

Экспозиция как визуальный инструмент антропологического осмысления социальных взаимодействий в городском пространстве

ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА ВОЛКОВА ^[1]

✉ elenavolkova196@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-1538-4030

^[1] Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия

ЕЛЕНА ИВАНОВНА ФИЛИПОВА ^[1]

✉ filippova@iea.ras.ru

ORCID: 0000-0001-9186-6763

^[1] Институт этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН, Москва, Россия

Работа выполнена в рамках НИР «Визуальная, цифровая и медиа-антропология в сохранении и презентации историко-культурного наследия».

Для цитирования статьи:

Волкова, Е. В., Филиппова, Е. И. (2025). Экспозиция как визуальный инструмент антропологического осмысления социальных взаимодействий в городском пространстве. *Фольклор и антропология города*, VII(3), 26–57.

В современных социальных и гуманитарных исследованиях разнообразные визуальные инструменты все чаще используются не только для фиксации информации или как иллюстрации к научным текстам, но и в качестве самостоятельной формы представления результатов, делая последние более доступными и увлекательными для широкой публики. Одной из форм визуализации является экспозиция. В статье представлен анализ различных выставочных проектов петербургской студии Gonzo: Research&Art. Обращаясь к темам духовных практик и религиозного опыта, семейной памяти, взаимодействия культур и отношения с Другим, исследуя жизнь в закрытых психоневрологических учреждениях, команда смело выходит за рамки традиционных выставочных пространств, вторгаясь в городскую среду. Размещение экспозиций в таких неожиданных местах, как крупные торговые центры или городские рынки, по замыслу, должно сделать невидимое — видимым, дать услышать тех, кто обычно лишен права голоса, выстроить мосты между мало соприкасающимися в обычной жизни мирами. В беседе с сооснователем Gonzo Ксенией Диодоровой мы обсудили широкий круг вопросов: от формирования концепции выставок, работы «в поле» и интерпретации полевого материала — до создания художественно-образного

воплощения такой интерпретации, взаимодействия с посетителями и обратной связи. Данный кейс дал нам возможность проанализировать потенциал экспозиции как особого медиума антропологического знания, поместив ее в контексты визуальной и городской антропологии, art&science, мультикультурных исследований, социального поворота в искусстве и эстетики участия. Основным выводом стало признание эвристического и гуманистического потенциала выставочного формата при обращении к сложным и даже конфликтным аспектам социальных взаимодействий, перспективности его использования для синергии научного и художественного методов познания.

Ключевые слова: визуальная антропология, art&science, мультимедиа, экспозиция, художественный метод познания, Gonzo: Research&Art, визуальное

Дата поступления в редакцию: 27.02.2025

Дата рецензирования: 31.03.2025

Дата принятия к публикации: 20.04.2025

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

PUBLICATION TYPE: ARTICLE

EDN: DLDNDY

Exhibition as a visual tool for the anthropological interpretation of social interactions in urban space

ELENA V. VOLKOVA^[1]

✉ elenavolkova196@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-1538-4030

^[1] State Russian Museum, St. Petersburg, Russia

ELENA I. FILIPPOVA^[1]

✉ filippova@iea.ras.ru

ORCID: 0000-0001-9186-6763

^[1] Institute of Ethnology and Anthropology, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

To cite this article:

Volkova, E. V., Filippova, E. I. (2025). Exhibition as a visual tool for the anthropological interpretation of social interactions in urban space. *Urban Folklore & Anthropology*, VII(3), 26–57. (In Russian).

Today, various visual tools are increasingly used not only to document information or illustrate academic texts in the social sciences and humanities, but also as independent forms of presenting research findings — making them more accessible and engaging for a broader audience. One such form of visualization is the exhibition.

This paper analyzes several exhibitions created by Gonzo: Research&Art Studio (Saint Petersburg). Addressing themes such as spiritual practices and religious experience, family memory, intercultural dialogue, relationships with the Other, and life in closed mental health institutions, the team deliberately transcends the boundaries of traditional exhibition spaces by moving into the urban environment. By placing exhibitions in unexpected locations such as shopping malls or city markets, they aim to make the invisible visible, give voice to those typically silenced, and build bridges between worlds that rarely intersect in everyday life. In a conversation with Gonzo co-founder Ksenia Diodorova, we explored a wide range of topics, including the emergence of the exhibition concept itself, field research design and the interpretation of collected material, the artistic embodiment of these interpretations, and interactions with visitors and their feedback. This case study offers an opportunity to examine the exhibition as a distinct medium of anthropological knowledge — situated at the intersection of visual and urban anthropology, art and science, multicultural studies, the social turn in art, and participatory aesthetics. The main conclusion highlights the heuristic and humanistic potential of the exhibition format in addressing complex and often contentious aspects of social interaction, and its promise as a medium for synthesizing scientific and artistic approaches to knowledge production.

Keywords: visual anthropology, art&science, multimedia, exhibition, artistic method of cognition, Gonzo: Research&Art, visual

Городская антропология / визуальная антропология

Невидимость можно считать одной из сущностных характеристик города — места концентрации, интенсификации и смещения разнообразных форм мыследеятельности и жизнедеятельности, плотности контактов и взаимодействий [Щедровицкий 2005], места мимолетных встреч и отрывочных диалогов, где на каждом шагу встречаются незнакомцы, а внутреннюю и внешнюю жизнь разделяет непроницаемая стена [Сеннет 2002, 2024]. Невидимость вкупе с одиночеством в толпе — обратная сторона анонимности и свободы от социального контроля, даруемых городским образом жизни и делающих все более бесплодными попытки определить «своих» и «чужих», опираясь на очевидные признаки (внешний облик, язык). Изобретенный канадцами термин «видимые меньшинства» обманчив, поскольку создает иллюзию различения, отражая на самом деле только определенную социальную оптику — и воспроизводя ее. Обмануться можно в обе стороны: глаз выхватывает из уличного многолюдья и маркирует как «чужаков» непохожих, которые вполне могут оказаться местными уроженцами не в первом поколении или давно интегрированными мигрантами, но не замечает, например, бездомных, чей внешний вид благодаря поддержке благотворительных организаций «мало отличается от внешнего вида остальных прохожих» [Крихтова 2024: 8]. Тем не менее в ситуации, когда «поддержка вербальных связей между незнакомыми людьми затруднена»,

утверждает с отсылкой к Ричарду Сеннету Анна Желнина, «именно визуальная среда, анонимные встречи “немых” горожан создают общее коммуникативное пространство, “чувство города”» [Желнина 2011: 50; Sennett 1994: 358]. С поиском «формы, в которую, как в сеть, могло бы быть уловлено некое новое содержание <...> городской повседневности» некоторые связывают растущее внимание к визуальной антропологии [Горных 2007: 40].

Визуальная составляющая этнографии/этнологии/антропологии как дисциплины, основным методом которой является наблюдение, занимала важное место с самого начала ее существования. Рисунки, чертежи и планы, позже фото- и видеосъемка были обычным способом фиксации и репрезентации изучаемой культуры, а фотографы и художники — привычными спутниками этнографических экспедиций. В последние десятилетия, однако, с широким распространением фото- и видеотехники и навыков обращения с ней визуальные инструменты претендуют на самостоятельную роль в исследовательской практике. При этом устоявшегося понимания того, что такое «визуальная антропология» и кто такой «визуальный антрополог», все еще нет. Для одних визуальная антропология — это объект и /или инструмент исследования; способ архивирования и трансляции антропологического знания, элемент академической аргументации; прикладная практика, направленная на информирование о малоизвестных сторонах жизни общества и содействие диалогу культур; часть того, что можно условно назвать «визуальной культурой» [см. Александров 2007, 2015; Пинк 2007; Ruby 1989]. Другие видят в ней «экспериментальную этнографию», вызов общепринятым формам репрезентации, поиск новой, аффективной формы знания, основанной на переживаемом опыте и «являющейся результатом не описания, а осведомленности/знакомства» [Russel 1999: 3; Macdougall 2004]. Есть и такое мнение: «не этнография (или социология) пользуется визуальными методами, а сама современная визуальная культура “пользуется” традиционными гуманитарными дисциплинами в процессе глобальной реконфигурации информации и знания» [Горных 2007: 51]. В самом словосочетании «визуальная антропология», таким образом, акцент может делаться как на первом, так и на втором слове. Наконец, хотя теоретически это понятие может распространяться на «все зрительно актуальные области и средства трансляции культуры, включая рисунок, фотографию, кино, музейную экспозицию, театр, медиакомпозицию» [Головнев 2007: 22], на практике чаще всего речь идет о кино (видео) и фотографиях.

Мы хотим расширить рамку и обратить внимание на такую форму визуализации, как выставка, которую можно рассматривать как «способ производства знания и передачи его людям» [Calogirou 2005: 152] или как механизм медиации: в процессе коммуникации

со зрителем она производит смыслы и средства интерпретации этих смыслов [Davallon 1989, 1992]. «Еще недавно никому не пришло бы в голову говорить о режиссуре этнографической выставки — замечает Андрей Головнев, — сегодня музеи все чаще представляют жизнь вещей и культур в мизансценах, медиакомпозициях, драматургии звука, пространственно-временного ритма, света, цвета» [Головнев 2007: 22].

В отличие от постоянной экспозиции этнографических музеев, представляющих культуры в монографической форме, выставки, на наш взгляд, оптимальны для исследований современной городской повседневности и особенно — городского воображаемого, т. е. «города глазами тех, кто в нем живет и чьи практики не вписываются в рамки городского пространства, очерченного лицами, принимающими решения» [Calogirou 2005: 151], с акцентом на нематериальное, мультикультурное, меняющееся и ускользающее, на выявление смыслов и практик.

В качестве конкретного кейса мы обратимся к проектам петербургской студии Gonzo: Research&Art. На протяжении десяти с лишним лет студия занимается художественной репрезентацией результатов полевых антропологических исследований. Это работы «В холоде¹» и «Видеть сны в хиджабе²» (2014–2016); «Глубоко внутри³» (2016–2017); «Письма к богу⁴» и «Бужение земли⁵» (2020); «Звук и тишина Востока⁶» (2022); «Исчезнет или превратится⁷» (2023); «POST экзотика⁸» (2024) и другие.

Проекты реализуются в мультимедийном онлайн-формате, в виде печатных иллюстрированных изданий и в том, что авторы называют «средовым форматом» — собственно выставках, которые иногда путешествуют по разным локациям, городам и странам. На них мы и остановимся подробнее, что позволит выявить отличительные характеристики подхода Gonzo, понять, как сами авторы представляют себе и другим то, что (и почему) они делают, а также проанализировать обратную связь. В конечном итоге мы постараемся ответить на вопрос о преимуществах и ограничениях экспозиционного формата и о соотношении визуальности с антропологичностью. В качестве источников мы используем подробные описания выставочных проектов на сайте Gonzo: Research&Art⁹; публикации и критические обзоры выставок в различных СМИ; книги

¹ <https://gonzo-design.ru/storytelling/inthecold>

² <https://islam-today.ru/obsestvo/kultura/videt-sny-v-hidzabe/>

³ <https://gonzo-design.ru/storytelling/deepinside>

⁴ <https://letterstogod.world>

⁵ <https://awakening-the-earth.ru>

⁶ https://gonzo-design.ru/sound_and_silence

⁷ <https://gonzo-design.ru/exhibitions>

⁸ https://dairafest.com/post_ekzotika

⁹ <https://gonzo-design.ru/exhibitions>

отзывов посетителей. Кроме того, мы осмотрели, самостоятельно и с кураторской экскурсией, выставку «POST экзотика» (см. Рис. 1, 2) и записали трехчасовую беседу с куратором и сооснователем Gonzo Ксенией Диодоровой. Выдержки из этой беседы приводятся в виде выносных цитат.



Рис. 1. Выставка «POST экзотика». Общий вид экспозиции. Фото авторов статьи
Fig. 1. The “POST exotic” exhibition. General view. Photo by the authors



Рис. 2. Выставка «POST экзотика». Кураторская экскурсия К. Диодоровой.
Фото авторов статьи
Fig. 2. The “POST exotic” exhibition. Curator tour with K. Diodorova. Photo by the authors

Визуальная антропология / Art&science

Одной из принципиальных характеристик рассматриваемых выставочных проектов является их неперемнная научная составляющая: полевое исследование, предваряющее выставку, или использование ранее собранных полевых материалов; привлечение экспертов — антропологов, фольклористов для консультаций и написания текстов; организация в выставочном пространстве образовательных программ и научных конференций, а иногда и академические публикации, включающие в качестве иллюстраций экспозиционный материал [Панков, Абашин, Кныш 2022]; происходит трансляция антропологического знания широкой публике. Сторонние наблюдатели характеризуют эти выставки как «фотографический рассказ», «мультимедийный эпос», «иммерсивный научно-поэтический проект», «тотальную инсталляцию — путешествие», «документальные истории, существующие на стыке искусства и новых медиа»¹⁰; сами создатели все более уверенно позиционируют свою деятельность как «визуальную антропологию»¹¹ или, как следует из названия студии, Research&Art. Вопреки принятому в англоязычной традиции представлению о том, что наука — та, которая science — включает в себя прежде всего естественные дисциплины, мы все же считаем, что имеем дело с art&science, и вот почему.

Проекты Gonzo характеризует особое внимание к контексту, из которого взяты те или иные объекты, к людям, которые их произвели и / или частью чьей повседневности они являются, к тому, какие смыслы в них заложены. Например, моленные коврики — намазлыки (онлайн-выставка «Письма к Богу», выставка аудиовизуальных инсталляций «Звук и тишина Востока») интересны не древностью, аутентичностью, уникальностью или красотой орнамента, а явными следами потертостей от многолетнего каждодневного использования в ходе молитвы, становящимися материальным воплощением нематериального религиозного чувства и буквально делающими невидимое — видимым. В то же время, от классических этнографических экспозиций проекты Gonzo отличают выраженная аффективная составляющая и использование художественного, метафорического, образного языка, становящегося инструментом познания.

¹⁰ https://artterritory.com/ru/vizualnoe_iskusstvo/intervju/18293-v_hidzabe_v_holode_na_predele_dyhanija/; <https://knife.media/dairafest-2023/>; <https://www.sobaka.ru/entertainment/art/192131>; Книга отзывов выставки «POST экзотика». Архив авторов.

¹¹ https://sysblok.ru/blog/blog_dh_center/vystavka-ischeznet-ili-prevratitsja-kak-kurator-vosproizvodit-semejnuju-pamjat/; <https://www.timeout.ru/spb/feature/to-cto-nelzya-pereskazat-5-klyuchej-k-vystavke-ischeznet-ili-prevratitsya>; <https://znyata.com/interviews/32-ksenija-diorova.html>; Ксения Дюдорова. Интервью.

Для меня «визуальная», я бы даже сказала, «мультимедийная» антропология — это попытка впитать в себя через разные каналы и описать всеми возможными способами ту среду, в которой происходит твое исследование, и затем на выставке воссоздать этот образ. Способность познавать и понимать зависит от психоэмоционального состояния, в котором человек находится. Поэтому моя задача — погрузить зрителя в такое состояние, в котором он готов говорить на те темы, на которые раньше не был готов говорить или вовсе не думал о них. Это состояние, в котором ты начинаешь допускать большее количество вариантов, твой градиент расширяется. Мы не пытаемся кого-то убедить в чем-то конкретном или передать какую-то одну точку зрения, стараемся избегать однозначного описания^{12, 13}.

Не менее важно и то, что в своих трактовках культуры, религии, миграции и традиций выставки команды Gonzo ориентируются на актуальные тренды в антропологии: внимание к конкретным людям и судьбам, стремление отразить сложность и вариативность поведенческих стратегий и мотиваций, транслокальная оптика, отказ от стереотипного восприятия Другого и от представления социального и культурного мира как «коллажа из замкнутых, однородных расовых, этнических и культурных групп» [Брубейкер 2012: 152], способствуя проникновению современных подходов к пониманию природы этничности в публичный дискурс.

Наконец, выставочные проекты рождаются из осознания и формулирования некой социальной проблемы, а художественные выразительные средства выбираются таким образом, чтобы наиболее полно ее представить — в русле не только социального поворота в искусстве, но и вербализируемой учеными потребности в публичной и социально ангажированной науке о человеке и обществе [Лоу 2024; Буравой 2008].

Важный импульс состоит в том, что это всегда какие-то сложные темы, в этом всегда есть гуманистическая идея. Мне кажется, что точно так же, как важна постколониальная повестка в науке, важно создавать эти вибрации, в которых люди задаются вопросом: что такое хорошо, а что такое плохо. Наши проекты в чем-то как будто слишком идеализирующие. Есть такая критика, и я с ней склонна согласиться. Но

¹² Здесь и далее: выдержки из беседы авторов с Ксенией Диодоровой 06.02.2024 года, в Санкт-Петербурге. Аудиофайл и транскрипт — архив авторов.

¹³ Ср. об этом у Ричарда Сеннета: «Чтобы понять <...> Другого, нужно провести работу по принятию собственной незавершенности. <...> Симпатия — момент взаимного интереса, который возникает, когда человек теряет способность к четкой самоидентификации. Что-бы такая потеря состоялась, нужны специальные уловки, искусство, дизайн» [Сеннет 2024: 194–195].

намерение ведь в налаживании диалога, в попытке создать этот диалог, уйти от стереотипного восприятия Другого.

Наш первый большой проект — «В холоде» — начался в 2012 году, я тогда жила в районе, где было много мигрантов: на улицах, в магазинах, в маршрутках — и везде, где были мигранты, были конфликты. И я спросила себя: что ты со своей профессией, со своим навыком создавать интерфейс и коммуникацию через эстетику, можешь сделать с этой проблемой? И начала с того, что поехала в отпуск в Горный Бадахшан, по кишлакам, разговаривать с родителями тех, кто уехал на заработки в Санкт-Петербург и в Москву, и документировать их повседневную жизнь. Потом разыскала здесь их детей.

В целом подготовительное исследование заняло девять месяцев, в течение которых я плотно общалась с этими людьми, жила вместе с ними. На выставке представлены парные фотографии родителей и детей, оторванных друг от друга миграцией. И тот резонанс, который в итоге имела выставка, как мне кажется, получился за счет этого художественного образа разлуки¹⁴.

Мультикультурность/Мультисенсорность

Жителю современного города для встречи с Другим нет необходимости совершать дальние путешествия: в глобальном мультикультурном обществе Другие находятся повсюду. Став более близкими, они не всегда становятся более понятными, сохраняя свою непохожесть. С готовностью потребляя привнесенную в городское пространство экзотику — кухню, музыку, декоративные или бытовые предметы с «этническим колоритом» — мы редко задумываемся о том, откуда она к нам попала, где и как живут люди, ею торгующие, что привело их в чужой город и как они себя в нем ощущают. Слышная на улицах незнакомая речь, закутанные с головы до ног женские фигуры, группы сидящих на корточках молодых мужчин, витающие в воздухе непривычные запахи специй и жареной баранины, рынки, все более похожие на восточный базар, создают ощущение физического присутствия людей, которые на нас не похожи, а недостаток или отсутствие знания о них может провоцировать моральную панику — отсюда необходимость «рассказать об “иных”, причем используя голоса и смыслы самих этих “иных”» [Омельченко, Поляков 2017: 76].

Принцип «диалога» или «репрезентации» культур лежит, как принято считать, в основе визуальной антропологии, составляя сущность ее семиотической коммуникативной стороны [Александров 2015: 59]. Роль посредника в диалоге культур предполагает

¹⁴ Ксения Днодорова.

определение «культурного другого»; в современной городской повседневности «другие» — это «люди, не похожие на нас». Отсюда вопрос: кто такие «мы», присваивающие себе право делать «других» объектом наших исследований? Не содержит ли в себе такая оптика — взгляд с позиции «нормы», «большинства» — империализм этнографического взгляда, легитимирующий помещение «дикарей» под увеличительное стекло «цивилизации» [Горных 2007: 34, 37, 49]? С этим вопросом тесно связана проблема методологического свойства: сохраняющееся господство западных теорий и объяснительных моделей, западных научных практик, которые накладываются на незападный антропологический материал [Элкинс 2010: 377]. Западные эпистемологии, основанные на рациональности, ясности и логичности, бинарных оппозициях, категоризации, систематизации и классификации предметов и явлений лежат в основе глубоко укорененных когнитивных схем, претендующих на универсальность и обеспечивающих «оправдание и воспроизводство человеческих иерархий», в которых Другой репрезентируется как «отклонение от своего» и «либо приводится к общему знаменателю своего, либо абсолютизируется как различие» [Тлостанова 2013]. Интересно, что, по мнению Ричарда Сеннета [2024: 128], принятие фактов, свидетельствующих о различиях, и восприятие непохожести как положительной характеристики затрудняется сформировавшимися западную культуру христианскими «принципами духовности и всеединства».

[Эдуарду] Вивейруш де Кастру все время говорит о том, что ты должен изучить аппарат восприятия того, кого ты изучаешь, научиться ему и через этот аппарат уже интерпретировать. Для меня межкультурность и диалог культур — это попытка поиска общностей, а не разобщений. И все проекты, начиная с «В холоде», были направлены на попытку отыскать общности. Человеческие. Не культурные, не глобальные, а человеческие. Антропология — это простая история простого человека, которая может размягчать сердце и создавать очень медленно, маленькими шажками другое качество взаимоотношений. Самое главное, что мне подарили все эти экспедиции, поездки, — это то, что на самом деле то, как мы друг друга можем обогатить, не связано с уровнем развития художественной культуры. Тебя может обогатить человек, который не умеет читать или писать. То есть наше развитие — это очень нелинейная, очень объемная и сложная матрица. Потому что кроме уровня культуры, мы можем еще говорить про уровень духовности, но мы не будем залезать в эту тему, потому что это слишком сложно. Мне кажется, что мы, в принципе, все друг для друга другие¹⁵.

¹⁵ Ксения Днодорова.

Иерархичным является и западное представление о формах производства знания, в котором единственно признанной является герметичная научная мысль, заключенная в строгие рамки понятий и терминов и воплощенная в академических текстах. С учетом этого визуальные инструменты можно считать наиболее адекватными для транскультурного перевода, поскольку вербальные оказываются заложниками все тех же укорененных в языке западных эпистемологий. Визуальные инструменты антропологического осмысления современной повседневности могут внести весомый вклад в становление плюриверсальности¹⁶, направленной «на поддержание и учет множества жизненных путей, знаний, субъектностей, мировоззрений <...> и создание трансмодерной модели знания и понимания мира и человека» [Тлостанова 2013], а также в обеспечение комплексности и гибридности интерпретаций, которые Джеймс Элкинс [2010: 378] считает неперемнным условием подлинной мультикультурности исследовательской деятельности.

Образность, которую, может быть, нельзя проговорить словами, объяснить, интерпретировать, которая живет на уровне каких-то телесных эффектов и реакций, не обязательно требует от зрителя, например, уровня образования, или подготовки, или знания чего-то. Есть некое послание, дальше это послание приобретает форму образа — визуального, например, или звукового. Дальше приходит зритель, и он декодирует обратно. По идее, он должен получить то послание, которое было в начале. То есть визуальное становится таким чувственным интерфейсом для послания, которое ты заложил. В этом, мне кажется, и есть сила образа.

В какой-то степени меня иногда смущают не визуальность научного мира и его попытка отстраниться вообще от образного и чувственного переживания. Хотя именно оно максимально гуманно, так как абсолютно индивидуально и неповторимо, позволяя бесконечное количество комбинаций выражения и интерпретаций¹⁷.

«Способность жить с различиями, не говоря уже о получении удовольствия от такой жизни и извлечении выгоды из нее, приобретается не легко и, конечно, не по собственному желанию, — пишет Зигмунт Бауман. — Этот навык является искусством, которое, как и любое искусство, требует изучения и упражнения» [Бауман 2008: 115]. Именно такие упражнения предлагают своим зрителям экспозиции Gonzo. Их отличительная черта — мультисенсорность (т. е. работа не только с видеорядом, но и со звуками, запахами, телесностью) и иммерсивность, буквально погружающая зрителя

¹⁶ Мы заимствуем этот термин у Маданны Тлостановой.

¹⁷ Ксения Дюдорова.

в универсум экспозиционного пространства и переносящая его в миры, о которых рассказывает выставка. Так, звук могут издавать при прикосновении к ним объекты — например, колокольчики для домашних животных («Звук и тишина Востока»). Звуковым фоном служат смонтированный из многочасовых интервью «многоголосый аудиотрек, в котором переплетаются фрагменты личной молитвы разных мусульман»¹⁸ («Письма к Богу»), звуки журчащей воды, хрустящего льда или сгребаемого сена и записи фольклорного пения («Бужение земли») или специально созданный композитором музыкальный ландшафт («POST экзотика»). Вместе с чередованием тесных и просторных, светлых и темных, молчащих и звучащих пространств, контрастом между теплом и податливостью текстиля и прохладной хрупкостью керамики создается синестетическое воздействие на все каналы восприятия (см. Рис. 3–5).



Рис. 3. Выставка «POST экзотика». Общий вид экспозиции. Фото авторов статьи
Fig. 3. The “POST exotic” exhibition. General view. Photo by the authors

Выставка «В холоде» еще не была в полном смысле слова выставкой, как я это вижу сейчас. Это были, по сути, развешанные фотографии. Прошло 12 лет, и сегодня я понимаю, что выставка — это разворачивание событий в пространстве, это модель, максимально приближенная к тому, как человек может прожить эту историю. Ты создаешь вселенную, в которую приглашаешь зрителя. В этой вселенной ты должен продумать буквально все: воздух, запахи, какая там температура,

¹⁸ https://gonzo-design.ru/sound_and_silence



Рис. 4. Выставка «POST экзотика». Инсталляция «Сохраню и загадаю» (пять сюжетов из жизни женщины). Фото авторов статьи

Fig. 4. The “POST exotic” exhibition. Installation “I will save and make a wish” (five stories from a woman’s life). Photo by the authors



Рис. 5. Выставка «POST экзотика». Инсталляция «Необходимость тишины» (импровизация на контрабасе — Владимир Волков). Фото авторов статьи

Fig. 5. The “POST exotic” exhibition. Installation “The Need for Silence” (improvisation on double bass by Vladimir Volkov). Photo by the authors

какие голоса слышны. На позапрошлогодней выставке «Звук и тишина Востока» первым пространством, в которое человек попадал, был такой темный коридор с колокольчиками. Они были повешены специально таким образом, что там невозможно было пройти, не задев плечом этот колокольчик. Длина, ширина, освещенность этого коридора — каждый момент пути посетителя был срежиссирован. Все каналы работают синергетически. Пространство на зрителя воздействует всё целиком, на всех созвучиях, всех медиа. Поэтому то, как он потребляет это пространство, как он с ним взаимодействует, конечно, влияет на его опыт.

Наши выставки — не просто демонстрация каких-то «экспонатов». Они граничат с перформансом, может быть, даже с театром. Нет четких границ между контентом, сценографией, навигацией и дизайном, все взаимосвязано. Это нарушает привычный сценарий того, как человек приходит в музей и как он там себя ведет. В каком-то смысле мне кажется, что наши выставки — это хаос, это неупорядоченное пространство разных вариантов, в которых нет черного и белого, нет какой-то понятной траектории, все перемешано мультимедийно. Не всем это нравится, не все готовы это принять¹⁹.

Как видим, выставочные пространства Gonzo представляют собой целенаправленно создаваемые с помощью конструкции, размеров, материалов, цвета, света, звуков и запахов «топосы атмосферы» [Яковлева 2019: 53], которые воспринимаются сразу, интуитивно и непосредственно и «исподволь окрашивают опыт и рассуждения» обладателя «ввергнутого в определенную атмосферу тела» [Соколовский 2024а: 9].

Партиципаторность, интервенционизм и этические проблемы

Традиционной для проектов Gonzo является вовлеченность тех, о ком рассказывает выставка, в создание экспонатов, текстов, аудио-сообщений, и обратная связь от посетителей: возможность обратиться к людям, с которыми знакомит выставка, — например, записав для них голосовое сообщение, — или даже принять участие в их судьбе. Партиципаторность, призванная «обеспечить условия для того, чтобы другие, прежде всего “невидимые”, “угнетенные”, могли бы говорить сами за себя либо репрезентировать собственную повседневность» [Горных 2007: 49], считается особенно важной при обращении к таким темам, как практики исключения и маргинализации [Романов, Ярская-Смирнова 2007: 88]. По крайней мере, с начала так называемого социального поворота в искусстве (1990-е

¹⁹ Ксения Днодорова.

годы) партиципаторность, или, говоря словами Клер Бишоп, эстетика участия [Riff 2015], стала модным трендом, прежде всего в театре, но также и в экспозиционном пространстве. Ее принято трактовать в политическом ключе: как способ привлечь общественное внимание к неравенству и конфликтам, вернуть субъектность стигматизированным и исключенным, подвергнуть сомнению привычные иерархии, отказавшись от жесткого разделения на актеров и зрителей [Матвиенко 2024: 90–92].

В то же время, такая практика вовлечения/соучастия иногда рождает разного рода этические сомнения. Как сочетаются разговоры о сломе иерархий и равенстве участников с тем фактом, что произведение всегда исходит из независимого и суверенного пространства художника, который его инициирует и создает (та же Ксения Диодорова признает, что ее выставки — всегда абсолютно субъективное, авторское высказывание и что она не склонна спрашивать у героев, как ей художественно представлять материал)? Нет ли тут элемента эксплуатации, использования Другого для достижения своих целей, по сути, превращения его в живой экспонат или в неоплачиваемую или мало оплачиваемую рабочую силу? С другой стороны, критику вызывают попытки оценивать художественные проекты в первую очередь на основании этических критериев, пренебрегая эстетическими: «Художников критикуют за малейшие признаки потенциальной эксплуатации и “неполное” представление субъектов, с которыми они работают (как будто “полное” вообще возможно)» [Бишоп 2018: 37]. Например, работу Томаса Хиршхорна «Памятник Батаю»²⁰, в которой принимали участие нелегальные мигранты, критиковали за ее открытое позиционирование как произведения искусства, а не как социального проекта, а также за выставление на показ и экзотизацию маргинализированных групп²¹. При этом сам Хиршхорн в телевизионном интервью подчеркивал: «Я не социальный работник, для меня искусство — это инструмент познания мира»²².

Есть и обратный подход, реализуемый, например, профессором изящных искусств лондонского Университета Мидлсекс Лорэйн Лисон, чьи исследования роли искусства в изменении природной и социальной среды основаны на предшествовавшей многолетней работе с сообществами во главе ряда благотворительных организаций. Первый из ее многочисленных художественных проектов — «Встреча Запада с Востоком»²³ (1992) — представлял собой работу с группой бенгальских девочек-подростков из Восточного Лондона, с которыми она исследовала тему существования на гра-

²⁰ Выставка современного искусства «Документа 11», Кассель, Германия, 2002.

²¹ Actualisation of Space/ The Case of Oda Projesi | transversal texts.pdf

²² <https://igkultur.at/praxis/hirschhorns-wurst>

²³ <https://cspace.org.uk/archive/west-meets-east/>

нице двух культур. Поскольку многие девочки плохо говорили по-английски и ни одна не имела никакого художественного образования, зато все умели работать с тканями и вышивкой, в качестве медиума были выбраны именно эти носители, а принадлежность к двум культурам нашла выражение в образе сшиваемых кусков разнородной материи, обрамленных вышитыми надписями на двух языках. Получившийся коллективный арт-объект был сфотографирован, отпечатан размером 4,8х3,6 метра и экспонировался в городской среде. В данном случае визуальное искусство и цифровые медиа служат открыто заявленной цели — поддержке местных сообществ в выражении их взглядов и стремлений, а также влиянию на социальное развитие средствами культурного активизма. Соответственно, при оценке проекта прежде всего принимается во внимание его социальная составляющая, отодвигая на второй план «внимание к аффективным возможностям искусства, предпочитающего ловушкам дидактической критической позиции разрыв и неоднозначность» [Бишоп 2018: 52].

На каком полюсе этого континуума находятся выставки Gonzo, и как команда решает для себя этические проблемы? Очевидно, они не считают себя «социальными работниками», несмотря на выраженную социальную составляющую их проектов: «Нет никакого миссионерства ни в коем случае, что хочешь спасти всех мигрантов, помочь всем беженцам...», — говорит Ксения Диодорова. «Сделать невидимых людей видимыми, незаметных — заметными, ненужных — нужными. Преодолеть собственные страхи и предубеждения. Сломать стену. Осознать себя частью общества, в котором есть место для людей, для которых нет места. Показать, что это может быть не пугающим, но прежде всего нужным каждому из нас», — объясняет цель проекта «Глубоко внутри» сооснователь Gonzo Алексей Полеухин²⁴.

Смысл вовлечения состоит скорее в том, чтобы дать услышать друг друга незнакомцам, людям, которые в обычной жизни не заговорили бы между собой. Предлагая зрителю вступить в диалог с героем выставки, кураторы стремятся «вовлечь другого, неожиданного, незаинтересованного, ближнего, неизвестного, незнакомого» [Томас Хиршхорн, цит. по Фостер 2011], пробудить симпатию, позволяющую человеку «пусть всего лишь на несколько мгновений проникнуть в мысли, потребности и желания другого, как бы сильно этот другой от него ни отличался» [Сеннет 2024: 130], или, во всяком случае, создать иллюзию возможности такого проникновения.

Есть и понимание того, что исследователь и те, кого он изучает, изначально находятся в неравных отношениях. Преодолеть это не-

²⁴ <https://gonzo-design.ru/storytelling/deepinside>

равенство невозможно, но можно попытаться компенсировать его честностью, искренностью, откровенностью в отношениях друг с другом. Можно оплатить какую-то работу по подготовке выставки — как платят гонорар художнику, наравне с другими членами команды. Или поехать снова на Памир специально, чтобы отвезти книги, изданные в рамках проекта, с вложенными в них фотографиями живущих в России мигрантов, которых их родные не видели иногда уже много лет. Или поделиться своими знаниями и опытом, научить чему-то новому.

В антропологии есть важный этический момент: ты обнажаешь чью-то жизнь. Важно, чтобы люди, с которыми мы работаем, знали, куда и почему они отдают. Что бы мы ни делали, мы вырываем жизнь из контекста. Нам важно, чтобы люди сами хотели делиться тем, что имеют. Согласиться на участие в подобных проектах — это, по сути, все равно что выйти на улицу и раздеться. Это не унижительно, но очень смело и очень многое значит. Мне кажется, что часто мы недооцениваем смелость и решительность наших героев. Они впускают тебя в свою жизнь, доверяются тебе, а ты часто не отдаешь себе отчета, насколько ценен и серьезен этот шаг. Чтобы это понять, достаточно просто честно задаться вопросом: а ты хочешь, чтобы к тебе кто-то пришел домой и начал что-то про тебя снимать? [Антрополог] Дима Опарин, например, отстаивает точку зрения, что исследователь всегда агрессор, он эксплуатирует, использует материал и жизнь человека для своих научных амбиций — или художественных, например. Конечно, в этом есть доля правды, но это не совсем так. В моем восприятии, когда два человека разговаривают друг с другом, даже если один задает вопросы, а другой отвечает, то материал, который в результате получается, — портрет, текст, звук, не важно, что — это след отношения, которое возникло между людьми. А дальнейшая ответственность исследователя заключается в том, в какой форме он воплощает и в какой контекст помещает то или иное высказывание. Важно не только то, что ты делаешь, но и та среда, в которую твой материал попадает. Потому что это может оказаться даже более значимым, чем то, что содержится в самом материале²⁵.

Об этом же пишет один из основоположников российской визуальной антропологии Евгений Александров:

Репрезентирующий человек, выступая от имени сообщества, берет на себя ответственность также и за характер отображения происходящего. Акцент на событиях, понимаемых как со-бытие, также принципиален. Имеется в виду факт при-

²⁵ Ксения Днодорова.

сутствия, а следовательно, со-участия «посредника» в акте отображения и принадлежность этого совместного действия к определенному этапу исторического существования культурного сообщества. Посредничество предполагается и при последующих действиях, когда материалы визуальной антропологии преобразуются в произведения разных жанров для публичной демонстрации и включаются в социокультурные практики. Этические требования также распространяются на исследователей и практиков, изучающих и интерпретирующих визуально-антропологические материалы, публикующих и использующих результаты своей работы [Александров 2015: 62].

Важнейшим условием успешности работы визуального антрополога является умение принимать чужую культуру, любить ее, сочувствовать ей, «входить в нее». Только в этом случае он сумеет впустить ее в свой внутренний мир и раскрыть ее изнутри, через себя [Александров 2007: 20].

Важно, что само участие в выставочном проекте может оказаться для его героев ценным социальным опытом, дающим возможность научиться лучше понимать себя и других, выражать свои мысли и чувства вербально и через художественные практики, взаимодействовать в команде ради достижения общей цели, взглянуть на себя со стороны, ощутить свою ценность как личности и приобрести большую уверенность в себе.

О проекте «POST экзотика»: многие ребята-участники и их родители говорили, что полгода занятий в наших лабораториях были для них очень классным опытом, что они чему-то научились, что-то сделали. И действительно, в этих лабораториях была некая образовательная задача, и мне кажется, что я им много отдала энергии, каких-то навыков образного и творческого мышления. Изначально у них не было запроса на это, но так получилось, что им это оказалось полезно²⁶.

Клэр Бишоп считает, что социальный эффект эстетики участия, даже если он не выражается в немедленных осязаемых результатах, присутствует в любом случае: раз уж проект удалось воплотить в реальность — значит, все стороны смогли договориться о том, чтобы сделать что-то совместное, что уже немаловажно [Riff 2015].

Действенным инструментом превращения невидимого в видимое являются интервенции в городское пространство, размещение экспозиций в каком-то неожиданном месте с целью расширить зрительскую аудиторию за счет людей, которые обычно на выставки

²⁶ Ксения Днодорова.



Рис. 6. Выставка «POST экзотика» в интерьере Василеостровского рынка.

Фото Марии Ткаченко

Fig. 6. The “POST exotic” exhibition in the interior of Vasileostrovsky market.

Photo by Mariia Tkachenko



Рис. 7. Оформление лестницы, ведущей на выставку «POST экзотика».

Фото авторов статьи

Fig. 7. Decoration of the staircase leading to the “POST exotic” exhibition.

Photo by the authors

не ходят. Примером таких интервенций служат выставки «Глубоко внутри» (2017), проходившие последовательно в двух петербургских торгово-развлекательных центрах, и «POST экзотика» (2024), показанная на Василеостровском рынке — первом гастрономическом рынке Санкт-Петербурга, чье позиционирование как фуд-молла сближает это модное (и дорогое) место с ТРЦ (см. Рис. 6, 7).

Интересным представляется выбор в качестве выставочных площадок квазипубличных пространств — типичного порождения общества потребления, очищенных от «потенциально неприятных элементов — нежелательных социальных типов и людей, демонстрирующих отклоняющееся поведение» [Желнина 2011: 49] и тем самым представляющих собой «почти совершенное равновесие между свободой и безопасностью» [Бауман 2008: 108]; пространства, где прямые взаимодействия между людьми, сидящими в кафе или рассматривающими витрины и прилавки (но, как правило, избегающими рассматривать друг друга или обмениваться взглядами), сведены к минимуму, зато сотрудники охраны то и дело попадаются на глаза. В таком месте встретиться с Другим не страшно, поскольку вероятность того, что эта встреча обернется конфликтом или просто создаст дискомфорт, невелика. Тем более — если встреча опосредована мультимедийным интерфейсом экспозиции. И все же мы считаем возможным рассматривать вторжение в такие пространства как попытку вернуть им истинное предназначение городских коммуникативных площадок, нарушив их стерильность и обезличенность, внося элемент беспокойства и неожиданности в привычный сценарий. Мы предполагаем, что контраст между ощущением собственного благополучия, создаваемым всей обстановкой ТРЦ, и социальной проблемой, которая внезапно предстает перед глазами, вызывает напряжение и обостряет восприятие неравенства, несправедливости, хрупкости человеческой жизни, а незапланированное художественное впечатление, полученное человеком, пришедшим удовлетворить свои материальные потребности, размывает границу между искусством и повседневностью.

Мы живем не думая, что жизнь нам дана не просто так, кому-то повезло больше, кому-то меньше. Нужно поддерживать окружающих нас людей. Ключевое слово — люди. Все — люди. Много в малом. В такие моменты это понимаешь²⁷.

Я вышла из черной коробки и осмотрелась: в торговом центре красиво, «дорого и богато» — сказала бы моя бабушка. Уже у выхода из торгового центра меня догнал молодой человек, с которым мы слушали диалоги в наушниках, стоя рядом. «У нас нет времени, чтобы остановиться и поду-

²⁷Из книги отзывов выставки «Глубоко внутри».

мать», — поделился он со мной своим открытием. Мы долго смотрели друг другу в глаза, а потом почти хором, вслух сказали: «А что нам мешает?» Действительно, что нам мешает?!²⁸

Отметим этот сопутствующий эффект: «долго смотрели друг другу в глаза».

Проект «Глубоко внутри», как нам кажется, стоит особняком в деятельности Gonzo. Его заказчиком была благотворительная организация «Перспективы», заботящаяся о людях с тяжелыми множественными нарушениями развития. Проблема, на решение которой направлен проект, на его сайте формулируется так:

В России существует 504 психоневрологических интерната, большая часть которых огорожена высокими стенами и находится за чертой города. В них числится почти 150 000 неудобных и незаметных для общества людей. Мы не встречаем их на улицах, в магазинах, в транспорте. Мы ничего не знаем о том, как устроена их жизнь²⁹.

Отсюда конкретный социальный заказ: сделать видимым мир особенных людей из закрытых учреждений, чтобы привлечь к ним внимание и потенциальную поддержку; поэтому было принято решение рассказать об этих людях как раз там, где меньше всего вероятность с ними встретиться, и одновременно там, где о них узнает достаточно много народу: в ТРЦ. В данном случае правомерно оценивать успешность проекта именно с точки зрения социального эффекта. Он выражается в следующих цифрах: за месяц работы экспозиции в ТЦ «Галерея» ее посетили около 20 тысяч человек, из них 150 оставили свои контакты для получения волонтерских рассылок и трое пошли на годовую волонтерскую программу работать в интернат.

В то же время, это, пожалуй, самый сложный проект в том смысле, что он ставит сразу несколько этических проблем, главная из которых — очевидное неравенство в отношениях с людьми с нарушениями развития. Как это сформулировал один из подопечных фонда «Перспектива»: «Я бы еще хотел посмотреть, где вы? Чем вы занимаетесь? Я очень хочу, чего у вас происходит. У нас-то вы видите. А вы-то? Что вы делаете?»

Мы постоянно задавали себе вопросы: как нужно говорить об этой теме с людьми, чтобы не испугать и не вызвать отторжение? Каким должен быть визуальный ряд, чтобы не нарушать личное пространство ни подопечных, ни сотрудников? Большая часть людей, с которыми мы работали, недееспособны. У них нет речи. Поэтому разрешение на публикацию матери-

²⁸ Из книги отзывов выставки «Глубоко внутри».

²⁹ <https://gonzo-design.ru/storytelling/deepinside>

алов дает опекун, в данном случае — директор интерната. Это этично или не этично? Люди с развитыми гуманистическими ценностями говорят: «Если вы пришли с фотоаппаратом в интернат, вы все равно должны спросить [разрешения]. Даже у человека, который вообще не подает никаких сигналов, вы все равно должны спросить. Откуда вы знаете, может, он как-то по-своему это понимает». Но даже если понимает, но не может ничего сказать? Вообще вопросы этики — самые сложные, на них зачастую нет универсальных ответов, все зависит от хрупкой интуитивной невербальной договоренности и качества того отношения, которое сложилось между участниками³⁰.

Визуальное vs вербальное: истинная или ложная дихотомия? *Pro et contra* экспозиционного формата

Существует мнение, что визуальное является иной модальностью по отношению к текстам и языку и что оно вступает в коммуникативные отношения с сознанием зрителя иным способом [Купийайнен 2007: 64]. Непосредственное чувственное (в частности — визуальное) восприятие — иной способ познания по сравнению с тем, что опосредован текстом/рассказом. Возможно, с точки зрения теории восприятия это так. Но при анализе экспозиционного формата презентации антропологического материала более важным является то, что объекты наделяются определенным смыслом лишь с помощью интерпретации и будучи помещенными в определенный контекст. Ведь наиболее важные открытия, которые могут быть сделаны на основе визуальных образов в области этнографии, совершаются тогда, когда мы заглядываем за образы, чтобы понять контексты их порождения, а кроме того, когда мы смотрим на них глазами других, чтобы понять множественные смыслы, инвестированные в них, а также типы их социального использования [Пинк 2007: 70].

В отличие от традиционного этнографического объекта, который в экспозиции достаточно снабдить этикеткой, объект антропологический, претендующий на репрезентацию таких сложных тем, как социальные отношения, различные проявления идентичности, требует объяснительного повествования [Calogirou 2005: 157]. Действительно, текст в экспозиции — это не только рассказ о предмете, человеке или явлении, но создание определенного интерпретационного корпуса. С его помощью наиболее удобно получать то авторское сообщение, которое было заложено изначально при разработке темы или определении социальной проблемы. Иногда сама работа над проектом начинается с написания текста.

³⁰ Ксения Днодорова.

Я суперлогоцентричный человек. Придумывая идеи для проектов, я пишу всё текстами. Иногда полезно свои идеи с кем-то проговаривать. Если тебе говорить легко, значит, уровень ясности твоего видения в этом проекте достаточно высокий. Если же тебя не понимают, ты спотыкаешься, тебе сложно подбирать слова, значит, уровень ясности очень низкий³¹.

Текст нужен и для перевода с языка другой культуры в прямом смысле этого слова. Для того чтобы понять надписи арабской вязью на выставке «POST экзотика», чтобы они обрели для нас смысл, нужна этикетка с переводом, иначе это всего лишь экзотический узор. А достаточно ли просто визуального впечатления или перформативного опыта, чтобы проникнуть в суть той проблематики, которую заложили авторы экспозиции?

С другой стороны, художественное решение экспозиции — цвет, свет, пластика самого пространства — также является мощным интерпретативным инструментом. С его помощью нам пытаются не только донести какие-то мысли, но очень часто дать возможность что-то почувствовать, приобрести доселе незнакомый опыт. Подчас визуальный канал восприятия — самый быстрый и прямой способ ощутить специфику жизни других людей и, хоть и очень опосредованно, но пережить вместе с ними какие-то важные моменты их, а иногда и своей жизни. Даже то, как выполнен текст: шрифт, размер, цвет, материал, на котором он напечатан, — может быть значимым визуальным стимулом. Так, практически весь текст на выставке «POST экзотика» был напечатан или вышит на тканях, прикрепленных к стенам по одному из краев крупными стежками (см. Рис. 8, 9). Этот прием давал множество возможностей для создания нужного настроения, контекста и интерпретации увиденного. Прежде всего, это многослойность подачи информации как в прямом, так и в переносном смысле. Под этими тканями с кураторским текстом или прямой речью подростков — участников проекта располагалась другая информация: фотопортреты тех, чьи мысли мы читаем, или перевод на русский с арабского. Иногда ткань слегка просвечивала, и тогда было видно, что под ней что-то есть. Ее можно было приподнять — и нижний слой становился хорошо видимым. Конечно же, кроме сугубо утилитарных экспозиционных задач (дать перевод текста или прикрыть изображения лиц участников), такой метод позволял образно передать ощущение некоторой зыбкости, неоднозначности, многослойности, разных прочтений общей темы выставки. То есть та самая идея делания невидимого видимым передавалась с помощью визуального образного решения и работы с перформативным опытом зрителя (приподнять ткань).

³¹ Ксения Днодорова.

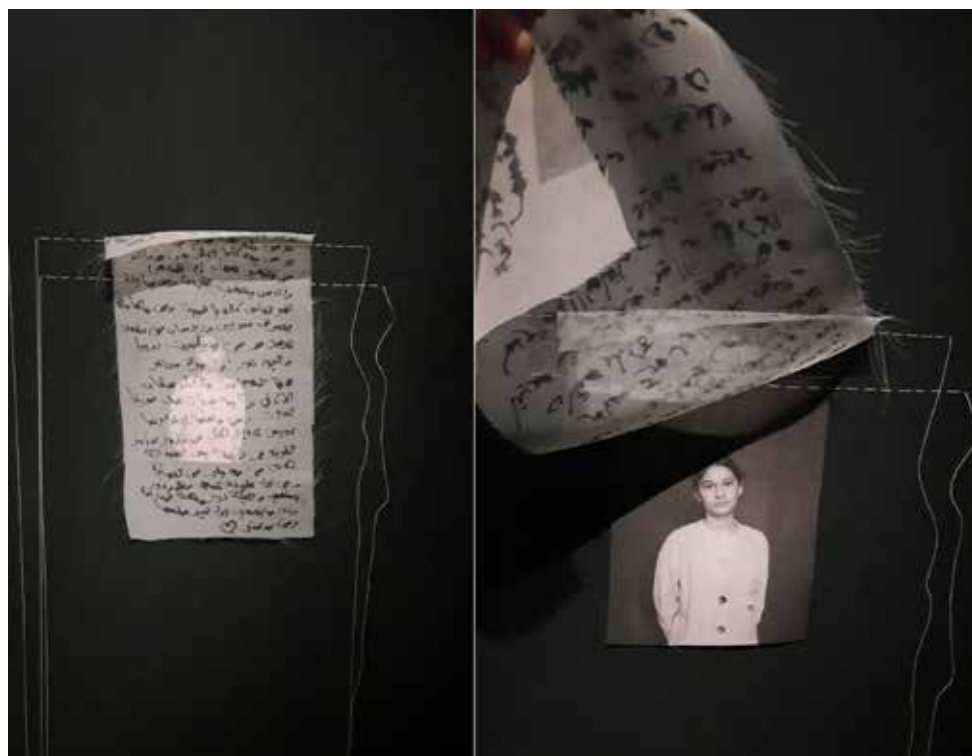


Рис. 8. Выставка «POST экзотика». Фрагмент экспозиции. Фото авторов статьи
Fig. 8. The "POST exotic" exhibition. Fragment of the exposition. Photo by the authors



Рис. 9. Выставка «POST экзотика». Фрагмент экспозиции. Фото авторов статьи
Fig. 9. The "POST exotic" exhibition. Fragment of the exposition. Photo by the authors

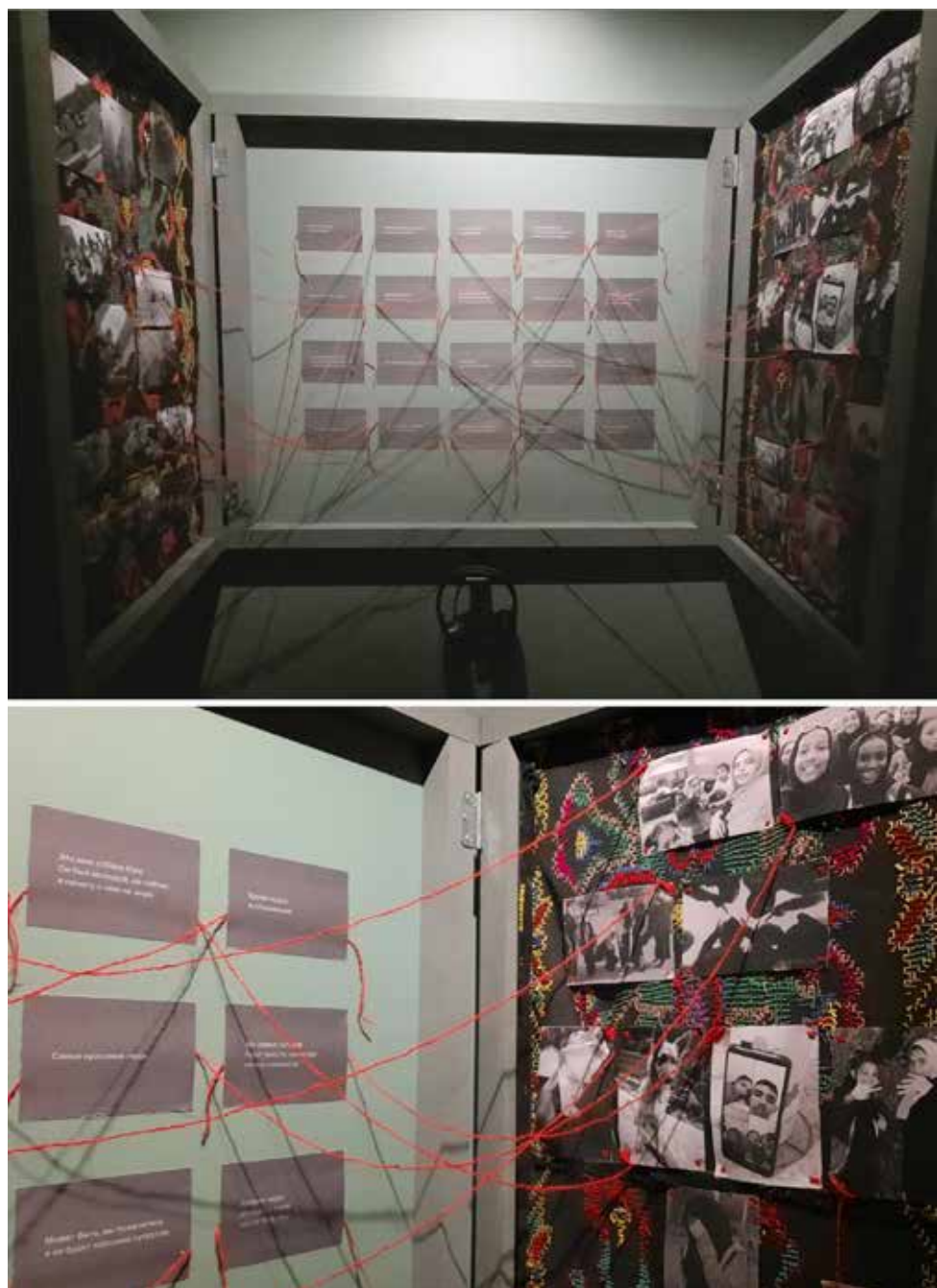


Рис. 10. Выставка «POST экзотика». Фрагмент экспозиции. Фото авторов статьи
Fig. 10. The “POST exotic” exhibition. Fragment of the exposition. Photo by the authors

Другой пример синергии визуального и вербального — также с выставки «POST экзотика». Это рассказ об истории девушки Лиды, беженки из Судана, представленный нетривиальным способом (см. Рис. 10). Фотографии разных моментов ее жизни (счастливых и пе-

чальных) были соединены множеством красных нитей со шрифтовыми табличками: «самый счастливый день», «самое вкусное мороженое в мире», «самый страшный день», «друзья», «мой дом» и т. д. Зритель должен был проследить связь между определенной фотографией и подписью на табличке. В этом случае были опять задействованы как визуальный и аудиальный каналы восприятия, так и телесный (тактильный и перформативный), т. к. для того, чтобы правильно понять изображенное, необходимо было найти и удерживать рукой ту нить из множества, которая соединяла фотоизображение и текст на табличке. Цвет нитей, их паутинное переплетение, запечатленные моменты чужой жизни и сопровождающий рассказ в наушниках — все это давало стойкое ощущение собственной приобщенности к еще минуту назад неведомой судьбе Лиды и ее близких. Сразу же возникало чувство, а потом и осознание, что все мы так или иначе связаны в этой жизни, и что чужая судьба отчасти перекликается и с твоей. И если хотя бы немного узнать о людях, предметах и пейзажах на фото, то далекое и чужое уже не кажется таковым.

Так существует ли дихотомия между вербальным и визуальным?

Сторонники визуального метода говорят о том, что это более ясный и понятный формат разговора с аудиторией в эпоху повсеместной визуализации и медиатизации социальной жизни, что особенно актуально при разговоре с молодежью [Омельченко, Поляков 2017: 80]. И что существует «архетипичное предпочтение визуального образа словесному» [Головнев 2007: 30]. К тому же визуальный образ, апеллируя скорее к эмоциям и чувствам, является более общечеловеческим языком. Здесь уместно сравнение с музыкой.

Противники же утверждают, что он отнюдь не универсален и обладает массой ограничений. Например, велика опасность слишком эстетизировать реальность с помощью выразительных средств, приблизить ее к некоему нравственному идеалу, превратить (визуальное) сообщение в наиболее соответствующее ожиданиям и возможностям восприятия широкой аудитории [Александров 2007: 16].

На фестивале [Daira] была антропологическая конференция, меня попросили там выступить с темой «художественный метод в исследовании». И как раз копыя летели именно в сторону того, что это экзотизация, поэтизация, романтизация. А я пыталась рассказать о том, как рождается художественный образ из исследовательского наблюдения. Это действительно очень хрупкая этическая история и хрупкая научная, исследовательская история, потому что это такое преломление. Если ты создаешь художественный образ, то ты, конечно же, романтизируешь. А как иначе?³²

³² Ксения Дюдорова.

Некоторые опасаются того, что зрительское восприятие визуального, не опосредованное профессиональным антропологом, может вести к ошибочным интерпретациям [Macdougall 2004: 286]. И действительно: насколько возможно правильно понять визуальный образ, принадлежащий чужой культуре, без комментария или визуальной аналогии из своей культуры? Ведь то, что «воспринимается (глазами), трансформируется в любое лингвистическое образование лишь условно. Образы — это не язык. Все нарративы конструируются в сознании получателя», а «различные культуры обладают различными стратегиями работы с визуальным (яркий тому пример — ограничения, связанные с образами в исламских культурах)» [Купиайнен 2007: 64, 66].

На это можно возразить, что труды профессиональных антропологов пишутся таким языком и издаются такими тиражами, что у неспециалиста практически нет шанса познакомиться с ними. Не случайно существовал такой жанр, как «вторая книга» антрополога, следовавшая за классической научной монографией, но ориентированная на широкую публику и приоткрывающая «кухню» антропологического поля. Хрестоматийным примером тут могут служить «Печальные тропики» Клода Леви-Стросса, ставшие настоящим бестселлером. Возможно, в наше время, когда чтение «для души» толстых серьезных книг становится для многих недостижимым опытом, именно экспозиция — но непременно основанная на глубоком добросовестном исследовании и талантливо художественно исполненная — имеет потенциал нарушить герметичность академического знания, сделав его общественным достоянием и действенным противоядием от наводняющих СМИ и социальные сети лженаучных спекуляций.

Если судить по реакции читателей, использование образов оказывается эффективным: в книге отзывы приветствуют то, что «важное становится зримым», и это достигается с помощью красоты; благодарят за возможность «увидеть другого через переживание душевного, а не описание внешних различий», за тщательно продуманную логику погружения: «от легкого, яркого и образного к непростому и отчасти больному» и «за звуковой, тактильный, визуальный и, конечно смысловой опыт»³³.

Подводя итоги, можно утверждать, что экспозиционная форма представления антропологического материала является особым медиумом трансляции широкой публике научного знания, традиционно аккумулируемого в академических текстах, написанных языком строгих понятий и терминов.

Возможность воздействовать не только на ментальный канал восприятия, но и на чувственный, лежит в основе эвристического

³³ Из книги отзывов.

и гуманистического потенциала экспозиционного метода. При обращении к трудным, подчас болезненным вопросам социальных взаимодействий именно аффекты, метафоры и художественные образы, так свойственные разнообразным выставочным приемам, могут полноценно передать всю сложность проблемы. Погружение в определенную атмосферу, возможность проживания некоторого (часто чужого) опыта благодаря «эмоциональной организации среды» не меньше, а, вероятно, и больше, чем «нарративное представление» ряда фактов, является средством передачи знания людям. «Понятие “атмосфера”, — считает один из лидеров изучения аффективных атмосфер Тонино Гриффери, — кажется сегодня вполне уместным во многих научных дисциплинах, особенно в тех из них, что имеют дело с не поддающимися строгому измерению человеческими поведением и привычками» [цит. по Соколовский 2024b: 24]. Визуальное подчас оказывается наиболее точным способом транскультурного перевода. То, что сложно поддается вербальному обозначению, вполне может быть передано с помощью образа, что делает экспозицию важным инструментом диалога культур.

Конечно же, все визуальные решения должны основываться на выверенном фактологическом материале: полевых наблюдениях, экспертных мнениях, материалах исследований. Это особенно важно, когда совершается попытка рассказа о Другом, ином, непохожем на нас. Малейшая фактическая неточность или некорректность в способе показа — и возможна утрата не только истинного смысла задуманного, но и доверия к художественному высказыванию как со стороны посетителей экспозиции, так и тех, о ком она рассказывает. Определенную опасность представляют собой и «социально безответственная инструментализация аффектов», манипулирование чувствами зрителя, которые порождают «сентименталистский субъективизм, приводящий к неэтичной инструментальной эмоциональной гигиене или, по крайней мере, к китчевому эффекту» [Schmitz 2023: 123–137, цит. по Соколовский 2024b: 31–32].

Еще один существенный аспект визуализации результатов антропологического исследования — партиципаторность выставочного пространства. Различные инсталляции побуждают зрителя так или иначе вступить с ними во взаимодействие, создавая тем самым уникальный телесный и перформативный опыт. Вовлеченность же самих сообществ/героев в создание контента экспозиций о них (экспонатов, текстов, аудиосообщений) стала уже почти традиционной, как и обратная связь от посетителей. Можно оставить голосовое сообщение тем людям, с которыми знакомит выставка, или стать волонтером и принять участие в их судьбе.

Мы не стремились окончательно ответить на вопрос «визуальное или вербальное?». Полагаем, что это, отчасти, ложная дихотомия. Оба эти канала, по сути, выполняют одну и ту же роль: посред-

ника в коммуникации зрителя и антропологического материала. Они создают необходимую интерпретационную рамку, контекст для понимания информации. Но каждый использует свои методы и задействует разные механизмы восприятия. Каждый конкретный случай диктует выбор, каким методам отдать предпочтение, а чаще всего — совместить оба. У каждого из них есть сильные и слабые стороны, поэтому лучше всего, когда визуальное и вербальное существуют в синергии. Что важнее: прочесть или увидеть, узнать или почувствовать? На наш взгляд, одно не может обходиться без другого, и они взаимно усиливают друг друга.

Литература

- Александров, Е. В. (2007). Вместо рецензии. В поисках предмета визуальной антропологии. *Антропологический форум*, 2007(7), 9–20.
- Александров, Е. В. (2015). От мировосприятия к документу (функционально-генетическая структура коммуникации в визуальной антропологии). *ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики*, 2(4), 55–68.
- Бауман, З. (2008). *Текущая современность*. СПб.: Питер.
- Бишоп, К. (2018). *Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства*. М.: V-A-C press.
- Брубейкер, Р. (2012). *Этничность без групп*. М.: Издательский дом Высшей школы экономики.
- Буравой, М. (2008). За публичную социологию. В П. В. Романов, Е. Р. Ярская-Смирнова (Ред.). *Социальная политика в современной России: реформы и повседневность*, 8–51. М.: ЦСПГИ, Вариант.
- Головнев, А. В. (2007). О киноантропологии. *Антропологический форум*, 2007(7), 21–32.
- Горных, А. А. (2007). Визуальная антропология: видеть себя другим. *Антропологический форум*, 2007(7), 32–52.
- Желнина, А. А. (2011). «Здесь как музей»: Торговый центр как общественное пространство. *Laboratorium*, 2011(2), 48–69.
- Крихтова, Т. М. (2024). Видимость и невидимость посетителей центра дневного пребывания «Ангар спасения». *Фольклор и антропология города*, VI(4), 8–25. <https://doi.org/10.22394/2658-3895-2024-6-4-8-25>.
- Купиайнен, Я. (2007). Визуальная антропология. *Антропологический форум*, 2007(7), 64–68.
- Лоу, С. (2024). *Пространственное воплощение культуры. Этнография пространства и места*. М.: Новое литературное обозрение.
- Матвиенко, К. Н. (2024). Театр для себя или театр для зрителя: проблема участия в партиципаторном спектакле. *Театр. Живопись. Кино. Музыка*, (2024)2, 87–105. <https://doi.org/10.35852/2588-0144-2024-2-87-105>.
- Омельченко, Д. А., Поляков, С. И. (2017). Исследователь с камерой в пространстве медийной публичности: полевой опыт. *Интеракция. Интервью. Интерпретация*, 9(13), 73–81.
- Панков, И. А., Абашин, С. Н., Кныш, А. Д. (Ред.). (2022). *Суфизм после СССР*. М.–СПб.: Марджани, Аль-Макам.
- Пинк, С. (2007). Визуальная антропология в XXI в. *Антропологический форум*, 2007(7), 68–78.

- Романов, П. В., Ярская-Смирнова, Е. Р. Визуальная антропология. *Антропологический форум*, 2007(7), 85–89.
- Сеннет, Р. (2002). *Падение публичного человека*. М.: Логос.
- Сеннет, Р. (2024). *Умо-зрение. Устройство и социальная жизнь городов*. М.: Новое литературное обозрение.
- Соколовский, С. В. (2024a.) Об атмосферном повороте в социальных науках. *Этнографическое обозрение*, 2024(4), 5–21. <https://doi.org/10.31857/S0869541524040018>
- Соколовский, С. В. (2024b). В поисках атмосфер: направления, методы, перспективы (интервью с Тонино Гриффери). *Этнографическое обозрение*, 2024(4), 22–38. <https://doi.org/10.31857/S0869541524040023>
- Тлостанова, М. В. (2013). Постконтинентальная теория и реабилитация места, или Существует ли постсоветский хронотоп? *Художественный журнал*, 2013(90). Режим доступа: <https://moscowartmagazine.com/issue/7/article/97>.
- Фостер, Х. (2011). К грамматике чрезвычайного положения. *Художественный журнал*, 2011(82). Режим доступа: <https://moscowartmagazine.com/issue/15/article/209>.
- Щедровицкий, П. Г. (2005). Философия развития и проблема города. В П. Г. Щедровицкий, В. Л. Авксентьев, О. Б. Алексеев и др. *Формула развития*, 28–42. М.: Архитектура.
- Элкинс, Дж. (2010). Шесть способов сделать визуальные исследования серьезной научной дисциплиной. В Дж. Элкинс. *Исследуя визуальный мир*. Вильнюс: Европейский гуманитарный университет.
- Яковлева, Л. Ю. (2019). Атмосфера архитектурно-городских пространств в эстетике Гернота Бёме. *Terra Aestheticae*, 1(3), 43–66.
- Calogirou, C. (2005). Recherche anthropologique et musée de société. In Rude-Antoine, E., Zaganiaris, J. (Eds.). *Croisée des champs disciplinaires et recherche en sciences sociales*, 149–162. Paris: PUF.
- Davallon, J. (1989). Peut-on parler d'une langue de l'exposition scientifique? In B. Schiele. *Faire voir, faire savoir. La muséologie scientifique au présent*, 47–59. Québec: Musée de la Civilisation.
- Davallon, J. (1992). Le musée est-il vraiment un média? *Public & musées*, 1992(2), 99–124.
- Macdougall, D. (2004). L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir. *Journal des anthropologues*, 2004(98–99), 279–333. Retrieved from <https://journals.openedition.org/jda/1751>. <https://doi.org/10.4000/jda.1751>
- Riff, D. (2015). Toward participatory aesthetics. An interview with Claire Bishop. In R. Martin (Ed.). *The Routledge Companion to Art and Politics*, 258–265. London: Routledge.
- Ruby, J. (1989). The teaching of visual anthropology. In P. Chiozzi (Ed.). *Teaching of Visual Anthropology*, 9–18. Firenze: Il sedicesimo.
- Russel, C. (1999). *Experimental ethnography: The work of film in the age of video*. Durham and London: Duke University Press.
- Schmitz, H. (2023). *Atmospheres*. Milan: Mimesis International.
- Sennett, R. (1994). *Flesh and stone: The body and the city in Western civilization*. New York: W. W. Norton.

References

- Aleksandrov, E. V. (2007). Instead of a review. In search of a subject of visual anthropology. *Forum for Anthropology and Culture*, 2007(7), 9–20. (In Russian).

- Aleksandrov, E. V. (2015). Transiting from perception to document (functional and genetic structure of visual anthropology medium). *ППАЭХМА. Journal of Visual Semiotics*, 2(4), 55–68. (In Russian).
- Bauman, Z. (2008). *Liquid modernity*. Saint Petersburg: Piter. (In Russian).
- Bishop, C. (2018). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Moscow: V-A-C press. (In Russian).
- Brubaker, R. (2012). *Ethnicity without groups*. Moscow: Izdatel'skij dom Vysshej shkoly jekonomiki. (In Russian).
- Burawoy, M. (2008). For public sociology. In P. V. Romanov, E. R. Yarskaia-Smirnova (Eds.). *Social Policy in Modern Russia: Reforms and Everyday Life*, 8–51, Moscow: Centr social'noj politiki i gendernyh issledovanij, Variant. (In Russian).
- Calogirou, C. (2005). Recherche anthropologique et musée de société. In E. Rude-Antoine, J. Zaganiaris (Eds.). *Croisée des champs disciplinaires et recherche en sciences sociales* (Crossroads of disciplinary fields and research in social sciences), 149–162. Paris: PUF. (In French).
- Davallon, J. (1989). Peut-on parler d'une langue de l'exposition scientifique? In B. Schiele (Ed.). *Faire voir, faire savoir. La muséologie scientifique au présent* (To show, to let know. Scientific museology in the present), 47–59. Québec: Musée de la Civilisation. (In French).
- Davallon, J. (1992). Le musée est-il vraiment un média? *Public & musées*, 1992(2), 99–124. (In French).
- Elkins, J. (2010). Six ways to make visual studies more difficult. In J. Elkins. *Exploring the visual world*. Vil'nius: Evropeiskii gumanitarnyi universitet. (In Russian).
- Foster, H. (2011). Towards a grammar of emergency. *Moscow Art Magazine*, 2011(82). Retrieved from <https://moscowartmagazine.com/issue/15/article/209>. (In Russian).
- Golovnev, A. V. About film anthropology. *Forum for Anthropology and Culture*, 2007(7), 21–32. (In Russian).
- Gornyx, A. A. (2007). Visual anthropology: seeing yourself as different. *Forum for Anthropology and Culture*, 2007(7), 32–52. (In Russian).
- Yakovleva, L. Yu. (2019). The atmosphere of architectural and urban spaces in the aesthetics of Gernot Böhme. *Terra Aestheticae*, 1(3), 43–66. (In Russian).
- Krikhtova, T. M. (2024). The seen and unseen: Visitors of the "Rescue Hangar". *Urban Folklore & Anthropology*, VI(4), 8–25. <https://doi.org/10.22394/2658-3895-2024-6-4-8-25>. (In Russian).
- Kupiainen, J. (2007). Visual anthropology. *Forum for Anthropology and Culture*, 2007(7), 64–68. (In Russian).
- Low, S. (2024). *Spatializing culture: The ethnography of space and place*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Macdougall, D. (2004). Visual anthropology and the ways of knowing. *Journal des anthropologues*, 2004(98–99), 279–333. Retrieved from <https://journals.openedition.org/jda/1751>. <https://doi.org/10.4000/jda.1751> (In French).
- Matvienko, K. N. (2024). Theatre itself or the theatre for the audience: The problem of taking part in the participatory performance. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*, 2024(2), 87–105. <https://doi.org/10.35852/2588-0144-2024-2-87-105>. (In Russian).
- Omel'chenko, D. A., Poliakov, S. I. (2017). Researcher with a camera in the space of media publicity: fieldwork experience. *Interaction. Interview. Interpretation*. 9(13), 73–81. (In Russian).
- Pankov, I. A., Abashin, S. N., Knysh, A. D. (Eds.). (2022). *Suffisim after USSR*. Moscow–Saint Petersburg: Mardzhani, Al'-Makam. (In Russian).

- Pink, S. (2007). Visual anthropology in XXIst century. *Forum for Anthropology and Culture*, 2007(7), 68–78. (In Russian).
- Riff, D. (2015). Toward participatory aesthetics. An interview with Claire Bishop. In R. Martin (Ed.). *The Routledge Companion to Art and Politics*, 258–265. London: Routledge.
- Romanov, P. V., Yarskaia-Smirnova, E. R. (2007). Visual anthropology. *Forum for Anthropology and Culture*, 2007(7), 85–89. (In Russian).
- Ruby, J. (1989). The teaching of visual anthropology. In P. Chiozzi (Ed.). *Teaching of Visual Anthropology*. Firenze: Il sedicesimo, 9–18.
- Russel, C. (1999). *Experimental ethnography: The work of film in the age of video*. Durham and London: Duke University Press.
- Schmitz, H. (2023). *Atmospheres*. Milan: Mimesis International.
- Shchedrovitskii, P. G. (2005). Philosophy of development and the problem of the city. In P. G. Shchedrovitskii, V. L. Avksent'ev, O. B. Alekseev et al. *Formula of development*, 28–42. Moscow: Arkhitektura. (In Russian).
- Sennett, R. (1994). *Flesh and stone: The body and the city in Western civilization*. New York: W. W. Norton.
- Sennet, R. (2002). *The fall of public man*. Moscow: Logos. (In Russian).
- Sennet, R. (2024). *The conscience of the eye: The design and social life of cities*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Sokolovskiy, S. V. (2024). On atmospheric turn in social sciences. *Etnograficheskoe obozrenie*, 2024(4), 5–21. <https://doi.org/10.31857/S0869541524040018> (In Russian).
- Sokolovskiy, S. V. (2024). In search of atmospheres: Directions, methods, perspectives (an interview with Tonino Griffero). *Etnograficheskoe obozrenie*, 2024(4), 22–38. <https://doi.org/10.31857/S0869541524040023> (In Russian).
- Tlostanova, M. V. (2013). Postcontinental theory and the rehabilitation of place, or Does a Post-Soviet Chronotope Exist? *Moscow Art Magazine*, 2013(90). Retrieved from <https://moscowartmagazine.com/issue/7/article/97>. (In Russian).
- Zhel'nina, A. A. (2011). "It's like a museum here": The shopping mall as public space. *Laboratorium*, 2011(2), 48–69. (In Russian).