

Фольклор и антропология города, Т. 7. N. 3. 2025

Тип публикации: Эссе

EDN: ADTTMD

Экзотизация привычного и нормализация необычного: как визуальная социология и антропология обретают смысл

ДМИТРИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ ОМЕЛЬЧЕНКО ^[1]

✉ domelchenko@hse.ru

ORCID: 0009-0005-6831-8829

^[1] Высшая школа экономики, Санкт-Петербург, Россия

Для цитирования статьи:

Омельченко, Д. А. (2025). Экзотизация привычного и нормализация необычного. Как визуальная социология и антропология обретают смысл. *Фольклор и антропология города*, VII(3), 7–23.

URBAN FOLKLORE & ANTHROPOLOGY V. 7. N. 3. 2025

PUBLICATION TYPE: ESSAY

EDN: ADTTMD

Exoticizing the familiar and normalizing the unusual: How visual sociology and anthropology make sense

DMITRY A. OMELCHENKO ^[1]

✉ domelchenko@hse.ru

ORCID: 0009-0005-6831-8829

^[1] Higher School of Economics, Saint Petersburg, Russia

To cite this article:

Omelchenko, D. A. (2025). Exoticizing the familiar and normalizing the unusual: How visual sociology and anthropology make sense. *Urban Folklore & Anthropology*, VII(3), 7–23. (In Russian).

Мне выпала большая честь редактировать очередной выпуск амбициозного и перспективного журнала «Фольклор и антропология города», посвященный визуальным исследованиям и репрезентациям. Потрясающая тема, и, несмотря на то, что в нашей академии она мало практикуемая, нам удалось найти ряд интересных сюжетов, поворотов в сторону визуального. Я долго думал, о чем же написать в своей вступительной статье. Как будто пытаясь протолкнуть огромный шкаф в узкий дверной проем, я, как и многие авторы в этом выпуске, двигаю со скрипом все то визуальное, что пробовал на протяжении 25-летней карьеры исследователя-фильммейкера.

Помимо методологии исследования, этических аспектов работы с интервьюерами, входа в поле и выхода из него, помимо интерпретации футажей¹ и споров о реальности или конструкте, есть ведь некая материальность исследования, и я понимаю, что нет нужды давать ей строгую научность. Не нужно вытаскивать фокальное расстояние из физического мира в гуманитарный так, чтобы образовать не меньший академический гуманитарный, наравне с естественным, вес. Но и забывать о существовании техники и технических категорий полностью не надо, ведь можно производить фото- и видеофиксацию (да и она требует настройки и понимания аппаратуры), а можно делать исследовательскую документалку. Здесь мы с вами поговорим в том числе об этом, так что приятного нам с вами знакомства!

Сетап

Настройка аппаратуры — дело очень тонкое и ответственное. Весь вечер ты готовишься, раскладывая хаотично брошенный набор с предыдущих съемок. Важно ничего не забыть, потому что из-за оставленной дома маленькой детали вся затея со съемкой, например, с трех камер, перестанет иметь практический смысл. И все равно, накануне ответственного дня ты находишься в тумане собственных ожиданий и неестественных страхов по поводу грядущего события. Даже после стольких лет в профессии (или, как мы дальше поймем — в профессиях), все равно очень велик шанс оказаться непригодным для выполнения маленькой или большой задачи, в результатах которой ты не уверен. Воодушевление и легкое возбуждение тоже не дают сконцентрироваться на правильном и логичном сборе вещей. Завтра ты запомнишь некий эпизод, ты навечно зафиксируешь еще одного человека и новую ситуацию — это чарует, разгоняет воздуходувками туман, собирает тебя в це-

¹ Изображение, череда изображений или видеофрагмент.

лостного исследователя-фильммейкера, визуального социолога/антрополога.

Итак, что нужно всегда иметь вышеупомянутому визуальному социологу/антропологу? Сара Пинк в своей работе «Делая визуальную антропологию» уделяет мало внимания подробному рассмотрению технопарка визуального антрополога и лишь перечисляет авторов-коллег, которые экспериментируют с прикреплением на себя экшен-камер, с панорамными камерами, с «зеркалками» — в частности описывает использование последних как удобный инструмент работы в условиях плохой видимости [Pink 2021: 44]. А Говард Бекер [Becker 1995: 5] и Элизабет Эдвардс [Edwards 1992: 13] вообще преимущественно обозначают важность для исследовательской фотографии человеческого наблюдающего/анализирующего взгляда, вместо того, чтобы уделить внимание контексту создания и выбору инструмента для творческого/научного производства. Здесь я решил немного изменить традиции описывать концептуальное изменение научных дебатов, решив сразу зайти с технической стороны и дать понять читателю, насколько тут все может быть интересно.

Очевидным аргументом, учитывающим обстоятельства, по которым интеграция цифровой техники в мир гуманитарных и социальных наук стала всеобъемлющей, является снижение порога доступа даже не в профессию фотографа или фильммейкера, а просто на рынок фото и кинотехники. Кажется, все, что нужно сейчас любому человеку, чтобы зафиксировать повседневность — это сносная камера в собственном смартфоне.

Многие авторы, описывая ценность и революционность мобильной фотографии, не обращают внимания на очевидные ограничения. Фил Ванини жестко критикует выбор мобильной фотографии как первостепенного или даже единственного инструмента для фото- и видеофиксации, называя ее «выбором людей не понимающих в фотографии и кино» (кстати, этот же автор, один из немногих, обращает хотя бы некоторое внимание на подбор технической базы) [Vannini 2018: 100–104]. Я, как и он, являясь не только энтузиастом кинематографа, но и активным практиком, могу добавить, что одной камеры телефона и вправду недостаточно, самая продвинутая мобильная техника не сможет закрыть профессиональную потребность — снимать исследовательское, да и документальное кино и фотографию. Почему?

В первую очередь, мобильная аппаратура скрывает твое любознательное лицо (дословно и метафорически), она ставит тебя в один ряд с аматарами, с зеваками, случайно оказавшимися в этом месте и снимающими что-то, что сами никогда просматривать не станут, что ляжет невесомым цифровым грузом в облаке, исчезнув в большинстве своем из публичного достояния, никогда в нем, по

сути, и не находясь. Телефон, снимаешь ли ты на него фото, делаешь ли селфи, ведешь ли видеорепортаж о событии, — это невидимый для других инструмент, а твоя работа должна быть видна, заметна, актуализируя обстоятельства и собственноручно сгенерированные задачи. Мне кажется, ты должен быть замечен и честен с наблюдаемым — даже если это улица, фонарь и аптека. И уж тем более, если человек. Заметив камеру, он узнает, что его снимают, что он может быть в кадре, что его репрезентация может быть публичной. Другое дело, что персонаж, будь он ключевым, вторичным или проходящим мимо, увидев камеру, может начать вести себя неестественно, и это тот риск, который предстоит взять в этой пока еще не оформленной документально конвенции взаимодействия «фиксатор — фиксируемый». Да, быть заметным — это прежде всего вопрос этики, но это также и честное признание в своей миссии — запечатлеть. С камерой телефона вы — «турист, которому просто понравился этот дом», с камерой профессиональной вы — визуальный исследователь.

Во вторую очередь, современная телефонная камера вылизывает картинку даже без использования встроенных фильтров: ее задача показать красивую жизнь, — а несовременная делает картинку дешевой и автоматически неактуальной. Так на моем рабочем столе оказываются две видеокамеры Sony A7 s iii и Sony A7iv и одна «подвижная гоупрошка»². Четыре сменные линзы/оптики: я пользуюсь фиксой³ Carl Zeiss 1.4 50 mm; зум-объективом, «рабочей лошадкой» от того же производителя f/4, 24-70; если нужно снимать что-то вдалеке, то под рукой простенький Tamron 70-300mm, f/4.5-6.3, и про запас у меня анаморфный объектив, потому что однажды мне показалось очень модным снимать документальное кино с художественными приемами Майкла Бэя⁴. Далее звуковое оборудование (на случай, если вы принципиальный фотоэнтузиаст, тогда следующие пункты можно пропустить) — самое запутанное: петлички, диктофон, радиомикрофоны, батарейки. Это самая легкая (по весу, но не по использованию) часть оборудования и самая надоедливая, потому что каждый раз приходится распутывать и подсоединять провода, которые обязательно запутаются и отсоединятся в острый, драматический момент. За звук я переживаю больше, чем за картинку, я пишу на три устройства — накамерный микрофон x2 и петличку, монтированную в телефон.

² GoPro Hero 10. По использованию экшн-камер в визуальной этнографии можно почитать [Sumartojo, Pink 2017].

³ Линза с фиксированным фокусным расстоянием.

⁴ Анаморфный объектив дает возможности снимать широкоэкранное кино со специфическим преломлением света и выделением синего. У Майкла, если посмотреть почти все его фильмы, можно заметить синюю полосу, когда свет от источников (например, фары трансформеров) попадает в объектив/зрительский глаз.

Это еще не все. Может понадобится свет. Поэтому я держу при себе светопалку и намерный свет, который лучше всего крепить на специальную клетку. Светопалка хороша тем, что в ней есть изменяемые цветовые и световые режимы — незаменимая вещь, если в этих режимах разбираться и уметь на глаз определять, какой сейчас световой режим на сете⁵ — улица в тени, улица при дневном безоблачном свете, улица, освещенная фонарями, солнцем залитая улица, помещение с люминесцентным освещением, помещение с дневным светом от окна, комната с теплым светильником или еще какой-нибудь прежде не идентифицированный вариант. Днем, на улице, светопалка не нужна, для яркого солнца можно использовать рассеиватель или отражатель — такие специальные круги, похожие на обруч в фольге или в плотной белой матовой ткани, и у меня они тоже есть. Но круг должен кто-то держать, у меня для этой задачи есть специальная стойка, которую не так долго монтировать.

Для плавной и подвижной съемки некоторые используют гимбл (у меня Zhiyun Crane 2S — не самый подходящий выбор, если что, лучше брать что-то полегче) — это электронный стабилизатор камеры, с ним получаются очень красивые проходки, когда идешь с героем по улице и параллельно берешь интервью. Картинка не скачет, а уверенно следует параллельно с героем, но нужно быть начеку, потому что в статичном режиме, когда беготня с героем завершилась, лучше камеру поставить на штатив, особенно, если герой сам сел. Штатив тоже нужен. А гимбл, если в порыве эмоций от него открепить камеру, чтобы поставить на штатив, обязательно разбалансируется, и, чтобы заново привести его в рабочий режим, понадобится минут пять спокойного, созерцательного балансирования каждой из трех осей стабилизатора. Именно в эти пять минут наш герой будет рассказывать душещипательную историю, со слезами и с красочными речевыми оборотами. А ты сидишь, поставив камеру на лавку, созерцаешь и балансируешь. Потом ты попросишь героя еще раз, только с самого начала. И — ничего унылее и прозаичнее ты в жизни уже не заснишь. Мы не снимаем повторы произошедшего, не просим повторить точь-в-точь. Мы можем попросить рассказать о том, как было, как чувствовалось, какие остались воспоминания, и тогда нам понадобится что-то визуальное, чтобы помочь зрителю не выдержками из интервью, а образами погрузить в происходящее в мире героя.

Из технопарка отдельной строкой идет дрон. Последние годы я не рискую использовать его в нашей стране, во-первых, потому что запрещено, во-вторых, если получать разрешение для каждой локации, нужно составлять отдельный запрос в органы, и получать

⁵ Съемочной площадке или локации, где сейчас происходит съемка.

его можно очень долго, в итоге не получив вовсе. Но, например, в Индии с этим делом попроще, там тоже запрещено использовать дрон для аэросъемки, но если попросить и потом поделиться красивыми видео и фото с индийскими друзьями, то можно (почти любые знакомства иностранца с местными на локации приведут к неожиданным послаблениям в прочтении закона)⁶. А по своим возможностям это потрясающая вещь. Например, на съемках исследовательского фильма «По разные стороны стены»⁷ в грузинской деревушке Хони, близ Кутаиси, съемки с дрона помогли показать специфику сбора чая местными рабочими, особенности уличного движения, досуговые активности, географию деревни и бывших исправительных колоний Союза, расположенных тут, рыночную суету и спортивные события с нетривиальной перспективы.

И вот, когда мы снарядили себя, начинается работа с камерой? Нет. Перед тем, как кого-то снимать, даже направлять свою камеру на человека, стоит подготовиться, необходимо проделать уйму работы. Давайте поговорим о том, как это делаю я. Во-первых, предварительная исследовательская работа, тут все как в учебнике/мануале по качественной социологии и /или полевой этнографии [Busher, Fox, 2019; Atkinson 2009; Murphy, Dingwall 2001; Ярская-Смирнова, Романов 2007; Семенова 1998]. Мы никого не пугаем съемкой на месте, здесь-и-сейчас, мы знакомимся и аккуратно подводим к ответственному процессу себя и героев. При необходимости мы получаем письменное согласие на участие в съемках, без необходимости — устное⁸. Мы обещаем показать результат всем ключевым героям перед публикацией и обещание сдерживаем, при просьбе что-то убрать или исключить просьбу выполняем. В свою очередь, мы не ищем сенсаций, не монтируем прямую речь так, чтобы подставить героя, не задаем провокационных вопросов, одновременно объясняя героям, что они могут не отвечать, если один из вопросов окажется неудобным для них.

Сказанное выше кажется очевидным, но здесь могут возникнуть сложности, связанные с членами съемочной группы. Почти всегда исследовательское кино снимают люди, не чуждые профессии социолога/антрополога, мультимодальные междисциплинарные специалисты. Тем не менее, пускай редко, но случаются прецеденты, когда приходится прибегать к услугам внешних специалистов — операторы дрона, вторая камера, звук, локейшн. И в таком

⁶ [<https://rutube.ru/video/f5bc2c6d255449d48e60000f6b439a6a/>]. В этом исследовательском фильме аэросъемка использовалась преимущественно для отображения природы, хотя есть эпизоды со съемкой процесса интервью (11:21) и работы местных жителей в полях (18:13).

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=RDG_n1KbChA

⁸ Необходимость определяется чувствительностью поля: если мы, например, снимаем проект про парк исторической реконструкции в г. Сортавала [<https://rutube.ru/video/9f947a5958e74a2073c1557cede5e7d9/>], то ограничиваемся устным разрешением, если про ультраправые движения в Великобритании [https://youtu.be/1bjnhIrF0_U], то берем письменное.

случае, если они пересекаются с героями, важно с ними провести предварительную работу. Узкие специалисты могут, когда идет нарратив героя, начать позевывать, отвлекаться на мобильный телефон, закурить, мимикой выражать несогласие или возмущение с проговариваемым человеком в кадре — и это надо пресекать на подготовительном этапе, так как подобное поведение может отрицательно повлиять на весь процесс интервью: «Стой, как вкопанный, и лучше вообще ни на что не реагируй, чем реагируй исходя из своих взглядов!».

Помимо героев и полевой команды есть еще место событий. Его готовить не нужно; в том случае если вы находитесь в исследовательском раже и чувствуете, что что-то важное происходит здесь и сейчас — можете спокойно включать камеру. Снимайте голубя, снимайте крупным планом руки работающего, снимайте дребезжащий по рельсам трамвай, снимайте отражения в лужах, у них разрешения спрашивать не нужно. Но вас, сквозь видеоискатель и оптику камеры, это погрузит в ритм происходящей вокруг жизни. Поэтому готовить нужно не место, а себя, чтобы чувствовать и иллюстративно интерпретировать историю, рассказываемую героем в кадре. Будет лучше, если перед съемками это место будет вам уже знакомо.

В Петербурге я старался снимать как можно реже. Наверное, это связано с неким ощущением дома, лишённого эмоциональной окрашенности, загадочности, погруженного в рутину и формальный рабочий процесс, что мешает воспринимать окружающую действительность с художественным интересом, т. е. смотреть на любое происходящее вокруг как на будущую историю, как на потенциальный фильм — красочный, местами экзотичный, одновременно сюжетно глубокий и передающий чистую, сырую, нарративную простоту жизни обычного, но необычного человека, на которого упал мой творческий/исследовательский взгляд. Вероятно, избалованность длительными полевыми поездками по зарубежным странам и регионам России выработала у меня «экзотизаторский» интерес к съемкам именно вне дома. И если Петербург все же оказывался ключевой съемочной локацией, то я выискивал либо пресловутые экзотические кейсы — как, например, петербургская анархосолидарность⁹, — либо помещал героев в яркий, зачастую стереотипный антураж города и окрестностей, как в случае с Петергофом¹⁰ и документальным сериалом о борьбе детей с онкозаболеваниями.

⁹ Straight Age (2013) [<https://youtu.be/gNpaEAfnXFM>].

¹⁰ «Жизнь на острове» (2025) [<https://rutube.ru/video/aacd68b67efa2621eb52a44737664d63/?r=wd>].

Такое стремление к уникальности уникального не делает мне чести и не добавляет профессионализма, но очевидно, что здесь требуется дополнительная работа над собой и собственным видением привычного окружения. По-хорошему, для подготовки не героев, а окружающей среды, ее собственного восприятия как раз важно ее не экзотизировать, а попытаться визуально воспроизвести взгляд на место тех людей, которые в нем обитают. Если пространство грязное, бесперспективное, отрешенное — мы используем блеклые тона, если это место силы — мы вытягиваем красочность, насыщая кадр теплыми режимами съемки и покраски видео.

И тут мы приходим к еще одному техническому элементу, о котором вообще никто и никогда не говорил в исследовательской литературе. Съемка с использованием современных камер дает большой простор для самовыражения и творчества. Если раньше каждый аппарат (а еще раньше — пленка) имели свою фиксированную цветопередачу, от монохрома до классического RGB, то сейчас палитра возможностей выросла до невиданных пределов, и даже появилась отдельная профессия колоркорректора. Гамму выстраивать можно на съемочном этапе, а можно установить баланс белого и перейти в логарифмический режим съемки (в случае с продукцией Sony это режим $s\text{-log}2,3^{11}$ — динамический диапазон цветопередачи), позволяющий изменить по своему усмотрению цветовосприятие отснятого материала на этапе пост-продакшена. Такой режим съемки стал новым словом в визуализации и новым вызовом для передачи реальности, властью над ее (ре)формированием. Впрочем, нужно понимать, что какая бы запись ни велась, какой бы динамический диапазон ни существовал в вашей навороченной камере, «диапазон яркости в реальном мире настолько огромен, ни один современный датчик, монитор или проектор не может обеспечить такой широкий диапазон яркости» [Brown 2021].

По правде говоря, каждая техническая инновация это и возможность, и дополнительная головная боль, таблетки от которой (в виде решений профессиональных сообществ, полемики или формирования конвенций) появляются очень нескоро.

Чуть больше о фотографии

Давайте теперь обратимся к фотографии, в частности потому, что иллюстрации нашего выпуска — это все же статичные изображения. Что нужно знать о фотографии в исследовательском контексте? Современные модели ИИ очень хорошо могут визуализировать мой дальнейший тезис. В человеческом восприятии

¹¹ Это протоколы, работающие с данными, поступающими из матрицы, и обработанные в RGB или YCbCr с последующим наложением гаммы.

сама концепция фотографии — остановка момента, запоминание момента — фантастична, ни наше восприятие реальности, каким бы субъективным оно ни было, ни наша память, ни воображение не обладают свойствами остановки картинки, ее «заморозки». Мы все воспринимаем как последовательность, постоянное движение, даже при полном «штиле» первое, что мы ищем, и первое, что замечаем — это движение и звук. Погружаясь в тишину, мы начинаем придумывать звук и все равно что-то «слышим», а погружаясь во тьму, мозг медленно, но верно начинает рисовать хаотичные, а иногда и упорядоченные узоры. Именно видео и кино имеют физические свойства восприятия нами реальности, одновременно формируя реальность и раздвигая рамки воспринимаемого. Но ведь и фотографии пользуются популярностью, документальный формат фотографии самый распространенный в мире, если считать любительское фотографирование своей повседневности. Съемка счетчика воды, завалявшаяся в телефоне с апреля 2019 года, при просмотре приведет за собой ворох воспоминаний и рефлексий, первая из которых наверняка будет — «зачем я это сделал и почему до сих пор не удалил»? В процессе наблюдения за статичным изображением, фокусируя свое внимание именно на нем, мы начинаем мысленно двигать картинку, либо реально продолжая сюжет, рассказываемый автором, либо додумывая его.

Но если мы хотим приблизить наш рассказ о наблюдаемом к самому наблюдаемому, нам придется использовать подвижную картинку, потому что статичная картинка не может существовать в реальности, следовательно, реальность не может с помощью нее быть передана. Исследовательская фотография — это фэнтезийный мир, где реальность дополняется нереальным, а документальное кино — мир фантастики, где реальность может существовать такой, какой мы ее изобразили, и может местами совпадать с объективной реальностью.

Для меня всегда был сущим откровением тот момент, когда переживаешь наблюдаемые процессы, переключаясь от собственного созерцания к экрану видеискателя и обратно. Когда появляется эта сила двойного проникновения в реальность, это почти божественный дар. Наблюдение за реальностью в нескольких измерениях, и пускай сенсорное восприятие в точке происходящего остается одномерным, постоянное переключение между камерами, одной из которых является собственный взор, опосредованный биологическими возможностями хрусталика и когнитивными возможностями психовосприятия, опосредованный видеискателем и фокусировкой объектива — все это уникальный опыт, который позволяет много раз остановить и рассмотреть процесс течения реальности мимо нас, через нас, рядом с нами. А фотография или стоп-кадр

помогают разобрать ее детально, развить, деформировать, усилить ее значимость или полностью стереть.

Периферийное зрение и предвидение

Кроме технологий съемки нам понадобится нечто на пересечении операторского навыка и антропологической «чуйки» — умение одновременно видеть «фрейм» (рамку кадра, с сохранением правильной позиции героя, например, золотое сечение или правило трети [Brown 2021]) и видеть по сторонам этого фрейма, умение видеть, слышать и, самое сложное, понимать, что происходит вокруг и что через секунду будет происходить у тебя в кадре.

Когда мы изучали локальный патриотизм и радикализацию в Европе, одной из серий фильма, связанного напрямую с темой исследования, была история о попытке (по итогу успешной) переноса памятника воинам ВОВ, погибшим при освобождении Таллина и всей Эстонии. На митинг, посвященный Дню Победы, пришли эстонские радикалы, неофашисты. Сначала издалека, а потом и напрямую они начали провоцировать участников самоорганизованного парада, что в итоге переросло в перепалку. Основной спор и момент напряжения образовался между УМ (участник митинга) и ЭН (эстонский националист), на этом конфликте я и фокусировал камеру¹²; одновременно товарищи ЭН, стоявшие чуть поодаль, поддакивая, продолжали нагнетать обстановку. И вот, пока двое спорят, те, кто находился в стороне, начинают активно присоединяться к конфликту, перетягивая фокус события на себя. Я, как сторонний наблюдатель с суперфункцией наблюдения через объектив, чувствую смещение акцента и перевожу камеру с одного эпицентра на другой. В то время, когда фраза была уже брошена (фраза была на эстонском, и был понятен только эмоциональный посыл, но не смысл сказанного), ответ последовал незамедлительно, и я перевел камеру на УМ. В тот же момент в него полетела банка с напитком, и я перевел камеру на бросившего ее. В итоге бросивший убежал, а в записи у меня было сплошное мотание камеры туда-сюда и материал, который невозможно никак и никуда вставить. Событие невозможно воспроизвести ни титрами в фильме, ни пересказом своим или героев. Это нужно было правильно снять, в чем я тогда не преуспел. Поэтому периферийное зрение и понимание того, что будет происходить через секунду, очень важно для исследователя с камерой.

¹² Этот отрывок можно посмотреть здесь «Наши бывшие “Наши”» (2012) [https://www.youtube.com/watch?v=IVjQDB_vBCoI]. Таймкод: 25:39.

Боке и сценарий

Именно в такой последовательности, потому что боке я могу настроить, а сценарий — как повезет.

Летом 2025 года я записывал с коллегой видеорефлексию об опыте исследований влияния климатических изменений на локальные сообщества в индийских Гималаях. Настроил камеру на малое значение f^{13} , чтобы создать малую глубину резкости или, по-простому, подчеркнуть героиню в кадре, размыв фон. Я снимал днем, на короткофокусный объектив, тем не менее, фон был отгорожен, и мне казалось, что этого достаточно для получения художественного кадра. Мне важно было отделить ее от суеты, происходящей на фоне, важно было, чтобы она находилась в некоем эпицентре событий, но одновременно эти события обтекали ее. В том сюжете про Гималаи требовалась исследовательская рефлексия, прежде всего, потому что проект был рассчитан на внимание и понимание сразу несколькими целевыми аудиториями — это, во-первых, отечественные исследователи климата, во-вторых, «вышкинские» студенты и руководство, которые заинтересованы в развитии практики летних исследовательских школ в Индии, в-третьих, наши коллеги, в частности, из Делийского университета, которым важен факт сотрудничества и перспектива дальнейших исследований локальных сообществ. Затем хотелось ввести академичность и последовательность в нарративный раздрай, который получился на монтажном листе.

Считается, что в кино должно быть все четко, нельзя даже документальное, походное кино снимать без структуры, без понимания того, что и кому ты хочешь рассказать. На своем опыте я готов поспорить — что можно. Трижды побывав в исследовательских командировках в Индийских Гималаях, я могу с уверенностью сказать, что любой сценарий, который будет подготовлен за день до запланированных съемок, окажется бесполезным набором букв и цифр, особенно, если эти цифры отображают время. Время начала съемок, время встречи с героем/героями, время выезда, время приезда. Да и безотносительно графика в исследовательском документальном кино нам не так важна эта кинематографическая структура истории и ее развития, нам (ну или правильнее будет сказать — мне) интересно приключение, происходящее от кадра к кадру, от сцены к сцене, когда незапланированные диалоги сменяют незапланированные ситуации и наоборот. И, конечно, в конце командировки ты приезжаешь с тонной гигабайт материала, которые ты разобрать можешь, потому что ты это снимал, а вот зритель, без проводника и без нарратива, запутается.

¹³ Широкая диафрагма.

Когда я произвожу походные съемки, когда нахожусь в поле, работаю с рук, у меня всегда максимально длинный фокус, чтобы захватывать все возможные объекты в поле зрения, исходя из возможностей моего недорогого рабочего объектива и просто для удобства. Меня фокусировку, автор рассказывает о значимости объекта, о ключевом месседже в череде нарративов, о том, что смотреть нужно именно сюда, а мне хочется, чтобы зритель, будь он аналитик или случайно зашедший на мой канал любитель исследовательского документального кино, сам выбирал, на что ему смотреть, на чем фокусировать свое внимание. Поэтому любимый документальный прием у меня — это скрещивание происходящего в кадре, когда человек говорит, а сзади происходит «жизнь». Несколько пластов реальности могут и должны пересекаться в кадре, здесь самое важное — это найти место, с которого удобно наблюдать за такой интерференцией.

Вернемся к боке. Это искусственный эффект ограждения от окружающего мира, его размытия, волнорез на пространстве визуального потока. Естественное зрение позволяет получить нечто функционально схожее с этим приемом (выделение фронтального предмета от размытого фона) только в случае близорукости, но даже эта особенность зрения не дает аналогичного боке визуального эффекта. Источники света при боке преломляются особым способом через линзу, тем самым, не теряясь из сферы восприятия зрителя, окружают ореолом фокусные события. С таким приемом мы получаем героя, если речь все еще идет об интервью, не в изоляции размытия, а в особом комфортном окружении и интимности, словно в этом разговоре никого кроме зрителя, говорящего и оператора нет. Добавлю лишь один, но очень показательный пример, пускай и из мира не антропологической документалистики, но актуальной и научной. Переход в боке виден в документальном космологическом проекте BBC The Planets¹⁴ в эпизоде под названием the Terrestrial Planets. На 22-й минуте происходит переход с расфокуса на астрофизику Брайане Коксе и сфокусированной Венеры на размытие планеты по принципу боке в фокус говорящего героя, при этом взгляд, остающийся на Брайане, полностью не покидает «бокированную» планету. Это дает нам возможность вести дополнительный разговор, пускай и контролируемый оператором или режиссером монтажа, обращаясь к фронтмену и «бэкмену» попеременно, выводя арьергардный субъект в объект авангарда и обратно. Мне кажется, это сродни возможности театральным декорациям на секундочку встать впереди актеров, и, если им есть что сказать — послушать их.

¹⁴ https://www.kinopoisk.ru/series/1272394/?utm_referrer=yandex.ru

Тайм-лапс и слоу-мо

Возвращаясь к физическим возможностям зрительного нерва у человека, мы должны сказать о (почти) невозможности замедлить и ускорить время происходящего вокруг нас. Сразу оговорюсь, что восприятие времени и реальности, конечно же, условно. Но речь сейчас не столько о понимании времени, сколько о его переживании. В документальном и исследовательском кино такие приемы кажутся чуждыми и выполняющими лишь требования к художественной составляющей кино. Но могут ли эти приемы дополнить ключевые нарративы фильма? В попытке ответить на этот вопрос утвердительно, вернусь обратно к исследованию климатических изменений в Индийских Гималаях и влияния этих изменений на повседневность индигенных сообществ, проживающих в трех регионах предгорья — Химачал-Прадеш, Ладакхе, Джамму и Кашмира¹⁵ — локациях, где проходило наше исследование¹⁶. Нарративы местных жителей, если вкратце их суммировать, были дуальными: с одной стороны, глобальное потепление, исчезновение ледников, ограничение доступа к воде отражалось негативно на повседневности местного населения: изменение в количестве, качестве и видах выращиваемых культур, появление новых болезней; с другой стороны, отмечалось повышение температуры зимой, продление сезона выращивания культур, расширение ассортимента культур и повышение урожайности в высокогорных регионах, экономический всплеск, связанный в том числе с продлением сезона туристической активности. Все это достаточно плотно и ярко описывалось героями в их интервью. И можно просто показать слова, а можно дополнить той же самой визуальной дуальностью, когда зритель не только слышит, но и видит изменения, происходящие годами за несколько минут экранного времени. Здесь уместным будет привести пример нескольких ярких документальных фото и видео-проектов, таких как Project Pressure, Extreme Ice Survey или Frozen Planet и Frozen Planet II (BBC, 2011/2022)¹⁷. Понятно, что проекты такого масштаба требуют фундаментального подхода и финансирования, человеческого и временного ресурса. Но на своем опыте могу отметить, что, даже если час подержать неподвижную камеру, снимая тайм-лапс, визуально подкрепляется нарратив о быстром течении времени, о том, как за короткий для истории отрезок времени происходят изменения, незаметные глазу человека, проживающего здесь день за днем. Этот прием также иллюстрирует бренность бытия, понимание которого складывается из наблюдения за

¹⁵ Джамму и Кашмир - бывший штат, а ныне союзная территория.

¹⁶ <https://spb.hse.ru/news/935193099.html>

¹⁷ <https://earthvisioninstitute.org/photos/>; <https://www.kinopoisk.ru/series/5097872>; <https://www.project-pressure.org/exhibitions/>

жизнью людей, проживающих в Гималайском регионе: специфический быт, система взглядов, которая не привязана ни к достижениям западного варианта успеха, ни к материальным формам, этот успех доказывающим, то, что невозможно сформулировать в интервью, но то, что ты четко ощущаешь, прожив и поговорив с десятками людей, которые провели всю жизнь в этой местности. И отобразить эту брэнность бытия можно в том числе через кадр с горой, неизменной и статичной, вокруг которой мельтешат, сменяются облака, проезжают быстро машины. Вечность в человеческом понимании, во временной относительности, начинает обретать вполне видимую форму.

В свою очередь, при помощи слоу-мо мимолетный кадр, движение, взгляд дополняются детализацией, появляется время его рассмотреть и прочувствовать. То, что привыкло убегать от нас, с помощью слоу-мо мы можем замедлить, сказать этому движению — подожди, не торопись, дай тебя рассмотреть и, может быть, лучше понять.

Новый креативный язык

Выпуск журнала, который вы держите в руках, является очень важным шагом для перехода из текстового в аудиовизуальное. Собственно, все мое вступительное слово пишется больше как картинка, а не как научный текст. Академичный мостик для перехода необходим, даже не чтобы преодолеть его, а чтобы на нем стоять: между берегами аудиовизуального искусства и социальной наукой, — и авторы, приглашенные к публикации в данном номере, как раз находятся на этом мостике, иногда перешагивая ближе к одному или к другому побережью. Это классно, ведь невероятно сложно, поверьте мне, писать о визуальном. Ты должен поместить свое восприятие в слова, создавая тот самый новый креативный язык, требующий соответствия постоянно меняющимся требованиям цифрового мира и достаточно строгим, местами архаичным, правилам академии. «В некоторых проектах визуальное может стать более важным, чем сказанное или написанное слово, в других — нет. Поэтому не должно быть никакой иерархии знаний или средств для этнографической репрезентации, и никакие академические эпистемологии и конвенциональные академические способы репрезентации не должны использоваться, чтобы затенять и абстрагировать эпистемологии и реальность опыта местных людей» [Ярская-Смирнова, Романов 2004: 326].

Еще 20 лет назад, когда я сделал свой первый фильм, посвященный изучению наци-скинхедов в российской глубинке (ссылка не будет, фильм давно позабыт), попытавшись представить его в научном и в кинематографическом сообществе, я не встретил пони-

мания, собственно, нигде. В кино не очень хорошо смотрятся импортированные цитаты, но это прекрасный источник их экспорта. Кино — это конструкт, проекция мира режиссера и оператора, но это и исследовательское четвертое измерение, окно в прошлое, стремящееся к объективной реальности. И сейчас, когда границы наук все больше размываются под весом теорий и опыта, когда искусственный интеллект становится сверхпроводником от затеи к воплощению, документальное, исследовательское кино и фотография вполне могут стать полуостровами, омываемыми океанами научного и псевдонаучного знания прошлого, имеющими сухопутную связь с большой землей релевантного опыта и познания.

В заключение пару слов уделим каждому автору, который рискнул предоставить, интегрировать или интерпретировать свое визуальное в недра исследовательского и научного. Одно из моих первых образований — специалист по рекламе, поэтому я постарался сделать тизер из каждого текста, и вот что из этой затеи получилось.

Начнем мы с работы про делийский рынок. Как звучит и пахнет социальный порядок, с чем «кушать» городскую рефлексия? Но ведь это нужно еще как-то интерпретировать? В статье *Полины Мироновой* и *Анны Меркуловой* о сенсорном восприятии городского пространства делийские рынки становятся лабораторией, где «шум и запахи» превращаются в аналитические маркеры границ, безопасности и уязвимости; дневники, фото и видео, подкрепленные QR-кодами, делают анализ сентиментальным и телесным (главное, не забывайте по ссылкам переходить и подписываться на человека, визуальные материалы разместившего). Рекомендую всем, кто работает с прикладной антропологией города, и любителям терпкой Индии: здесь вы найдете инструменты для аудита гостеприимности пространств, навигации, личной агентности и точной, от слова «почти», настройки «ощущаемых» границ.

Дальше обратимся к статье *Евгении Кузинер*. Как заставить город говорить своими голосами, вообще, как можно послушать город, имея под рукой лишь сухие предложения посетить ту или иную выставку в «краеведческом»? В статье авторки зины, посвященные городам, показаны как гибридный инструмент визуальной антропологии и разноформатный промоушен городской идентичности: самиздат масштабируется, он собирает микроистории и маргинальные нарративы, соединяя фотографии, коллажи и короткие тексты в живую карту «ощущаемого» города. Обязательно к прочтению всем, кто работает с локальным творчеством, партисипаторным дизайном, культурной политикой и городскими архивами. Ведь сами зины — это практичный, низкопороговый инструмент для аудита идентичностей, вовлечения жителей и репрезентации локальной памяти, а значит, и статья о том, как все это происходит, может быть только лишь интересной.

Статья *Елизаветы Елисейвой, Алины Петровой и Кристины Рыжухиной* — вообще-то «рисковая», они решили документальный фильм осмыслить не как иллюстрацию, а как полноправный метод городской социологии: камера выступает соисследователем, меняет динамику поля и расширяет само понятие данных. То, что я пытался сделать годами, просто снимая кино, они сделали, сняв кино и написав об этом статью. На материале фильма «Путь домой», созданного вместе с «Ночлежкой», коллеги аккуратно разбирают этические узлы и ловушки репрезентации маргинальности, показывая аналитические выгоды визуального языка — от фиксации эмоций и взаимодействий до многоликости фокусировок и перспектив. Это хороший, уверенный шаг к пониманию исследовательского кино как чего-то большего, чем просто инструмента репрезентации, здесь монтаж = анализ, а штатив — researcher's buddy. Плюс текст проливает свет на специфику строительства партнерств с НКО и то, как делать визуальное исследование одновременно строгим, эмпатичным и убедительным.

Последняя в очереди, но не последняя по значимости статья о том, как превратить выставку в рабочий инструмент антрополога: вынесите экспозицию из привычного, даже модернизированного экспозиционного зала в ночной клуб или на рынок — и получите уникальный опыт наблюдателя о человеке на выставке, который на нее не собирался. *Елена Волкова* и *Елена Филиппова* показывают, как экспозиция становится своего рода стеной в «ВКонтакте»: собирает реакции, проверяет интерпретации и сводит вместе тех, кто обычно проходит мимо друг друга. Коротко, практично, с gonzo-кейсами; а ключевое интервью, как дополнительный твист в нарративе академической статьи, с *Ксенией Диодоровой* — для тех, кто хочет смотреть и слышать активно откликающийся город.

Выпуск, который вы держите в руках, как и редакторское приветствие, есть соединение сложно сочетаемых пространств, и это ни в коем случае не ограничение, а преимущество в поле технологически и социально меняющегося мира. Приятного вам чтения и просмотров, будем на связи.

Литература

- Семенова, В. В. (1998). *Качественные методы: Введение в гуманистическую социологию*. М.: Добросвет.
- Ярская-Смирнова, Е. Р., Романов, П. В. (2004). *Социальная антропология: Учебное пособие*. Ростов-на-Дону: Феникс.
- Atkinson, P. (2009). Ethics and ethnography. *Twenty-First Century Society*, 4(1), 17–30. <https://doi.org/10.1080/17450140802648439>
- Becker, H. S. (1995). Visual sociology, documentary photography, and photojournalism: It's (almost) all a matter of context. *Visual Sociology*, 10(1–2), 5–14.

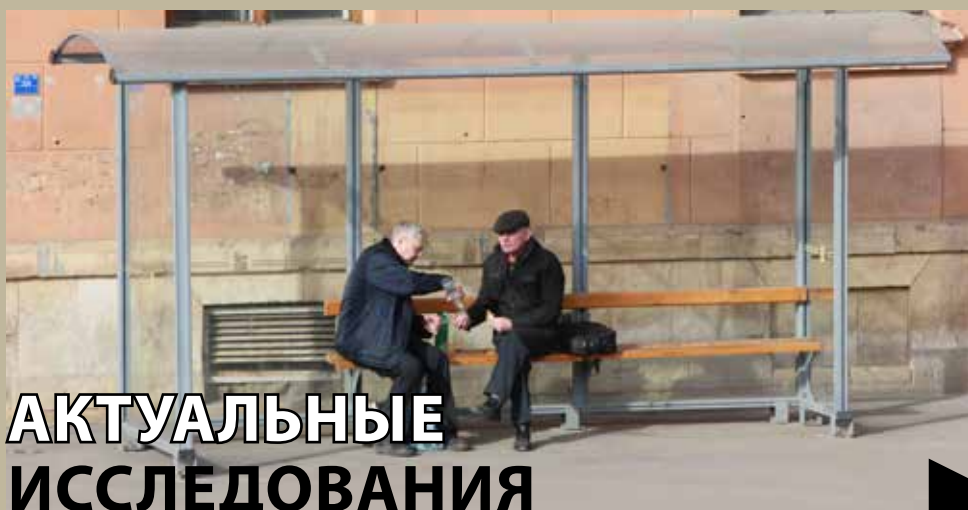
- Brown, B. (2021). *Cinematography: Theory and practice: Image making for cinematographers and directors*. New York, London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429353239>
- Busher, H., Fox, A. (Eds.). (2019). *Implementing ethics in educational ethnography: Regulation and practice*. New York, London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429507489>
- Dennis, B. (2010). Ethical dilemmas in the field: The complex nature of doing education ethnography. *Ethnography & Education*, 5(2), 123–127. <https://doi.org/10.1080/17457823.2010.493391>
- Edwards, E. (Ed.). (1992). *Anthropology and photography, 1860–1920*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Murphy, E., Dingwall, R. (2001). The ethics of ethnography. In P. Atkinson, A. Coffey, S. Delamont, J. Lofland, L. H. Lofland (Eds.). *Handbook of ethnography*, 339–351. SAGE. <https://doi.org/10.4135/9781848608337.n23>
- Pink, S. (2021). *Doing visual ethnography*. London, UK: SAGE.
- Sumartojo, S. Pink, S. (2017). Empathetic visibility: GoPros and the video trace. In E. G. Cruz, S. Sumartojo, S. Pink. *Refiguring techniques in digital visual research*, 39–50. Berlin: Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-61222-5>
- Vannini, P. (2018). *Doing public ethnography: How to create and disseminate ethnographic research to wide audiences*. New York, London: Routledge.

References

- Atkinson, P. (2009). Ethics and ethnography. *Twenty-First Century Society*, 4(1), 17–30. <https://doi.org/10.1080/17450140802648439>
- Becker, H. S. (1995). Visual sociology, documentary photography, and photojournalism: It's (almost) all a matter of context. *Visual Sociology*, 10(1–2), 5–14.
- Brown, B. (2021). *Cinematography: Theory and practice: Image making for cinematographers and directors*. New York, London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429353239>
- Busher, H., Fox, A. (Eds.). (2019). *Implementing ethics in educational ethnography: Regulation and practice*. New York, London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429507489>
- Dennis, B. (2010). Ethical dilemmas in the field: The complex nature of doing education ethnography. *Ethnography & Education*, 5(2), 123–127. <https://doi.org/10.1080/17457823.2010.493391>
- Edwards, E. (Ed.). (1992). *Anthropology and photography, 1860–1920*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Murphy, E., Dingwall, R. (2001). The ethics of ethnography. In P. Atkinson, A. Coffey, S. Delamont, J. Lofland, L. H. Lofland (Eds.). *Handbook of ethnography*, 339–351. SAGE. <https://doi.org/10.4135/9781848608337.n23>
- Pink, S. (2021). *Doing visual ethnography*. London, UK: SAGE.
- Semenova, V. V. (1998). *Qualitative methods: Introduction to humanistic sociology*. Moscow: Dobrosvet. (In Russian).
- Sumartojo, S. Pink, S. (2017). Empathetic visibility: GoPros and the video trace. In E. G. Cruz, S. Sumartojo, S. Pink. *Refiguring techniques in digital visual research*, 39–50. Berlin: Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-61222-5>
- Vannini, P. (2018). *Doing public ethnography: How to create and disseminate ethnographic research to wide audiences*. New York, London: Routledge.
- Yarskaya-Smirnova, E. R., Romanov, P. V. (2004). *Social anthropology: Textbook*. Rostov-on-Don: Phoenix. (In Russian).



ДЕТАЛИ ГОРОДА



**АКТУАЛЬНЫЕ
ИССЛЕДОВАНИЯ**

