемки природы, физических микропроцессов), получило название «фотодокументалистики»¹. Само название говорит о том, что снимки, полученные фотографами, расценивались как изображение, документирующее «правду» или «объективную реальность». Богатое событиями время (1920-е – 1950-е) и развитие техники способствовали быстрому развитию документального жанра. Множество мэтров фотографии стали известны благодаря сериям снимков, сделанных во время Второй Мировой войны, Великой Депрессии, нацизма в Германии, сталинского режима в СССР.

В 1970-е годы фотография переживает ряд радикальных изменений, которые во многом определили ее существование сегодня. Во-первых, эта трансформация часто интерпретируется в истории фотографии как «смерть фотографии» [Левашов, 2008. С. 529], связанная с внедрением цифровых технологий². Во-вторых, одним из принципиально важных событий было открытие «медиума» (в частности, фотографии) как доминирующей формы визуальной коммуникации в XX веке (переход к современной «визуальной эпохе»). В связи с этим, осознание власти изображения спровоцировало жаркие дискуссии как среди ученых, так и в среде художников. Резкая критика со стороны социальных философов в адрес документалистов-фотографов привела к пересмотру субъект-объектных отношений в фотографии. Теоретическому переосмыслению основ фотографии способствовали книги

¹ В понятие «документальная фотография» входят разные подвиды фотографии. Это, например, «прямая фотография» (direct photography), «непосредственная фотография» (candid photography), пресс-фотография (фотожурналистика) – правда, не все ее разновидности [См. подробнее: Левашов, 2008. С. 281-396].

² Здесь можно вспомнить точку зрения Вальтера Беньямина, и его рассуждения об искусстве в эпоху «технического репродуцирования образа» [Беньямин, 1996].

Сюзан Зонтаг «О фотографии» [Sontag, 1973] и Ролана Барта «Camera lucida» [Barthes, 1981]¹.

Большой популярностью в художественных кругах также пользуется работа «Об изобретении фотографического значения» Алана Секулы [Sekula, 1982] в которой автор утверждает, что «фотография не является прозрачным окном в реальность, но целиком определяется культурным контекстом». Таким образом,

уже и чисто теоретически фотография видится в это время не визуальным отпечатком реальности, не инструментом самой природы, но либо эстетической, субъективной интерпретацией реальности, либо сверх-субъективной культурно-языковой деятельностью [Левашов, 2008. С. 530].

Развитие фотографии и колоссальный рост той роли, которую визуальные образы начали играть в общественной жизни во второй половине XX века, вызывали неоднозначные реакции в обществе. С одной стороны, это было моральное осуждения «общества спектакля» (термин Ги Дебора); с другой стороны, завораживало открывавшееся поле для экспериментов и заманчивость научных исследований фотографии. Это был восторг по поводу эффективности образов, их неизмеримой глубины, которые только предстояло проанализировать (развитие медиа-исследований). В то же время выросла общественная чувствительность к фотографиям, особенно в отношении социальных предрассудков, которые за ними скрывались (сексизм, гомофобия, этнические стереотипы). Высказывались опасения, связанные с «непроизвольной» властью образов, с их воздействием на человека и его жизнь. История фотографии стала восприниматься критически, как архив репрессивного контроля и систем слежения [Kozloff, Butler, 2000. P. 15].

Изменения, произошедшие в «современном искусстве» в XX веке, заставили художников пересмотреть многие ключевые положения. И хотя документальная фотография не исчезла как жанр (хотя и пересмотрела теоретические основания), многие талантливые фотографы приняли позицию рефлектирующих художников: (*artistic self-consciousness* [Kozloff, Butler, 2000. P. 15]). Рефлексивный подход к изучаемой (фотографируемой) реальности фактически привел к тому, что сегодня современная фотография и социальные науки часто имеют не только один и тот же объект – жизнь общества, социальные отношения, маргинальные группы, социальные проблемы (бедность, неравенство, геноцид), – но и схожие принципы работы – от анализа и создания идеи – до ее воплощения (см., например, работы Нан Голдин (Nan Goldin), Дианы Арбус (Diane Arbus), Брассаи (Brassaï), Аннет Мессаже (Annette Messager), Дэни Лион (Danny Lyon) и многие другие). «Искусство растворилось в жизни», пишет К. Милле: художники исследуют повседневность, составляют этнографические коллекции, собственная биография становится основой презентаций [Милле, 1995. С. 218].

¹ Характерно, что социальные ученые и фотографы обращаются к одним и тем же авторам.

Работы современных художников-фотографов отличает глубокая личная вовлеченность в жизнь фотографируемых и обостренная рефлексия, биографические и автобиографические откровения, использование артефактов (писем, документов, вещей). Убедительность и сила воздействия произведений художников вместе с талантом кураторов организовывать и представлять материал, на мой взгляд, дает повод социальным ученым пересмотреть академические границы науки. Возможно, пришло время задуматься над инкорпорированием художественных методов презентации в науку и созданием совместных арт-научных проектов, где научное и методологически обоснованное содержание результатов исследований будет передаваться аудитории при помощи эффективных (и эффектных) художественных форм.

Социальная наука в эпоху «визуализации»

Ученые считают себя «интеллектуалами», причастными «к созданию разных сторон картины мира» [Круткин, 2007. С. 48], следовательно, они должны активно принимать участие в формировании общественного дискурса. Сужая свою аудиторию до «академической среды», дистанцируясь от «непосвященной публики», ученые забывают о возрастающей роли «экспертного знания» в конструировании окружающей реальности.

Становление мира, все более связанного сетями коммуникаций, выводит на первый план задачу антропологической науки – не просто открывать культуру группе исследователей, но выступать в роли коммуникативного средства между различными культурами. (...) визуальная антропология (...) оказывается важным средством сообщения антропологического знания [Круткин, Романов, Ярская-Смирнова, 2007. С. 11].

Возможно, публичное освещение результатов – это следующий шаг, который следует предпринять ученым: социальные исследования должны обсуждаться не только в академической среде, но представляться широкой публике. «Функция публичного социолога – проблематизировать задачи <...> делая это путем повышения самосознания публик через широкие разговоры о ценностях» [Буравой, 2008. С. 145]. Сегодня, когда государственная власть стремится к монополии на определение реальности (П. Бурдьё), а видимость альтернативы государству создают международные корпорации, особенно важной становится роль третьей силы – независимых институтов гражданского общества, способных создать публичный дебат (Ю. Хабермас). Соответственно, возрастает роль «публичной социологии», ориентированной на актуальные для граждан проблемы [дискуссии на тему публичной социологии см., например: Ответственная роль социологии, 2008]. «Социологическое знание помогает другим понять их место в мире, а также стратегии того, что они могут и должны с ним делать» [Буравой, 2008. С. 143].

Для того чтобы коммуникация с публикой была эффективной, социальным ученым нужно использовать средства, адекватные сего-

Визуальные презентации в социальных науках

дняшней реальности (в противном случае сторонники критической оппозиции вряд ли смогут что-то противопоставить доминирующему дискурсу и рискуют лишиться аудитории). Сегодня самым доступным для понимания людей и вместе с тем эффективным по воздействию становится язык образов. Соответственно, еще одна причина, побуждающая социальных ученых обратиться к визуальным средствам – трансформация мышления и восприятия людей в современную эпоху.

Визуальные образы становятся популярнее текстовых по причине большей содержательности: «визуальность сокращает путь к имажинативному, она более доходчива, впечатляющая, более захватывающая. В конце концов, 80% информации, получаемой человеком, приходят через зрительные рецепторы» [Покровский, 2007. С. xii]. Количество информации, таким образом, постепенно трансформировалось в новое качество, и изменило способ восприятия людьми действительности. Особенность постиндустриальной эпохи в том, что визуальные конструкты постепенно вытесняют не-визуальные (так, например, потребление визуальных образов (кино, телевиденье) сегодня многим людям заменяет чтение книг, газет). «Изображения, зрительные ощущения приглашают в мир виртуального, обладая при этом чертами принудительной убедительности, доходчивости, коммуникативности» [Там же]. Такова имажинативная реальность нашего времени. Этот факт можно игнорировать и делать вид, что ничего не изменилось, а можно признать и использовать для решения поставленных задач (Ил. 2).



Ил. 2 «Удельный» блошиный рынок в Петербурге, 2007 год.
Эмоции и идеи, передаваемые с помощью фотографии,
воздействуют на реципиента сильнее и убедительнее.

Определенные сдвиги в этом направлении уже заметны: так, в последнее время всё больше ученых осваивают современные технологии, простым устным сообщениям предпочитают медиапрезентации (Power Point) с показом фотографий и эпизодов фильмов. Принимая новые правила жизни, ученые стремятся представлять свои взгляды новыми убедительными способами: визуальными.

Сегодня условно можно выделить два направления в визуальной социологии/ антропологии, связанных с дискуссией о предмете. Первое направление – инструментальный подход, связанный с расширением использования визуальных методов в эмпирической науке, с активным внедрением технических средств и с созданием визуальных образов в процессе полевой работы (в этом случае визуальное используется как метод) [См., например, работы: Banks, 2001; Harper, 2000; Rieger, 1996].

Вторая позиция связана с интерпретацией визуальных репрезентаций культуры (анализ визуальных проявлений в культуре) – это семиотический, интерпретативный анализ визуальных культурных проявлений. Этот подход отталкивается как от традиционной семиотики, так и от постмодернистской теории, и отчасти возник как реакция на глобальную тенденцию перехода от текста к символу [См., например: Беньямин, 1996; Barthes, 1981; Chaplin, 1994; Pink, 2006]. Полемика между двумя направлениями ведется в основном вокруг проблемы того, что важнее для понимания социальной действительности социальными учеными – интерпретировать образы или совершенствовать методы наблюдения.

К сожалению, и те и другие ученые нередко забывают, что в современную – визуальную – эпоху необходимо использование визуальных образов не только в процессе исследования, но и для презентации результатов научного проекта. Мои идеи и усилия направлены на развитие именно этого направления. Как я показала выше, важность здесь приобретает не только научное содержание презентации, но и его форма, доступная для понимания обычных людей. Залогом успеха становится обращение к визуальным средствам. Для решения этой проблемы социальным ученым, вероятно, имеет смысл обратиться к методам и способам, выработанным в искусстве. Одним из удачных форматов публичных научных презентаций я считаю социологические выставки (социологической/антропологической фотографии, социальной фотографии, документальной фотографии). Они позволяют продемонстрировать взгляды (часто альтернативные и оппозиционные) социальных ученых, провоцирует рефлексию и реакцию общества. «Социологические выставки» выглядят логичным междисциплинарным союзом двух форм знания об окружающем мире – социальной науки и искусства.

Социологические выставки: игра ученых на поле искусства или долгожданный союз?

Наиболее очевидной (но, как я покажу ниже – не исключительной) формой презентации результатов социальных исследований я считаю

фотографическое изображение и кино, дополненные текстовым описанием концепции, основанной на результатах проведенных исследований. Тому есть несколько причин. Во-первых, фотография и кино давно применяются в социальных науках. Во-вторых, история развития этих медиа тесно сплетена как с историей социологии, так и историей искусства. Наконец, изображения зачастую будят более глубокие элементы человеческого сознания, чем слова. Более того, фотография не просто предоставляет больше данных, но скорее обеспечивает другой тип информации, затрагивает другие участки человеческого сознания, стимулирует воображение, провоцирует на различные интерпретации [Наггер, 2002. Р. 13]. Таким образом, мне представляется, что комбинирование фотографий и текстовых комментариев ученых является интересным и продуктивным форматом социологической выставки, который поможет максимально эффективно донести идеи социальных исследований до публики.

Само название «социологические выставки» возникло в процессе моей работы над организацией презентаций исследовательских проектов. Для обоснования такого обозначения я попыталась ответить на следующие вопросы: кто иницирует выставки? Что выставляется? Где проводятся социологические выставки?

Мои первые выставки были задуманы именно как презентация результатов научного социологического исследования. Фотографии, представляемые на выставке, были сделаны социологом во время работы в «поле» исследования. Концепция и идея организации материала также были созданы социологами на основании анализа материалов проекта. Наконец, места, в которых проходили обе выставки, связаны так или иначе с социальными науками, а цель самих выставок была поделиться результатами нашей работы с широкой аудиторией. Таким образом, я полагала, что социологическими проектами, или социологическими выставками можно считать такие иницированные социологами выставки, которые представляют визуальный материал, созданный социальными учеными, и организованные в пространствах, имеющих отношение к науке ¹.

Кто?

По мере накопления опыта в этой сфере, мои идеи претерпели существенные изменения. Во-первых, сегодня я уверена, что единственным и достаточным основанием для того, чтобы выставка могла назы-

¹ Используя понятие «социологические выставки» я предполагаю, что авторы и организаторы используют материалы и идеи, представляющие различные сопредельные социальные дисциплины: этнологию, антропологию, социологию, социальную географию и др. Междисциплинарные связи в данном случае важнее существующих между этими дисциплинами различий. Я бы использовала термин «Социальные выставки», но он используется для обозначения выставочного направления, иницированного фотографами, специализирующимися на социальной фотографии.

ваться «социологической» является то, что идея организации выставки исходит от социальных ученых и основывается на результатах и анализе научных исследований. Важна перспектива или «точка» зрения социального ученого. Формируя концепцию презентации материалов, ученый отталкивается не только от своего опыта в данном исследовании, но и от социальной теории и методологии. Его взгляд, сформированный под влиянием социальной теории за годы работы в академической среде, отличает так называемое «социологическое воображение» (термин Ч. Миллза) [Миллз, 1998], необходимое для «понимания» окружающей «реальности». Первое, с чего начинается выставка – это концепция – идея, вокруг которой организуется материал. Цель экспозиции – эффектно познакомить зрителя с этой идеей.

Именно концепция помещает фотографии и другие материалы выставки в определенный контекст, а также определяет, что будет показано и, отчасти, как будет показано. Таким образом, формируя концепцию, социолог тем самым задает определенную интерпретативную («социологическую») рамку всей экспозиции, которая, собственно, и отражает взгляд социального ученого на ту или иную проблему. Социологический «взгляд», основанный на анализе материалов исследования, отличает социологическую выставку от любой другой, инициированной, к примеру, художниками или журналистами.

Что?

Другое мое сомнение связано собственно с материалом выставки – экспозицией. Первоначально моя идея заключалась в том, что на выставке должны быть представлены только фотографии, сделанные антропологами в «поле». Поскольку фотография не есть фиксация объективного положения вещей, а лишь одна из возможных интерпретаций, то видение (и, соответственно, фотография) одного и того же объекта профессиональным фотографом и профессиональным антропологом, вероятно, будет различным. Социолог и фотограф представляют две разные точки зрения на одни и те же социальные явления, поскольку фокусируют внимание на разных деталях окружающего мира: «Опыт видения предметов включает в себя ряд схем» [Круткин, 2007. С. 44]. Социолог «выходит за пределы» как обыденной, так и художественной созерцательности, наблюдательности. Таким образом, считают ученые, визуальный социолог/антрополог воспринимает, понимает, фиксирует социальную реальность, объединяя теорию и навыки работы с камерой.

Такие фотографии являются хорошим инструментом в социальных исследованиях. Однако отбирая «полевые» фотографии для выставочных целей, я столкнулась с определенными сложностями. Станным образом, нередко именно самые информативные, с точки зрения антропологического подхода, фотографии, теряются в выставочном пространстве и не выглядят впечатляющими. Проблема заключается в том, что в процессе фотографирования необходимо учитывать цели и место

презентации («каналы распространения») и «кодировать» снимок «функцией этого канала».

Имеются каналы для так называемых индикативных фотографий (например, научные публикации и репортажные журналы) каналы для так называемых императивных фотографий (например, политические и коммерческие рекламные плакаты) и каналы для так называемых художественных фотографий (например, галереи и художественные журналы) [Флоссер, 2008. С. 62].

Выставочные возможности, эстетические требования задают некоторые параметры для экспозиционной фотографии. В случае презентации на научной конференции допустимо иногда пожертвовать художественной выразительностью. На выставке для передачи идеи, атмосферы, чувств и достижения максимального эффекта иногда приходится жертвовать антропологической информативностью. Информативность фотографии дополняется текстом (концепцией), поэтому сама фотография (и другие визуальные средства выражения, о которых, например, пишет Д. Харпер), должна, на мой взгляд, прежде всего обеспечивать целостность восприятия представляемой культуры и воздействовать на чувства.

Но, чтобы сделать хорошую исследовательскую фотографию, которая при этом обладает эффектной художественной эстетикой, ученому недостаточно обладать только социологическим воображением. Потому что важно не только увидеть, но и запечатлеть так, чтобы зрители могли прочесть идею, замысел и взгляд антрополога. Для создания хорошей фотографии – информативного, впечатляющего и запоминающегося образа – необходимы особые знания, навыки и умения. Таким образом, участие в выставках ставит перед учеными еще одну задачу: визуальному антропологу необходимо инкорпорировать художественные практики и художественное видение, овладеть навыками профессионального фотографа (так же, как ученому необходимо овладеть навыками написания текста). Но есть еще другой вариант – можно привлекать к участию в выставках профессиональных художников-фотографов.

С одной стороны, может показаться, что привлечение художников разрушит идею презентации «взгляда социальных ученых». Однако сегодня мне эта точка зрения видится ошибочной. Фотографии художников обогатят выставку, добавят шарм и различные перспективы видения социальной реальности. Тем более, как я описывала выше, история фотографии, показывает, что все чаще встречаются художники и фотографы, обладающие «социологическим воображением», а антропологическая теория и этнографические методы активно используются ими в развитии фотографической практики. Более того, сами художники с интересом отзываются на возможность поучаствовать в презентациях научных проектов.

Кроме всего прочего, я поняла, что использование только фотографий и/или даже медиапрезентаций недостаточно, чтобы передать

представление ученых об изучаемой реальности. Для максимально полной передачи идеи следует создать атмосферу, близкую к атмосфере поля исследования, используя разные формы презентации, затрагивающие различные органы чувств посетителя выставки. Выставка получится гораздо информативнее и интереснее, если помимо изображений будут выставлены предметы (взятые из «поля» и/или символически отсылающие к полю исследования), а также использоваться музыка, а возможно, и запахи. Грамотно организовать экспозиционный материал помогут художники и профессиональные кураторы. Постепенно я пришла к выводу, что именно междисциплинарные проекты в самом широком смысле этого понятия (разные способы презентации, разные участники, представляющие разные области социальных наук и различные формы искусства) являются самыми эффективными по степени воздействию на публику.

Где?

Наконец, выставочные пространства. Выставочный формат, как ни странно, является достаточно привычным для академической среды. Естественнонаучные музеи, музеи этнологии и этнографии и т.п. имеют богатую традицию представления научных материалов. Однако традиционные музеи, коллекционирующее архаику, а так же способы экспозиции, принятые с конца XIX в., для современного искусства не слишком актуальны ¹. Раньше

художники апеллировали к вечности: было принято считать, что не современники, а будущие поколения оценят их труд. XX век принципиально изменил отношение художников ко времени. (...) Сегодня, когда работы вчерашних радикалов уже через десять лет воспринимаются как архаика, художник стремится как можно дольше оставаться в зоне актуальности [Гельман, 2000. С. 10].

Поэтому современному искусству нужны другие институты (новые музеи) и другая форма представления: строгая и сухая форма подачи материала, часто текстовая, явно проигрывает в сравнении, например, со зрелищностью кино и красочностью концертов и шоу.

Человеческая жизнь не стала длиннее, но она стала интенсивнее: теперь отрезок времени, равный продолжительности жизни одного поколения, вмещает в себя 3-4 смены парадигмы в искусстве [Гельман, 2000. С. 10].

Социальные ученые, решившие разделить свои идеи с широкой аудиторией, должны, таким образом, играть на поле современного искус-

¹ Традиционные музеи сегодня сами по себе становятся частью современных инсталляций (как «вещи с историей»). Известный современный художник Кабаков развивает концепцию псевдомузеев (им и придуманных), которые копируют организацию экспозиций в традиционных музеях (см, например, инсталляции «Альтернативная история искусств», «Жизнь Мух»).

Визуальные презентации в социальных науках

ства, т.к. вряд ли их заинтересует отсроченная на 100 лет реакция зрителя. Более того, как социолога, организовывающего презентации проектов (выставки), меня, скорее, интересует формат временных выставок, нежели музейные экспозиции.

Множественность образов, окружающая нас в повседневности, постепенно притупляет визуальную восприимчивость: чтобы возбудить воображение, часто одной картинке уже не достаточно. Людям хочется еще большего – потрясения и ощущений. В этой ситуации на помощь искусству (и не только) приходит междисциплинарный подход.

Новые музеи – это центры современного искусства, своеобразные дома культуры; это не музейные, а событийные пространства, где вместе сосуществуют разные виды искусства: от живописи и фотографии – до современного танца и музыки, галереи, дизайнерские магазины и студии. Постоянная смена экспозиций, множественность представленных проектов, совместные проекты – все это делает пространство актуальным и востребованным современной публикой.

Именно такие пространства, на мой взгляд, должны стать площадкой для организованных учеными выставок, презентующими социальное знание, а не коридоры университетов или научных центров. Публичная социология требует публичных пространств, доступных самому широкому кругу зрителей. В противном случае «социологические» выставки грозят превратиться в очередную (пусть и красивую) форму отчетности о проделанной работе¹. Использование «событийных пространств», а также интерес кураторов и владельцев галерей к новым идеям и высокая степень освещаемости подобных событий в прессе, даст ученым возможность представлять свои проекты большому количеству людей и сделать результаты своей работы предметом широкой публичной дискуссии.

Две выставки: проблемы организации

В России достаточно много примеров выставок, которые, на мой взгляд, вполне могли бы называться «социологическими». Например, на меня произвели сильное впечатление выставки «Память тела»² и «Убывающие города»³. Хотя их организаторы не являются социальны-

¹ Хотя, я считаю, что подобные презентации в «научных» пространствах также были бы интересны и полезны для развития самой науки и академической среды.

² 7 ноября – 31 января 2001 года, Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Петропавловская крепость. На выставке были представлены фотографии, видеосюжеты, рекламные листовки и плакаты, вырезки выкроек одежды, предметы одежды и повседневности из жизни женщины в СССР и России с 1930-х по 1990-е годы, а также цитаты из биографических проблемно-ориентированных интервью. Кураторы Е. Деготь и Ю. Демиденко.

³ Выставка по результатам трехлетнего исследования была представлена институтом ПРО АРТЕ совместно с немецкими коллегами и проходила 14 марта – 27 апреля 2008 года в Петропавловской крепости, Санкт-Петербург. Сам проект «Убывающие города» реализован Федеральным культурным фондом Германии в сотрудничестве с проектным бюро Филиппа Освальта (Берлин), Галереей современного искусства (Лейпциг), Фонда Баухаус Дессау и журнала Archplus.

ми учеными, но историки и социологи выступали консультантами. Тексты и комментарии к фотографиям и инсталляциям, равно как и каталог выставки представляют собой попытку глубокого осмысления материала с точки зрения социологии, философии, истории. Высокая посещаемость этих выставок (так, выставку «Память тела» за два месяца посетило около 40 тысяч человек) говорит в пользу реализации подобных проектов.

Понятно, что крупномасштабные проекты требуют не только серьезной профессиональной подготовки, но и крупного финансирования. К сожалению, не каждый научный проект может рассчитывать на такое красивое и масштабное завершение. Однако масштабы выставки тоже могут быть разными. В качестве примера я приведу мою первую выставку, бюджет которой составил всего 300 евро. Выставка представляла результаты сравнительного исследования блошиных рынков в Петербурге и Берлине и состоялась в галерее «Intransitos» (Берлин) в рамках культурного фестиваля Nacht-und-Nebel¹ (Ил. 3).



Ил. 3. Рекламная открытка выставки «The window into a city's soul. Berlin and Petersburg through the prism of flea markets». Публичное пространство – окно в душу города.

Первая проблема, с которой я столкнулась при планировании выставки, касалась концепции выставки. Концепция – это идея, в основу которой положен анализ материала исследования. Она должна ориентироваться на планируемую экспозицию, четко, сжато и желательно

¹ «The window into a city's sole. Berlin and St.-Petersburg through the prism of flea markets»; solo exhibition by Lilia Voronkova, Gallery «Intransitos», Berlin, Germany (03.11.07-30.11.07) www.nacht-und-nebel.info ; www.intransitos.de

образно выражать основную мысль, которую надо донести до зрителей. При этом необходимо помнить, что есть еще другая концепция – идея организации пространства, с которой основная концепция должна быть связана. По мнению куратора галереи, текст, объясняющий взгляд автора, не должен превышать одного листа, если я, конечно, хочу, чтобы публика его читала. Как возможно образно представить исследование, проведенное в двух странах, и уместить его в таком объеме? Как выразить свою мысль образно?

Другая серьезная проблема возникла при отборе фотографий: как из тысячи снимков выбрать десять, которые отразят идею, позволят сравнить два феномена, два города, две страны? Как их сопоставить и расположить, чтобы они отражали основную мысль, т.н. «message»? Здесь необходимо было придумать организационную концепцию, которая будет учитывать возможности выставочного пространства (например, количество и размер фотографий, организацию экспозиции, вид рамок и паспарту), а также цветовое решение, свет, финансовые вопросы.

Благодаря опыту и художественной изобретательности владельцев и кураторов галереи (о которых я писала вначале статьи), наш проект удалось представить разносторонне и интересно. В основу социологической концепции выставки легло высказывание известного американского социолога Шарон Зукин о том, что публичные пространства являются «окном в душу города» [Zukin, 1996. P. 259]. Образ окна оказался не только удачной метафорой для презентации нашего исследования, но и помог найти интересное экспозиционное решение: вместо дорогостоящих рам для фотографий были использованы старые оконные рамы. В довершение всего эта «оконная» концепция прекрасно сочеталась с архитектурой и дизайном самой галереи, вход в которую осуществлялся... через окно. Подобное оформление пространства придало особый шарм выставке, состоящей всего из десяти фотографий, и позволило лаконично, но очень образно представить результаты двухлетнего исследования.

Помимо фотографий на выставке были выставлены предметы, купленные на блошиных рынках Петербурга и Берлина, одна фотография проецировалась на стену, звучала специальная живая музыка. Кроме этого Александра Борха создала небольшую компьютерную игру, в которой были представлены предметы, сфотографированные мною на петербургском и берлинском рынках – посетителям предлагалось угадать, на каком из рынков куплен тот или иной предмет. На открытии выставки мы провели аукцион-продажу некоторых экспонатов (предметов советской эпохи), объясняя происхождение и способы использования того или иного предмета. Интерактивная форма презентации, возможность потрогать, угадать, «заглянуть» и даже купить привлекла большое количество людей и вызвало много откликов и рефлексий на тему «таких разных, но чем-то похожих» блошиных рынков, в которых отражены два общества, два города и их обитатели.

Вторая выставка, о которой я хотела рассказать в рамках данной статьи, состоялась в Санкт-Петербурге в июле 2008 года и представляла результаты международного исследования, проведенного в четырех городах разных стран¹. Я участвовала в этом проекте в качестве полевого фотографа и куратора финальной выставки. Интересно заметить, что публичная выставка была с самого начала запланирована участниками проекта на стадии написания заявки, а фонд INTAS поддержал ее проведение (Ил. 4).



Ил. 4. Рекламная открытка выставки «Живая площадь». Визуальные образы наглядно представляют, как трансформируются публичные пространства городов.

Как оказалось, организация выставки в России и связанные с этим проблемы, отличались от моего опыта в Германии. Кроме того, моя задача усложнялась тем, что мне предстояло объединить одной концепцией в одном пространстве опыт четырех стран и большой команды участников. Каждая команда на протяжении двух лет исследования фотографировала публичные пространства своих городов (выбранные кейсы). Используя эти фотографии, на выставке планировалось образно представить, каким образом трансформируются публичные пространства в европейских городах.

¹ «Визуализированная трансформация публичного пространства в европейских городах и ее роль в социальной и этнокультурной интеграции»: сравнительный исследовательский проект, реализуемый в четырех городах (СПб, Манчестер, София, Львов); реализован ЦНСИ в сотрудничестве с South-West University 'N. Rilsky' (Bulgaria); Ivan Franko National University of Lviv (Ukraine); Manchester Metropolitan university (UK). Поддержан INTAS.

Концепция выставки сложилась в результате многочисленных встреч и переписок между всеми участниками проекта. В процессе возникало множество проблем и вопросов: как объединить совершенно разные контексты исследования, более десятка различных кейсов, среди которых были площади, блошиный и книжный рынки и даже перекресток дорог? В конце концов, решено было представить только городские «площади» как исторически сложившееся публичное пространство. Каждая из стран участников предложила отдельные концепции, представляющие особенности площадей в качестве публичных пространств в своих городах. В ситуации, когда было столь сложно объединить восемь различных кейсов в одной концептуальной рамке, на помощь пришла организационно-пространственная концепция. По замыслу участников, представляя фотографии четырех стран-участниц на четырех различных стенах (образ квадрата), нужно было в выставочном зале искусственно создать закругленную форму площади. Таким образом, выставочное пространство должно было отражать противопоставление между квадратом и кругом как двумя возможными формами площади: «конфликт между «человеческими» и «античеловеческими» формами пространства, скрывающим конфликт между свободой и контролем, человеком и системой, выбором и приказом»¹.

Однако сложным оказалось не только придумать идею выставки, но и найти подходящее публичное пространство для ее организации. Как я говорила выше, чтобы представить результаты широкой публике, необходимо выйти из академической среды, поэтому коридоры университета, с которым было не сложно договориться, нам не подходили. Как найти такое место, которое бы подошло для выставки (например, нужен специальный свет и голые стены), которое отвечало бы формату выставки (непрофессиональная фотография, презентация социологического проекта) и при этом было бы посещаемым? К сожалению, в Петербурге не так много возможных вариантов, инфраструктура для проведения временных выставок малого масштаба (особенно специализированных) практически не развита. Галереи не заинтересованы в социальных проектах, а центра современного искусства нет. Лакуну отчасти заполнили некоторые небольшие музеи, которые имея свою основную экспозицию, stanовятся постепенно небольшими мультикультурными центрами: организывают временные выставки (в том числе социальные и выставки современного искусства), проводят концерты и культурные вечера, организуют театральные представления и программы для детей, участвуют в фестивалях. Именно такая организация (музей Ф.М. Достоевского) согласилась выставить у себя «фотографов-непрофессионалов» со странными, но интересными идеями.

¹ Цитата из концепции выставки.

Были и другие проблемы, связанные, например, с качеством печати фотографий, приобретением рам, я бы не хотела останавливаться на деталях. Важно другое: несмотря на недостаточный уровень организации (к сожалению, бюджет не позволил привлечь к организации художников профессионалов и сделать выставку междисциплинарной), выставка состоялась. Более того, хотя мы не делали никакой специальной рекламы, выставку посетило достаточно много народу. На открытие выставки пришли представители СМИ (опять же без приглашения, из собственного интереса), которые распространили информацию о проекте на радио, телевидении и в Интернете. Проект оказался востребованным у публики: выяснилось, что многие интересовались именно точкой зрения ученых на проблему исчезновения публичных пространств (тем более эта тема очень актуальна сегодня в Петербурге). В книге отзывов можно найти самые разные (в том числе негативные) впечатления и пожелания посетителей, а также рассуждения на заданную тему: «Оказывается, проблема публичного городского пространства – это проблема! Интересная выставка!»; «Очень интересный проект! Можно увидеть разные подходы самих исследователей к проблеме публичных мест»; «Я очень люблю Петербург... мне всегда хотелось открыть что-то новое в привычном. Кажется, теперь я знаю, где стоит искать «гений места»!». Интересно, например, что у некоторых людей вызвали негодование фотографии Петербурга, которые отражали не привычный всем «парадный» Петербург, а демонстрировали повседневность, в том числе социальное дно и грязь. «А вот Питер и Сенная площадь серьезно огорчили. Я согласна с описанием ее облика и ауры. (...) Но почему никто не похвалил и не высказался нейтрально? А как же наши другие площади? Ждем второй серии: «Веселый и умный Петербург»» (из книги отзывов). Живой отклик зрителей, не важно – положительный или негодующий – это и есть то, о чем мы собственно и мечтали, задумывая этот проект.

Заключение

Сегодня мы наблюдаем всеобщую тенденцию сближения, пересечения и сотрудничества разных типов знания, например: процессы «кросс-дисциплинарного заимствования», «транс-дисциплинарной инъекции», «мульти-дисциплинарного сотрудничества», «ко-дисциплинарной координации» [Буравой, 2008. С. 44]. На протяжении XX века мы могли наблюдать, как искусство и социальные науки, развиваясь, постоянно двигались бок о бок и, в каком-то смысле, навстречу друг другу. Вероятно, момент встречи настал: методологические барьеры игнорируются, границы стираются, осуществляются совместные проекты. Художники все больше углубляются в изучение социальной теории, которая ложится в основу художественного познания мира. Социологи переосмысливают границы науки, постепенно отказываются от академической изоляции, обращаясь к широкой публике. «Мы потратили сто

лет на построение профессионального знания, перевод здравого смысла в науку, и сейчас более чем готовы к выполнению систематического обратного перевода, перемещая знание туда, откуда оно пришло...» [Буравой, 2008. С. 11].

Социальные науки сегодня не только «балансируют на перекрестке гуманитарных наук и естествознания» [Буравой, 2008. С. 43], но и готовы обратиться к новым способам репрезентации знания, заимствуя их в сфере искусства и прибегая к сотрудничеству с художниками. Визуальная презентация результатов исследований все больше внедряется в научную среду. В России уже появилась тенденция (а на Западе уже существует традиция) включать в заявку на поддержку научного исследовательского проекта отчетную художественную / фотографическую выставку. К сожалению, большинство подобных проектов в основном осуществляется в закрытых академических пространствах, что ограничивает доступ посетителей. Однако хочется верить, что важные и интересные идеи, производимые в среде социальных ученых, будут со временем представляться и широкой публике, возбуждая публичные реакции и дискуссии.

Привлечение визуальных материалов и художественных методов в социальные науки особенно актуально в эпоху визуализации и виртуализации реальности. Осваивая новые методы презентации социального знания, оформляя свои идеи образно, ученые, таким образом, имеют больше шансов вызвать интерес и отклик у публики.

Список источников

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под ред. Ю. А. Здороваго. М.: Медиум, 1996.

Буравой М. Выковыживание глобальной социологии снизу // Общественная роль социологии / Под ред. П. Романова, Е. Ярской-Смирновой. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2008. С. 140-159.

Буравой М. За публичную социологию // Общественная роль социологии / Под ред. П. Романова, Е. Ярской-Смирновой. М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2008. С. 8-51.

Гельман М. Музеи: образ, рынок, власть // Искусство против географии: Из серии экспериментальных выставок Отдела новейших течений ГРМ / Под ред. Ольги Лопуховой. М. – СПб, 2000. С. 10-24.

Запорожец О. Визуальная социология: контуры подхода // Интер. 2007. №4.

Круткин В.Л. Фотографический опыт и его субъекты // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст. / Под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова, В.Л. Круткина. Саратов: Научная книга, 2007. С. 43-61.

Круткин В., Романов П., Ярская-Смирнова Е. Интеллектуальное поле визуальной антропологии // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность / Под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова, В.Л. Круткина. Саратов: Научная книга, 2007. С. 7-17.

Левашов В. Лекции по истории фотографии. Нижний Новгород: «Нижегородская Радиолaborатория», 2008.

- Миллз Ч.Р.* Социологическое воображение. М.: Издательский дом «Стратегия», 1998.
- Милле К.* Современное искусство Франции. Минск: ПроPILEI, 1995.
- Покровский Н.Е.* Умение увидеть и искусство понимать вступительная статья // Визуальная социология: фотография как метод исследования / Петр Штомпка; пер. с польск. Н.В. Морозовой, вступ. ст. Н.Е. Покровский. М.: Логос, 2007.
- Рубел П., Чегринец М.* Исследовательские стратегии в современной американской культурной антропологии: от «описания» к «письму» // Журнал социологии и социальной антропологии, 1998. Т.1, №2. С. 85-101.
- Сергеева О.В.* Исследовательское поле визуальной социологии // Журнал социологии и социальной антропологии, 2008. Том XI, № 1 (42). С. 136-146.
- Флюссер В.* За философию фотографии. СПб: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008.
- Хайдер К.М.* Этнографическое кино. М.: Российская Академия Наук, 2000.
- Штомпка П.* Визуальная социология. Фотография как метод исследования. М.: Логос, 2007.
- Banks M.* Visual Methods in Social Research. London: Sage, 2001.
- Barthes R.* Camera Lucida: Reflections on Photography. 1980. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.
- Becker H.S.* Photography and Sociology // Studies in the Anthropology of Visual Communication. 1974. № 1. P. 3-26.
- Chaplin E.* Sociology and Visual Representation. London: Routledge, 1994.
- Geertz C.* Works and Lives. The Anthropologist as Author. Stanford, California: Stanford University Press, 1988
- Harper D.* Reimaging Visual Methods // Handbook of Qualitative Research. 2d ed. / Ed. by N.K. Denzin, Y.S. Lincoln. Thousand Oaks, CA: Sage, 2000.
- Harper D.* Talking about pictures: a case for photo elicitation // Visual Studies, Vol. 17, No 1, Routledge, London, 2002. P. 13-26.
- Henny L.M.* Theory and Practice of Visual Sociology // Current Sociology. Vol. 34. No 3, 1986. P. 1-76.
- Kozloff, Butler.* The Social Scene: The Ralph M. Parsons Foundation Photography Collection at the Museum of Contemporary Art. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2000.
- Pachenkov O., Voronkova L.* New Old Identities and Nostalgias for Socialism at St. Petersburg and Berlin Flea Markets // Ingo W. Schröder & Asta Vonderau (Eds.) Changing Economies and Changing Identities in Postsocialist Eastern Europe). Münster-Hamburg-Berlin-Wien-London-Zürich: Lit Verlag, 2009.
- Pink S.* Doing Visual Ethnography: Second Edition. London: Sage Publications (CA), 2006.
- Sekula A.* On the Invention of Photographic Meaning // Thinking Photography. Ed. Victor Burgin. London & Basingstoke, UK: Macmillan, 1982. P. 84-109.
- Sontag S.* On Photography. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1973.
- Rieger J.H.* Photographing Social Change // Visual Sociology. 1996. Vol. 11. № 1. P. 5-49.
- Zukin Sh.* The Cultures of Cities. Wiley-Blackwell, 1996.
- Writing culture.* The Poetics and Politics of Ethnography. Clifford J. and George E. Marcus (Eds.). Berkeley, LA, London, 1986.

РАЗДЕЛ II.

ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАРИСОВКИ