

ФОЛЬКЛОР И АНТРОПОЛОГИЯ ГОРОДА

URBAN FOLKLORE
& ANTHROPOLOGY

№ 3

Т. 7 2025

ТЕМА НОМЕРА:

**ВИЗУАЛЬНОСТЬ В ГОРОДЕ:
ОТ ВИДИМОЙ ТЕКСТУРЫ
ДО ОСЯЗАЕМОГО ОБРАЗА**

Приглашенный редактор — Дмитрий Омельченко

URBAN FOLKLORE & ANTHROPOLOGY

№ 3
V. 7 2025

SPECIAL ISSUE:
**THE VISIBILITY IN A CITY:
FROM A VISIBLE TEXTURE
TO A TANGIBLE IMAGE**

The guest editor is Dmitry Omelchenko

Редакция

- С. Ю. Неклюдов — главный редактор, профессор, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Лаборатории теоретической фольклористики ШАГИ ИОН РАНХиГС, научный руководитель Центра типологии и семиотики фольклора РГГУ, Москва, Россия
- Д. А. Радченко — заместитель главного редактора, кандидат культурологии, старший научный сотрудник Лаборатории теоретической фольклористики ШАГИ ИОН РАНХиГС, заместитель руководителя Центра городской антропологии КБ Стрелка, Москва, Россия
- Е. Ф. Левочская — научный редактор, кандидат филологических наук, научный сотрудник Центра типологии и семиотики фольклора РГГУ, Москва, Россия
- В. А. Комарова — корректор, сотрудник ШАГИ ИОН РАНХиГС, Москва, Россия
- Д. А. Трынкина — редактор английских текстов, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Центра азиатских и тихоокеанских исследований Института этнологии и антропологии РАН, Москва, Россия
- Я. И. Павлиди — координатор, младший научный сотрудник Лаборатории теоретической фольклористики ШАГИ ИОН РАНХиГС, Москва, Россия
- О. В. Иванченко — специалист по цифровому сопровождению, младший научный сотрудник Института Африки РАН, младший научный сотрудник Российского Государственного Гуманитарного Университета, Москва, Россия
- В. Ф. Лурье — художественный редактор, ведущий специалист издательского отдела ШАГИ РАНХиГС, Москва, Россия

Редакционная коллегия

- М. Д. Алексеевский — кандидат филологических наук, руководитель Центра городской антропологии КБ Стрелка, Москва, Россия
- М. В. Ахметова — кандидат филологических наук, заместитель главного редактора журнала «ШАГИ/STEPS», старший научный сотрудник Лаборатории теоретической фольклористики ШАГИ ИОН РАНХиГС, Москва, Россия
- К. А. Богданов — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русской литературы РАН (Пушкинский Дом), Санкт-Петербург, Россия
- И. Броди — PhD, президент Ассоциации фольклористов Канады, главный редактор журнала «Современная легенда», доцент, Университет Кейп-Бретона, Сидней, Канада
- С. Грэхэм — PhD, доцент, Школа славянских и восточноевропейских исследований (SSEES), Лондон, Великобритания
- Н. В. Петров — кандидат филологических наук, заведующий Лабораторией теоретической фольклористики ШАГИ ИОН РАНХиГС, доцент Центра типологии и семиотики фольклора РГГУ, Москва, Россия
- Д. Руайе-Уилоуби — PhD, президент Международного общества по изучению современной легенды, профессор, заведующий кафедрой современных и классических языков, литератур и культур, Университет Кентукки, Лексингтон, США
- Э. Такер — PhD, почетный профессор, Бингемтонский университет, Вестал, США
- И. В. Утехин — кандидат исторических наук, профессор Европейского университета, Санкт-Петербург, Россия
- О. Б. Христофорова — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Лаборатории теоретической фольклористики ШАГИ ИОН РАНХиГС, директор Центра типологии и семиотики фольклора РГГУ, Москва, Россия
- П. Янчек — PhD, заместитель заведующего кафедрой этнологии, факультет искусств, Карлов университет в Праге, Чехия

EDITORIAL STAFF

- GENERAL EDITOR — PROF SERGEI NEKLYUDOV (RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION, RUSSIAN STATE UNIVERSITY OF THE HUMANITIES, MOSCOW, RUSSIA)
DEPUTY GENERAL EDITOR — DR DARIA RADCHENKO (RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION, STRELKA KB, MOSCOW, RUSSIA)
ACADEMIC EDITOR — DR YELENA LEVOCHSKAYA (RUSSIAN STATE UNIVERSITY OF THE HUMANITIES, MOSCOW, RUSSIA)
ART EDITOR — VADIM LURIE (RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION, MOSCOW, RUSSIA)
PROOFREADER — VERA KOMAROVA (RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION, MOSCOW, RUSSIA)
ENGLISH TEXT EDITOR — DR DARIA TRYNKINA (INSTITUTE OF ETHNOLOGY AND ANTHROPOLOGY (RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES), MOSCOW, RUSSIA)
DIGITAL SUPPORT SPECIALIST — OXANA IVANCHENKO (INSTITUTE FOR AFRICAN STUDIES (RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES), RUSSIAN STATE UNIVERSITY OF THE HUMANITIES, MOSCOW, RUSSIA)
EDITORIAL COORDINATOR — YANA PAVLIDI (RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION, MOSCOW, RUSSIA)

EDITORIAL BOARD

- DR MIKHAIL ALEKSEEVSKY (STRELKA KB, MOSCOW, RUSSIA)
DR MARIA AKHMETOVA (RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION, MOSCOW, RUSSIA)
PROF KONSTANTIN BOGDANOV (INSTITUTE OF RUSSIAN LITERATURE, RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES, SAINT PETERSBURG, RUSSIA)
DR IAN BRODIE (CAPE BRETON UNIVERSITY, SYDNEY, CANADA)
DR SETH GRAHAM (UNIVERSITY COLLEGE OF LONDON, LONDON, UNITED KINGDOM)
DR PETR JANEČEK (CHARLES UNIVERSITY, PRAGUE, CZECH REPUBLIC)
PROF OLGA KHRISTOFOROVA (RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION, RUSSIAN STATE UNIVERSITY OF THE HUMANITIES, MOSCOW, RUSSIA)
DR NIKITA PETROV (RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION, RUSSIAN STATE UNIVERSITY OF THE HUMANITIES, MOSCOW, RUSSIA)
PROF JEANMARIE ROUHIER-WILLOUGHBY (UNIVERSITY OF KENTUCKY, LEXINGTON, UNITED STATES OF AMERICA)
PROF ELIZABETH TUCKER (BINGHAMTON UNIVERSITY, VESTAL, UNITED STATES OF AMERICA)
PROF ILYA UTEKHIN (EUROPEAN UNIVERSITY AT SAINT PETERSBURG, SAINT PETERSBURG, RUSSIA)

ДЕТАЛИ ГОРОДА



Размышляя о видимости человека в городе, я вспомнил свою давнюю серию фотографий "Остановка трамвая". Одно время я жил в доме напротив остановки и со второго этажа наблюдал за постоянными трансформациями. Люди ждали трамвай, выясняли отношения, выпивали, читали книги или просто отдыхали. Насколько человек открыт в общественном месте? Мне хотелось это увидеть. "Остановка трамвая". Санкт-Петербург, 2014-2016 гг. Фото Вадима Лурье.

СОДЕРЖАНИЕ

ВИЗУАЛЬНОСТЬ В ГОРОДЕ: ОТ ВИДИМОЙ ТЕКСТУРЫ ДО ОСЯЗАЕМОГО ОБРАЗА

ДМИТРИЙ ОМЕЛЬЧЕНКО. Экзотизация привычного и нормализация необычного: как визуальная социология и антропология обретают смысл 7

АКТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

ЕЛЕНА ВОЛКОВА, ЕЛЕНА ФИЛИПОВА. Экспозиция как визуальный инструмент антропологического осмысления социальных взаимодействий в городском пространстве.....26

**ЕЛИЗАВЕТА ЕЛИСЕЕВА, АЛИНА ПЕТРОВА,
КРИСТИНА РЫЖУХИНА.** На пересечении социальных наук и визуальности: документальное кино как метод исследования бездомности в городской среде58

ПОЛИНА МИРОНОВА, АННА МЕРКУЛОВА. Органы чувств в пространстве города: сенсорные ландшафты делийских рынков 74

ЕВГЕНИЯ КУЗИНЕР. Краеведческие зины как визуальный инструмент репрезентации городской идентичности96

ИНТЕРВЬЮ

«Городская антропология и "серебряные" волонтеры Урюпинска»:
ИНТЕРВЬЮ С НИКИТОЙ ПЕТРОВЫМ.
Беседовала Оксана Иванченко 124

CONTENTS

THE VISIBILITY IN A CITY: FROM A VISIBLE TEXTURE TO A TANGIBLE IMAGE

DMITRY OMELCHENKO. Exotisation of the Familiar and Normalisation of the Unusual: How Visual Sociology and Anthropology Makes Sense..... 7

CURRENT RESEARCH

ELENA VOLKOVA, ELENA FILIPPOVA. The exhibition is a visual tool for anthropological understanding of social interactions in urban space.26

ELIZAVETA ELISEEVA, ALINA PETROVA, KRISTINA RYZHUKHINA. At the intersection of social sciences and visibility: documentary films as a method for studying homelessness in urban environments.....58

POLINA MIRONOVA, ANNA MERKULOVA. Sensory organs in city space: sensory landscapes of Delhi markets.....74

EVGENIA KUZINER. Local history zines as a visual tool to represent urban identity.....96

INTERVIEW

"Urban anthropology and the "silver" volunteers of Uryupinsk":
INTERVIEW WITH NIKITA PETROV. An interview by Oksana Ivanchenko..... 124

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.

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 конструкторе, есть ведь некая материальность исследования, и я понимаю, что нет нужды давать ей строгую научность. Не нужно выгаскивать 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 воздуходувами 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 заметен 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 гоупрошка²». 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 широкоэкранный фильм 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 накамерный 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

⁵Съемочной 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 локациях 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-log2,3¹¹ — 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, завалившаяся 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 видеосканера 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 видеосканером 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, неонацисты. 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_vBCo]. 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/героиней, 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 убежать 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 класно, ведь вероятно 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 visuality: 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

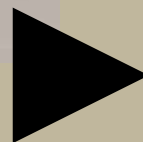
- Atkinson, P. (2009). Ethics and ethnography. *Twenty-First Century Society*, 4(1), 17–30. <https://doi.org/10.1080/17450140802648439>
- Becker, H. S. (1995). Visual sociology, documentary photography, and photojournalism: It's (almost) all a matter of context. *Visual Sociology*, 10(1–2), 5–14.
- Brown, 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 visuality: 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**



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 разнообразие визуальных инструментов 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 смешения 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 неперенная 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 отличаются выраженной аффективной составляющей и использованием 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-vo-proizvodit-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. Чтобы 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 Дюдорова.

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» [Глостанова 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 Дюдорова.

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» [Глостанова 2013], а также в обеспечение комплексности и гибридности интерпретаций, которые Джеймс Элкинс [2010: 378] считает неперемным 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 Глостановой.

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 Дюдорова.

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 Дюдорова.

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 запрета 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 Дюдорова.



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 [Купиайнен 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 Дюдорова.

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 Дюдорова.

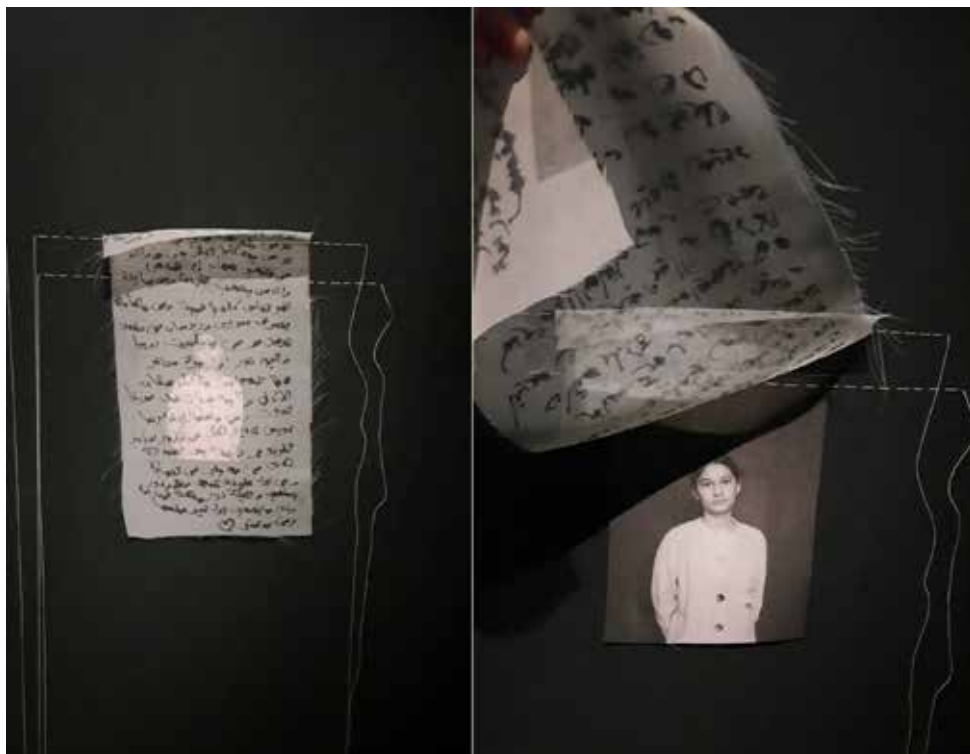


Рис. 8. Выставка «POST экзотика». Фрагмент экспозиции. Фото авторов статьи
Fig. 8. The "POST exotic" exhibition. Fragment of the exposition. Photo by the authors



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

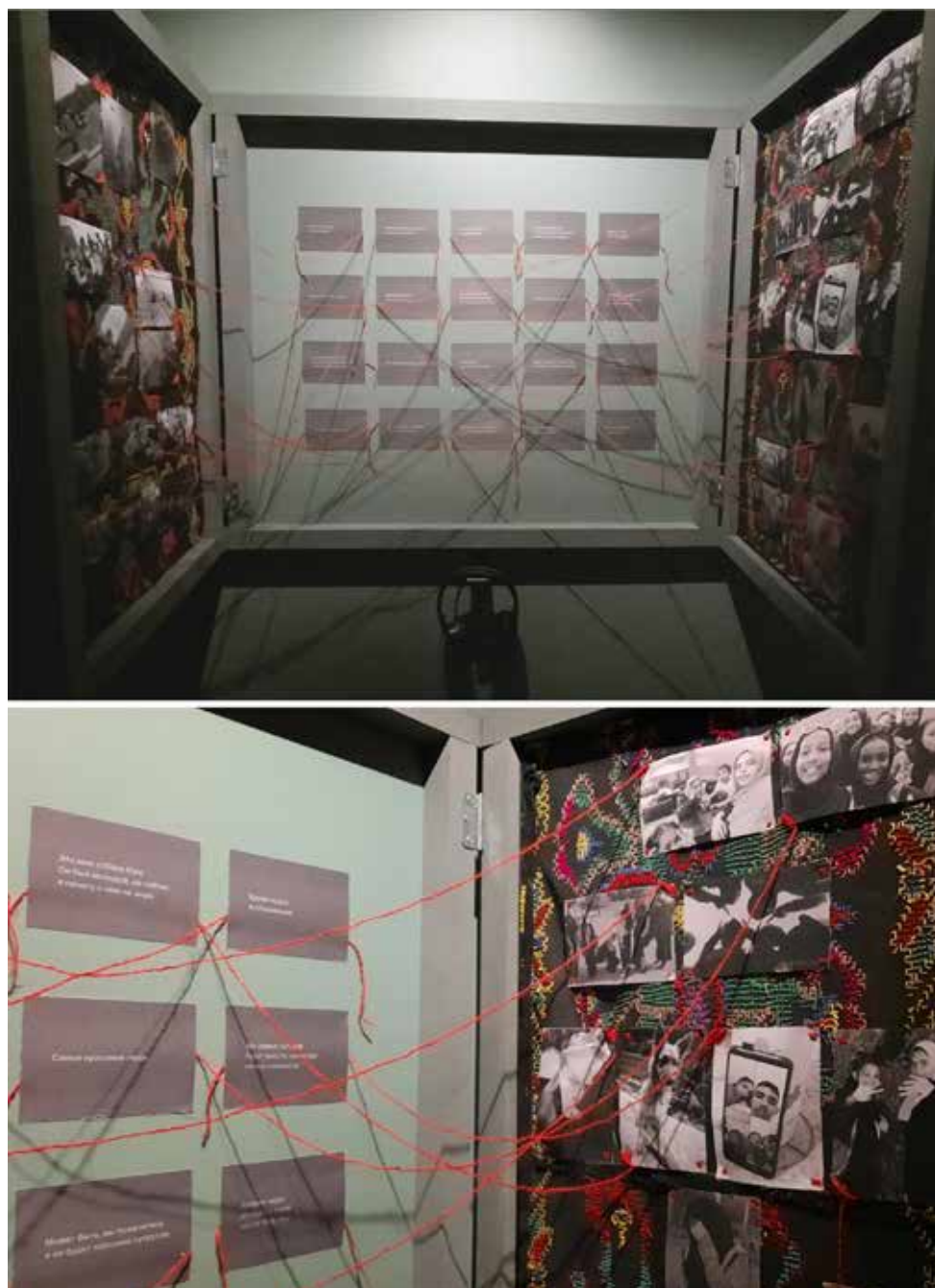


Рис. 10. Выставка «POST экзотика». Фрагмент экспозиции. Фото авторов статьи
Fig. 10. The “POST exotic” exhibition. Fragment of the exposition. Photo by the authors

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 минуте 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)» [Купийайнен 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 потенцию нарушить герметичность академического знания, сделав его общественным достоянием и действенным противоядием от наводняющих СМИ и социальные сети лженаучных спекуляций.

Если судить по реакции зрителей, 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 Грифферо). *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 необычайного 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 Aesthetica*, 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). *ПРАΞΗΜΑ. 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 Vysšej 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: No-voe 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.
- Sennett, R. (2002). *The fall of public man*. Moscow: Logos. (In Russian).
- Sennett, 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).

На пересечении социальных наук и визуальности: документальное кино как метод исследования бездомности в городской среде

ЕЛИЗАВЕТА ВЯЧЕСЛАВОВНА ЕЛИСЕЕВА ^[1]

✉ eliseevaeliza6@gmail.com

ORCID: 0009-0006-8713-7537

АЛИНА ДМИТРИЕВНА ПЕТРОВА ^[1]

✉ ad.petrova3@gmail.com

ORCID: 0009-0008-7468-6486

КРИСТИНА ИЛЬНИЧНА РЫЖУХИНА ^[1]

✉ kristina.ryzhukhina@yandex.ru

ORCID: 0009-0005-6261-1952

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

Для цитирования статьи:

Елисеева, Е. В., Петрова, А. Д., Рыжухина, К. И. (2025). На пересечении социальных наук и визуальности: документальное кино как метод исследования бездомности в городской среде. *Фольклор и антропология города*, VII(3), 58–73.

В статье представлена методологическая рефлексия о документальном кино как самостоятельном методе визуального социологического исследования. На примере фильма «Путь домой», созданного авторами в сотрудничестве с благотворительной организацией «Ночлежка», рассматриваются возможности и ограничения использования видеокамеры в качестве исследовательского инструмента в поле. Камера выступает не просто способом фиксации эмпирического материала, но и в качестве медиатора, влияющего на динамику полевого взаимодействия и интерпретацию данных. Документальное кино в данном случае рассматривается не как инструмент иллюстрации результатов, а как полноценный метод социологического анализа, обладающий потенциалом для более глубокого понимания социальных процессов. В статье также поднимаются вопросы визуальной репрезентации маргинальности в городской среде, анализа визуального языка, этических дилемм и взаимодействия с уязвимыми участниками исследования. Авторы показывают, что преимущества документального кино заключаются в его способности захватывать контекст, эмоции, динамику взаимодействий и множественные голоса, которые нередко теряются при использовании традиционных текстовых методов в социологии. Работа с камерой помогает фиксировать сложные социальные процессы и одновременно становится инициатором для рефлексии — как со стороны исследователя, так и со

стороны участников и зрителей. В то же время метод обладает рядом ограничений, таких как деформация исследуемой реальности, фрагментарность эмпирического материала и риск редуцирования нарратива.

Ключевые слова: визуальные исследования, документальное кино, бездомность, Санкт-Петербург, исследования города

Дата поступления в редакцию: 26.02.2025

Дата рецензирования: 09.04.2025

Дата принятия к публикации: 08.06.2025

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

PUBLICATION TYPE: ARTICLE

EDN: IORWHP

At the intersection of social science and visuality: Documentary film as a method of research on homelessness in the urban environment

ELIZAVETA VYACHESLAVOVNA ELISEEVA ^[1]

✉ eliseevaeliza6@gmail.com

ORCID: 0009-0006-8713-7537

ALINA DMITRIEVNA PETROVA ^[1]

✉ ad.petrova3@gmail.com

ORCID: 0009-0008-7468-6486

KRISTINA ILINICHINA RYZHUKHINA ^[1]

✉ kristina.ryzhukhina@yandex.ru

ORCID: 0009-0005-6261-1952

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

To cite this article:

Eliseeva, E. V., Petrova, A. D., Ryzhukhina, K. I. (2025). At the intersection of social science and visuality: Documentary film as a method of research on homelessness in the urban environment. *Urban Folklore & Anthropology*, VII(3), 58–73. (In Russian).

This article presents a methodological reflection on the use of documentary film as a standalone method of visual sociological research. Using the example of the film *On the Way Home*, created by the authors in collaboration with the charitable organization Nochlezhka, the article explores the possibilities and limitations of employing a video camera as a research tool in the field. The camera is not merely a tool for record-

ing empirical material, but also serves as a mediator that shapes fieldwork dynamics and influences the interpretation of data. In this context, documentary film is regarded not as a means of illustrating research results, but as a fully-fledged method of sociological inquiry that can offer a more nuanced understanding of social processes. The article further engages with questions of visual representation of marginality in the urban environment, the analysis of visual language, ethical dilemmas, and working with vulnerable research participants. The authors argue that the strengths of documentary film lie in its capacity to convey context, emotion, interactional dynamics, and multiple perspectives — dimensions often lost in conventional text-based sociological methods. Filming enables the documentation of complex social phenomena while also acting as a catalyst for reflection — on the part of researchers, participants, and viewers alike. At the same time, this method entails certain limitations, including the potential distortion of observed reality, the fragmentation of empirical material, and the risk of oversimplifying complex realities through narrative reduction.

Keywords: visual research, documentary film, homelessness, St. Petersburg, urban research

Современные социальные науки все чаще обращаются к визуальным методам исследования, стремясь расширить границы традиционного текстового формата. Визуальные методы в исследованиях позволяют фиксировать сложные социальные процессы в их динамике, передавать нюансы взаимодействий и формировать более полное представление о социальной реальности [Marvasti 2004]. Одним из таких методов является документальное кино, способное визуально представлять эмпирические данные, расширять спектр получения качественного материала и глубже интегрироваться в исследовательское поле.

Настоящее исследование рассматривает документальное кино как инструмент визуальной социологии на примере фильма «Путь домой», созданного при содействии благотворительной организации «Ночлежка». Центральным объектом анализа выступает репрезентация бездомности как социального феномена, в котором пересекаются перспективы работников НКО и личные истории самих бездомных. В данной статье рассматриваются методологические возможности и ограничения документального кино как инструмента сбора и интерпретации социологических данных, а также анализируются особенности визуального языка исследовательского кино.

Целью работы является анализ того, каким образом социологические исследования, использующие визуальные методы, могут способствовать более глубинному пониманию социальной маргинальности и взаимодействия уязвимых групп с физической и социальной средами города.

Теоретическая рамка

Визуальная социология определяется как исследовательский подход, который интегрирует визуальные материалы в изучение социальной жизни. Эта область признает силу визуальных образов в формировании и отражении социальных реальностей [Marvasti 2004].

Согласно Харперу, визуальная социология охватывает два основных направления: «визуальные методы» и «визуальные исследования». К первым относятся любые проекты, в которых исследователи создают фотографии, кино- и видеоматериалы для изучения социальных миров [Harper 1988]. Так, фотография используется для документирования социальных взаимодействий, культурных практик и окружающей среды [Grady 1996]. Фотографии могут выступать как самостоятельные данные или быть частью метода фотовыведения (photo-elicitation), когда изображения помогают вызвать у респондентов более глубокие и детализированные ответы. Кроме того, кино- и видеозаписи, особенно в формате документальных фильмов, позволяют визуально передавать социальные реалии и нарративы. Видеозаписи дают возможность изучать динамику социальных процессов, язык тела, социальные нормы и их изменения в различных контекстах [Там же]. Так, в исследовании «Движущиеся образы, движущиеся методы: развитие документального кино в качественных исследованиях» [Borish et al. 2021] для записи интервью использовался документальный формат, что позволило передать контекстуальные визуальные элементы, тем самым углубляя понимание исследуемой проблемы. Также на примере работы с видеоматериалами в социологических исследованиях молодежных сообществ получилось зафиксировать как вербальные, так и невербальные коммуникативные стратегии информантов, их тактильные и пространственные взаимодействия, которые не всегда могут быть отмечены традиционными методами наблюдения и интервьюирования [Омельченко, Поляков 2017].

Второе направление визуальной социологии сосредоточено на анализе визуальных образов, созданных культурой, что включает изучение семиотики и систем визуальной коммуникации [Harper 1988]. Хотя Харпер признает важность семиотического анализа, его больше интересует процесс создания изображений и тот смысл, который они приобретают в социальных контекстах. Таким образом, с развитием технологий социологические исследования расширили свой методологический арсенал, включив в него новые инструменты визуальной репрезентации. Традиционно ориентированная на текстовую теоретизацию и концептуальный анализ, социология стала активно осваивать художественные и цифровые методы представления данных. В частности, фотография и видео

как средства фиксации социальных явлений получили широкое распространение, а развитие специализированного программного обеспечения позволило визуализировать сложные социологические данные, облегчая их анализ и интерпретацию [Grady 1996].

Документальные фильмы играют ключевую роль в формировании культурных ценностей, укреплении социальных структур и отражении идеологических нарративов. Они не просто фиксируют реальность, но и активно демонстрируют и закрепляют нормы, связанные с различными социальными категориями, влияя на то, как эти категории воспринимаются обществом [Denzin 2004]. Использование видеосъемки в социологических исследованиях позволяет преодолеть искаженное представление об объекте исследования, фиксируя саморепрезентацию информанта, а также окружающую его повседневность и систему символов [Омельченко, Поляков 2017]. Благодаря этому документальное кино становится важным объектом социологического анализа, позволяя выявить глубинные общественные структуры и смыслы, которые могут оставаться скрытыми при использовании других исследовательских методов [Denzin 2004].

В академическом дискурсе существуют различные подходы к использованию видекамеры в исследовательском поле. Так, Микела Франческелли и Аделе Галипо [Franceschelli, Galipò 2021] использовали документальное кино как способ репрезентации результатов собственного исследования. В свою очередь Омельченко и Поляков [2017] отмечали, что видеосъемка в поле может выступать не только как инструмент фиксации изучаемой социальной реальности, но и как неконвенциональный способ взаимодействия между социологами и участниками исследования. В рамках данной статьи мы рассматриваем документальное кино как непосредственный метод исследования, который расширяет возможности качественной методологии в социальных науках. Таким образом, документальное кино как метод исследования раскрывает уникальные возможности для изучения социальной реальности. Анджела Фицджеральд и Магнолия Лоу [Fitzgerald, Lowe 2020] демонстрируют, что видеодневники, использованные в их исследовании опыта начинающих учителей в Австралии, обеспечивают аутентичные и глубокие данные, фиксируя рефлексии участников в естественной среде. Этот подход выходит за рамки создания продукта, становясь процессом совместного конструирования знания, что перекликается с публичной этнографией [Vannini 2018]. В нашем исследовании документальное кино осмысливается именно как метод — способ производства знания, который позволяет углубленно анализировать социальные процессы через фиксацию, рефлексивность и включенное взаимодействие с участниками.

Документальное кино дает возможность представить события и социальные взаимодействия без посредников, создавая ощущение непосредственного наблюдения за происходящим. Хотя абсолютная объективность в документальном жанре остается дискуссионной, фильмы стремятся предоставить зрителям материал для самостоятельной интерпретации, позволяя им формировать собственное понимание событий. Если общество в конечном счете стремится к истине, а документальное кино может ее установить, то представляется важным включить документальное кино в различные дисциплины или создать свою собственную дисциплину, чтобы можно было получить истину. В конечном счете документальные фильмы выступают мостом между разными социальными и культурными контекстами, давая возможность широкой аудитории познакомиться с явлениями, которые ранее были им неизвестны [Kaiser 2016].

Документальный фильм «Путь домой»

Основопологающей для статьи работой является 30-минутный документальный фильм «Путь домой»¹, созданный в рамках визуально-социологического исследования бездомности. По QR-коду справа вы можете ознакомиться с самим фильмом.



Наша цель при создании фильма состояла в том, чтобы рассказать широкой аудитории о бездомности как о социальном феномене, а также деконструировать стереотипное восприятие людей, имеющих опыт проживания на улице, через погружение зрителя в личные истории героев.

При подготовке к съемкам мы провели обзор российских научных статей, относящихся к теме нашего исследования [Коваленко, Строкова 2010; Кузинер 2020; Kuziner 2023]. Основываясь на предыдущих исследованиях, Е. Н. Кузинер [Kuziner 2024] систематизирует бездомность следующим образом: как социальный статус, социальный процесс или социальную проблему. В нашем исследовании мы подходим к бездомности как к процессу, что позволяет рассмотреть динамику изменений, через которые проходит человек в ситуации бездомности, во временной перспективе. Благодаря обзору литературы, нам удалось выделить список тем, которые мы впоследствии освещали в фильме через нарративы героев, в частности, пути в бездомность и из нее, трудности и изменения, через которые проходит индивид, способы адаптации к новым жизненным ситуациям. Такая перспектива позволяет наблюдать за взаимо-

¹ <https://rutube.ru/video/f6399311f21450904accd9973e9e2d23/>

действиями индивида, городского пространства Санкт-Петербурга и социальных институтов, а также динамикой их изменений в связи с переменами в положении человека. Кроме того, исследовательская оптика способствует минимизации предвзятости в интерпретации данных и субъективности исследователя.

В рамках нашей парадигмы мы собирали эмпирический материал в формате интервью, стремились соблюсти спонтанность интервьюирования и проводили их без предварительной подготовки информантов, чтобы минимизировать вероятность социально желательных ответов. Конечно, продолжительный процесс настройки камеры и само ее наличие нередко становились значительными барьерами для более глубинного раскрытия информантов, но нам удалось получить большое количество разнообразного эмпирического материала и с его помощью рассказать про все запланированные на предварительном этапе темы.

Фильм был снят в сотрудничестве с благотворительной организацией «Ночлежка», оказывающей комплексную поддержку бездомным на проектной основе. Таким образом, нам удалось глубоко проникнуть в деятельность организации, и через призму ее работы посмотреть на бездомного человека в большом городе. Однако с таким подходом связано значительное ограничение: бездомные, не знакомые с организацией и ведущие жизнедеятельность без ее ресурсной поддержки, остались вне фокуса нашего исследования.

Для реализации цели исследования в рамках съемок мы провели четыре экспертных интервью с работниками «Ночлежки», а также биографические интервью с двумя клиентками НКО, одна из которых раньше имела опыт жизни на улице и сейчас живет в реабилитационном приюте, а вторая пользуется другими сервисами организации, имея при этом постоянное место жительства. Профессиональная оптика обеспечила более объективное описание бездомных как социальной группы, а субъективный опыт человека в ситуации бездомности позволил лучше разобраться в мотивациях, жизненных трудностях этих людей, а также добавить элемент эмпатии и человечности в фильм. Кроме того, деятельность организации послужила дополнительным связующим звеном между бездомными, городской средой и другими социальными группами.

Помимо интервью мы проводили наблюдение через проект «Ночной автобус», организованный для бездомных, которые не имеют возможности стать проживающими клиентами НКО. Автобус курсирует в вечернее время, охватывая в рамках своего маршрута четыре постоянных точки, на которых каждому проходящему бесплатно предоставляют горячую еду и напитки. На станциях маршрута мы изредка записывали разговоры на камеру, преимущественно снимая общие планы или используя диктофон.

За кадром остались наши разговоры с теми, кто каждый день приходит на точки «Ночного автобуса», а также наблюдения за обычными разговорами бездомных о своей жизни и еде и их взаимодействиями с водителем «Ночного автобуса».

Фильм прошел апробацию в ходе кинопоказа, в рамках которого у нас была возможность проанализировать эмоциональные реакции аудитории и оценить его эффективность в деконструкции стигматизированного образа.

(Вос)производство и создание новой реальности в визуальных исследованиях

В контексте визуальных исследований документальное кино может рассматриваться как метод, позволяющий зафиксировать и передать объективную социальную реальность. Однако, как отмечают Омельченко и Поляков [2017], «присутствие камеры в поле оказывает деформирующее воздействие на исследуемый объект и таким образом служит фактором воспроизводства "искаженной" социальной реальности» [Омельченко, Поляков 2017: 79]. Такая поляризация позиций относительно конструируемости социальной реальности через документальное кино формирует поле для дискуссии по поводу того, как использование камеры, взгляд исследователя и монтаж влияют на создание новой реальности в рамках визуальных исследований.

Когда мы планировали композицию и монтаж фильма, мы стремились к максимально возможной объективности повествования, стараясь исключить личную интерпретацию концепта во избежание навязывания своего мнения потенциальным зрителям. Посредством сложения нескольких субъективных нарративов наших информантов, то есть сотрудников «Ночлежки» и ее клиентов, рассматривающих тему бездомности с разных перспектив, мы старались создать наиболее широкую и содержательную картину бездомности. Визуальные образы, которые не интерпретировались при этом закадровым голосом, также дополняли общую картину. Таким образом, мы считали, что, ознакомившись с разными точками зрения на вопрос, зритель сам формирует мнение об увиденном на экране.

Тем не менее, необходимо признать, что выбираемый формат съемки и монтажные решения неизбежно вовлекают исследователя в интерпретацию, а пассивное созерцание зрителем «объективного» становится невозможным.

На наш выбор ракурсов и футажа все равно влияла специфика работы исследователя-оператора с бездомными людьми в определенных условиях. Например, работая с клиентами «Ночлежки», мы избегали крупных планов лиц тех, кто не дал согласия на съемку.

Это не только этическая необходимость, но и еще один показатель того, что «объективный» кадр все равно фильтруется через этические принципы съемочного процесса.

Выбор героев и темы их интервью также иллюстрируют субъективную природу документалистики. Несмотря на то, что мы стремились отразить разнообразие опыта бездомных в Петербурге, окончательный список героев фильма формировался под влиянием таких факторов, как доступность героев и их готовность к интервью на камеру.

В свою очередь, рассказы некоторых героев, чьи нарративы отходили от изначальной темы или были менее насыщены и фрагментарны, вошли в фильм не полностью или были несколько изменены в ходе монтажа для целостного восприятия речи, поскольку мы стремились сделать повествование не просто информативным, но и интересным и приятным для зрителя.

Даже такие решения, как определение начала и конца кадра, влекут за собой редактирование действительности. Выбор момента, когда начать и завершить кадр, — уже неминуемый акт «отсечения» чего-то реального и «включения» в поле только тех фрагментов, которые мы, как авторы, сочли значимыми. Таким образом, формируется не только визуальность, но и вкладываемые в фильм смыслы.

То же самое относится и к техническим аспектам съемки: визуальное качество, стабильность кадра, освещенность — все это влияет на отбор материала и, соответственно, на финальное содержание фильма. Так, например, многие кадры с «Ночным автобусом» или про него снимались в динамике, из непосредственно окна автобуса или следовавшего за ним автомобиля. Соответственно, при отборе для монтажа неудачные кадры не вошли в фильм из-за визуальной непривлекательности или низкого качества.

Суммируя все вышесказанное, мы убеждаемся, что даже при наличии «правил» и «тезисов» о возможности передачи объективной реальности, конечный результат неизбежно оказывается «авторской интерпретацией». Мы осознаем, что наша «субъективная реальность» остается открытой для дальнейшей интерпретации зрителем, а «объективность» служит скорее ориентиром, нежели жестким стандартом.

Методологическая рефлексия: камера — барьер или помощник?

В процессе проведения съемок нами были выявлены ключевые методологические особенности использования документального кино в социологических исследованиях — как на этапе взаимодей-

ствия с информантами в поле, так и на этапе анализа и интерпретации полученного материала средствами документалистики.

Документальное кино как метод исследования позволяет через доступный широкой публике язык осветить детали социальной реальности бездомных как представителей маргинализированной социальной группы в контексте города. Камера становится инструментом, способным фиксировать эмоции, контекст среды, невербальные взаимодействия, которые могут быть упущены при других, более традиционных для социальных наук, методах. Благодаря визуальности эмпирических материалов создается «эффект присутствия», обеспечивающий демонстрацию повседневности представителей социальной группы бездомных в ее естественном течении².

В нашем случае, во время съемок в реабилитационном приюте «Ночлежки» и на остановках «Ночного автобуса», нам удалось получить уникальный материал, репрезентирующий ежедневные действия по закрытию базовых жизненных потребностей, которые значительно отличают рутину бездомных от повседневности «домашних» людей. Ожидание автобуса с бесплатной едой в труднодоступных для горожан местах города, долгие очереди в пункты выдачи одежды и ночлег в одном помещении с десятками других людей, — то, что является обычной жизнью для бездомных и при этом может считаться «дикостью» для человека, обладающего постоянным местом проживания³. При этом внешние проявления повседневности этих людей не всегда отражают их постоянную борьбу за выживание. В ходе нашего взаимодействия с ними в процессе съемок было отмечено, что бездомные, как правило, демонстрировали ухоженный внешний вид, активно участвовали в дружеском общении, проявляли позитивный эмоциональный настрой, часто шутили и улыбались, что не соответствует стигматизированному образу бездомного. Таким образом, фильм выводит на первый план именно человека, а не его статус, демонстрируя, что в обычной жизни стереотипный образ «грязного, неухоженного, пропащего бомжа» — скорее исключение, чем правило.

Выбранная исследовательская перспектива, в которой благотворительная организация стала неким посредником между городской средой и человеком, отчужденным от остальной социальной структуры, открывает доступ к недоступной другим горожанам логике городского пространства, и формат документального кино передает это наиболее выигрышным образом благодаря визуальности. «Ночлежка», встроенная в городской ландшафт вследствие

²Таймкод 3:34–3:43 документального фильма «Путь домой» — кадр снят во дворе реабилитационного приюта для бездомных благотворительной организации «Ночлежка».

³Таймкод 13:02–13:11 документального фильма «Путь домой» — кадр снят на одной из остановок проекта «Ночной автобус».

своей истории и высокой активности внутри Санкт-Петербурга, становится уникальной точкой пересечения социальных траекторий. Организация служит местом сбора не только бездомных и волонтеров, но и «домашних» людей, которые пользуются сервисами «Ночлежки» ввиду разных причин, например, недостатка средств к существованию или проблем со здоровьем:

К ночному автобусу приходят и домашние, и бездомные люди. И мы уже знаем, кто из них на самом деле живет дома, просто ему не хватает денег на еду и лекарства, а кто — бездомный. Но, я думаю, человек неопытный не сможет отличить⁴.

Таким образом, «Ночлежка» формирует уникальное социальное поле, внутри которого происходит взаимодействие и взаимное узнавание групп, редко пересекающихся в других локациях города, что делает ее важным элементом социальной инфраструктуры.

В данной системе сотрудники организации выполняют роль посредников, обеспечивающих коммуникацию между городской средой и бездомными, делая заметными тех, кто в повседневной жизни остается невидимым на фоне урбанистического ландшафта. Как указывали сами информанты, визуальная идентификация бездомного человека в городской толпе затруднена, поскольку его внешний облик зачастую не обладает ярко выраженными маркерами социального исключения. Однако работники «Ночлежки», обладая уникальным профессиональным опытом и ежедневно взаимодействуя с данной социальной группой, развивают особую оптику восприятия городского пространства. PR-менеджер организации Даниил Александров описывает это так:

Вот это умение различать и видеть город чуть больше в глубину — когда проходишь мимо каких-то специфических пейзажей и понимаешь, что там, например, могут быть люди. Больше видишь город⁵.

Такая насмотренность позволяет распознавать потенциальных клиентов по едва уловимым признакам, остающимся незаметными для других горожан. В качестве примера он приводит следующую ситуацию:

Выходя однажды из кофейни, я встретил человека — явно сотрудника жилищно-коммунального хозяйства: у него и форма была соответствующая, из кармана торчала ручка <...>

⁴ Даниил Александров, PR-менеджер благотворительной организации «Ночлежка», таймкод 7:19–7:34 документального фильма «Путь домой».

⁵ Даниил Александров, PR-менеджер благотворительной организации «Ночлежка», таймкод 7:34–7:47 документального фильма «Путь домой».

видно, что идет, наверное, инженер теплосетей или еще что-нибудь такое. А подойдя поближе, я понял, что с ним что-то все-таки не так. Думаю: «Наверное, наш клиент». И действительно — подходит человек и говорит: «А можно попросить у вас денег на кофе или еще что-нибудь такое». Говорю: «Пойдемте обратно, я куплю вам кофе и булочку». И я прохожу за ним в кафе и вижу, что у него спина покрыта пылью, знаете, такой характерной. Я понял, что он ночевал на каком-то чердаке. Кто по крышам гулял, тот знает — такая очень характерная белесая, очень плотная, прилипчивая пыль, которая покрывает чердаки. Человек при этом работал, у него были разовые подработки суточные, но ночевал он на чердаке⁶.

Этот навык позволяет им распознавать потенциальных клиентов по едва уловимым деталям, остающимся незаметными для других горожан, не обладающих соответствующим габитусом. Визуальный метод исследования был использован для репрезентации этого парадокса (не)отличимости бездомного человека, позволяя зафиксировать и передать сложности его восприятия в городском пространстве.

Нельзя не сказать о проблемах, создаваемых наличием камеры как медиатора во взаимодействии между исследователем и объектом исследования. Ее присутствие делает исследователей «чужаками» в поле, привлекает внимание, осложняя тем самым интеграцию в отчужденное сообщество. Это, в свою очередь, оказывает влияние на объективность исследования, поскольку определенные аспекты повседневной жизни изучаемой группы могут оставаться за рамками наблюдения: либо из-за технических ограничений фиксации, либо в силу того, что их репрезентация определяется выбором исследователя. В результате возникает риск фрагментарности эмпирического материала, при котором в исследовательском нарративе оказывается представлена лишь та часть социальной реальности, которая либо доступна для съемки, либо субъективно выделена в процессе отбора визуального материала. В нашем случае мы постарались нивелировать этот недостаток через смещение фокуса в сторону создания собирательного образа бездомности, в том числе через интервью с экспертами и «домашними» людьми. Те факты из жизни бездомных, которые нам не удалось передать визуально, были раскрыты через нарративы героев. Благодаря такому подходу составляется картина взаимодействия бездомных с другими социальными группами, а образ бездомного встраивается в повседневность и городскую среду.

⁶ Даниил Александров, PR-менеджер благотворительной организации «Ночлежка», таймкод 6:13–7:16 документального фильма «Путь домой».

При взаимодействии с бездомными наличие камеры может создавать особую напряженность. Бездомные, являющиеся уязвимой и стигматизированной социальной группой, нередко отказываются в участии в исследовании и /или съемках, боясь стать объектом порицания и осуждения. Этот страх может находить проявление в агрессии: например, мы столкнулись с угрозами от нескольких людей, которые не хотели попадать в кадр.

Здесь же отражается парадокс используемого метода, поскольку камера может одновременно искажать и обогащать данные. С одной стороны, наличие камеры может создавать настороженность, как было описано ранее. С другой же, при виде камеры люди могут захотеть быть услышанными, придать огласке свою жизненную историю, а иногда и приврать что-то для добавления «драматизма», видя в этом возможность получения помощи и улучшения своей жизненной ситуации. Например, клиентку «Ночлежки», которая согласилась дать нам интервью, на это уговорил ее партнер посредством указания на то, что рассказ о ее жизненных трудностях и семейных проблемах может привлечь внимание общественности и обернуть ситуацию с делением жилья между родственниками в ее сторону. Этот парадокс является не недостатком, а скорее особенностью метода, который требует от исследователя высокого уровня рефлексии.

Несмотря на некоторые ограничения, метод доказал свою ценность, не вопреки, а благодаря своей двойственности. Фиксируя реальность, камера позволяет не просто изучать, а делать неочевидное видимым, а маргинальное — частью общественного диалога.

Язык исследовательского кино: визуальность и нарративы

Документальное кино как метод исследования, в отличие от классического формата статьи, не только интерпретирует эмпирические данные, собранные исследователями, но и конструирует определенный нарратив, влияющий на восприятие зрителей. Задача исследователя — подобрать такой стиль повествования, чтобы соблюсти баланс между объективностью и выразительностью, научной строгостью и доступностью материала для широкой аудитории.

В первую очередь, большим подспорьем для исследователя является четкое определение целей и формата финального результата еще на этапе подготовки. Теоретическая база для любого исследования в сфере социальных наук — обязательная часть. В контексте изучения бездомности определение ключевых тематических направлений фильма осуществлялось на основе анализа российских научных публикаций по данной проблематике. Теоретическая ос-

нова предопределила все последующие этапы работы: от формулирования вопросов интервью до построения общего нарратива фильма.

Исследовательская перспектива отражается и на визуальном языке документального фильма. Как и в других формах презентации научного знания, ему свойственны четкость изложения, критический анализ и стремление к созданию объективной картины реальности. Несмотря на наличие авторского нарратива, через который построено повествование в документальном кино, зритель может самостоятельно делать выводы об отражаемой социальной реальности. В отличие от художественного кино, где допускается многозначность вкладываемых смыслов, в случае фильма как формы представления результатов исследователю необходимо минимизировать возможность двойственной трактовки нарративов, формируемых полученными данными, для сохранения научности передаваемого знания.

Важную роль в передаче исследовательских данных играет визуализация. Она не только способствует преодолению стереотипов, но и выполняет задачу привлечения внимания к маргинализированным группам. Визуальный формат позволяет сделать «видимым» тех, кто зачастую остается вне общественного дискурса, а также подчеркнуть их индивидуальность и человеческое достоинство. Во время презентации нашего фильма на кинопоказе удалось вызвать подлинный эмоциональный отклик у зрителей. Личные истории людей, оказавшихся в уязвимом положении, не просто привлекли внимание — они пробудили эмпатию, уважение и восхищение их внутренней силой и стойкостью. Этот опыт стал не только моментом сопереживания, но и отправной точкой для личного переосмысления участниками статуса, образа и уязвимости бездомных в городской среде.

Таким образом, использование документального кино в исследовательской практике позволяет эффективно сочетать научную обоснованность с художественной выразительностью. Этот баланс делает фильм не только источником достоверных данных, но и инструментом, способным вовлекать широкую аудиторию в осмысление социальной реальности.

Проведенное исследование продемонстрировало, что документальное кино может быть не просто формой представления результатов, но полноправным методом социологического анализа. Его сила — в способности захватывать контекст, эмоции, динамику взаимодействий и множественные голоса, которые нередко теряются при использовании традиционных текстовых методов. Работа с камерой помогает фиксировать сложные социальные процессы и одновременно становится инициатором для рефлексии — как со стороны исследователя, так и участников и зрителей.

Фильм «Путь домой» стал пространством взаимодействия между различными социальными акторами: исследователями, сотрудниками НКО, бездомными и зрительской аудиторией. Он не ограничился фиксацией сложных аспектов жизни уязвимой группы — напротив, продемонстрировал возможности документалистики как исследовательского инструмента, способного открывать новые смыслы и создавать точки соприкосновения между разрозненными социальными мирами.

Таким образом, документальное кино в социологическом контексте — это не вспомогательный визуальный носитель, а метод, формирующий особую оптику, позволяющую видеть больше, глубже и ближе к реальности.

Литература

- Коваленко, Е. А., Строкова, Е. Л. (2013). *Бездомность: есть ли выход?* М.: Фонд «Институт экономики города».
- Кузинер, Е. Н. (2020). «Пойду домой, домой это значит в подвал»: Повседневные практики и стратегии выживания бездомных женщин. *Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены*, 2020(4), 273–298. <https://doi.org/10.14515/monitoring.2020.4.1653>
- Омельченко, Д. А., Поляков, С. И. (2017). Исследователь с камерой в пространстве медийной публичности: полевой опыт. *Интеракция. Интервью. Интерпретация*, 9(13), 73–81.
- Borish, D., Cunsolo, A., Mauro, I., Dewey, C., Harper, S., Harper, S. (2021). Moving images, Moving Methods: Advancing Documentary Film for Qualitative Research. *The International Journal of Qualitative Methods*, 20, Article 160940692110136. <https://doi.org/10.1177/16094069211013646>
- Denzin, N. K. (2004). Reading film: using films and videos as empirical social science material. In U. Flick, E. von Kardorff, I. Steinke (Eds.). *A companion to qualitative research*, 237–242. London: SAGE.
- Fitzgerald, A., Lowe, M. (2020). Acknowledging documentary filmmaking as not only an output but a research process: A case for quality research practice. *International Journal of Qualitative Methods*, 19(2020), Article 1609406920957462. <https://doi.org/10.1177/1609406920957462>
- Franceschelli, M., Galipò, A. (2021). The use of film documentary in social science research: Audio-visual accounts of the ‘migration crisis’ from the Italian island of Lampedusa. *Visual Studies*, 36(1), 38–50. <https://doi.org/10.1080/1472586X.2020.1769497>
- Grady, J. (1996). The scope of visual sociology. *Visual Sociology*, 11(2), 10–24. <https://doi.org/10.1080/14725869608583762>
- Harper, D. (1988). Visual sociology: Expanding sociological vision. *The American Sociologist*, 19(1), 54–70.
- Kaiser, A. (2016). Do documentary films constitute social science? *Political Analysis*, 18(1), 6.
- Kuziner, E. N. (2023). “People don’t live there, on the streets — they are surviving”: Gender specifics of homelessness coping strategies in St. Petersburg, Russia. *Social Sciences*, 12(9), Article 476. <https://doi.org/10.3390/socsci12090476>
- Kuziner, E. (2024). Homelessness: Methodology, Emotional Involvement and

the Researcher's Role in Sensitive Field. *Inter*, 16(2), 69–88. <https://doi.org/10.19181/inter.2024.16.2.4>

Marvasti, A. B. (2004). *Qualitative research in sociology: An introduction*. London; Thousand Oaks, Calif.: SAGE Publications.

Vannini, P. (2018). *Doing public ethnography: How to create and disseminate ethnographic and qualitative research to wide audiences*. London; New York: Routledge.

References

Borish, D., Cunsolo, A., Mauro, I., Dewey, C., Harper, S., Harper, S. (2021). Moving images, Moving Methods: Advancing Documentary Film for Qualitative Research. *The International Journal of Qualitative Methods*, 20, Article 160940692110136. <https://doi.org/10.1177/16094069211013646>

Denzin, N. K. (2004). Reading film: using films and videos as empirical social science material. In U. Flick, E. von Kardorff, I. Steinke (Eds.). *A companion to qualitative research*, 237–242. London: SAGE.

Fitzgerald, A., Lowe, M. (2020). Acknowledging documentary filmmaking as not only an output but a research process: A case for quality research practice. *International Journal of Qualitative Methods*, 19(2020), Article 1609406920957462. <https://doi.org/10.1177/1609406920957462>

Franceschelli, M., Galipò, A. (2021). The use of film documentary in social science research: Audio-visual accounts of the 'migration crisis' from the Italian island of Lampedusa. *Visual Studies*, 36(1), 38–50. <https://doi.org/10.1080/1472586X.2020.1769497>

Grady, J. (1996). The scope of visual sociology. *Visual Sociology*, 11(2), 10–24. <https://doi.org/10.1080/14725869608583762>

Harper, D. (1988). Visual sociology: Expanding sociological vision. *The American Sociologist*, 19(1), 54–70.

Kaiser, A. (2016). Do documentary films constitute social science? *Political Analysis*, 18(1), 6.

Kovalenko, E. A., Strokova, E. L. (2013). *Homelessness: Is there a way out?* Moscow: Fond "Institut jekonomiki goroda". (In Russian).

Kuziner, E. (2024). Homelessness: Methodology, Emotional Involvement and the Researcher's Role in Sensitive Field. *Inter*, 16(2), 69–88. <https://doi.org/10.19181/inter.2024.16.2.4> (In Russian).

Kuziner, E. N. (2020). "I'm going home, home means the basement": Everyday practices and survival strategies of homeless women. *Monitoring obshchestvennogo mneniya: ekonomicheskie i sotsialnye peremeny*, 2020(4), 273–298. <https://doi.org/10.14515/monitoring.2020.4.1653>

Kuziner, E. N. (2023). "People don't live there, on the streets – they are surviving": Gender specifics of homelessness coping strategies in St. Petersburg, Russia. *Social Sciences*, 12(9), Article 476. <https://doi.org/10.3390/socsci12090476>

Marvasti, A. B. (2004). *Qualitative research in sociology: An introduction*. London; Thousand Oaks, Calif.: SAGE Publications.

Omel'chenko, D. A., Polyakov, S. I. (2017). Researcher with a camera in the space of media publicity: Field experience. *Interakciya. Interv'yu. Interpretaciya*, 9(13), 73–81. (In Russian).

Vannini, P. (2018). *Doing public ethnography: How to create and disseminate ethnographic and qualitative research to wide audiences*. London; New York: Routledge.

Органы чувств в пространстве города

ПОЛИНА ВАЛЕРЬЕВНА МИРОНОВА ^[1]

✉ pvmironova@edu.hse.ru

ORCID: 0009-0001-6971-9887

АННА АЛЕКСЕЕВНА МЕРКУЛОВА ^[1]

✉ aamerkulova_3@edu.hse.ru

ORCID: 0009-0003-0239-2554

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

Для цитирования статьи:

Миронова, П. В., Меркулова, А. А. (2025). Органы чувств в пространстве города. *Фольклор и антропология города*, VII(3), 74–95.

Традиционно рынки Дели — перенасыщенные пространства для восприятия органами чувств: какофония звуков, противоречивость запахов, яркий каскад изображений. Сенситивная призма исследования позволяет оценить, как телесные ощущения связаны с социальностью, что мы можем использовать для более глубокого понимания социального порядка на рынке и места человека в нем. Какие маркеры свидетельствуют о комфорте и безопасности, а какие заставляют чувствовать себя неуместно и уязвимо? Где проходит граница маркировки, которую понимают местные и приезжие, а где такие границы существуют только в восприятии гостей делийских рынков?

Инструментом для нашего исследования является исследовательская рефлексия в формате дневников наблюдения, документальных видео- и фотоматериалов, записанных на диктофон звуков делийских рынков, а формат статьи подразумевает интеграцию авторского цифрового материала (фотографии — печать, куар-код; видео, аудио — куар-код) в тело статьи.

Исследование показывает, что нахождение на рынках Дели — это не только вопрос визуального восприятия, но и динамическое взаимодействие всех остальных сенситивных аспектов, сигнализирующих об удовлетворении базовых физических потребностей человека. В статье проанализирована взаимосвязь человеческого восприятия пространственных и социальных границ делийского рынка посетителями через органы чувств человека с его самоощущением. Изучены визуальные образы рынков Дели, их вписанность в культурный пласт Индии; звуки и запахи рыночного района города как индикаторы и ощущениеские границы социально-географического положения местного населения.

Ключевые слова: органы чувств, Дели, рынок, город, этнография, пространство, восприятие, сенситивность

Дата поступления в редакцию: 25.03.2025

Дата рецензирования: 03.06.2025

Дата принятия к публикации: 24.06.2025

Sensory perception in the urban space

POLINA V. MIRONOVA ^[1]

✉ pvmironova@edu.hse.ru

ORCID: 0009-0001-6971-9887

ANNA A. MERKULOVA ^[1]

✉ aamerkulova_3@edu.hse.ru

ORCID: 0009-0003-0239-2554

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

To cite this article:

Mironova, P. V., Merkulova, A. A. (2025). Sensory perception in the urban space. *Urban Folklore & Anthropology*, VII(3), 74–95. (In Russian).

Traditionally, Delhi's markets are oversaturated spaces for sensory perception: a cacophony of sounds, contrasting smells, and a vivid visual cascade. This study adopts a sensitive ethnographic lens to examine how bodily sensations relate to sociality, offering insight into the social order of the marketplace and an individual's position within it. What markers evoke comfort and security, and which provoke a sense of vulnerability or alienation? Where are the boundaries of social labeling that are commonly recognized by both locals and visitors, and where do such boundaries exist only in the perception of outsiders?

The research is based on reflective observation diaries, documentary video and photo materials, and audio recordings of market sounds captured via dictaphone. The article incorporates the author's digital materials — photographs (b/w prints with QR codes), video (QR codes), and audio (QR codes) — directly into the body of the text.

The study reveals that experiencing Delhi's markets is not solely a matter of visual perception, but a dynamic interplay of multiple sensory modalities that respond to fundamental physical and social needs. The article explores how visitors perceive the spatial and social boundaries of Delhi's markets through sensory engagement and how this shapes their sense of self. It further examines the integration of visual imagery from the markets into India's cultural fabric, as well as the sounds and smells of these areas as sensory indicators and boundaries of the socio-geographic space inhabited by the local population.

Keywords: sensory organs, Delhi, market, city, ethnography, space, perception, sensitivity

Дели — крупнейший город, второй по величине город Индии с населением более 25 миллионов человек разной национальности, социального уровня и достатка. В пределах этого мегаполиса можно встретить как сверхбогатых, так и людей за чертой бедности — на улицах, вдоль проезжей части, в центре города и на его окраинах. По результатам включенного наблюдения одним из наиболее колоритных индикаторов социальной дифференциации выступило пространство делийского рынка (в ходе экспедиции в Индию нам с коллегами удалось посетить этот рынок и понаблюдать за разными социальными группами внутри одной локации рынка города Дели).



Рис. 1. Одна из пешеходных улиц на рынке, г. Дели. Фотография Д. Омельченко
Fig. 1. One of the pedestrian streets in the market, Delhi. Photo by D. Omelchenko

Центральный рынок многомиллионного мегаполиса Кхари Баоли (крупнейший рынок специй на территории Азии) представляет собой длинную улицу со множеством ларьков, лавок и палаток, на которых представлены самые разные товары: на Кхари Баоли можно приобрести как специи, так и еду, лекарства, одежду, книги (вплоть до очень редкой или труднодоступной литературы), ковры и даже предметы мебели. Книжные развалы вперемешку с горами порошкового карри, молотого перца чили, куркумы и других специй умудряются соседствовать с лотками стрит-фуда, запахом бензина от туктуков, коровьего навоза и сточных луж — последствий приготовления пищи. Сочетания ароматов и звуков, индикаторы повсеместного движения, интенсивные и поступающие со всех сторон прикосновения создают невидимый, но осязаемый отпечаток, маркирующий точки пере-



Рис. 2. Парни на лестнице перед головной мечетью в Нью-Дели, г. Дели.

Фотография Д. Омельченко

Fig. 2. Young men on the stairs in front of the main mosque in New Delhi, Delhi.

Photo by D. Omelchenko



Рис. 3. Вход или начало рынка, г. Дели. Фотография Д. Омельченко

Fig. 3. Entrance or beginning of the market, Delhi. Photo by D. Omelchenko

сечения пространств, движения людей, их уровень достатка и, конечно же, социальное положение. Не менее важным оказывается и положение этнографа-социолога в этом пространстве, его интерпретация, восприятие границ других горожан и самих районов города.

В настоящей статье мы обратимся к изучению ощущения окружающего пространства исследователем, невербального чувственного разграничения «свой — чужой», визуальных образов рынка Кхари Баоли, звуков и запахов как индикаторов социально-демографического движения (помимо процессов торговли на рынке происходит и повседневная жизнь) в пределах делийского рынка.

С помощью нескольких исследовательских фокусов мы таким образом формируем комплексный исследовательский вопрос: как чувственное восприятие пространственных и социальных границ делийского рынка влияет на самовосприятие его посетителей? В статье мы исследуем визуальные образы рынков Дели и их включенность в культурный контекст, звуки и запахи как чувствительные границы посетителей рынка и взаимосвязи чувственных способов восприятия.

Наблюдение за рынком города состоялось благодаря осенней экспедиции в Индию, посвященной изучению социальных эффектов климатических изменений в гималайском регионе страны методами включенного наблюдения и глубинных интервью с местными жителями и посещению воркшопа «Индийские Гималаи: климатический кризис и его решения» (Indian Himalayan Region: Climate Crisis and Solution). Все это было организовано в рамках налаживающейся дружбы и сотрудничества между Делийским Университетом и петербургским филиалом Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики». В течение одной из двух недель нашего пребывания в Индии мы с коллегами-исследователями жили в Дели, знакомились с его бытом и культурой, в том числе, посредством посещения знаковых мест города.

Одним из обязательных для посещения мест для нас стал делийский рынок, известный своим самым большим ассортиментом специй. Поскольку рынок сам по себе является сложной структурой социальных взаимодействий, исследовать его с социоэтнографической стороны оказалось очень привлекательной для молодого ученого задачей.

Методология

Основным методом сбора данных для настоящего исследования стали полевые дневники, которые авторы этой статьи вели на протяжении двух недель пребывания в Индии. Такой метод обусловлен необходимостью фиксирования впечатлений о городе через призму различных органов чувств. Автоэтнография в этом случае выступила оптимальной формой передачи и сохранения авторских наблюдений за самоположением внутри мегаполиса (и на улицах рынка в частности). Фиксирование собственных ощущений также обусловлено и тем, что мы посетили Дели впервые: во избежание

излишней экзотизации и ради чистоты социологических наблюдений с дополнительной возможностью рефлексии в конце полевого дня был выбран метод исследовательских полевых дневников.

Ведение дневников не носило обязательный ежедневный характер, напротив, поощрялись действительно обдуманые, а не импульсивные, вымученные социологом записи наблюдений. Следование такой методологии на начальном этапе вызвало некоторые затруднения: будучи исследователями, первый раз приехавшими в Индию, мы ошибочно приняли задачу вести этнографический дневник социолога за требование делать заметки путешественника. Первоначальные записи были полны восторженных реплик касательно экзотической культуры Индии и ее выпадения из нашего привычного горизонта наблюдений. Отсутствовала какая-либо научная основа, не было и исследовательского вопроса, который для этнографического наблюдения всегда необходим. Для того чтобы упорядочить «хаос» делийского рынка, сначала нужно было упорядочить хаос собственного повествования во избежание потери всяческого социологического фокуса.

Работа над ошибками привела к слому традиционного этнографического алгоритма дневников: сначала были сделаны записи социолога-наблюдателя, а уже затем поставлен исследовательский вопрос, под который позднее собирался полноценный текст из набросков наблюдений, произведенных в течение пребывания в экспедиционной поездке.

Следующий шаг — борьба с чистотой фокуса наблюдателя. На что обращать внимание? За чем наблюдать? Рынок — сложная совокупность социальных процессов, пересекающихся между собой и существующих по сугубо индивидуальным правилам, едва ли доступным глазу внешнего наблюдателя. Потенциально беспорядочное хаотичное передвижение может оказаться упорядоченной структурой, поэтому выбор фокуса исследователя оказался не самой простой задачей.

Сбор данных производился в неорганизованном порядке: в течение исследования не было задачи фиксировать наблюдения в конкретное время на ежедневной основе. Наоборот, в дневник попадали наиболее яркие наблюдения за городом. В силу плотного экспедиционного графика посещение рынка не носило постоянный характер, поэтому в записях отражены лишь отдельные «ядерные» наблюдения за делийской торговой действительностью. Дополнительным ограничением настоящего исследования стала и его локальность, обусловленная временными рамками экспедиции: к сожалению, провести длительное наблюдение за жизнью делийского рынка не представилось возможным. Однако в то же время это видится и перспективой дальнейшего развития настоящего исследования.

Анализ данных осуществлялся с помощью качественной парадигмы: во-первых, метод включенного наблюдения подразумевает применение интерпретативной методик и исключает возможность сведения собранного эмпирического материала к статистическим данным; во-вторых, анализ восприятия исследователем окружающего пространства, его чувств и физических ощущений возможен только с использованием качественных методов.

В настоящей работе приведена попытка фиксации сразу нескольких пластов, составляющих городской рынок: пространственное ощущение исследователя, саморефлексия социолога в пределах рынка, определение границ пространства и человека через визуальные, аудиальные и обонятельные индикаторы. Наблюдение именно за рынком Дели обусловлено возможностью проследить за пересечением всех чувственных ощущений окружающего пространства — обонятельных, слуховых, зрительных и получаемых через вкусовые рецепторы человека.

Полевая работа

Работа с дневниками и визуальными материалами дополняла друг друга: мы ориентировались на данные, отражающие сенситивный опыт. Часто наблюдения фиксировались и камерой, и записями. Иногда детали, не отраженные в одной этнографической заметке, появлялись в другой, делая картину более целостной. Мы просматривали заметки и наблюдения, кодируя все, что у нас было, относительно различных органов чувств. В итоге к каждому органу человеческого восприятия собрался определенный пласт материала, который нужно было проанализировать. В каждом из таких наборов эмпирических данных мы находили разные интерпретации и выводы, что помогло зафиксировать пласты исследования, которые мы обсуждали выше, и сформулировать единый исследовательский вопрос.

Помимо традиционного понимания рынка как места покупок, продаж или заключения сделок, рынок как социальная концепция представляется в социологических работах формой общественной связи [Тарасова 2004: 22] или способом воспроизведения частной собственности человека [Романов 2001: 54], однако рынок не может определяться исключительно в таких категориях. В социологии его можно рассматривать и как самостоятельный социальный институт или инструмент общественного контроля и управления (такой подход предлагает Е. В. Кузнецова в работе «Рынок как социальное явление» [Кузнецова 2003]). В этом исследовании мы обратимся к анализу рынка как визуально-иллюстративной формы социальных разграничений.

В качестве теоретической основы статьи нами выбрана работа Дэвида Хоуса «Культурная история чувств в современную эпоху» (2018). Особенно интересна концепция «эстетики коммерциализации» [Howes 2018: 77], согласно которой Хоус рассматривает рынок как пространство, влияющее на ощущения и чувства человека таким образом, чтобы стимулировать потребительские желания посетителя. Рыночное пространство вокруг посетителя может закладывать и предопределять конкретные реакции человека на окружающую реальность. Следовательно, методологически мы должны учитывать специфику индийского рынка и его воздействие на органы чувств европейского человека. В работе Хоус также рассуждает и о развитии торгово-рыночных отношений на бытовом уровне, рассматривая переход от традиционной коммуникации «продавец – покупатель» к этапу самообслуживания в супер- и гипермаркетах по всему миру. Подобная трансформация влечет за собой приобретение и /или усиление агентности у покупателя [Howes 2018: 84]: человек сам определяет, что и в каком количестве он будет приобретать; исчезает необходимость излишнего контакта с продавцом, из-за чего социальные границы человека во время нахождения в магазине не только не нарушаются, но и становятся более прочными.

Каким же образом трансформируется агентность исследователя, пребывающего на делийском рынке?



(QR1 – На выходе из отеля требуется пробраться через несколько нерегулируемых дорог, мимо бездомных, спящих на тротуарах с детьми, чтобы сесть на метро, которое оказывается одним из самых ухоженных и чистых мест во всем городе. Специальное разделение на мужские и женские секции помогает бороться с домогательствами в общественном транспорте)

Пространство и социальные границы исследователя на рынке Дели

В силу высокой загруженности рынка, тесно расположенных лавок, снующих туда-сюда людей, животных, мопедов и туктуков, заполняющих проходные пути между палатками, пространство вокруг исследователя-полевика как бы сужается, заполняется звуками, запахами, тактильными ощущениями пребывания других людей и предметов. Более того, традиционный формат купли-продажи на рынке предполагает частичную или полноценную потерю агентности покупателя: в своей работе Хоус анализирует трансформацию массовых продаж в супер- и гипермаркетах, в которых

традиционным образом органы чувств покупателей как бы перестают оказываться под воздействием продавцов [Howes 2018: 84]. Традиционно рыночные отношения между исследователем и продавцом, напротив, выстраиваются путем личностной коммуникации, подразумевающей обоюдное воздействие на органы чувств. Например, речь идет о предложении акционных товаров, торгах о снижении стоимости продукта или навязывании большего количества товаров вместо указанного исследователем.

При таком пути коммуникации агентность социолога трансформируется и как бы встраивается в предложенные продавцом условия социального взаимодействия, то есть, иными словами, агентность в ее прямом понимании разрушается. Делийский рынок путем воздействия на органы чувств не позволяет исследователю укреплять границы собственной агентности, заполняя пространство вокруг человека множеством разных запахов и звуков. Исследователь теряет агентность не только из-за личной коммуникации с продавцами, но и из-за шлейфа ароматов еды, запахов автомобилей и животных, а также давящих на уши звуков рыночной улицы. Так как формат купли-продажи не предполагает автономность и самостоятельность выполненных действий, антрополог вынужден учитывать уже сформированный шаблон взаимодействия и встраиваться в него. Однако помимо прямой коммуникации с продавцами посетитель может терять контроль над собственной агентностью и благодаря изобилию звуков и запахов в окружающем его пространстве: какофонические нагромождения из шумов гудящих мопедов, кричащих людей, которые продают свои товары или услуги, конструируют ощущение «растворимости» в рыночном пространстве.

Вопросу звуков Хоус также уделяет внимание в своей работе: анализируя стратегии продаж магазинов люксового сегмента, он обращает внимание на специфику подобранной музыки, которая так же, как и визуальный образ, может формировать ощущения покупателя. Так, к примеру, антрополог предлагает для анализа порядка контроля шумов, с помощью которых создается определенный социальный порядок внутри магазинов для покупательниц; подавление внешних шумов, не проникающих в магазин и не беспокоящих клиентов, замещенных специально подобранной «соблазнительной» музыкой, позволяет клиенту пережить определенный приватный опыт покупок. Поход по магазину сопровождается и постерами с описаниями «сочных» фруктов, в чьи рекламные тексты изначально намеренно закладывается двойной смысл, направленный на «соблазнение» покупательниц [Howes 2018: 90]. Анализируется и кейс продаж, в котором частная коммуникация тет-а-тет с продавцом лишь воспламеняет интерес покупателя к продукту или услуге: возможность приватного разговора с продавцом

также предполагает переживание частного опыта покупок, а в случае женщин, согласно Хоусу, — восполняет недостаточность сексуального опыта, которого домохозяйкам не хватает дома.

В пределах рынка Дели покупатель едва ли приблизится к метафорическому воспроизведению сексуального опыта, так как конструирование практик приватности для покупателя здесь невозможно: отсутствие музыки, замещенной какофоническими шумами, которые давят на слух исследователя; обилие тяжелых запахов, создающих дискомфортную атмосферу, говоря языком антрополога, скорее отталкивают от возможности быть «соблазненным» продуктом или товаром. Сама атмосфера рынка, надавливая на органы чувственного восприятия человека, не оставляет возможности для ощущения приватного пространства.

Первые секунды ты даже не понимаешь, в каком пространственно-временном отрезке находишься. Какофония — пестрые ткани и лица, животные, звуки, запахи, мельтешащие попрошайки и продавцы, настырно предлагающие тебя чем-нибудь намазать, облить — лишь бы деньги заплатили¹.

Вся визуальная и аудиальная составляющая рынка оказывается давящим на посетителя элементом: вместо стремления к избеганию визуальных шумов (как это делается, например, в Диснейленде: Хоус приводит этот кейс как образец избавления от визуального давления путем присвоения единой униформы сотрудникам и прорисовки четких линий очередей для социальной организации пространства [Howes 2018: 93]) делийский рынок как будто, наоборот, тянется к приумножению визуально-аудиального хаоса. В случае известного парка стремление к избавлению от излишних форм и цветов выстраивает защиту, ограждение вокруг человека, находящегося внутри парка. Намеренно создается контраст между «мечтой» и «реальностью», где мечта — чистый, аккуратный парк, незапятнанный продуктами жизни человека, его настоящими ресурсами для существования; реальность — захлащенный, грязный, неорганизованный, а оттого и небезопасный мир должен отталкивать гражданина, направляя его в романтическое пространство аттракционов и веселья [Дуглас 2000: 64]. Символические индикаторы богатства и дороговизны услуг, присутствующие известному парку развлечений, в пространстве делийского рынка нивелируются, замещаются такими же индикаторами бедности — пестрыми бликующими красками, тяжелыми запахами кухни и выхлопных газов.

¹ Дневник наблюдений, 4 октября 2024 года.



(QR2 – При выходе из метро вас встречают аккуратные одеяла, одежды, стоянки мопедов и мирный ритм, который начинает нарастать по мере продвижения по Чадни-Човк роуд к улице Карта Бариян. Мы уселись на велорикшу таким образом, что оператор сидел на задних «козлах» и снимал происходящее за спиной движения вперед. В конце подбежали маленькие девочки-попрошайки, и было не до конца ясно, просят ли они деньги просто так или предлагают какие-то услуги)

Визуальные образы рынка Дели и их вписанность в имидж города

Обратимся и к анализу визуальных образов рынка Дели: насколько части картины рынка формируют наше восприятие пространства?

В работе Петра Штомпки «Визуальная социология. Фотография как метод исследования» (2007) рассматривается подход к восприятию мира путем восприятия изображений. Концепция Штомпки предлагает нам исследовать социальные процессы через призму обозримых различий. В современности, отмечает Штомпка, такую «визуальную дифференциацию» определяют несколько процессов: цивилизационное развитие, урбанизация, коммерциализация и функционирование потребительского общества [Штомпка 2007: 12–13].

Подтверждение словам исследователя можно спокойно отметить в рыночной действительности города Дели: в самом деле, делийский рынок выступает в качестве некоторого социального разделителя. В его пределы помещены как очень прилично выглядящие лавки и магазинчики с такими же опрятными и чистыми продавцами и покупателями, так и нищенствующие жители города, побираться недоеденными остатками. Цивилизационное развитие можно заметить даже в рамках одного Кхари Баоли — это место пересечения различных слоев общества, маркерами достатка которых выступает как внешний вид, так и способность/неспособность приобретать какие-либо товары.

Ссылаясь на Торстейна Веблена, Штомпка указывает и на «показательное потребление» [Там же: 15], которое должно служить индикатором повседневности высшего общества, то есть быть вписанным в критерии показателей «богатство» и «роскошь». Однако в рыночных отношениях индийской культуры такие потребительские стратегии скорее, наоборот, становятся демонстрацией бедности и нищеты: наблюдения за обстановкой на рынке больше приводят к размышлениям о неумении обращаться с деньгами, попытках демонстрации фиктивного материального положения, не подкрепленного какими-либо реальными финансами:

Первое впечатление, действительно, незабываемое — кажется, что попадаешь в восточную сказку, хотя картинки базара даже близко не напоминают книжные иллюстрации².

Визуальный образ восточного рынка, десятилетиями создававшийся в массовой культуре, разрушается: вместо атласных тканей, запахов специй и ориенталистской экзотики исследователь сталкивается с грязью, мусором, вонью, трансформирующими сформированное представление об индийской культуре. Индийский рынок действительно оказывается шумным, заполненным людьми местом, в котором можно увидеть и животных с поклажей, и людей, таскающих огромные тюки и баулы с вещами или продуктами, однако романтизирующая восточный колорит массовая культура не передает рыночной реальности с ее вонью, шумом и нищетой — все это тянущееся наследие ориенталистского движения XVIII–XX веков [Дроздова 2017: 63]. В пределах рынка рождается не только классовое и социальное различие, но и для внешнего посетителя-ученого происходит разрыв между художественной и действительной визуализацией пространства.

Несмотря на то, что, согласно Веблену, чрезмерная, избыточная визуальность скорее присуща более богатым слоям населения, в случае делийского рынка она становится вполне возможной и для тех, кто живет на половину доллара в день. Понятие «зрелищность» переосмысляется, неожиданно обретает негативную коннотацию, перестает ассоциироваться с представлениями о невиданной роскоши и недостижимых финансовых возможностях. Здесь, в Дели, «зрелищным» оказывается то, что может, наоборот, вызывать отторжение, отвращение и неприязнь. Чувства антрополога-исследователя здесь также противны традиционной реакции на зрелищность — вместо мандража и легкой нервозности, обычно испытываемой человеком перед чем-то роскошным и удивительным, исследователь скорее погружается в мандраж боязненный, схожий с самоощущением в малопривычном, нечистом месте. Те же мурашки по коже воспринимаются в ином ключе: присутствует очень сильное желание помыться и «стереть» впечатление от увиденного.

Насколько же образ рынка, в целом, вписывается в визуальный пласт Индии? Тесно поставленные друг к другу палатки, юркость мельтешащих тут и там продавцов и покупателей, насыщенность пространства телами, вещами, транспортом — все это не свидетельствует ни о присутствии власти, для которой больше характерны просторные тронные залы, огромные столы и массивные кресла [Штомпка 2007: 15], ни об уровне достатка, необходимого для определения человека как «обеспеченного». Несмотря на это, в Индии

² Дневник наблюдений, 4 октября 2024 года.

существует и совершенно обратная картина, наоборот, демонстрирующая ту самую роскошь и недостижимый уровень богатства. Это Тадж-Махал: территория мавзолеевого комплекса представляет собой как раз такое обширное пространство, как бы заявляющее посетителям о необходимости преклониться перед масштабами и роскошью места. Аккуратно убранные дорожки, одинаково подстриженные кусты и практически идеальная чистота парка разительно контрастируют с рыночными сточными водами и спящими прямо на земле нищими.

Кстати, Тадж-Махал — пожалуй, самое чистое место Индии. В жизни не поверишь, что он находится в пределах Агры, которая сама по себе, как и Дели, покрыта мусором. Грязь заканчивается там, где начинается комплекс дворца — идеально выстриженные кусты и газоны, чистота, приятный запах свежести (хотя мы не в горах — удивительно)³.

Территория дворца определяет статус посетителя, требует соответствия человека месту, в котором он находится, давит на него. Это соответствие или несоответствие маркирует уместность находящегося в Тадж-Махале. Делийский рынок, на первый взгляд, больше располагает визитера к проникновению в среду. Благодаря такому очевидному различию между двумя общественными местами можно выявить определенное значение, закладываемое в саму суть делийского рынка, — для местного здесь нет никакого ощущения отчужденности, непринятости и отвергнутости. Каждый человек, пребывающий на делийском рынке, должен ощущать себя «своим», но внешнему исследователю, пытающемуся вписаться в ориенталистский дискурс окружающей среды, это может даваться с трудом, так как такая социальная девиация не оказывается намеренной, ее невозможно принять как показательные символы, долженствующие демонстрировать отличность от всех. Социолог сталкивается с внешним сопротивлением при попытке стать частью этого социального пространства.



(QR3 – Рынок давит движением. Постоянные погрузочные и разгрузочные работы; гужевого транспорт смешивается с мотоциклами, виляющими прямо внутри тротуара; маленькие люди переносят невероятных размеров тюки; постоянного движения требует процесс выживания; равно как и они, должны двигаться мы, очень странным кажется задерживаться где-то подолгу, ничего не покупая)

³ Дневник наблюдений, 3 октября 2024 года.

Восприятие Дели через пять чувств

В Дели очень легко заметить границы между более и менее богатыми районами. Даже оказавшись в городе впервые, вы сразу поймете, когда пересечете эту границу, и заметите, когда будете только приближаться к ней. Понимание обстановки вокруг будет интуитивным, так как оно строится не только на том, что вы видите, но и на том, что ощущаете и воспринимаете через звуки, запахи и тактильные ощущения, потому что город перенасыщает органы чувств, и невозможно игнорировать аудиальный и тактильный ландшафты.

В Санкт-Петербурге и Москве комфортно (а для нас даже привычно) постоянно ходить в наушниках: светофоры и указатели безопасно регулируют движение, нет постоянного страха случайно прикоснуться к чему-то, можно спокойно облакачиваться на поручни и сиденья в общественном транспорте и на стены зданий. В Дели же звук является таким же постоянным и важным регулятором движения, как дорожные знаки и разметка: идти в наушниках по улице может быть даже опасно, так как есть риск не услышать сигнализирующего водителя. Тактильные ощущения в Дели также важны большую часть времени — нужно быть внимательным, чтобы случайно не испачкаться и вовремя увернуться от свисающих проводов.

Богатые районы, конечно, выглядят более обеспеченными. Относительно чистые и широкие улицы, более дорогая застройка и машины, на тротуарах и площадях работают дворники. Но кроме меньшего визуального загрязнения и атрибутов, демонстрирующих принадлежность к среднему или выше среднего классу, которые вы видите, также уменьшается загрязнение и аудиальное. Богатые районы менее населенные, по ним ездит меньше транспорта, сами машины тише, нет шумных уличных магазинчиков, меньше животных, что все вместе производит намного меньше звуков, чем уличная жизнь более бедных районов Дели.

Пахнут богатые районы тоже иначе. Уличные лавки с едой отсутствуют, обычного мусора на земле не так много, машины более высокого класса производят меньше выбросов — каждый из этих факторов уменьшает плотность запахов в сравнении с районами победнее. Уровень фактического загрязнения воздуха, разумеется, не снижается, однако, благодаря контрасту, воздух в таких районах субъективно ощущается намного свежее и чище.

Таким образом, бедные и богатые районы выстраивают границу на уровне насыщения органов чувств: более обеспеченные пространства не так агрессивно воздействуют на восприятие наблюдателя и выстраивают комфортную среду для своих посетителей и обитателей на разных сенситивных направлениях.

Рынки Дели, особенно Кхари Баоли, самый большой рынок специй в Азии, являются некоторой «концентрацией» города. Они отражают ритм жизни мегаполиса: просыпаются, переживают подъемы и спады посетителей, там воспроизводится торговля, культура и повседневная жизнь делийцев. Районы Кхари Баоли имеют разный этнический состав; делятся на престижные, богатые и те, где преобладает средний и низший класс; более и менее безопасные; открытые любым посетителям и доступные только местным.

Следовательно, рынки часто оказываются отражением взаимоотношений культуры, экономики, повседневной жизни. Например, в работе «“От мяса разит мертвечиной”»: сенсорные восприятия на сицилийском городском рынке» Бригида Маровелли анализирует, как тенденция к санитарной очистке городских пространств повлияла на городской рынок Ла-Пескерия в городе Катания, Сицилия, и как это отразилось на чувственном восприятии границ самого рынка [Marovelli 2014]. Важно, что в этом исследовании рынок рассматривается как конструируемое пространство, в котором культурные ценности переплетаются с экономической системой. Так и Кхари Баоли воплощает экономику и культуру Дели в частности и Индии в целом в своих особых социальных порядках, поддерживаемых, понимаемых и воспроизводимых, в том числе, через органы чувств.

Рынок может быть рассмотрен и как пространство протеста, неповиновения: в случае сицилийского торгового пространства протест осуществляется именно путем чрезмерного шума и обилия неприятных запахов. Кхари Баоли, наоборот, выстраивает собственный порядок, не из протеста, но из тенденций культуры, привычек и экономических особенностей мегаполиса.



(QR4 – Чем ближе подходишь к мечети Джама Масшид, тем слабее пресс; спокойные улочки могут не только дать передохнуть, но и вызвать новые фобии, связанные с другой стороной собственной безопасности; водоворот культур, этносов и религий может вызывать когнитивный диссонанс, когда не понимаешь, что делать, как выглядеть и куда глядеть)

Позиция исследователя на рынке Кхари Баоли: внутренние и внешние границы

Оказавшись на Кхари Баоли, будучи белой девушкой, ты, скорее всего, займешь позиции чужака и участвующего наблюдателя.

Позиция чужака устанавливается сразу же благодаря внешним и внутренним условиям и ограничениям, объектом которых ты ока-

зывается. Внешние ограничения — это отношение окружающих, повышенное внимание, выражающееся во взглядах, просьбах сфотографироваться, попытках заговорить. Это «особое» отношение ясно дает понять, что ты здесь — чужой, отличающийся от остальных. Еще одним условием выступают наши собственные внутренние ощущения, заключающиеся в наблюдении отличий между нами и окружающими, а также считыванием обстановки вокруг. Это внешность других людей, цвет кожи, одежда (преимущественно традиционная у продавцов и других покупателей, прокладывающая границы между «нами» и «ими»), поведение, незнание, как ответить или где можно остановиться. Но кроме того, что мы наблюдаем, позиция чужака считывается также и через звук, запах и тактильность, которые так же, как и внешние признаки, определяют социальные границы. Все ощущения окружающей обстановки считываются через сравнения с собственным опытом и ожиданиями, выстроенными на этом опыте. Получаемая сенситивная информация сравнивается с установленными ориентирами и получает маркер «чужого».



(QR5 – Карта передвижения исследователей по рынку)

То, что мы воспринимаем чужим, создает границу для позиции чужака.

Если мы снова окажемся на Кхари Баоли и закроем глаза, попробуем сделать несколько шагов, ориентируясь только на звуки, запахи и тактильные ощущения, то мгновенно поймем, что находимся в обстановке, где мы — чужаки. Каждый орган чувств будет маркировать поступающие сигналы как незнакомые.

В звуке граница между «нами» и «другими», в первую очередь, определяется речью. Незнакомый язык, незнакомый акцент на английском и непонимание, что слышишь, — все сразу приобретает маркер «чужого» и ставит нас в меньшинство. Также граница между нами и обстановкой может определяться общим уровнем шума. На Кхари Баоли очень громко: все кричат, сигналият машины, что-то гудит, или кипит, или лает, или мычит, и все это так громко, и настолько сильно отличается от уже пережитого опыта, и превышает ожидания, что сразу понятно — это новая обстановка, чужая, незнакомая, в которой чувствуются страх и непонимание происходящего вокруг.

Есть и другая граница — запах. На самом деле, она работает так же, как и звук: интенсивность сенситивного опыта проводит границу между нами и обстановкой, показывая, что здесь все чужое, а со-

став — незнакомые и непривычные запахи — закрепляет эту границу. Пока окружающие чувствуют себя комфортно, а мы — нет, внутренняя граница встраивает нас в позицию чужаков.

Последнее, на что мы можем ориентироваться, — тактильность. В этом сенситивном направлении внутренние границы выстраиваются через чувство брезгливости: боязнь прикоснуться к поверхностям, пока окружающие нас люди ведут себя спокойно и естественно, маркирует обстановку как чужую.

Интересно, что у тактильности есть и внешняя граница, выстраиваемая окружающими. Продавцы и поставщики, носящие мешки со специями по переулкам и главной улице, явно ожидают, что их пропустят или что на них обернутся. Но неумение уворачиваться наглядно выстраивает границу между нами и окружающими, подчеркивает позицию чужака внутри установленного порядка организации рыночного и городского пространств.

Второе положение, которое ты занимаешь во время нахождения на Кхари Баоли, — это положение участвующего наблюдателя. Чтобы объяснить понятие «участвующий наблюдатель», обратимся к одному из самых первых впечатлений с рынка: мы только-только зашли на самую главную и широкую улицу. В одной из самых первых лавочек стояла старушка (предполагаем, что англичанка, хотя акцент мог свидетельствовать и о принадлежности к другой национальности), она разговаривала с продавцом, что-то рассматривая на прилавке. Нас поразило, как на нее смотрели окружающие, — все посетители рынка, проходившие мимо, оглядывались на нее, могли даже приостановиться, чтобы посмотреть на даму. Такое внимание к фигуре иностранной туристки четко расставляет границы принадлежности к пространству рынка: есть люди, относящиеся к этому месту и владеющие им, есть посетители рынка, а есть — чужаки.

Несомненно, та старушка — участница пространства рынка. Она покупает что-то, общается с продавцами, а значит, осуществляет рыночные процессы, как и все остальные. То, что она «чужая», не лишает ее возможности участвовать, но и полноценным участником она не воспринимается. Она — временный участник рынка, о чем остальным фигурам пространства сигнализирует внешний облик женщины и реакция окружения.

Поскольку невозможно стать «своим», но можно поучаствовать, образуется возможность побыть участвующим наблюдателем. Нам кажется важным объяснить здесь разницу между наблюдающим участником и участвующим наблюдателем: наблюдающий участник имеет меньше внешних границ — он воспринимается окружающими как полноценный участник, а не временный. Наблюдающие участники обращают на себя меньше внимания, в то время как наша группа и та старушка воспринимаются окружающими как нечто из ряда вон выходящее. Наличие позиции чужаков не дает

нам стать участниками, но позволяет быть наблюдателями и участвовать в части рыночных процессов.



(QR6 – На окраинах рынка также царит бедность. Бедность в нашем расхожем понимании вообще везде, другое дело, что не чувствуется депрессии, вплетенной в проживание этой бедности. Кажется, есть некая миссия, которую эти люди проходят, только отправная точка и точка окончания одинаковая. Так и в нашем путешествии, мы шли от шума к шуму, от прилавка к прилавку, от движения к движению, от жары к жаре)

Сенситивные маркеры пространства между участниками рынка

В этом ощущении пристального внимания, но в то же время увлеченные обстановкой вокруг, мы свернули с Суоми Вивекананд Мардж на улочку Гали Баташен. Здесь хочется показать восприятие Кхари Баоли через три призмы: звуки, запахи и тактильные ощущения. Каждая из них по отдельности, и все вместе они показывают маркеры пространства: бедные и богатые запахи, звуки индуистов и мусульман, тактильность, дающая контроль и безопасность, и наоборот.

Дэвид Хоус пишет о неразделимости пяти чувств, их едином фильтре для восприятия Индии, — это не только заложено в культуре страны, но и само по себе неизбежно [Howes 2018]. Нам тоже хочется поговорить о неизбежности, и о том, как сенситивная призма не только неотделима от Индии, но и помогает ориентироваться в пространстве индийского рынка.

На главной улице рынка тяжело находиться в первые несколько минут — настолько там шумно. Звуковой ландшафт включает в себя крики продавцов и покупателей, разговоры посетителей рынка, гудки машин и авторикш. С одной стороны, звук — граница между отдельными продавцами и группами продавцов. Для отдельных продавцов громкий крик и зазывание, так же как и на рынке Ла-Пескерия, — это способ конкуренции. Там, где лучше слышно одного продавца и меньше другого, первый получает преимущество. Для групп продавцов различаются шум в центре рынка, где больше посетителей и острее необходимость привлечь покупателей, и тишина в закоулках, где мало людей и нет соревнования за каждого проходящего мимо посетителя.

Таким образом, крики продавцов являются воплощением социального порядка на рынке и способом его становления. Чем в более шумном районе находится продавец, тем он более конкурентоспособен, но также чем громче он рекламируется, тем больше преиму-

щества получает. Для посетителей это также своеобразный маркер благосостояния и популярности района рынка: чем громче определенный участок, тем более востребованные продавцы там находятся. Громкий звук становится маркером предпринимательского успеха для рынка.

В самом начале рынка — лавки со специями, ради которых на рынок приезжает большинство посетителей. Громкость в этой части максимальная. Пройдя по закоулкам до районов с посудой и техникой, попадаешь на намного более тихий участок рынка. Улочки там даже выглядят пустынными, практически не ездят авторикши и мотоциклы — вся эта тишина свидетельствует о неважности района для посетителей, недостатке покупателей и бедности местных лавок.

Пройдя еще дальше по посудному району, выходишь к местной мечети. Мы попали как раз на время намаза. Громкий голос муэдзина, разносящийся по улицам, — маркер религиозной принадлежности района. Для посетителей рынка это тоже определенный маркер — здесь другой социальный порядок, мусульманские традиции и обычаи, на улицах тихо и нет людей, только звучание намаза, — звук становится ориентиром для каждого, кто его слышит.

Следующий ориентир — запах. Запах маркирует пространство по интенсивности и составу: конечно, специями пахнет на всем рынке, ты чувствуешь его, подъезжая еще за сотни метров, но в более отдаленных районах запах специй смешивается с самыми разными грязными запахами, хотя в бедных районах рынка интенсивности запаха специй недостаточно для того, чтобы полностью перекрывать вонь.

В центральном районе ощущается исключительно запах специй; с ним может смешиваться запах немытого тела или запах коровы, но это будет не постоянно, а только если ты пройдешь мимо обладателя аромата. В переулках запахи помоев, животных, немытых тел, еды, экскрементов и просто обычной грязи на земле будут ощущаться постоянно, с меняющейся интенсивностью в зависимости от заброшенности места, в котором вы находитесь.

Мы сворачиваем с узкого переулка, ведущего к главной улице, и через несколько закоулков выходим на площадку, по запутанности и закрытости планировки напоминающую лабиринт петербургских дворов. Здесь одна небольшая лавка на выходе на площадку, в которой мужчина готовит что-то из теста, закинув одну ногу на низкий грязный стол. У площадки канава, от которой смердит болотистым канализационным запахом, а рядом стоит коза, серая от пыли, даже на расстоянии нескольких метров пахнущая немытым животным. Вся эта смесь — за ней практически не ощущается запаха специй — маркер бедности района, в котором мы находимся.

Важно отметить, что запах может быть и профессиональным маркером: посудные районы имеют специфический металлический запах, центральные — запах специй, переулки с уличной едой пахнут маслом и дымом. В районе с металлическим запахом мы точно знаем, что купим специи дешевле, чем в центре.

Тактильные маркеры тоже имеют значение. С их помощью считывается бедность, но также это уникальный маркер безопасности и контроля на рынке.

Толпа на рынке — это то, с чем ты невольно соприкасаешься в обеспеченных и востребованных районах. Физически невозможно ни с кем не столкнуться, не прикоснуться ни к кому, и даже сложно увернуться от мешка, который несет поставщик на голове. Однако толпа и количество прикосновений — маркер популярности района. Чем дальше уходишь от центра — тем меньше людей, тем в большей опасности ты себя ощущаешь. Наличие толпы вокруг формирует легкое чувство успокоения. Среди звуков, запахов и тактильных ощущений тел безопасность рождается благодаря пониманию «мы не одни»: несмотря на хаотичность передвижений, шумы и сложные комбинации запахов, чувство причастности к обществу рынка создает ощущение единства с массой людей, понимания окружающей обстановки. Тихие, укромные, безлюдные уголки рынка скорее вызовут чувство тревоги и беспокойства от неизведанного пространства. Ощущение контроля и безопасности в хаосе также подкрепляется рациональным пониманием: в людных местах всегда есть кто-то, к кому можно обратиться за помощью, а заблудившись в пустынных переулках, даже не у кого узнать обратный путь.

Говоря о тактильных маркерах, снова вспомним работу Дэвида Хоуса. Пока на европейских рынках урбанизация сделала опыт участия на рынке частной собственностью под централизованным управлением (начиная от пластиковых упаковок, ограничивающих запах, и отказов на просьбы попробовать продукт перед покупкой и заканчивая госрегулированием планировок и санитарных норм), на Кхари Баоли максимальный контроль появляется не в приватности и ограниченности сенситивных ощущений, а в возможности получить помощь.

Во-первых, на традиционных индийских рынках все пять чувств перенасыщаются, поэтому контролировать получаемый опыт становится невозможно: здесь просто нет пластиковых упаковок, чтобы повлиять на то, что ты трогаешь или какой запах ощущаешь. Во-вторых, получение сенситивных ощущений не зависит от тебя, а зависит от всех остальных агентов рынка, действующих также бесконтрольно. И, наконец, в-третьих, контроль и безопасность особенно сильно ощущаются в тактильности — одинаково страшно прикоснуться ко всем поверхностям на рынке, но безопасны бо-

лее популярные и богатые пространства, имеющие больше наблюдателей, больше участников и способные создать чувство единства с толпой, возможность обратиться за помощью.

Заключение

В статье мы представили результаты рефлексии по наблюдениям, проведенным на делийском рынке Кхари Баоли в Индии и отраженным в полевых дневниках, и анализа визуальных и аудиальных записей. Основными фокусами работы стали восприятие пространства рынка исследователями и участниками поля и встроенность образа рынка в городское пространство. Мы доказали, что социальные границы на рынке считываются через чувствительную призму и что роль этой призмы критически важна для участников поля и посетителей Кхари Баоли.

Исследование показало, что чувственные ощущения (обоняние, тактильность, слух) в пределах торгового района города Дели могут определять статусы как городских пространств, так и положения самих исследователей. Также зафиксировано разрушение привычного художественного образа восточного рынка — вместо него конструируется образ рынка, не только колоритный, но и отталкивающий своими атрибутами. Более того, делийский рынок тяготеет к втягиванию наблюдателей в свое пространство путем переживания коллективного чувственного опыта, который не только блокирует движение в пределах торгового пространства, но и лишает участников способов ориентирования на рынке. Социальный порядок устанавливается с помощью воздействия на чувственные ощущения и понимается с их же помощью.

Встроенность образа рынка в имидж Дели оценивается с точки зрения, формируемой поп-культурой и рефлексией над контрастным визуалом Индии в целом: Кхари Баоли считывается как часть динамической картины, отражающей экономические, социальные и культурные контрасты города. В отрыве от ожиданий и внутри анализа Дели рынок является концентрацией города, в полноте отражающей его уникальность и социальные движения.

Литература

- Дроздова, А. А. (2017). Ориентализм как противоположность мультикультурализму. *Вестник Университета мировых цивилизаций*, 2017(15), 61–65.
- Дуглас, М. (2000). *Чистота и опасность: Анализ представлений об осквернении и табу*. М.: Канон-Пресс-Ц; Кучково поле.
- Кузнецова, Е. В. (2003). *Рынок как социальное явление* (Автореферат диссертации на соискание степени кандидата социологических наук). Уфа: Уфимский государственный авиационный технический университет.

- Романов, В. Н. (2011). Сущность рынка как категории социальной философии. *Национальные интересы: приоритеты и безопасность*, 2011(45), 54–66.
- Тарасова, Е. Е. (2004). Социально-экономическая сущность рынка, механизм его функционирования и развития. *Финансы и кредит*, 2004(9), 22–28.
- Штомпка, П. (2007). *Визуальная социология. Фотография как метод исследования*. М.: Логос.
- Howes, D. (Ed.). (2018). *A cultural history of the senses in the Modern Age, 1920–2000*. London: Bloomsbury Publishing.
- Marovelli, B. (2014). 'Meat smells like corpses': Sensory perceptions in a Sicilian urban marketplace. *Urbanities*, 4(2), 21–38.

References

- Douglas, M. (2000). *Purity and danger: An analysis of concepts of pollution and taboo*. Moscow: Kanon-Press-C; Kuchkovo pole. (In Russian).
- Drozdova, A. A. (2017). Orientalism as the opposite of multiculturalism. *Bulletin of the University of World Civilizations*, 2017(15), 61–65. (In Russian).
- Howes, D. (Ed.). (2018). *A cultural history of the senses in the Modern Age, 1920–2000*. London: Bloomsbury Publishing.
- Kuznetsova, E. V. (2003). *The market as a social phenomenon* (Abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Sociological Sciences). Ufa: Ufa State Aviation Technical University. (In Russian).
- Marovelli, B. (2014). 'Meat Smells Like Corpses': Sensory perceptions in a Sicilian urban marketplace. *Urbanities*, 4(2), 21–38.
- Romanov, V. N. (2011). The essence of the market as a category of social philosophy. *National interests: Priorities and safety*, 2011(45), 54–66. (In Russian).
- Sztompka, P. (2007). *Visual sociology. Photography as a research method*. Moscow: Logos. (In Russian).
- Tarasova, E. E. (2004). The socio-economic essence of the market, the mechanism of its functioning and development. *Finance and credit*, 2004(9), 22–28. (In Russian).

Краеведческие зины как визуальный инструмент репрезентации городской идентичности

ЕВГЕНИЯ НИКОЛАЕВНА КУЗИНЕР^[1]

✉ ekuziner@hse.ru

ORCID: 0000-0002-2475-1760

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

Для цитирования статьи:

Кузинер, Е. Н. (2025). Краеведческие зины как визуальный инструмент репрезентации городской идентичности. *Фольклор и антропология города*, VII(3), 96–122.

Краеведческие зины, или самодельные преимущественно печатные издания, посвященные местной истории и культуре, являются уникальным средством визуальной репрезентации локальной идентичности. Они позволяют жителям самостоятельно исследовать, документировать и распространять материалы о своем городе.

Основной тезис статьи заключается в том, что современные краеведческие зины представляют собой гибридный инструмент визуальной антропологии, соединяющий субъективный опыт и визуальные стратегии, позволяющие исследовать городскую идентичность (и себя в городе) через персонализированные формы творчества.

В статье ставится вопрос, как зины функционируют в качестве визуального медиума, формирующего представления горожан о городском пространстве. Особое внимание уделено роли зинов в построении связи между жителями и окружающим их городским пространством, а также в осмыслении микроисторий и маргинальных нарративов, зачастую отсутствующих в официальной городской хронике.

Методологическая основа исследования включает качественный контент-анализ краеведческих зинов, объединяющий анализ визуальных компонентов (иллюстраций, фотографий, коллажей, графических решений) и текстовых материалов (эссе, стихотворений, личных историй), а также полуструктурированные интервью с их создателями. Автор анализирует, каким образом визуальные элементы (иллюстрации, фотографии, коллажи) и текстовые компоненты (короткие эссе, стихотворения, личные истории) взаимодействуют друг с другом для передачи опыта проживания в городе и формирования его образа.

Ключевые слова: зин, самиздат, визуальные исследования, город

Дата поступления в редакцию: 10.03.2025

Дата рецензирования: 02.04.2025

Дата принятия к публикации: 28.04.2025

Local history zines as a visual tool of urban identity representation

EVGENIA NIKOLAEVNA KUZINER ^[1]

✉ ekuziner@hse.ru

ORCID: 0000-0002-2475-1760

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

To cite this article:

Kuziner, E. N. (2025). Local history zines as a visual tool of urban identity representation. *Urban Folklore & Anthropology*, VII(3), 96–122. (In Russian).

Local history zines (self-published, primarily print-based publications focused on local history and culture) are a unique medium for the visual representation of local identity. They enable residents to research, document, and share materials about their city, contributing to the formation.

The central thesis of this article is that contemporary local history zines function as a hybrid method within visual anthropology, merging subjective experience with visual strategies to explore urban identity and selfhood in the city through highly personalized forms of creativity.

The article examines how zines operate as a visual medium that shapes citizens' perceptions of urban space. Particular attention is given to the role of zines in fostering connections between residents and their urban surroundings, and in articulating microhistories and marginal narratives often absent from official urban accounts.

The methodological approach includes visual and textual analysis of zines, field observations, and interviews with their creators. The author analyzes how visual elements (illustrations, photographs, collages) interact with textual components (short essays, poems, personal stories) to convey urban experience and contribute to the construction of the city's image.

Keywords: zine, samizdat, visual studies, city

Что такое «зин». От субкультурного явления до мейнстрима

Считается, что первые зины (от англ. *magazine* – журнал) стали популярны в 1960–1970-х годах XX века в Великобритании и изначально были субкультурным явлением. Первые малотиражные печатные издания появились в набирающей популярность панк-среде и были посвящены преимущественно панк-группам, событиям в панк-культуре и фанатской среде. Фэнзины использовались для того, чтобы говорить об андеграундной музыке и группах, о которых не писали крупные издания.

Для понимания специфики краеведческих зинов важно рассмотреть их в контексте общей культуры зинов, которая охватывает широкий спектр тематических и жанровых направлений. Это позволяет увидеть, какие практики и стратегии краеведческие зины наследуют и развивают в собственной нише.

Некоторые исследователи считают, что истоки зинов можно проследить гораздо раньше: политические манифесты и памфлеты, созданные еще в XVI–XVII веках, можно рассматривать как одну из ранних форм самиздата [Ferris 2001]. В 1930-е годы стали распространяться и популяризироваться самиздатные поэтические сборники и журналы с научно-фантастическими рассказами, которые не принимались крупными издательствами, что также можно считать предшественниками современной зин-культуры.

Большинство участников зин-культуры и исследователей сходятся во мнении, что зины являются одной из форм микромедиа – самиздатными, малобюджетными и малотиражными изданиями, создаваемыми определенными сообществами. Основные цели таких зинов включают социальный активизм, предоставление голоса маргинализированным группам, а также создание и укрепление локальных сообществ [Duncombe 2008; Kempson 2015]. Исследователи рассматривают зины не только как форму коллективной субкультурной практики, но и как политическое заявление, средство самовыражения и альтернативный источник информации. Такие издания, как правило, некоммерческие и представляют собой личные, а зачастую и экспериментальные тексты.

Стивен Данкомб [Duncombe 2008] выделяет несколько основных жанров зинов:

- фэнзины – посвящены различным культурным явлениям (музыкальным направлениям, конкретным группам, кино, сериалам и т. д.);
- политические и активистские зины – содержат манифесты, критические статьи и социальные комментарии;
- перзины (персональные зины) – автобиографические, дневниковые записи;

- зины андеграундной сцены — рассказывают о субкультурах, неформальных движениях;
- зины о зин-сообществе — рефлексивные тексты о самой культуре зинов;
- зины о странном и удивительном — рассказывают о необычных темах, оккультизме, мифах и легендах;
- религиозные зины — исследуют вопросы веры и духовности;
- профессиональные зины — освещают различные сферы деятельности;
- зины о здоровье — посвящены медицине, психическому здоровью, альтернативной медицине;
- секс-зины — исследуют сексуальность, гендерные аспекты;
- зины о путешествиях — путевые заметки, исследования урбанистики и географии;
- комиксы — самиздатные графические новеллы, экспериментальные визуальные истории;
- литературные зины — публикуют художественную прозу и поэзию;
- артзины — экспериментальные визуальные издания, включающие авторские рисунки, коллажи и фотографии.

Кроме того, исследователи выделяют **женские зины** (*grrrl zines*), созданные девушками и ориентированные на женскую аудиторию [Green, Taormino 1997].

Зины в российском контексте

В российском академическом дискурсе чаще используется понятие «самиздат» — как культурное и политическое явление, получившее распространение в советское время. Под самиздатом понимались нелегальные малотиражные журналы, посвященные разнообразным культурным, политическим и активистским темам. Елена Савенко [2012] выделяет ключевые характеристики советской самиздатной культуры, среди которых: отсутствие цензуры, а также самоиздание и альтернативные способы распространения.

В настоящее время зины сохраняют свою культурную и исследовательскую значимость, оставаясь предметом изучения как в академических кругах, так и в независимых сообществах. Современный самиздат существует в менее политизированной форме, оставаясь доступным средством самовыражения [Беляева 2023]. Исследователи также выделяют новые формы зинов — **артбуки** или **артзины**, которые объединяют элементы традиционного зина и современных художественных практик [Там же: 4].

История и эволюция зинов показывают, что это не просто форма независимого издательства, но и важный инструмент формирования культурной идентичности, самовыражения и коллективного действия. Несмотря на цифровую эпоху, зины остаются актуальными и востребованными, представляя собой уникальную площадку для альтернативного нарратива, творческих экспериментов и создания сообществ. Современные зины адаптируются к новым форматам, включая онлайн-платформы и гибридные формы, но их основная идея — DIY-подход¹, независимость и доступность — остается неизменной.

Хотя зины традиционно ассоциируются с DIY-культурой и самиздатом, в последние годы в России наблюдаются отдельные инициативы по их интеграции в музейные, архивные и исследовательские проекты. Однако основное значение зинов продолжает оставаться в их роли инструмента локальной идентичности и независимого самовыражения. Этот процесс затрагивает несколько направлений: создание специализированных коллекций зинов в библиотеках и музеях, интеграция зинов в художественные выставки и архивные инициативы, а также рост интереса к ним со стороны исследовательского сообщества.

Зины и локальная идентичность

Современная культура зинов охватывает не только традиционные фэнзины, активистские издания и личные дневниковые записи, но и более узкоспециализированные формы, связанные с исследованием локальной среды. Одним из таких направлений стали краеведческие зины — издания, посвященные истории, культуре и идентичности конкретных мест, создаваемые местными жителями, исследователями и энтузиастами.

Зины изначально формировались как способ самовыражения и альтернативного документирования субкультурной жизни, но со временем они стали важным инструментом репрезентации локальных сообществ. Они фиксируют устные истории, локальные нарративы и визуальные свидетельства, которые редко находят отражение в официальных источниках. Это особенно актуально для городских сообществ, которые стремятся сохранить и передать информацию о своей повседневной жизни, местной архитектуре, уличном искусстве, городских мифах и трансформациях общественного пространства.

Краеведческие зины можно рассматривать как форму документирования городской идентичности, в которой визуальный и тек-

¹ DIY-подход (от англ. Do It Yourself — «сделай сам») — это способ деятельности, при котором человек самостоятельно выполняет работу или создает продукт без привлечения специалистов или готовых решений.

стовый контент используются для осмысления и фиксации локальных особенностей среды. Они объединяют элементы традиционных краеведческих изданий с эстетикой DIY и независимой журналистики, предлагая субъективный, но ценный взгляд на жизнь города.

Таким образом, краеведческие зины представляют собой логичное продолжение и развитие культуры зинов: они позволяют локальным сообществам не только рассказывать свои истории, но и визуально репрезентировать городской опыт через фотографии, карты, графику и авторские заметки. Их изучение важно не только в контексте независимых медиа, но и как средство формирования коллективной памяти и альтернативных способов фиксации городской идентичности.

Исследование городской идентичности и ее визуальной репрезентации является предметом внимания социологов, культурологов, урбанистов и искусствоведов. Визуальные медиа, такие как фотографии, графический дизайн, уличное искусство, а также малотиражные издания, играют значительную роль в формировании и трансляции локальной идентичности. Работы современных исследователей (например, Кевина Линча [Lynch, 1984] о восприятии городской среды, исследований в области урбанистики Яна Гела [Gehl, 2013] и других авторов) показывают, что визуальные образы города оказывают влияние на его социальное восприятие и идентичность.

При этом краеведческие зины представляют собой малоизученное явление, находящееся на стыке независимого издательского движения и визуальной антропологии. В отличие от традиционных краеведческих изданий, они не стремятся к объективному изложению исторических фактов, а передают субъективное восприятие города через визуальные и текстовые элементы. Анализ существующих исследований показывает, что краеведческие зины могут быть рассмотрены как форма «визуального нарратива», через который авторы выражают свое видение городской идентичности, фиксируют локальную историю и создают альтернативные образы городских пространств. Зины создаются энтузиастами, исследователями и жителями городов, что делает их ценным источником информации о локальной культуре и идентичности, отличающимся субъективностью, художественным выражением и креативностью. Однако данный феномен остается недостаточно изученным в научном дискурсе, особенно в контексте его роли как инструмента визуальной репрезентации городской идентичности.

Целью данной статьи является анализ краеведческих зинов как визуального инструмента репрезентации городской идентичности и определение их роли в формировании локального культурного дискурса.

Обзор исследований

Исследования зинов как культурного и социального явления охватывают широкий спектр тем — от их роли в субкультурной и активистской среде [Piermeier 2009; Kempson 2015] до их влияния на визуальные и медийные практики [Ferris 2001]. В данном разделе рассмотрены ключевые подходы к изучению зинов в зарубежной и российской академической традиции, а также их связь с процессами институционализации и репрезентации городской идентичности.

Зины как часть альтернативных медиа. Одним из ключевых направлений исследований является рассмотрение зинов как альтернативных медиа, противопоставленных традиционной журналистике и официальным изданиям. Согласно Стивену Данкомбу [Duncombe, 2008], зины представляют собой некоммерческое микромедиа, создаваемое для самовыражения, критики мейнстрима и формирования новых нарративов, не представленных в массовых СМИ. В работах Реда Чиджи [Chidgey 2020] зины анализируются как инструмент создания альтернативных общественных дискурсов, особенно в феминистской среде.

Джесси Лимн [Lynn 2014] рассматривает зины как способ документирования независимых архивов, которые представляют собой альтернативу институционализированным формам исторического сохранения. В этой связи зины выступают как инструмент сопротивления доминирующим нарративам и создают пространство для локальных историй и опыта.

Зины и субкультуры. Исследования субкультурного аспекта зинов фокусируются на их роли в создании сообществ и формировании субкультурной идентичности. Так, Мишель Кемпсон [Kempson 2015] изучает зины как способ конструирования субкультурной принадлежности, особенно через участие в зинфестах — ярмарках независимых изданий. Она отмечает, что зины не только укрепляют локальные и глобальные субкультурные связи, но и формируют особую идентичность через DIY-практики.

Важную роль играет исследование Анны Полетти [Poletti 2008], где зины анализируются в контексте автобиографического письма и визуального повествования. Автор вводит понятие «автографики», которое обозначает уникальное сочетание текста и изображения в зинах как форме повествования.

В российском контексте наиболее близким к этой теме является исследование Елены Савенко [2012], посвященное советскому самиздату как предшественнику современных зинов. Автор выделяет отсутствие цензуры и коллективное создание текстов как ключевые характеристики этого явления.

Феминистские и активистские зины. Особый пласт исследований посвящен феминистским и квир²-зинам. В работах Аделы С. Ликоны [Licona 2012] и Розмари Кларк-Парсонс [Clark-Parsons 2017] зины рассматриваются как инструмент феминистского активизма и создания сетевых сообществ. Исследовательницы показывают, что в эпоху цифровых технологий зины продолжают существовать наряду с онлайн-инициативами, сохраняя свою значимость как тактильное и архивное медиа.

Краеведческие зины и городская идентичность. В последние годы в зарубежной науке растет интерес к изучению зинов в контексте городской идентичности. Так, работа Полетти [Poletti, 2008] рассматривает, как зины документируют личный и коллективный опыт жизни в городе, фиксируя локальные трансформации и создавая альтернативные городские нарративы.

В отечественных исследованиях эта тема пока малоразвита, однако в последние годы появляются работы, рассматривающие зины как способ альтернативной урбанистики. Они анализируют, как зины описывают городские пространства, рассказывают забытые истории районов, документируют исчезающие локации и визуально репрезентируют локальную идентичность через фотографии, рисунки и текст [Королева 2022; Беляева 2023].

Исследования зинов показывают, что это не просто форма самиздата, а форма микромедиа, объединяющая активизм, визуальные практики, локальные нарративы и субкультурную идентичность. В то время как в зарубежной науке накоплен значительный пласт работ по различным аспектам зин-культуры, в российском академическом поле тема зинов пока остается на периферии. Однако растущий интерес к локальной идентичности, городским исследованиям и независимым медиа создает предпосылки для дальнейшего изучения этого явления, особенно в контексте краеведческих зинов как инструмента визуальной репрезентации городской среды.

Зины представляют собой многожанровое и многотемное явление, объединяющее личные, субкультурные и общественно-политические нарративы. Краеведческие зины возникают на пересечении этих направлений: они сочетают личные истории, активистские элементы и визуальные стратегии, направленные на репрезентацию локальной среды.

В отличие от традиционных фэнзинов или активистских зинов, краеведческие зины фокусируются на документировании городской среды, повседневной жизни и локальной идентичности, что делает их уникальным исследовательским объектом в контексте изучения визуальных и культурных практик современного города.

² Деятельность «Международного общественного движения ЛГБТ» запрещена в Российской Федерации.

Методология исследования

Для исследования роли краеведческих зинов как визуального инструмента репрезентации городской идентичности использовались качественные методы, направленные на анализ содержания, визуальной составляющей и восприятия данных изданий их авторами. Методологическая основа исследования включает качественный контент-анализ краеведческих зинов, объединяющий анализ визуальных компонентов (иллюстраций, фотографий, коллажей, графических решений) и текстовых материалов (эссе, стихотворений, личных историй), а также полуструктурированные интервью с их создателями.

Для анализа были отобраны зины из частной коллекции автора (N = 45 экземпляров), посвященные локальной культуре (зины о городах, районах и жителях конкретных мест), созданные в более чем двадцати городах России, что позволило охватить широкий спектр локальных идентичностей и визуальных практик. При этом акцент исследования был сделан на типологических особенностях и визуальных стратегиях, а не на региональной специфике.

Полученные данные анализировались на основе сравнительного подхода, с целью выявления общих тенденций и уникальных особенностей визуального и содержательного наполнения зинов. Дополнительно были проведены 18 интервью с авторами краеведческих зинов, что позволило глубже понять их мотивацию, методы работы и влияние на локальные сообщества.

Таким образом, данная методология позволяет рассмотреть краеведческие зины с разных сторон: как визуальный объект, как текстовый нарратив и как часть локального социокультурного контекста, что способствует комплексному изучению их роли в репрезентации городской идентичности.

Анализ содержания краеведческих зинов

Краеведческие зины представляют собой уникальный формат самиздатовских изданий, который сочетает в себе элементы документалистики, художественного осмысления городской среды и личного нарратива. Они создаются независимыми авторами, локальными исследователями и активистами, стремящимися зафиксировать локальную историю, архитектурные изменения, городские мифы и культурные практики жителей.

Контент-анализ зинов позволил выявить ключевые темы, нарративные стратегии и художественные приемы, используемые для репрезентации городской идентичности. В рамках исследования были отобраны зины, посвященные локальной истории, архитектуре, городским мифам, повседневной жизни и культурным практикам жителей.

Рассматривались следующие аспекты:

- тематическая направленность (исторические, социокультурные, активистские, художественные и др. аспекты города);
- жанровые особенности (документальные, художественные, эссеистические, фотозины и др.);
- используемые визуальные элементы (иллюстрации, фотографии, коллажи, шрифтовые решения);
- способы взаимодействия текста и изображения (структурные особенности, верстка).

Тематическая направленность. Анализ содержания краеведческих зинов позволил выделить несколько ключевых тематических направлений:

- Историческая ретроспектива — включает материалы о прошлом города, биографии известных и забытых личностей, краеведческие исследования районов и улиц, анализ архивных документов и старых фотографий.

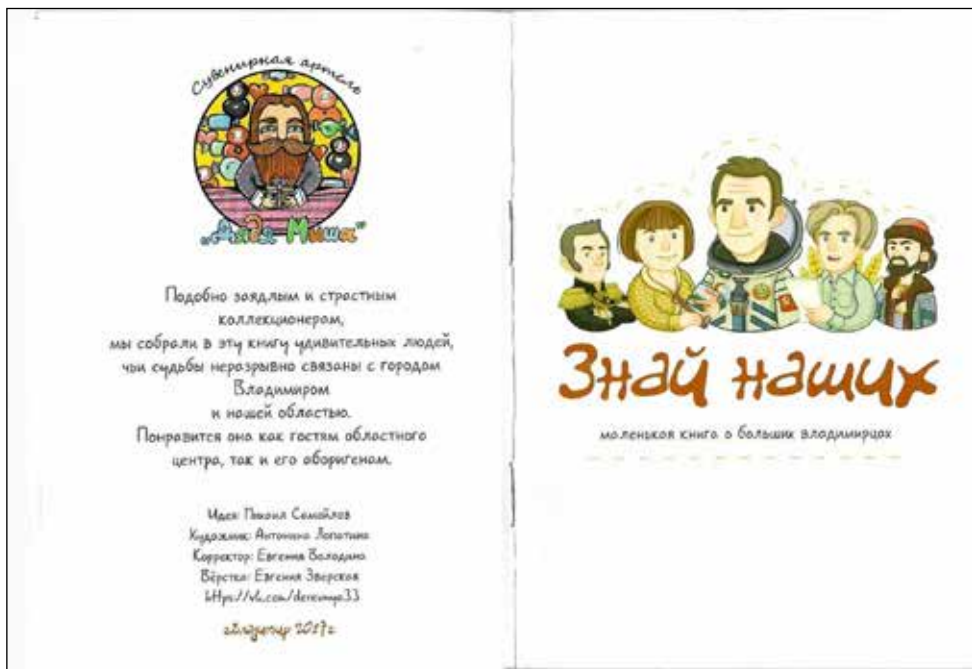


Рис. 1. Книга «Знай наших. Маленькая книга о больших владимирцах», автор идеи: М. Самойлов, г. Владимир, 2017 г., из коллекции зинов и путеводителей Е. Кузнер
Fig. 1. The book "Know Our People: A Little Book About Great People from Vladimir", concept by M. Samoylov, Vladimir, 2017, from the collection of zines and guidebooks by E. Kuziner

- Социокультурные аспекты — рассматривают культурные инициативы, уличное искусство, городские фестивали, локальные традиции и особенности повседневной жизни

в конкретных районах. Ярким примером такого зина служат зины о московских районах — «Новопеределкинские грезы», Zuzino Detour и «Секретные турники Яда».



Рис. 2–3. Зин о маленьком московском районе Зюзино с авторскими фотографиями и топографическим словарем «Zuzino detour», автор А. Рябуха, г. Москва, из коллекции зингов и путеводителей Е. Кузинер

Fig. 2–3. The zine "Zuzino detour", about the small Moscow district of Zyuzino, featuring original photographs and a topographic glossary, by A. Ryabukha, Moscow, from the collection of zines and guidebooks by E. Kuziner

- Активистские темы в зинах — затрагивают проблемы джендификации, сохранения исторического наследия, урбанистического развития, экологии городской среды и борьбы за права локальных сообществ. Данная тема затрагивается, например, в зине про Красноярск «Красзин», где на ментальной карте авторы изобразили свалку (волнующую тему для города), а также в Анти-путеводителе «Пост-исторический город П», в котором в ироничном виде представлены нетуристические виды города и даны комментарии к ним.
- Художественные и экспериментальные зины — сочетают краеведческий контент с авторскими иллюстрациями, поэзией, художественными текстами и визуальными нарративами, создавая субъективный образ города. В данном случае можно сказать, что формат зинов тесно переплетается с арт-буком. Яркой иллюстрацией служит зин по Васильевскому острову, созданный в единственном экземпляре и содержащий в себе вклеенные фотографии, авторские иллюстрации.

Эти темы позволяют зинам выполнять функцию локального архива и альтернативного источника знаний о городе, который фиксирует не только официальную историю, но и субъективные переживания, городские легенды и микроистории отдельных мест.

Жанровые особенности. Краеведческие зины варьируются по жанровому исполнению, что отражает разнообразие подходов к репрезентации городской идентичности. Основные жанровые форматы включают:

- Документальные зины — содержат исторические справки, краеведческие исследования, архивные материалы и интервью с местными жителями. Пример: зин «В неместе живут ветра» — мини-исследование того, что сейчас расположено на уже несуществующей улице.
- Художественные зины — включают эссе, стихи, рассказы и авторские размышления о городском пространстве. Например, зин, созданный саранским изданием «Городские рейтинги» со стихотворениями местных поэтов и поэтесс.
- Эссеистические и исследовательские зины — фокусируются на аналитике городской среды, включают элементы журналистского расследования, сравнения разных периодов в истории города. Пример — сборник «Свердбург», содержащий в себе личные биографические истории жительниц Екатеринбургa о жизни в городе в разное время.
- Фотозины — визуально фиксируют архитектурные изменения, повседневную жизнь, уличное искусство, заброшенные и трансформирующиеся пространства. Часто представляют собой формат фотокниг. Пример: «Я — Норильск», фото-

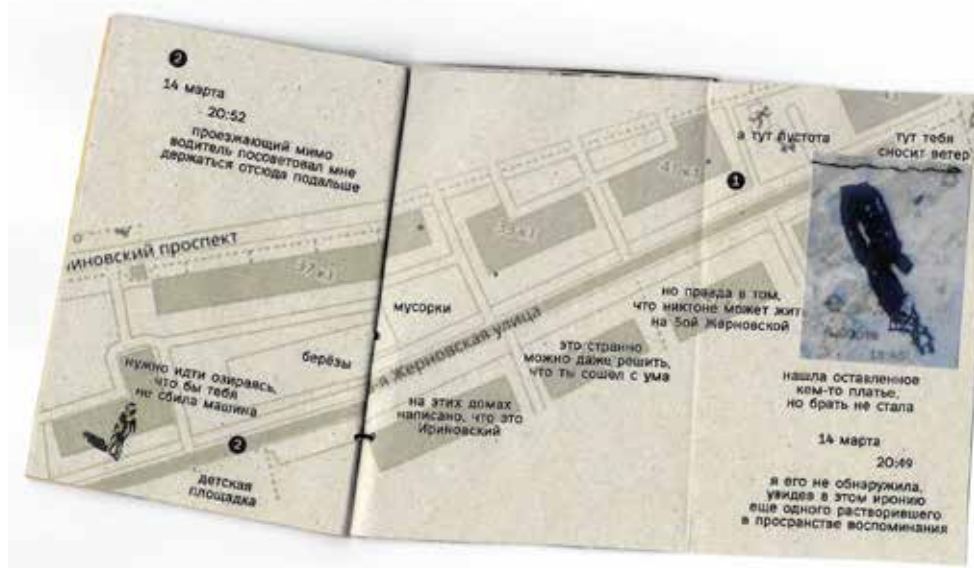


Рис. 4. Зин «В неместе живут ветра», Е. Виноградова, г. Санкт-Петербург, из коллекции зингов и путеводителей Е. Кузинер
 Fig. 4. The zine "Winds Live in the Non-Place", by E. Vinogradova, Saint Petersburg, from the collection of zines and guidebooks by E. Kuziner

книга, содержащая фотографии города и личные комментарии автора к ним.

- Зины-комиксы — рисованные истории о городе и горожанах. Пример: серия сборников рисованных историй о достопримечательностях Красноярска — «Красноярск. Места».

Жанровая вариативность позволяет зинам не просто передавать информацию, а формировать эмоциональное и художественное восприятие городской среды.

Визуальные элементы. Важной составляющей краеведческих зингов является их визуальное наполнение, которое делает их выразительными и легко воспринимаемыми. Анализ визуальных решений показал, что авторы активно используют:

- иллюстрации и графику — авторские рисунки зданий, районов, улиц, зарисовки повседневной жизни, исторических объектов и архитектурных деталей;
- фотографии — как современные снимки города, так и архивные кадры, создающие эффект «визуального моста» между прошлым и настоящим;
- коллажи — комбинированные изображения, включающие вырезки из старых газет, карты, рекламные постеры, уличные знаки и граффити;
- шрифтовые решения — варьируются от рукописных надписей до типографских экспериментов, подчеркивая художественную индивидуальность издания.

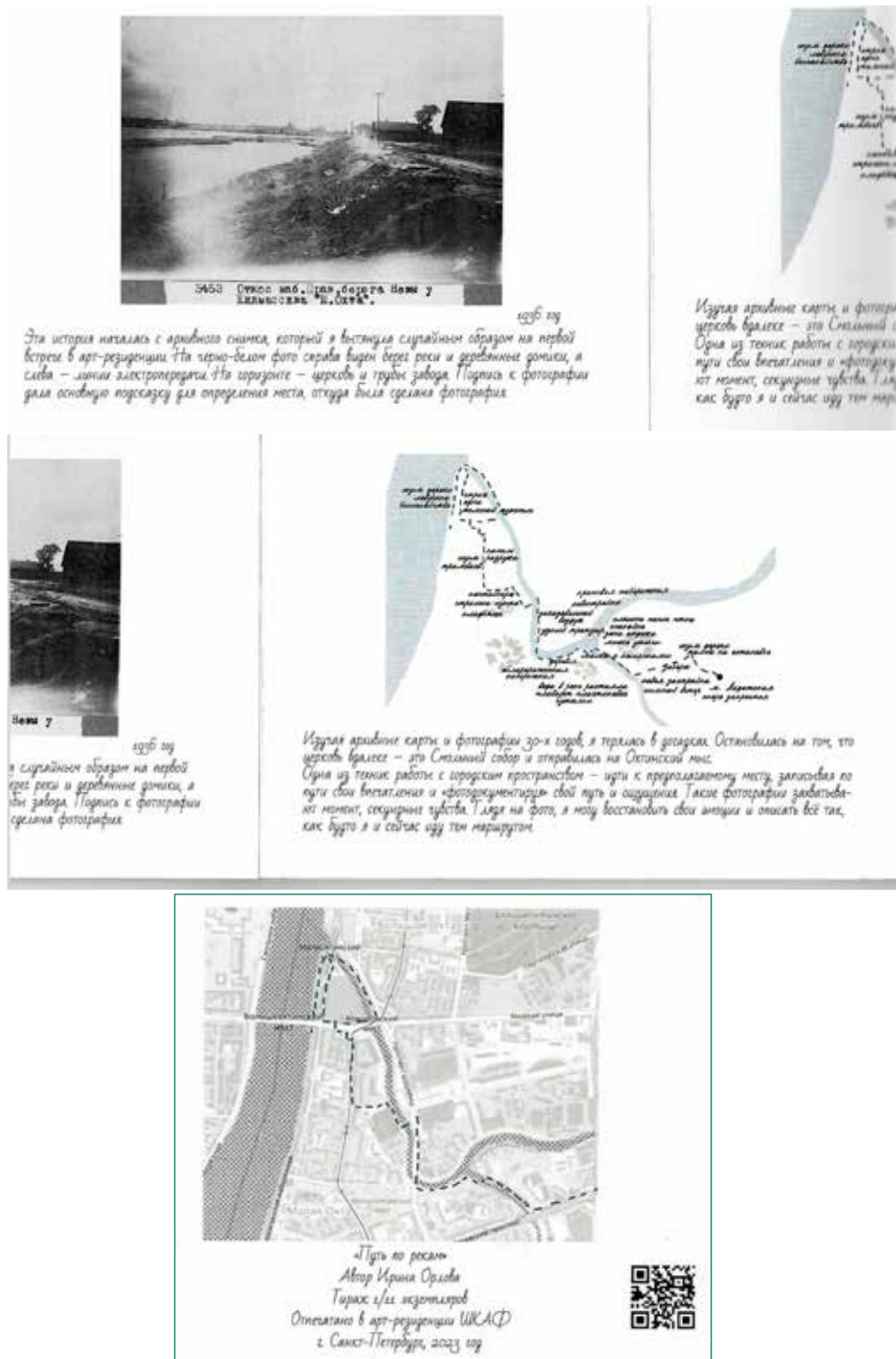


Рис. 5. Зин «Путь по рекам», И. Орлова, г. Санкт-Петербург, 2023 г., из коллекции зингов и путеводителей Е. Кузинер

Fig. 5. The zine "Journey Along the Rivers", by I. Orlova, Saint Petersburg, 2023, from the collection of zines and guidebooks by E. Kuziner



Рис. 6. Зин-путеводитель по Протвино, локальное медиа «Про-про», г. Протвино, 2022, из коллекции зин-путеводителей Е. Кузинер
Fig. 6. The zine-guide to Protvino, produced by the local media Pro-pro, Protvino, 2022, from the collection of zines and guidebooks by E. Kuziner

Визуальный ряд зинов выполняет не только декоративную, но и коммуникативную функцию, помогая создавать многослойное восприятие городской среды через смешение текстовых и графических элементов.

Способы взаимодействия текста и изображения. Одной из ключевых особенностей краеведческих зинов является организация контента, которая влияет на их восприятие. Авторы зинов используют разные подходы к верстке и структурированию материалов:

- Классическая верстка — линейное расположение текста и изображений, что характерно для исследовательских и документальных зинов.
- Коллажная структура — хаотичное сочетание текстов, фотографий, рукописных комментариев и элементов уличной культуры (стикеры, вырезки из старых объявлений), создающее ощущение «живого» городского дневника.
- Минималистский стиль — простые схемы, карты, сдержанное использование графики, акцент на тексте как главном выразительном средстве.
- Экспериментальные формы — зины в виде карт, схем, графиков, которые представляют городскую среду не только через описание, но и через визуальный язык урбанистики.

Таким образом, взаимодействие текста и изображения в краеведческих зинах создает уникальный способ репрезентации городской идентичности, позволяя зафиксировать ее на стыке личных воспоминаний, коллективных нарративов и визуальных образов.

Контент-анализ краеведческих зинов показывает, что они выполняют не только информационную, но и эмоциональную и художественную функцию, отражая разнообразные способы восприятия городской среды. Их тематика варьируется от исторических исследований до личных эссе и визуальных экспериментов, что делает зины важным инструментом фиксации и трансляции локальной идентичности.

Благодаря разнообразию жанров и визуальных решений, зины позволяют взглянуть на городскую идентичность не только с точки зрения официальной истории, но и через призму личного опыта, художественного восприятия и повседневных практик.

Визуальный анализ представленных материалов

Визуальный анализ краеведческих зинов позволяет выявить, каким образом авторы передают городскую идентичность через художественные образы, цветовую палитру, композиционные решения, стиль иллюстраций и типографику. Визуальный ряд зинов играет важную роль не только в оформлении, но и в форми-

ровании альтернативного городского нарратива, отражая личное и коллективное восприятие городской среды.

В данном контексте рассматривались следующие параметры:

- способы изображения городского ландшафта и архитектуры (реалистичность, стилизация, субъективные интерпретации);
- использование архивных изображений, карт и исторических документов;
- роль графических элементов в формировании локального нарратива;
- символика и повторяющиеся мотивы, связанные с городской идентичностью.

Изображение городского ландшафта и архитектуры. Зины предлагают разные способы визуализации городской среды, что формирует определенные образы локальной идентичности.

- Реалистичность — в некоторых зинах город представлен через детализированные зарисовки, фотографии улиц, районов и зданий, что позволяет передать его историческую и повседневную атмосферу.
- Стилизация и субъективные интерпретации — часто город представлен через графические эксперименты, например, деформированные перспективы, схематические рисунки, абстрактные композиции, которые создают эмоциональный и символический образ пространства.
- Фотографический нарратив — использование черно-белых или обработанных фотографий, подчеркивающих атмосферу времени (ностальгические эффекты, эффект пленки, «винтажные» фильтры, использование кальки).

В ряде зингов можно встретить стилизованные карты городских районов (ментальные карты), на которых отмечены не только исторические места, но и значимые точки для локального сообщества (нелегальные граффити-споты, места встреч субкультур, утраченные архитектурные объекты).

Использование архивных изображений, карт и исторических документов. В краеведческих зинах активно используются визуальные артефакты прошлого, которые помогают переосмыслить историю города и связывать прошлое с настоящим.

- Старые карты и схемы — используются для сопоставления современной городской среды с ее историческими аналогами, что подчеркивает изменчивость урбанистического ландшафта;
- архивные фотографии — вставляются рядом с современными снимками тех же мест, создавая эффект временного кон-

траста и демонстрируя процессы урбанистической трансформации;

- газетные вырезки, рекламные объявления, афиши — используются как декоративные элементы, которые создают эффект «исторического документа» и подчеркивают связь зина с локальным контекстом;
- рукописные пометки и комментарии — добавляют элемент личной истории и субъективного восприятия места.

В некоторых зинах авторы вставляют архивные фотографии домов, которые были снесены или перестроены, дополняя их личными воспоминаниями или цитатами из старых газет, чтобы зафиксировать исчезающие фрагменты городской идентичности.

Роль графических элементов в формировании локального нарратива. Графические элементы в зинах не только дополняют текст, но и создают самостоятельный визуальный нарратив, передающий дух места.

- Городские узоры и текстуры — например, рисунки кирпичных стен, мостовой, граффити, фасадов зданий помогают передать характер района.
- Иконографика и схемы — используются для иллюстрации локальных маршрутов, альтернативных карт города, схем общественного транспорта, неофициальных ориентиров.
- Комикс-элементы — некоторые зины используют формат графических новелл или зарисовок повседневной городской жизни, где персонажи взаимодействуют с пространством через визуальный нарратив.
- Рукописные элементы и каллиграфия — создают эффект персонального дневника, подчеркивая личностную и независимую природу зина.

В одном из краеведческих зинов, посвященных локальной городской среде, были представлены рукописные карты городских дворов, созданные на основе воспоминаний местных жителей, что дало возможность увидеть альтернативный, «внутренний» взгляд на городскую среду.

Символика и повторяющиеся мотивы, связанные с городской идентичностью. Краеведческие зины часто используют определенные визуальные коды и символы, которые ассоциируются с городской идентичностью.

- Образы городских артефактов — вывески старых магазинов, трамвайные пути, остановки, фонари, подземные переходы — все это становится визуальными маркерами локальной истории.
- Фигуры и силуэты — город может изображаться через образы его жителей, например, графические силуэты прохожих,

зарисовки бабушек во дворах и представителей молодежных субкультур.

- Граффити и уличное искусство — часто используются в качестве ключевого визуального элемента, особенно в активистских и протестных знаках.
- Повторяющиеся метафоры — например, изображения дверей, окон, лестниц могут символизировать изменчивость городской среды и ее связь с личными историями людей.

В некоторых знаках встречаются иллюстрации заброшенных зданий, сопровождающиеся рассказами о том, что они значили для местных жителей, что создает эффект «жизни» исчезнувших мест.

Визуальный анализ краеведческих зинов показывает, что городская идентичность передается не только через текст, но и через мощные визуальные образы.

Использование архивных материалов и альтернативных карт помогает создать глубокий контекст и передать ощущение многослойности городской истории. Субъективные визуальные интерпретации, такие как граффити, комиксы и рукописные зарисовки, добавляют эмоциональный аспект и отражают личное восприятие города. Графические элементы, такие как урбанистические узоры, визуальные символы и силуэты жителей, формируют чувство места и передают локальную идентичность через художественные коды.

Таким образом, краеведческие зины становятся уникальным инструментом визуального повествования, позволяющим не просто фиксировать историю города, но и создавать новые способы ее интерпретации.

Интервью с создателями зинов

Чтобы глубже понимать мотивацию создателей краеведческих зинов, были проведены полуструктурированные интервью с их авторами (N = 18). Данный метод в этой статье можно назвать дополнительным, так как изначально у автора не было цели брать интервью у каждого автора (это можно назвать исследовательско-коллекционерским любопытством). Вопросы авторам зинов включали такие темы, как цели создания зина, затронутые в нем темы, роль зина в формировании локальной идентичности, а также взаимодействие с городскими сообществами.

Анализ собранных интервью с авторами краеведческих зинов позволяет выделить несколько ключевых аспектов, которые раскрывают мотивы создания этих изданий, их визуальные особенности, влияние на локальную идентичность и отклик аудитории.

Основная идея и цель создания зинов. Создатели краеведческих зинов рассматривают их не просто как печатный продукт, а как

инструмент фиксации и распространения локальных историй. Основные мотивы включают:

- заполнение информационного пробела о городе, его истории и культуре, способ познать город и коммуницировать с ним;

Когда ты любишь человека, ты его обнимаешь. А когда ты любишь город, что делать? Просто подойти и обнять здание? Мне хотелось выразить эту любовь иначе³.

- создание альтернативного нарратива, который выходит за рамки официальных путеводителей и туристических справочников;
- формирование локальной идентичности через визуальные и текстовые форматы;
- объединение локального сообщества, вовлечение жителей в исследование собственной среды;
- документирование исчезающей городской среды — архитектурных объектов, уличной культуры, локальных практик;
- привлечение внимания к актуальным проблемам, таким как разрушение исторической застройки, утрата культурного наследия;
- создание нетипичного путеводителя, который предлагает не просто информацию, а новый взгляд на город;
- быстрое и доступное создание контента (издание зина занимает около месяца);
- популяризация самиздата как способа независимого книгоиздания.

Одной из ключевых функций краеведческих зинов является устранение нехватки доступной и достоверной информации о городе, его истории, культуре и повседневных практиках жителей. В отличие от традиционных источников, таких как официальные путеводители, энциклопедии и краеведческие исследования, которые часто содержат формализованные и стандартизированные сведения, зины предлагают альтернативный, субъективный и неофициальный взгляд на городскую среду. Во многих российских городах, особенно малых и средних, краеведческая литература ограничена либо ориентирована на академическую аудиторию. Информационные ресурсы часто представлены либо в виде официальных исторических очерков, либо в туристических брошюрах, которые освещают город только с точки зрения его достопримечательностей. Однако такая подача информации редко учитывает

³ Ж., дата интервью: 15.12.2022.

живые, повседневные нарративы, связанные с локальной идентичностью.

В Протвино авторы зина столкнулись с проблемой — официальная информация о городе была минимальной, а краеведческая литература практически отсутствовала. Их зин стал первым неофициальным путеводителем, в котором собраны интервью с жителями, фотографии заброшенных лабораторий и схемы пешеходных маршрутов.

Зины позволяют расширить восприятие истории города, включая в нее локальные мифы, забытые места, субкультурные феномены, личные воспоминания жителей. Вместо формального перечня исторических дат авторы зин делают акцент на индивидуальном восприятии и неочевидных аспектах городской культуры.

В Волгограде авторы краеведческого зина решили отказаться от стандартного образа города-героя и сосредоточились на уникальной визуальной идентичности советского модернизма, записали воспоминания местных художников, провели фотосъемку старых районов и собрали архивные материалы, которые ранее нигде не публиковались.

Зины часто посвящены незамеченным или маргинализированным аспектам городской жизни, таким как старые кинотеатры, исчезающие архитектурные элементы, локальные субкультуры, уличное искусство, традиции дворовых сообществ. Эти темы редко получают освещение в официальных источниках, однако они формируют живую память о городе и создают его уникальный образ. Например, зин *City Says* посвящен граффити-культуре Архангельска.

В отличие от академических исследований, которые могут быть сложны для понимания, зины ориентированы на широкую аудиторию, включая молодежь, туристов и местных жителей. Простота языка, визуальные элементы (карты, иллюстрации, комиксы, фотографии), краткие очерки делают зины удобным форматом для быстрого ознакомления с городом. Так, например, в Петрозаводске был создан зин о панельных домах, который объяснял особенности местной архитектуры простым языком, используя авторский текст и фотографии. Это позволило вовлечь в дискуссию не только историков, но и обычных жителей.

Таким образом, краеведческие зины — это быстрый, доступный и гибкий способ документирования городской среды и создания нового взгляда на локальную идентичность:

Я решила, почему бы не попробовать сделать зин, изучить район, в котором находится библиотека. Я просто написала очень маленький проект, подалась — и выиграла грант⁴.

Один из респондентов также подчеркнул, что зин — это формат, позволяющий передавать информацию гибко, не ограничиваясь традиционными издательскими рамками:

Я не хотел делать большую толстую книгу, привлекать кучу историков и редакторов. Мне нужен был быстрый, живой продукт, который можно сделать за месяц⁵.

Визуальные стили и репрезентация города. Зины обладают богатым визуальным языком, который отражает специфику городов и их уникальные особенности. Авторы активно используют:

- коллажи и смешение визуальных техник, что позволяет передавать дух города через разные эпохи;
- рукописные элементы и скетчи, создающие эффект «живого» взаимодействия с местом;
- архивные фотографии и ретро-дизайн, подчеркивающие преемственность городской истории;
- минимализм в макете, который делает зин удобным для просмотра;
- карты и схемы, фиксирующие локальные ориентиры и создающие интерактивный формат;
- контраст внешнего и внутреннего пространства — фасады зданий часто выглядят отреставрированными, но их подъезды и интерьеры остаются заброшенными (Выборг);
- эксперименты с типографикой и графикой, включая дополненную реальность и QR-коды (Красноярск);
- авторские комиксы и иллюстрации, передающие городскую жизнь в ироничной или концептуальной форме (Воронеж).

В зине должна быть карта с уникальными точками — не просто достопримечательностями, а местами, значимыми для локального сообщества⁶.

Этот аспект подчеркивает, что визуальный стиль зинов не только передает информацию, но и помогает создавать субъективный, но узнаваемый образ города.

Роль зинов в формировании локальной идентичности. Создатели зинов рассматривают их как инструмент, помогающий жителям

⁴ Ж., дата интервью: 16.12.2022.

⁵ М., дата интервью: 11.12.2022.

⁶ М., дата интервью: 28.06.2023.

осознавать ценность своего города. Например, один из авторов рассказывал, что после выхода его зина местные СМИ начали активно интересоваться темой локальной истории, а затем подключились культурные учреждения, предприниматели и даже местные власти.

Другой информант рассказал, что после выпуска зина в его городе появились новые экскурсионные маршруты, а местные кафе начали использовать зины как маркетинговый инструмент (например, предлагать зин в подарок при заказе еды).

Зины стали важным инструментом вовлечения жителей в изучение и осмысление своего города. Они помогают:

- переосмысливать привычные городские пространства, заставляя замечать детали;
- создавать альтернативные нарративы, которые отличаются от официальных туристических версий;
- фиксировать городскую среду, особенно ее исчезающие элементы;
- формировать новые точки притяжения, создавая маршруты и объекты городской культуры;
- вдохновлять локальные инициативы, такие как экскурсии, мастер-классы, волонтерские проекты;
- объединять локальное сообщество, создавая платформу для диалога.

Мы осознали, что здание, которое попало на первую обложку зина, через месяц лишилось своего лепного декора. Это символично — наш проект фиксирует то, что исчезает прямо на наших глазах⁷.

Таким образом, зины не просто фиксируют локальную идентичность, а становятся активным инструментом ее формирования и сохранения.

Влияние зинов на локальное сообщество. Анализ интервью показал, что реакция аудитории на зины бывает разной:

- интерес со стороны СМИ и местных культурных институций — появление зинов воспринимается как важное событие;
- высокая вовлеченность молодежи, которая рассматривает зины как инструмент самовыражения и исследования городской среды;
- обратная связь от жителей — зины вызывают желание дополнить информацию, внести коррективы, что делает их живым, открытым проектом;

⁷ Ж., дата интервью: 15.12.2022.

- интерес бизнеса и городских инициатив — местные предприниматели используют зины как часть маркетинга (например, размещают их в кофейнях, магазинах);
- формирование новых маршрутов — после выпуска зина в некоторых городах начали проводиться экскурсии и прогулки по предложенным локациям;
- запрос на продолжение — многие авторы получили предложения сделать серию зинов по другим районам или городам.

Мы первыми выпустили краеведческий зин в [город], потом идею подхватили в других наукоградах. Теперь это стало трендом⁸.

Таким образом, зины не только документируют городскую культуру, но и способствуют ее развитию, влияя на локальную среду и взаимодействие с ней.

Анализ интервью с создателями краеведческих зинов показал, что они являются важным медиумом в репрезентации городской идентичности, сочетая элементы журналистики, искусства и коллективной памяти.

- Краеведческие зины — это не просто печатный формат, а инструмент фиксации и распространения локальных историй.
- Быстрота создания и доступность формата делают зины удобным инструментом для локальных активистов.
- Визуальная подача играет ключевую роль — авторы активно используют коллажи, архивные фотографии, карты и иллюстрации.
- Зины оказывают влияние на локальные сообщества, стимулируя интерес к городской культуре, локальному туризму и инициативам по развитию общественных пространств.
- Интерес к зинам со стороны бизнеса и институций подтверждает их потенциал как инструмента городской культуры, вовлекающего жителей в осмысление пространства.

Таким образом, краеведческие зины становятся важным элементом локального самовыражения и переосмысления городской идентичности, превращаясь в средство активного взаимодействия с городской средой.

Заключение

Анализ краеведческих зинов как визуального инструмента репрезентации городской идентичности показал, что эти самостоя-

⁸ М., дата интервью: 11.12.2022.

тельные издания являются мощным средством фиксации локальной истории, коллективной памяти и культурных трансформаций.

Краеведческие зины создают альтернативный городской нарратив, который выходит за рамки официальных путеводителей и туристических материалов. Они позволяют жителям осмысливать пространство через личные истории, визуальные эксперименты и исследовательские практики, предлагая новые способы взаимодействия с городской средой.

Исследование показало, что зины:

- формируют новый взгляд на локальную идентичность, позволяя жителям ощутить связь с местом через текст и визуальные элементы;
- документируют исчезающую городскую среду, фиксируя как исторические объекты, так и субъективное восприятие города;
- способствуют вовлечению локальных сообществ в изучение собственного города, создавая платформы для обмена знаниями и коллективного творчества;
- используют уникальные визуальные стратегии, такие как авторские иллюстрации, архивные фотографии, карты и схемы, создавая многослойное восприятие городской среды;
- оказывают влияние на культурную жизнь города, становясь частью локальных медиа, активистских инициатив и художественных проектов.

Несмотря на то, что краеведческие зины остаются нишевым явлением, их потенциал как инструмента альтернативной урбанистики, визуальной антропологии и независимого издательского медиума растет. Они демонстрируют, как локальная культура может быть переосмыслена, представлена и сохранена с помощью доступных и самобытных медиаформатов.

Также следует отметить, что аудитория краеведческих зинов в основном ограничена локальными сообществами и энтузиастами, вовлеченными в исследование городской среды. Тиражи зинов, как правило, невелики (от нескольких десятков до нескольких сотен экземпляров), а распространение часто происходит через независимые культурные пространства, локальные мероприятия или онлайн-платформы. Однако, несмотря на небольшие масштабы, влияние краеведческих зинов на формирование городской идентичности выражается в стимулировании локальной активности, осмыслении повседневной городской среды и поддержании интереса к малоизвестным аспектам городской истории. Таким образом, зины способствуют созданию альтернативных нарративов о городе, даже если их непосредственная аудитория остается сравнительно узкой.

Литература

- Беляева, М. А. (2023). Артзин в пространстве культурных индустрий. *Мир науки. Социология. Филология. Культурология*, 14(1). Режим доступа: <https://sfk-mn.ru/PDF/26KLSK123.pdf>
- Королева, Е. В. (2022). Формат «зин» и современный город. В А. А. Пронин (Ред.). *Культурные индустрии в пространстве открытого города: материалы VIII Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых*, 217–219. Екатеринбург: Екатеринбургская академия современного искусства.
- Савенко, Е. Н. (2012). Современный «самиздат»: определение понятия. *Библиосфера*, 2012(5), 98–100.
- Chidgey, R. (2020). Zine culture. In K. Ross, I. Bachmann, V. Cardo, S. Moorti, M. Scarcelli (Eds.). *The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication*. Wiley Online Library. <https://doi.org/10.1002/9781119429128.iegmc052>
- Clark-Parsons, R. (2017). Feminist ephemera in a digital world: Theorizing zines as networked feminist practice. *Communication, Culture & Critique*, 10(4), 557–573. <https://doi.org/10.1111/ccr.12172>
- Duncombe, S. (2008). *Notes from underground: Zines and the politics of alternative culture*. Bloomington, IN: Microcosm.
- Ferris, M. A. (2001). Resisting mainstream media: Girls and the act of making zines. *Canadian Woman Studies/Les Cahiers de la Femme*, 21(1). Retrieved from <https://cws.journals.yorku.ca/index.php/cws/article/view/6906>
- Gehl, J. (2013). *Cities for people*. Washington, D.C.: Island press.
- Green, K., Taormino, T. (1997). *A Girl's guide to taking over the world: Writings from the girl zine revolution*. New York: St. Martin's Griffin.
- Kempson, M. (2015). "I sometimes wonder whether I'm an outsider": Negotiating belonging in zine subculture. *Sociology*, 49(6), 1081–1095.
- Licona, A. C. (2012). *Zines in third space: Radical cooperation and borderlands rhetoric*. New York: Suny Press.
- Lynn, J. (2014). *Queering archives: The practices of zines*. Sydney: University of Technology Sydney (Australia).
- Lynch, K. (1984). *Good city form*. Cambridge: MIT press.
- Piepmeyer, A. (2009). *Girl zines: Making media, doing feminism*. New York: New York University Press.
- Poletti, A. (2008). Where the popular meets the mundane: The use of lists in personal zines. *Canadian Review of American Studies*, 38(3), 333–349. <https://doi.org/10.3138/cras.38.3.3>

References

- Belyaeva, M. A. (2023). Art-zine in the space of cultural industries. *Mir nauki. Sotsiologiya. Filologiya. Kul'turologiya*, 14(1). Retrieved from <https://sfk-mn.ru/PDF/26KLSK123.pdf> (In Russian).
- Chidgey, R. (2020). Zine culture. In K. Ross, I. Bachmann, V. Cardo, S. Moorti, M. Scarcelli (Eds.). *The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication*. Wiley Online Library. <https://doi.org/10.1002/9781119429128.iegmc052>
- Clark-Parsons, R. (2017). Feminist ephemera in a digital world: Theorizing zines as networked feminist practice. *Communication, Culture & Critique*, 10(4), 557–573. <https://doi.org/10.1111/ccr.12172>

- Duncombe, S. (2008). *Notes from underground: Zines and the politics of alternative culture*. Bloomington, IN: Microcosm.
- Ferris, M. A. (2001). Resisting mainstream media: Girls and the act of making zines. *Canadian Woman Studies/Les Cahiers de la Femme*, 21(1). Retrieved from <https://cws.journals.yorku.ca/index.php/cws/article/view/6906>
- Gehl, J. (2013). *Cities for people*. Washington, D.C.: Island press.
- Green, K., Taormino, T. (1997). *A Girl's guide to taking over the world: Writings from the girl zine revolution*. New York: St. Martin's Griffin.
- Kempson, M. (2015). "I sometimes wonder whether I'm an outsider": Negotiating belonging in zine subculture. *Sociology*, 49(6), 1081–1095.
- Koroleva, E. V. (2022). The "zine" format and the modern city. In A. A. Pronin (Ed.). *Cultural industries in the space of the open city: Proceedings of the VIII All-Russian (with international participation) scientific and practical conference of students, postgraduates and young scientists*, 217–219. Ekaterinburg: Ekaterinburgskaia akademiia sovremennogo iskusstva. (In Russian).
- Licona, A. C. (2012). *Zines in third space: Radical cooperation and borderlands rhetoric*. New York: Suny Press.
- Lynn, J. (2014). *Queering archives: The practices of zines*. Sydney: University of Technology Sydney (Australia).
- Lynch, K. (1984). *Good city form*. Cambridge: MIT press.
- Piepmeyer, A. (2009). *Girl zines: Making media, doing feminism*. New York: New York University Press.
- Poletti, A. (2008). Where the popular meets the mundane: The use of lists in personal zines. *Canadian Review of American Studies*, 38(3), 333–349. <https://doi.org/10.3138/cras.38.3.3>
- Savenko, E. N. (2012). Modern "samizdat": Definition of the concept. *Bibliosfera*, 2012(5), 98–100. (In Russian).

ДЕТАЛИ ГОРОДА



ИНТЕРВЬЮ

«Городская антропология и “серебряные” волонтеры Урюпинска»: интервью с Никитой Петровым

БЕСЕДОВАЛА ОКСАНА ИВАНЧЕНКО

Для цитирования:

Петров, Н. В. (Автор), Иванченко, О. В. (Инт.). (2025). «Городская антропология и “серебряные” волонтеры Урюпинска». *Фольклор и антропология города*, VII(3), 124–133.

Петров Никита Викторович — кандидат филологических наук, заведующий Лабораторией теоретической фольклористики ШАГИ ИОН РАНХиГС, доцент Центра типологии и семиотики фольклора РГГУ, Москва, Россия. В 2020 году в Урюпинске (Волгоградская область) проходило масштабное празднование 400-летия города, в рамках которого состоялся III фестиваль городской культуры Artemoff. Никита Викторович Петров принял участие в фестивале в качестве куратора антропологического блока, кроме того прочитал лекцию «Городской текст и сторителлинг». Участники антропологического блока подготовили и представили презентации своих проектов для последующей реализации (например, проект «Урюпинские козочки» Екатерины Лапиной или концепцию выставки в музее «Чем пахнут ремесла» Натальи Яковенко). Также Никита Викторович посетил местный Художественно-краеведческий музей, где познакомился с «серебряными» волонтерами: объединением пенсионеров, активно участвующих в жизни города. Вместе с директором музея Натальей Яковенко «серебряные» волонтеры хотели изменить формат городских экскурсий, чтобы прогулки не просто сопровождалась набором фактов о зданиях, памятниках и улицах, но были увлекательными погружениями в городскую среду Урюпинска. В процессе обсуждения выяснилось, что самый понятный способ осуществить это — обучиться азам городской антропологии, затем собрать устные интервью про город и подать заявку в Фонд президентских грантов, чтобы реализовать все задуманное. Волонтеры заявку подали, грант выиграли и пригласили городского антрополога, чтобы он прочитал курс лекций и провел практические занятия. В интервью Никита Викторович рассказал о том, как он обучал «серебряных» волонтеров методам полевых исследований и каких результатов в итоге удалось достичь.

"Urban anthropology and the "silver" volunteers of Uryupinsk": Interview with Nikita Petrov

INTERVIEW BY OKSANA IVANCHENKO

To cite this article:

Petrov, N. V. (Author), Ivanchenko, O. V. (Int.). (2025). "Urban anthropology and the "Silver" volunteers of Uryupinsk". *Folklore and anthropology of the city*, VII(3), 124–133. (In Russian).

Nikita Petrov is a Candidate of Philological Sciences, Head of the Centre for Theoretical Folklore Studies, School for Advanced Studies in Humanities at Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (SASH RANEPА), Associate Professor at Centre for Typological and Semiotic Folklore Studies, Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow). In 2020, Uryupinsk (Volgograd Region) hosted a large-scale celebration of the 400th anniversary of the city, which included the 3rd Artemoff urban culture festival. Nikita V. Petrov took part in the festival as the curator of the anthropological section and also gave a lecture entitled "Urban Text and Storytelling". Participants of the anthropological section demonstrated presentations of their projects for further implementation (for example, the project "Uryupinsk Goats" by Ekaterina Lapina or the concept of the exhibition at the museum "What Crafts Smell Like" by Natalia Yakovenko). Nikita also visited the local Art and Local History Museum, where he met the "Silver" volunteers, an association of retired women who actively participate in the life of the city. Together with Natalia Yakovenko, the museum director, the "Silver" volunteers wanted to change the format of city excursions so that the walks would be fascinating immersions into the urban environment of Uryupinsk rather than simply a set of facts about buildings, monuments, and streets. During the discussion, it became clear that the easiest way to do this would be to learn the basics of urban anthropology, collect oral interviews about the city, and apply to the Presidential Grants Fund to implement everything planned. The "Silver" volunteers submitted the application, won the grant, and invited a city anthropologist to give a course of lectures and conduct practical classes. In the interview, Nikita explained how he trained the "Silver" volunteers in field research methods and what results were ultimately achieved.



Для начала расскажите, что привело вас в Урюпинск?

В Урюпинске проходил фестиваль городской культуры Artemoff fest, Валерия Мелованова (директор АНО «Столица провинции» и сокуратор комьюнити-арт-резиденции ARTEMOFF в Урюпинске) пригласила меня курировать проектную резиденцию и провести лекцию по городской антропологии. Я гото-

вился к встрече со школьниками и студентами, молодыми активистами, но в аудитории появились и новые участники: несколько пожилых женщин, которые раньше никогда не сталкивались с антропологией (и слова такого не знали), но внимательно ко мне прислушивались и были готовы делать совместные проекты. После лекции меня пригласили в местный краеведческий музей, где я познакомился с директором, Натальей Яковенко, и со всеми «серебряными» волонтерами. Наталья рассказала о том, что в рамках празднования юбилея города «девчонок», как она их называет, привлекли к проведению экскурсий по городу, однако дело никак не ладилось и получалось у них довольно скучно. Дело в том, что они чувствовали себя неуверенно, поскольку никто из них не являлся профессиональным экскурсоводом, а работали они по готовому скрипту, который был составлен канцелярским языком, как в советских газетах. Другая аналогия, которая мне пришла тогда в голову — язык первых школьных объяснительных, которые написаны неуверенным и неуклюжим канцеляритом: «Я, ФИО, прогулял первый урок литературы в связи с тем, что...». Я тогда предложил им оживить экскурсии воспоминаниями о городе, как собственными, так и других горожан, и сделать их в формате городских медиаций. Они согласились со мной и сразу же начали рассказывать какие-то невероятные истории про порчу в одном доме, про старика из другого дома — потрясающего фотографа, у которого собрание предметов старины и других. Опыт руководства проектом «Народная история России»¹ и имплементации наших идей и формата работы в других городах России [Петров и др. 2019] убеждал меня, что все должно получиться. В итоге я предложил им подать заявку в Фонд президентских грантов. В следующем году мы сделали на основе их экскурсий новую программу с примерным названием «Город и память о городе глазами людей». Они подали заявку — и, к моему

¹ pastandnow.ru

удивлению, выиграли! В итоге меня пригласили провести для них курс лекций по антропологии и стать консультантом в процессе реализации идеи городских медиаций.



Рис. 1. Символ города, урюпинские козочки. Фото Екатерины Лапиной
Fig. 1. Symbol of the city, Uryupinsk goats. Photo by Ekaterina Lapina

Как был выстроен процесс обучения, что вы конкретно делали?

Мы встречались в Художественно-краеведческом музее, «девчонки» сидели за столиками группками, как студенты, я ходил между ними, рассказывал разные вещи. Всего состоялось 5 лекций и практических занятий, в ходе которых я объяснил, что такое антропология, как проводятся полевые исследования, как нужно пользоваться диктофоном и делать расшифровки. Лекции совмещались со сбором интервью, потому что работа с представителями старшего поколения совсем не похожа на работу со школьниками, которые интервью в процессе обучения не дают, а «серебряные» волонтеры все время хотели что-то рассказать, часто — все одновременно. Я иногда провожу тренинг «Как задавать вопросы глубинного интервью», в ходе которого обучающимся раздается список вопросов, а дальше они начинают их друг другу задавать и записывать свои диалоги в парах. Так мы и занимались: записывали интервью, расшифровывали записи, сохраняли информацию на жесткий диск и классифицировали по тематике. После лекций я и «серебряные» волонтеры пошли исследовать Урюпинск, заходя в разные дома и задавая вопросы. Волонтеры сначала сомневались: «А можно ли просто так зайти в этот дом?», им было страшно, а мне было страшно за них, но в итоге любопытство победило. Я помню, как после первого интервью одна «девчонка» вышла с горящими глазами и призналась, что почувствовала себя восемнадцатилетней девушкой.

О «серебряных» волонтерах вы не знали до приезда в Урюпинск?

Так и было, я встретил их на своей лекции. Оказалось, что эти женщины готовы менять жизнь города и приложить к этому все возможные усилия. Они все чудесные, интересные люди со своей историей. У нас с ними была совершенно прекрасная переписка, которая длилась 3 года: в группе в мессенджере я им присылал задания, которые они выполняли. То есть брали интервью, заливали информацию в таблицу, сначала с ошибками, которые я все время исправлял, но потом они стали работать уже самостоятельно.

В чем состояли ваши основные цели и задачи?

Мне хотелось изменить их подход к изложению истории города так, чтобы волонтеры попытались актуализировать свои воспоминания и при этом водили честные, настоящие, интересные экскурсии, связанные с воспоминаниями жителей, их опытом освоения города. В Урюпинске в целом основная движущая сила — женщины города. Пенсионеры, с которыми я работал, могли чего-то не знать и не понимать, но они максимально включились в работу. Кроме того, они были готовы все свое свободное время посвятить этой цели.

Какие основные трудности возникали в процессе обучения, а что, наоборот, давалось легко?

В целом в первый день было тяжело, на второй — мне стало любопытно, на третий день я понял, что может получиться очень перспективный проект, так что мы решили довести до конца эту историю. По большей части трудности были чисто технические: ни у кого из



Рис. 2. Мастер-класс по лепке из глины в музее. Фото Екатерины Лапиной
Fig. 2. Clay modeling master class at the museum. Photo by Ekaterina Lapina



Рис. 3. «Памятник козе-кормилице» — скульптурная композиция в Урюпинске (Волгоградская область), установленная в память о роли пухового промысла в экономике края, апрель 2021 г., фото Н. В. Петрова

Fig. 3. The "Nanny-Goat" Monument, a sculpture in Uryupinsk, Volgograd Oblast, commemorating the significance of the down-producing industry to the local economy. Installed in April 2021. Photo by N. V. Petrov

«девчонок» не было опыта использования диктофона, расшифровки интервью, истории они привыкли просто пересказывать, а не записывать. Обучение работе с диктофоном заняло примерно по 4 часа для каждой из участниц, мы записывали друг друга, потом учились скидывать записи в разных форматах, менять кодировки, это было невероятно сложно. Наше первое занятие длилось почти весь световой день. Самое интересное, что, если у них что-то не получалось, они приносили еду и угощали меня, намекая, что работа может и подождать, всему свое время. Между прочим, они меня действительно вылечили после ковида различными травными отварами, я его очень тяжело перенес, но после посещения Урюпинска все прошло. Потом звали меня отдыхать туда, но я пока, к сожалению, не собрался, а поехать очень хочется, Урюпинск — бренд российской провинции, интересно посмотреть, что изменилось и что происходит сейчас.

У вас были помощники, или все было выполнено самостоятельно?

Когда меня только пригласили, я подумал о том, как будет сложно пожилых женщин с уже сложившимися взглядами на жизнь и опытом обучить антропологии. Было очень сложно браться за такую работу, это был настоящий вызов, но challenge accepted, поскольку у моих учениц было столько энтузиазма! Наталья, директор музея, все время говорила, что все получится, и я тоже в это по-

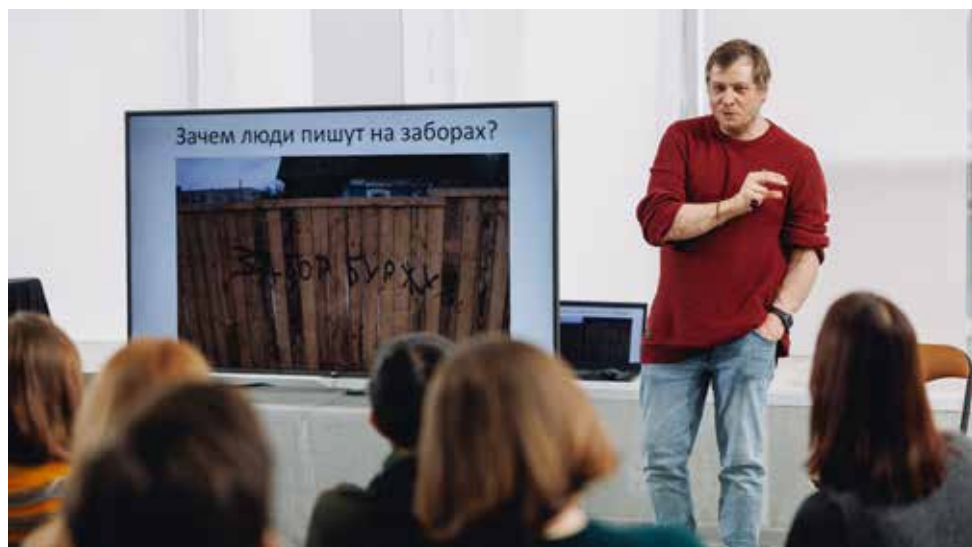


Рис. 4. Никита Петров читает лекцию "Как изучать город", 2 марта 2025 г.,
 Урбан-фестиваль в Рязани. Фото Георгия Василькова
Fig. 4. Nikita Petrov delivers a lecture, "How to Study the City," on 2 March 2025
 at the Urban Festival in Ryazan. Photograph by Georgiy Vasilkov

верил. В итоге мы собрали кучу различных историй, сделали архив устной истории Волгоградской области, все сохранили в базе данных, а дальше было самое интересное, потому что волонтеры потом ходили по Урюпинску, проводя экскурсии, просто рассказывая то, что они записали из разговоров, даже друг с другом. По-моему, получилось невероятно круто!

Это был ваш первый опыт обучения не-антропологов полевой работе?

До этого я обучал студентов, например, в Челябинске это были студенты-архитекторы [Петрова 2025], но, как я уже говорил, это было не так сложно, как со старшим поколением. Со студентами работать гораздо проще, они ведомые, на них можно воздействовать дисциплинарно, а со старшими женщинами так не получилось бы, да и не надо. Поэтому и появилась идея переформатировать изначальный проект в создание архива устных историй, локальный Past and Now, собрать именно воспоминания о Волгоградской области. Волонтерам эта идея очень понравилась, потому что для них более или менее понятно, как работать с архивом историй, но менее понятно то, как работают антропологи. Зато я увидел, как женщина 70 лет включает запись на телефоне и говорит: «Я – антрополог». Я могу сказать, что проект удался, участницы действительно заходили в квартиры, в дома, брали интервью, расшифровывали их, пытались смотреть на акторов, которые что-то делают в городе, на действия, даже пытались понять через семиотику, как работают коды и месседжи в повседневной коммуникации.

Что больше всего запомнилось? Расскажите какой-нибудь интересный случай?

Самый интересный момент был, когда в семь утра «серебряные» волонтеры повели меня на рынок, потому что я хотел купить платки из шерсти урюпинской козы, поскольку урюпинская коза, конечно же, лучшая в мире (так говорят, и у меня и моего кота Хтоси, который нежно полюбил играть с носками из такой шерсти, нет оснований этому не верить). На рынке меня сначала повели пробовать чебуреки, которые там также самые вкусные. Дальше мы подошли к закуску с платками, там буквально триста квадратных метров, каждая бабушка сама вяжет платки и продает. «Серебряные» волонтеры учили меня торговаться, проверять качество шерсти, даже тестировали платки, пропуская их через игольное ушко. Для них это была такая символическая практика и доказательство того, что они умеют, знают и могут сбить цену. Мне было немного не по себе, но они реально торговались, потому что чувствовали себя акторами этого удивительного места.

Как сами «серебряные» волонтеры оценили вашу совместную работу?

Мне кажется, для них был важен тот факт, что к ним приехал столичный антрополог, а они стали усваивать основы антропологической работы и находиться в этих дискурсах. Когда мы приез-



Рис. 5. Участники лаборатории по городской антропологии составляют ментальные карты Урюпинска, апрель 2021, фото Н. В. Петрова

Fig. 5. Participants of the urban anthropology workshop creating mental maps of Uryupinsk, April 2021. Photo by N. V. Petrov



Рис. 6. Презентации проектов участниц творческой лаборатории в рамках фестиваля ARTEMOFF Яковенко Натальи и Екатерины Лапиной

Fig. 6. Presentations of projects by participants of the creative laboratory within the framework of the ARTEMOFF festival, Natalia Yakovenko and Ekaterina Lapina

жаем в разные места, очень часто люди, слыша слово «антропология», начинают конструировать понимание в виде некоего не всегда внятного набора слов, который как будто бы подходит, чтобы объяснить, как мы работаем. А «серебряные» волонтеры, как мне показалось, схватывали эссенциальную базу, заложенную в прикладной антропологии.

Я думаю, что, главным образом, мне удалось достичь трех важных вещей. Первое – «серебряные» волонтеры поняли, что можно



Рис. 7. Участники лаборатории по городской антропологии в Краеведческом музее г. Урюпинска, апрель 2021 г., фото волонтера Краеведческого музея

Fig. 7. Participants of an urban anthropology workshop at the Uryupinsk Local History Museum, April 2021. Photo by a volunteer of the Local History Museum

не бояться ходить в дома, просто спрашивая людей об их воспоминаниях. Второе — они поняли, что можно записывать интервью, а не просто слушать и пересказывать. И третья потрясающая вещь — они поняли, что не обязательно выкладывать факты, которые они узнали из распечатанных бумажек про дома и улицы Урюпинска, а можно просто рассказывать свои истории, делиться личным опытом и чувствами. Мне кажется, это три потрясающих вещи, которые городская антропология могла принести в Урюпинск, и они максимально сработали.

Литература

Петров, Н. В., Матвеева, Э. Г., Радченко, Д. А., Байдузж, М. И., Петрова, Н. С., Рычкова, Н. Н. (2019). *Истории людей в цифровом формате: методические рекомендации по сбору и визуализации интервью*. М.: Неолит.

Петрова, Н. С. (2025). «Мастерская» челябинского Дома архитектора. *Фольклор и антропология города*, VII(2), 77–88.

References

Petrov N. V., Matveeva E. G., Radchenko, D. A., Baiduzh, M. I., Petrova, N. S., Rychkova, N. N. (2019). *People's Stories in Digital Format: Guidelines for Collecting and Visualizing Interviews*. Moscow: Neolit. (In Russian).

Petrova, N. S. (2025). "Workshop" of the Chelyabinsk House of Architect. *Urban Folklore & Anthropology*, VII(2), 77–88. (In Russian).

Научный журнал
Academic journal

Фольклор и антропология города
Urban Folklore & Anthropology

2025, 3, Т. 7

Основан в мае 2018 года
Established in May, 2018

Научный редактор

Е. Ф. Левочская

Редактор английского текста

Д. А. Трынкина

Корректурa

В. А. Комарова

**Специалист по цифровому
сопровождению**

О. В. Иванченко

Верстка, дизайн

В. Ф. Лурье

Academic Editor

Yelena Levochskaya

English Language Editor

Daria Trynkina

Proofreader

Vera Komarova

Digital support specialist

Oksana Ivanchenko

Art Editor, Designer

Vadim Lurie

ISSN: 2658-3895

Адрес редакции: 119606, г. Москва, просп. Вернадского, 82, корп. 9
Postal address: 82 bldg. 9, Vernadskogo Avenue, Moscow, Russia, 119606

Учредитель издания: Российская академия народного хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ

The journal is published by The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.
In case of reprinting, reference to the journal is obligatory.

Публикуемые материалы прошли процедуру рецензирования и экспертного отбора.
All articles published in the journal have been peer-reviewed.

Подписано в печать 16.09.2025

Формат 70×100/16

Тираж 500 экз. (первый завод — 200 экз.)

Отпечатано в типографии РАНХиГС

119571, Москва, просп. Вернадского, 82, стр. 9

Номер Свидетельства о регистрации СМИ в Роскомнадзоре: ПИ № ФС77-73157 от 22.06.2018

© Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ

© Авторы

© The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration

© Authors