

Научная статья

УДК 77.0+77.03+930+930.253+397.4+316.7+303.7

doi: 10.17223/22220836/57/21

ПОТЕНЦИАЛ ФОТОГРАФИИ КАК ИСТОРИЧЕСКОГО ИСТОЧНИКА В ИЗУЧЕНИИ ВИЗУАЛЬНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КОЧЕВЫХ НАРОДОВ АЗИИ

Наталья Михайловна Сергеева

*Самарский национальный исследовательский университет
имени академика С.П. Королева, Самара, Россия, bo-na-mi@yandex.ru*

Аннотация. В статье оценивается потенциал старых архивных фотографий как исторического источника и памятника материальной культуры в изучении особенностей визуальной репрезентации кочевых народов Азии в имперской России (на примере ойрат-калмыков). Описан алгоритм комплексного анализа архивных фотографий, изображающих представителей кочевых народов с середины имперского периода в России. Изложены основные проблемы и ограничения анализа исторических визуальных документов, а также предложены возможные варианты их решения.

Ключевые слова: материальная культура Азии, визуальные репрезентации, визуальная антропология, комплексный анализ, фотография как исторический источник, открытки, ойрат-калмыки

Благодарности: исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-28-01767, <https://rscf.ru/project/22-28-01767/>; благодарим за предоставленные фотоматериалы коллекционера С.Ю. Степанова.

Для цитирования: Сергеева Н.М. Потенциал фотографии как исторического источника в изучении визуальной репрезентации кочевых народов Азии // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 253–271. doi: 10.17223/22220836/57/21

Original article

THE PHOTOGRAPHY POTENTIAL AS A HISTORICAL SOURCE IN STUDYING THE NOMADIC PEOPLES OF ASIA VISUAL REPRESENTATIONS

Nataliya M. Sergeeva

Samara University, Samara, Russian Federation, bo-na-mi@yandex.ru

Abstract. The article describes the logic of old archival photographic documents analysis in order to study the features of the visual representation of the Asia nomadic peoples in imperial Russia (using the example of the Oirat-Kalmyks). The study follows from the question of how the transition to a sedentary lifestyle and integration with the social majority (Russians) is reflected in the everyday life elements, clothing, bodily practices of nomadic people and how this transition can be recorded in visual documents of the corresponding historical period. Thus the developed design of the empirical study includes the formulation of tasks that contribute to the goal achievement, the specification of the object and subject, which as a result allows us to build an algorithm for a comprehensive analysis of archival photographs, postcards and illustrations depicting representatives of nomadic peoples from the middle of the imperial period in Russia. This algorithm can be applied to solve other similar research problems on a similar array of visual data.

The article outlines the main problems and limitations of historical visual documents analysis, as well as suggests possible solutions. The problem of the authenticity of visual documents, in particular, mass-media photographs, is solved by the perception and analysis of them not only as material witnesses of the era, but also as instruments of public consciousness manipulation, and in this case, the implementation of modernization policies in relation to nomadic peoples as such. An important aspect of the analysis here is both the photograph itself and the intentions of its author, the context of publication and use. The problem of the multiplicity of disparate visual documents is solved by an attempt to typologize them and search for a canon of visual representation in the context under consideration. The problem of difficulties in deciphering visual signs in individual photographs is solved by using iconographic and iconological approaches to interpretation, as well as conducting photo-revealing interviews with specially selected experts.

Keywords: visual representations, visual anthropology, complex analysis, photography, postcards, oirat-kalmyks

Acknowledgments: The reported study was funded by Russian Science Foundation, project no. 22-28-01767, <https://rscf.ru/project/22-28-01767/>; Thank you for the photo materials provided by the collector S.Yu. Stepanov.

For citation: Sergeeva, N.M. (2025) The photography potential as a historical source in studying the nomadic peoples of Asia visual representations. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 253–271. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/21

Введение

Данная статья раскрывает этапы эмпирической работы и основные результаты группы исследователей Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королёва в рамках междисциплинарного проекта «Особенности цивилизационного пути России: Азиатская Россия в контексте колониальности / модерности (на примере ойрат-калмыков и тувинцев)», поддержанного Российским научным фондом. На примере одной фотографии ниже подробно изложен алгоритм анализа визуальных документов, входящих в эмпирическую базу исследования. С анализом других типовых фотографий из собранного массива можно ознакомиться в статье, посвященной рассмотрению в визуальной перспективе (в фотографиях российских фотографов) быта ойрат-калмыков и тувинцев в начале XX в. [1], а также в статье, описывающей советскую модерность в деколониальной перспективе на материале советских фотографий ойрат-калмыков и тувинцев [2].

Проблема исследования

Сегодня во многих предметных областях междисциплинарных исследований – в образовании, моде, дизайне, управлении, политике, массовых коммуникациях – актуализируется использование деколониального подхода к теоретической и эмпирической работе [3]. Суть такого подхода состоит в переоценке традиционных культурных канонов, в том числе визуальных, критике «колониального» редукционизма и объективации инаковости. Несмотря на то, что вопрос о наличии в России фактов колонизации (внутренней колонизации) является остро дискутируемым [4], две волны реализации проектов модернизации – в имперский период и советский – остаются бесспорными. Целью этих проектов было создать «нового человека» из национальных меньшинств, обеспечить тем самым естественную и необходимую (по мнению

национального большинства) антропологическую эволюцию, преследуя идею «спасения» через приобщение к более просвещенной западной цивилизации.

Поскольку модернизация как метод действия властных агентов напрямую влияет на жизнь подчиненного кочевого народа, небезынтересно посмотреть, как это влияние вплетается в повседневность и культуру. Последнее, на наш взгляд, возможно путем анализа знаков (маркеров) перехода к оседлости, проявленных визуально. Материальным носителем этих визуальных проявлений становятся фотографии, открытки (в частности, фотооткрытки – открытки, сделанные из фотографий) и иллюстрации, изображающие представителей народа-меньшинства. Вместе с тем посредничество визуальных документов обязывает нас как исследователей при анализе смотреть не только на изображенное как условно реальное, разворачивающееся прямо перед нами, но и непременно учитывать сообщение, диктуемое самим медиа.

Что касается фотографии как исторического источника, важно отметить, что она никогда не была скована рамками чисто изобразительных интенций. Уже самые первые в истории фотографии создавались как инструмент решения насущных социальных задач: увидеть, зафиксировать и сохранить, запомнить, доказать, внушить и убедить. Несмотря на механическую природу создания фотографического отображения реальности, направленность камеры рукой фотографа снимает претензии на абсолютную объективность, а это значит, что в работе с фотографическими документами семантика изображенного дополняется семантикой самого акта фотосъемки, а визуальные знаки фотографического объекта дополняются знаками фотографической композиции.

В XIX в. социальные исследователи, раньше всего антропологи, обратили внимание на потенциал фотографии как средства фиксации жизни «экзотических» народов. Фотографию стали использовать как полевой дневник, который, с одной стороны, превращался в часть этнографического отчета, свидетельство, иллюстративный материал для тех, кто не имел доступа к исследовательскому полю, а с другой стороны, становился источником и инструментом изучения визуальных проявлений жизни туземных сообществ. Одним из первых масштабных антропологических проектов, в которых была использована фотография, стало исследование известных антропологов М. Мид и Г. Бейтсона «Балинезийский характер» («Balinese Character: A Photographic Analysis») [5]. Именно эту работу можно считать началом выделения специфической предметной области в общей антропологии – «визуальной антропологии», в которой фото- и видеоматериалы рассматриваются как самостоятельное средство познания. В разное время в данной области работали и продолжают работать такие исследователи, как М. Болл и Г. Смит [6], Г. Бекер [7], М. Бенкс [8], Дж. Коллиер и М. Коллиер [9], С. Пинк [10], А. Усманова [11], В. Круткин [12], Т. Дашкова [13], Е. Александров [14, 15], Е. Рождественская [16], П. Романов и Е. Ярская-Смирнова и др.

Фотографии и иллюстрации позволяют заострить внимание на концептуализации визуального маркирования расовой инаковости, а также на зрелищности отдельных практик в рамках процесса модернизации. Так, на Западе одним из самых шокирующих проявлений модернизации (в частности, колонизации) стали так называемые человеческие зоопарки, известные также как этнические караваны, этнические выставки, этнографические выставки, этнологические экспозиции, негритянские деревни, колониальные парки [17].

С середины XIX в. «человеческие зоопарки» создавались и пользовались огромной популярностью у публики во многих крупных европейских городах и в США. Известно, что последний такой «зоопарк» существовал вплоть до 1958 г. Сохранилось немало фотографий и иллюстраций, документирующих условия жизни «дикарей» в искусственно созданной для них «естественной среде обитания». Эти изображения являются отчетливой формой визуального заявления о социальном и общекультурном положении Своих и Чужих.

Важной также представляется концептуализация видимости и власти европейской визуальной символики в условиях процессов модернизации, предложенная Н. Мирзоевым: «Любая земля, не обрабатываемая принятым в Европе образом, объявлялась пустой и, следовательно, доступной для колонизации первому (европейскому) захватчику при условии, что впоследствии он попытается ее культивировать. Эта классификация подразумевала необходимость не видеть очевидного» [18. С. 116].

Ранее фотография уже применялась антропологами и социологами в исследованиях, в разной степени затрагивающих вопросы расовой и культурной идентичности и взаимоотношения этнических групп в ходе модернизации [19, 20]. Однако до сих пор не выстроен более-менее стройный алгоритм отбора, анализа и интерпретации архивных визуальных документов для изучения визуальных маркеров модернизации, в частности, процессов перехода к оседлости кочевых народов. Кроме того, остается актуальным ряд проблем или ограничений, касающихся самого анализа исторических визуальных документов:

- проблема достоверности визуальных документов, в частности, массмедийных фотографий;
- проблема многочисленности разрозненных визуальных документов;
- проблема трудностей в дешифровке визуальных знаков на отдельных фотографиях;
- проблема сопоставления визуального наследия нескольких изучаемых народов.

Ниже будет представлен возможный подход к работе в данном или аналогичном исследовательском поле, а также образец анализа фотографии при помощи комплексного алгоритма, предложенного автором настоящей статьи [21, 22].

Таким образом, **цель** данной работы – на примере одной показательной фотографии из собранного массива фотодокументов продемонстрировать логику анализа с целью изучения визуальной репрезентации кочевых народов Азии в фотодокументах имперской России.

Эмпирическая основа исследования – визуальные документы (фотографии, открытки, иллюстрации) имперского периода, хранящиеся в российских архивах, музеях и частных коллекциях: Астраханском государственном объединенном историко-архитектурном музее-заповеднике, в коллекции С.Ю. Степанова (г. Астрахань), Национальном музее Республики Калмыкия имени Н.Н. Пальмова (НМ РК), Национальном архиве Республики Калмыкия (НА РК), в коллекции Л.Б. Четырковой (г. Самара), в коллекции И.В. Донгрупповой (г. Элиста).

Выборка документов – целевая. Критерии отбора – соответствие временному периоду и наличие на изображении представителей кочевых наро-

дов. Привлечение к анализу по возможности большего количества изображений позволяет зафиксировать повторяемость и типичность в визуальных репрезентациях, а также уловить нормативные принципы изображения этнической инаковости: в позах, направленности взгляда, одежде, общей композиции, угле съемок.

В ходе типологизации контекстов изображения представителей кочевых народов (ойрат-калмыков) из массива всех доступных визуальных документов были отобраны следующие показательные контексты:

– быт в широком смысле слова как сфера социальной жизни, включающая и деятельность, связанную с удовлетворением материальных потребностей, и отдых [23. С. 52–53]. Поскольку экономические, географические, политические условия сказываются на быте, то знаки, визуально проявленные здесь, указывают на более широкий социальный контекст;

– отношения с властью, как латентные, узнаваемые в косвенных признаках, так и открыто показанные в позировании рядом с представителями национального большинства.

Логика комплексного анализа изображений (фотографий, открыток, иллюстраций)

Анализ отобранных для исследования визуальных документов осуществляется в русле интерпретативного подхода [22] к работе с визуальными данными. Архивные визуальные материалы становятся здесь условной рамкой для явлений, связанных с процессами модернизации. Что касается фотокамеры, она достаточно точно передает внешние физические признаки. Однако важна и сама материя фотографий (открыток и иллюстраций). По выражению теоретика фотографии Е. Петровской, фотография находится в сложных отношениях со своей же материальной основой: «Это и вещь, и собственно изображение» [24. С. 137]. Получается, что, осуществляя анализ, мы, с одной стороны, смотрим как бы сквозь фотографию, на саму запечатленную в фотографии реальность. Фотография в этом смысле становится окном в эту реальность, материальным свидетельством, средством копирования реальности. Но, с другой стороны, оцениваем фотографии как визуальные тексты культуры соответствующей эпохи, как репрезентации. Рассматривать фотографию в качестве репрезентации – значит не ставить вопрос о том, насколько точно и правдиво изображен на снимке тот или иной компонент реальности и как ситуация выглядела на самом деле. Интерес представляет то, почему фотография сделана так, а не иначе, или, выражаясь словами семиотика-постструктуралиста Р. Барта, какой миф пытался заложить автор [25]. Следовательно, фотография, будучи всегда направленной рукой фотографа и, шире, заказчика фотографии, указывает, как фиксируемые физические признаки нужно видеть и воспринимать публике. Так, фотокамере под силу упразднить различия или, наоборот, подчеркнуть доминирующую культуру. Направленность взгляда, ракурс съемок – это всегда разговор об отношении к объекту рассматривания [18. С. 17].

Такой двойной фокус восприятия анализируемых изображений не только как материальных свидетелей эпохи, но и как инструментов манипуляций общественным сознанием, а в данном случае проведения политики модернизации как таковой, позволяет решить проблему достоверности образов, сконструиро-

ванных в визуальных документах, в частности, масс-медийных фотографиях. Обязательным аспектом анализа здесь становится как сама фотография, так и интенции ее автора, контекст публикации и использования.

Важность материи визуального документа заставляет также непосредственно сам анализ предварять тщательной работой с архивами и коллекциями. Необходимо как минимум уточнить информацию об авторе и дате создания изображения, наличии подписей, официальной категоризации и индексации, канале размещения, если изображение медийное. Так, например, подписи (при наличии) к фотографиям, являясь языковым сообщением в классификации сообщений Р. Барта, направляют и закрепляют иконическое сообщение [26], а следовательно, способствуют более корректной расшифровке знаков.

Разница между существующими на сегодняшний день подходами к анализу и интерпретации визуального материала связана с фокусами интереса интерпретатора. Как правило, это либо создатель изображения, его *автор*, либо *форма* изображения и скрытые за ней содержательные значения, либо воспринимающая *аудитория*, ее оценка и мера понимания получаемого визуального сообщения. Иначе эти три фокуса можно обозначить терминами Барта: *operator* – кто снимает, *spectrum* – кто изображен, *spektator* – кто рассматривает [25]. Необходимо сюда включить и агента, предложенного В. Круткиным, *demonstrator'a* – кто показывает снимки, будь то человек или масс-медийный канал [27]. В нашем случае основной фокус интереса падает на то, *кто* изображен и *как*. Остальные три фокуса являются вспомогательными, конкретизирующими форму и скрытые за ней социокультурные значения.

По своей структуре предлагаемый комплексный анализ визуальных данных основан на проработке исследовательских вопросов, прямо следующих из задач исследования, на уровне *контента* и *контекста* изображения с применением основных способов интерпретации: семиотического, структурного [28], иконографического и иконологического (по Э. Панофскому) [29]. Частично также включаются принципы герменевтического и дискурсивного способов интерпретации – время, условия создания изображений, цель их публикации и распространения, а также целевая аудитория учитываются на уровне контекста. Именно микс способов интерпретации и обеспечивает комплексность анализа. В каждом конкретном случае такого комплексного анализа необходимо проверять возможность использования разных способов интерпретации, как бы примеряя их, в зависимости от имеющейся информации.

Анализ визуальных данных, в частности фотографий, – очень гибкий процесс, здесь нет и не может быть раз и навсегда заведенных правил. Хотя все же можно наметить общую логику: это путь от детального *описания* изображенных элементов (денотации) к глубинной *интерпретации* их внутренней смысловой нагрузки в условиях заданного контекста (коннотации). Этой же логике следует социолог Е. Рождественская, когда выделяет три фазы интерпретации изображения: фазу дескрипции (описание элементов изображения, в том числе и эстетических, соотнесение текста и изображения), фазу реконструкции (восстановление культурного контекста путем рассмотрения значений текста и изображения сначала по отдельности, с целью герменевтически, от деталей к целому, раскрыть их символическое содержание,

а затем в их взаимосвязи); фазу социально-культурной интерпретации (реконструирование символического содержания значений изображения и текста как культурных смысловых образцов) [16].

Итак, первая группа вопросов нашего комплексного анализа нацелена на оценку *контента* или *денотативного* [30] уровня изображения.

1. Каково *содержание* фотографии, *кто изображен, где*, какие *формальные компоненты* для этого используются (свет, цвет, композиция, размеры и их соотношения, динамика и статика, перспектива, фигуры, передний и задний план)? Присутствует ли языковое сообщение? На какие структурные элементы (или секвенции, в терминологии Р. Брекнер [31]) можно разделить изображение? Какие сегменты изображения привлекают внимание?

2. Какие *моменты интеракции* зафиксированы в снимке (на кого и куда *направлено действие*); кто является *«актером»* (кто действует), а кто – *«целью»* (на что / кого направлено действие [32. Р. 45])? При этом «цель» может и не попасть в рамки снимка, но подразумеваться. Каковы особенности *внешней интеракции* [32. Р. 114], т.е. взаимодействие со зрителем (в виде взглядов, жестов, поз, социальной дистанции)?

После тщательной проработки денотации, т.е. того, что изображено и легко идентифицируется взглядом, приходит очередь оценки контекста или коннотативного сообщения, вытекающего из денотативного [30].

3. Какие тематические вопросы, чувства, мысли *символически* заявлены в (буквальном) ряду изображенных объектов и моментов интеракции? Какова роль каждого конкретного сегмента фотографии? Каковы значения *телесных характеристик*: одежды, причесок, макияжа, пластики тела, жестов, поз, типов активности, выражений лиц, знаков отличия и общественного статуса (ордена, регалии), знаков принадлежности к определенной социальной или профессиональной группе, а также *окружающей обстановки*: интерьера, предметов обихода, вывесок, плакатов, логотипов, знаков идентичности и самооценки? В какие системы знаков (*коды*) могут объединяться выявленные в изображенных объектах *знаки*? Эти вопросы соответствуют принципам семиотической интерпретации. Именно она помогает декодировать язык визуальных символов и знаков, т.е. раскрыть коммуникативные стороны изображения. Здесь элементы изображения рассматриваются в качестве *знаков*, объединенных в *системы знаков* и подразумевающих под собой определенные социально-культурные значения [26]. Для удобства рассматриваемые знаки можно делить в соответствии с классификацией семиотика Ч. Пирса [33]: знаки-иконы, знаки-указатели, знаки-символы.

4. Откуда изображение, кто и когда его создал; почему автор изображения запечатлел именно эту ситуацию и данного человека (или группу людей), в связи с чем, какова субъективная позиция автора по отношению к изображению, *какую идею («миф»* [25]) он в него старался заложить? К примеру, как фотограф, выражаясь словами философа Вильяма Флюссера, воспользовался двумя заложенными в фотоаппарат программами: той, что «задает аппарату режим автоматического изготовления образов», и той, что «позволяет фотографу играть» [34. С. 32]? Эти вопросы связывают изображение с той контекстной архивной информацией, которую удастся получить в случае ее наличия и, следовательно, частично осуществить герменевтическую интерпретацию. Какие известные канонические образы использовал автор

изображения? Ответ на данный вопрос требует расследования в логике иконографической и иконологической интерпретации, предложенной Э. Панофским [29] для анализа произведений искусства, но отлично зарекомендовавшей себя также при анализе фотографий и иллюстраций. С точки зрения процедуры здесь, опираясь на формальные признаки изображения, а также визуальный словарь изучаемой культуры, необходимо рассмотреть другие изображения, имеющие отношение к анализируемому сюжету по принципу схожих мотивов и композиции. Это позволяет выявить легко узнаваемые, канонические образы или визуальные клише, а также решить проблему трудностей в дешифровке визуальных знаков на отдельных фотографиях.

5. Какова *закадровая реальность* изображения, на которую оно указывает (исторический и социально-культурный фон)? Какие общественные структуры скрыты за наблюдаемыми на снимке проявлениями социальной жизни? Эта группа вопросов задается в логике структурной интерпретации, назначение которой – под внешней визуально доступной оболочкой изображенных социальных явлений выявить глубоко значимые общественные структуры (нормативные, межличностные, властные, идеологические и др.).

6. Какова *судьба* данного изображения, как и кем оно хранится, как понимается и как используется; достигло ли изображение цели своего создания? Технически это самый трудный вопрос комплексного анализа, когда речь идет об архивных документах, о редких снимках и иллюстрациях. Для ответа на него, с одной стороны, необходимо получить информацию или сделать корректное предположение о цели создания визуального текста, а с другой стороны, проследить контекст применения не только подлинника, но и цифровых копий. В последнем помогает автоматизированный визуальный интернет-поиск. Он позволяет увидеть, кем и в каких случаях упоминается изображение, что также можно рассматривать в качестве ключа к его декодированию.

На практике порядок вопросов, раскрываемых на уровне контекста, может несколько меняться, а при анализе большой серии изображений в рамках одного социально-культурного контекста группы вопросов 4–6 могут иметь обобщающий характер сразу для всей серии.

Пример комплексного анализа фотографии, оформленной в открытку

1. Начнем с *контента* фотографии, а именно с детального описания содержания и формальных компонентов (рис. 1). Прежде всего, важно отметить, что это не просто фотография, а фотооткрытка. На нижней кромке находится языковое сообщение, поясняющее, что перед нами «Калмыцкая княгиня». В ходе предварительной типологизации мы отнесли это фото к типу «портреты». На снимке изображена молодая женщина в богатом национальном костюме. Она сидит, расположившись в кресле с изящной резной спинкой, облокотившись на нечто подобное столику, сделанному в одном с креслом стиле, спокойно и уверенно. Устойчивое и статичное положение женщины всю композицию делает статичной. Динамики (в виде наличия диа-

гоналей в композиции) нет. Вертикальный угол отсутствует, а горизонтальный лишь слегка намечен поворотом корпуса княгини направо.



Рис. 1. Портрет знатной калмычки. 1860-е гг. С.М. Вишнеvский, из серии портретов персидских, калмыцких и татарских жителей Астрахани (из коллекции С.Ю. Степанова)

Fig. 1. Portrait of a noble Kalmyk woman. The 1860s. S. M. Vishnevsky (from the collection of S. Yu. Stepanov)

Прибегая к терминологии, предложенной И. Гофманом, мы можем выделить на снимке «передний план» и «личный передний план» [35. С. 54–56]. «Передний план» – это различные предметы обстановки: общий интерьер, мебель, декорации и другие элементы фона, своего рода реквизит социальной жизни. В данном случае, за исключением дорогой мебели, передний план не имеет обширных деталей. Общий фон, темный и однородный, добавляет контраст и как бы подсвечивает фигуру женщины в кресле. При «путешествии» по снимку внимание, в первую очередь, привлекает лицо княгини, повернутое почти фронтально к зрителю – за счет контраста с темным фоном и центрального положения по горизонтальной оси.

«Личный передний план» составляет все то, что тесно связано с самим изображенным человеком (исполнителем) и повсюду его сопровождает: отличительные знаки официального положения или ранга, выражение лица, поза, жесты, одежда, украшения и прочие аксессуары. «Личный передний план» женщины представлен национальным костюмом с многочисленными символическими деталями: это *кляг* и надетый сверху богато расшитый традиционным орнаментом *зег* жилет – *цегдег*, платье – *берзе* с длинными рукавами, роскошными традиционно калмыцкими пуговицами из серебра и поя-

сом, украшенным кистями. Здесь же несколько колец на пальцах, серьги, амулеты на шее. На голове праздничный вариант женского головного убора – искусно расшитый и украшенный бахромой *халмг* с бархатными чехлами-накосниками *шиврлгами*.

2. Теперь оценим, какие моменты интеракции зафиксированы на снимке, есть ли тут «актор» и «цель» в терминологии социальных семиотиков Гюнтера Кресса и Тео ван Лювена [32]. На снимке отсутствует внутренняя (внутрикадровая) интеракция, так как женщина позирует одна. Однако присутствует внешняя интеракция, как бы завязывающая диалог со зрителем – женщина смотрит в объектив камеры.

3. Теперь перейдем к *контексту* и попробуем от выделенных знаков перейти к их значению и смысловой нагрузке. Этот этап анализа выстраивается в логике семиотической и структурной интерпретации.

Данный пример открытки-портрета можно рассматривать в контексте властных отношений, поскольку изображенный человек заранее маркируется как потенциально имеющий власть. Обширные знаки-указатели «личного переднего плана» говорят о том, что женщина занимает высокий социальный статус, и языковое сообщение только закрепляет это значение. В то же время женщина достаточно молода, на что указывает ее головной убор, который у ойрат-калмыков предписан женщинам фертильного возраста. Кисти княгини открыты, мягки и ухожены – это не руки работающей калмычки.

По меркам ойрат-калмыцких культурных традиций наряд женщины является роскошным и в то же время абсолютно аутентичным. Несмотря на то, что женщина, судя по студийным съемкам, уже имела контакт с русской культурой, ни один из элементов ее костюма не претерпел изменений под влиянием русской моды того периода. По крайней мере для фотосъемки был выбран именно такой традиционный образ.

Что касается позы княгини, то, с одной стороны, она является естественной необходимостью статичного позирования во время долгой выдержки фотокамеры, но, с другой стороны, удачно вписывает женщину в окружающее пространство, как бы закрепляет и уравнивает ее положение, придавая дополнительную статусность. Едва ли можно представить госпожу в подобном контексте в позе стоя. Кроме того, поза сидя, облокотившись на специально подготовленный в ателье реквизит, является каноничной для портретирования в данную эпоху, ее часто можно встретить на других фотографиях важных господ, преимущественно европейцев. В то же время в парадных портретах знати руки модели часто удерживают некий символ власти. Здесь же левая рука свисает с опоры, а правая – покорно лежит на колене: княгиня словно «приглашена» демонстрировать высокопоставленную инаковость, но не свою реальную власть.

4. Далее попробуем осуществить герменевтическую интерпретацию [28], отвечая на вопросы об условиях и цели создания данной фотографии, а также оформления ее в открытку.

Снимок сделан одним из первых астраханских фотографов, искусно совмещавшим фотодело с работой зубным врачом С.М. Вишневым. В результате иконографического и иконологического анализа [29] удалось найти несколько копий данного снимка, на одном из которых уточнялась личность

женщины: «Калмыцкая княгиня (Вдова Эльзен-Цок)»¹. Эльзен-Цок – родственница князей Тюмени, а именно, вдова князя (нойона) Церен-Норбо Тюменя, младшего из четырех братьев Тюменей, два из которых были участниками Отечественной войны 1812 г. и заграничных походов российской армии. Княгиня на момент фотосъемки была вынуждена возглавлять Хошеутовский улус по причине смерти супруга и отсутствия других взрослых родственников-мужчин. Также стало известно, что снимок калмыцкой княгини входит в серию портретов персидских, калмыцких и татарских жителей Астрахани в 1860–1870 гг. и был сделан в хорошо оборудованном фотоателье, названном по имени самого фотографа «Светопись Вишневого».

5. Оценивая закадровый контекст создания данной фотографии (рис. 2), важно отметить, что первый известный в истории портрет женщины, а точнее девочки неславянской внешности – это «Портрет калмычки Аннушки» крепостного художника Ивана Аргунова, написанный в 1767 г. (ГМЗ «Кусково»). Несмотря на низкий социальный статус как художника, так и его юной модели (оба являлись собственностью графов Шереметевых), портрет признан истинным шедевром.



Рис. 2. Портрет калмычки Аннушки. И.П. Аргунов. 1767 г. Государственный музей-заповедник «Кусково»

Fig. 2. Portrait of the Kalmyk girl Annushka by I.P. Argunov, 1767. The State Museum-Reserve “Kuskovo”

При царском дворе, а позже и у русской знати была достаточно расхожей практика «приручения» маленьких экзотичных «дикарей». Здесь можно так-

¹ Каталог российской национальной библиотеки. URL: https://primo.nlr.ru/permalink/f/df0lai/07NLR_LMS010114737 (дата обращения: 9.10.2022).

же вспомнить арапа Петра Великого или калмычку Евдокию Буженинову (любимую шутиху Анны Иоанновны). Инаковых переодевали в «цивилизованную» одежду, обучали грамоте, а то и крестили. Ту же Аннушку с портрета 1767 хозяева любили как родную дочь, а впоследствии выдали замуж за дворянина Фатьянова.

На примере Аннушки хорошо видна этапность отношений к национальной инаковости, от попыток нивелировать ее до, напротив, стремления максимально подчеркнуть и даже преувеличить. Несмотря на то, что художник не стал (а мог бы) нарочито менять (европеизировать) черты лица девочки и даже постарался передать смуглый цвет ее кожи, платье и прическа Аннушки типично европейские. Напротив, портрет княгини на нашем фото до мельчайших деталей, за исключением канонической позы позирования статусных господ, подчеркивает национальную идентичность. С одной стороны (более оптимистичной), можно предположить, что именно статус позволяет женщине на уровне визуальной самопрезентации не подстраиваться под порядки властной элиты империи. Напомним, что, судя по приблизительным годам создания фотографии, в это время ойрат-калмыков уже начали массово крестить и прививать оседлый образ жизни, что неминуемо отражалось на внешнем облике, как минимум в плане облегчения (упрощения) костюма. С другой стороны (более реалистичной), годы создания данного портрета и в целом всей серии Вишневого – это время активного увлечения антропометрическими, социальными, классовыми и другими подобными фотографическими атласами с «типажами». Не исключено, что знатная калмычка рассматривалась именно как типаж, своего рода идеализированный тип, и визуальная выразительность ее статуса инаковой, диковинной для социального большинства княгини поощрялась именно для наглядности.

Просматривая другие фотографии авторства Вишневого одного с княгиней периода, можно заметить, что некоторые из них подвергались выраженной ретуши. В фотоателье действительно работал ретушер. В фотографиях, которые далее становились фотооткрытками, ретуши в основном подвергался «передний план» [35], т.е. фон, окружающая обстановка. Так, калмыков, сфотографированных на ковре в ателье (например, калмык (рис. 3) или танцующие калмычки (рис. 4)), ретушер «перемещал» в натурную сцену, вероятно, чтобы показать их в «более естественных», более аутентичных для данного народа условиях. Однако здесь становится ясным, что русский ретушер имел скромные представления о культуре калмыков, в результате чего исконно вольных степных кочевников на фотооткрытках окружают козы (не типичный для ойрат-калмыков вид скота), статичные хозяйственные постройки, заборы и деревья (вместо степных просторов). Что же касается портрета знатной калмычки, то едва ли ему требуется ретушь «переднего плана» в натурном стиле – обо всем «говорит» именно «личный передний план» [35] женщины.



a



б

Рис. 3. Калмык. С. Вишнеvский, 1870 г. (из коллекции С. Степанова) (*a*); Калмык (фото с ретушью). С. Вишнеvский, год издания с ретушью неизвестен (из коллекции С. Степанова) (*б*)

Fig. 3. A Kalmyk. S. Vishnevskiy, 1870 (*a*); A Kalmyk (retouched photo), the year of publication is unknown (*б*)



a



б

Рис. 4. Пляска калмычек. С. Вишнеvский, год издания неизвестен (из коллекции С. Степанова) (*a*); Пляска калмычек. Фотооткрытка с ретушью. С. Вишнеvский, год издания с ретушью неизвестен (из коллекции С. Степанова) (*б*)

Fig. 4. Dance of Kalmyk females. S. Vishnevskiy, the year of publication is unknown (*a*); Dance of Kalmyk females. Retouched photo postcard, the year of publication is unknown (*б*)

6. На заключительном шаге анализа сосредоточим внимание на том факте, что рассматриваемая нами фотография оформлена в открытку. Скорее всего это коммерческое фото, предназначенное для продажи не только в России, но и на Западе людям, интересующимся азиатской экзотикой. Изображение типажей представляло интерес как для коллекционеров и просто любопытных иностранцев, так и для научно-исследовательских институтов, географических выставок. Наконец, и это наиболее важно в контексте настоящего исследования, собрание типажей являлось своего рода инвентаризацией Российской империей того кочевого народа, который под ее влиянием принимал оседлый образ жизни.

Таким образом, портрет калмыцкой княгини является примером того, как на уровне денотации знаки имперской модернизации абсолютно себя не проявляют, но они становятся явными при погружении на коннотативный уровень и оценке самой материи снимка как фотооткрытки.

Общие результаты анализа визуальных документов, репрезентирующих кочевые народы Азии в имперской России (на примере ойрат-калмыков)

Подобно приведенному выше примеру, в логике комплексного алгоритма, были проанализированы в общей сложности 40 фотографий ойрат-калмыков (включая фотооткрытки). Дополнительным источником информации стали также фотографии другого народа – тувинцев (источник: Национальный архив Республики Тыва (НА РТ)). Однако несмотря на общие исторические корни, а также очевидные сходства в обустройстве быта у ойрат-калмыков и тувинцев, не предпринималась попытка сравнения опыта перехода к оседлости у этих двух народов. Причина тому – разный опыт вовлеченности в политику модернизации (у тувинцев гораздо более поздний). Кроме того, разный характер визуальных документов в двух кейсах не давал общего знаменателя для корректного сравнения. Имело место скорее сопоставление репрезентаций этих кочевых народов.

Так, в кейсе тувинцев в имперский период совсем отсутствовали фотооткрытки. Напротив, фотографии ойрат-калмыков оформлялись в открытки, распространяемые как в России, так и за рубежом. Уже сама эта вписанность ойрат-калмыков в рамки открытого письма делала их объектом рассмотрения и неизменно подсвечивала инаковость в сравнении с большинством (русскими). Последняя дополнительно усиливалась ретушью фона студийных фотографий, которая, как показал анализ, нередко содержала серьезные фактические ошибки. Желая окружить «дикий народ» характерными атрибутами, ретушер, возможно, по незнанию рисовал нетипичный для калмыков домашний скот (коз), деревья и леса (вместо степей вольных кочевников), ограды, присущие оседлому образу жизни. С точки зрения композиции фотографии ойрат-калмыков преимущественно делались фронтально, статично, лицом к зрителю, что выдает постановочность, даже некую театрализованность (как у княгини в приведенном выше анализе). Сам сюжет демонстрирует подчиненное русской власти положение, приобщение к прежде не свойственному для кочевников труду (как правило, физически тяжелому) и русскому быту, визуальными маркерами чего являются русские избы, статичные ограды, одежда и головные уборы, популярные в имперской России.

Что же явилось в большинстве случаев более резистентным к реализации процессаковки «нового человека», так это сама пластика тела. Видно, что здесь перед нами только начальный этап антропологической революции, которая впоследствии будет набирать обороты. С одной стороны, на снимках встречаются позы, традиционно запрещенные у тех же калмыков (складывание рук на груди, скрещенные ноги). Но, с другой стороны, на абсолютном большинстве фотографий женщины держат спину, несмотря на то, что одежда имперских крестьянок была достаточно свободной, не дисциплинирующей тело, а советская медицина позже и вовсе осудила и настоятельно рекомендовала отказаться от ношения девичьих камзолов, прежде используемых у ойрат-калмыков для формирования осанки.

Заключение

В качестве заключения к данной статье, описывающей потенциал использования фотографии как исторического источника и памятника материальной культуры при изучении визуальной репрезентации кочевых народов Азии в фотодокументах имперской России, зададимся вопросом, как возможно повысить качество анализа изображений и надежность получаемых выводов? Тут есть несколько решений, к которым мы прибегаем в настоящем исследовании.

Во-первых, необходимо посмотреть как можно большее количество изображений, имеющих отношение к теме, даже если невозможно добиться репрезентативности или задача количественного анализа вовсе не стоит. В нашем случае мы рассматривали все доступные фотографии и иллюстрации. Это дает должную насмотренность в изучаемом контексте, позволяет заметить нормативные структуры, повторяющиеся сюжеты (клише и визуальные каноны) и в итоге типологизировать имеющиеся визуальные данные. Типологизация помогает решить *проблему многочисленных разрозненных визуальных документов*.

Во-вторых, *показать ход и процедуру анализа*, чему, собственно, и посвящена данная статья. Как удачно выразилась Е. Мещеркина, «размотанный и зафиксированный клубок интерпретации должен позволить читателю <...> пройти тем же методическим путем, почувствовать (увидеть) привносимую интерпретацию, пропущенную через культурный код интерпретатора, и возможно разделить ее» [36. С. 85].

В-третьих, *«сверить» выводы*, сделанные несколькими интерпретаторами: исследователями, независимыми информантами или людьми, имеющими прямое отношение к изучаемому явлению. Так мы прибегаем к дополнительному методу, триангулирующему, углубляющему и корректирующему (например, в части наименования традиционных элементов одежды и практики ее ношения) наш комплексный анализ фотографий, а именно методу фотографического выявления (photo-elicitation method) [37, 38]. В данном случае мы видим целесообразным проведение экспертных фотографических интервью с калмыками, хорошо осведомленными в истории своего народа, а также обладающими большой насмотренностью, а следовательно, потенциально готовыми увидеть проявления вмешательства извне в традиционном быте кочевников. В ходе таких интервью отобранные архивные фотографии, являясь полноправной альтернативой традиционному вербальному вопросу,

выполняют сразу несколько функций: стимулируют спонтанные ассоциации экспертов, их воспоминания о судьбе колонизированных прародителей и ощущения проявлений и последствий колонизации.

Список источников

1. Сергеева Н.М., Четырова Л.Б. Визуальная репрезентация ойрат-калмыков и тувинцев в контексте быта // Новые исследования Тувы. 2022. № 4. С. 257–275. doi: 10.25178/nit.2022.4.19
2. Четырова Л.Б., Сергеева Н.М. Советская модерность в визуальной перспективе (на примере ойрат-калмыков и тувинцев) // Новые исследования Тувы. 2022. № 2. С. 239–262. doi: <https://www.doi.org/10.25178/nit.2022.2.17>
3. Plostanova M., Mignolo W. D. Learning to unlearn: decolonial reflections from Eurasia and the Americas. Columbus : Ohio State University Press, 2012. 281 p.
4. Mignolo W., Walsh C. On decoloniality: concepts, analytics, praxis. Durham : Duke University Press, 2018. 291 p.
5. Bateson G., Mead M. Balinese Character: A Photographic Analysis. New York : New York Academy of Sciences, 1942. 277 p.
6. Ball M.S., Smith G.W.H. Analyzing visual data. London : Sage, 1992.
7. Becker H.S. Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It's (Almost) All a Matter of Context // Visual Sociology. 1998. № 10 (1–2). P. 5–14.
8. Banks M. Visual methods in social research. London : Sage, 2001. 224 p.
9. Collier J., Collier M. Visual anthropology: Photography as a research method. Albuquerque, NM : The University of New Mexico Press, 1986. 266 p.
10. Pink S. Interdisciplinary agendas in visual research: re-situating visual anthropology // Visual Studies. 2003. № 18 (2). P. 179–192.
11. Усманова А. Советская визуальная культура как объект антропологического исследования // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность : сб. науч. ст. / под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова, В.Л. Круткина. Саратов : Научная книга, 2007. С. 18–27.
12. Круткин В.Л. Снимки домашних альбомов и фотографический дискурс // Визуальная антропология: настройка оптики / под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова. М. : ООО «Вариант» : ЦСПИИ, 2009. С. 109–125.
13. Дашкова Т. Идеология в лицах: формирование визуального канона в советских женских журналах 1920–1930-х годов // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность : сб. науч. ст. / под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова, В.Л. Круткина. Саратов : Научная книга, 2007. С. 436–466.
14. Александров Е.В. Система визуальной антропологии в России: ступени «погружения» и проблемы // Материальная база культуры. Вып. 1. М. : Информкультура, 1997. С. 14–18.
15. Александров Е.В. Опыт рассмотрения теоретических и методологических проблем визуальной антропологии. М. : Пенаты, 2003. 97 с.
16. Рождественская Е.Ю. Перспективы визуальной социологии // Социологический журнал. 2008. № 4. С. 70–83.
17. Савицкий Е.Е. Образцовая жизнь Карла Хагенбека, звероторговца и устроителя «человеческих зоопарков», в советских изданиях 1920-х – конца 1950-х гг.: антиколониальная борьба, научный прогресс, зрелищная культура и конструирование политической идентичности // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2019. Т. 10, № 11 (85). URL: <https://history.jes.su/s207987840008088-5-1/> (дата обращения: 10.08.2022).
18. Мирзоев Н. Как смотреть на мир. М. : Ад Маргинем Пресс : Музей современного искусства «Гараж», 2019. 344 с.
19. Pinney C. Photography and Anthropology. London : Reaktion Books, 2011. 174 p.
20. Shenav Y. The Arab-Jews: A postcolonial reading of nationalism, religion and ethnicity. Stanford : Stanford University Press, 2006. 280 p.
21. Богданова Н.М. Фотография как инструмент социологического анализа практик конструирования визуальной самопрезентации // Журнал социологии и социальной антропологии. 2012. Т. XV, № 2 (61). С. 98–113.
22. Готлиб А.С., Крупец Я.Н., Алмакаева А.М. и др. Процедуры и методы социологического исследования. Практикум. Кн. 2: Качественное социологическое исследование : учеб. пособие / под общ. ред. А.С. Готлиб. Самара : Изд-во «Самарский университет», 2014. 354 с.

23. *Российская социологическая энциклопедия* / под общ. ред. Г.В. Осипова. М. : Изд. группа НОРМА-ИНФРА М, 1998. 672 с.
24. *Петровская Е.* Безымянные сообщества. М. : Фаланстер, 2012. 384 с.
25. *Барт Р.* *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. М. : Ад Маргинем Пресс, 2011. 272 с.
26. *Барт Р.* Риторика образа / Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М. : Изд. группа «Прогресс» : «Универс», 1995. 616 с.
27. *Круткин В.Л.* Фоторепортаж как источник социологической информации // Социологические исследования. 2012. № 3. С. 65–76.
28. *Штомпка П.* Визуальная социология. Фотография как метод исследования. М. : Логос, 2007. 168 с.
29. *Пановский Э.* Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса // Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб. : Академический проект, 1999. С. 43–73.
30. *Барт Р.* Фотографическое сообщение // Система моды. Статьи по семиотике культуры. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С. 378–392.
31. *Брекнер Р.* Изображенное тело. Методика анализа фотографии // Интер. 2007. № 4. С. 13–32.
32. *Kress G., Van Leeuwen T.* Reading Images: The Grammar of Visual Design. London : Routledge, 2001. 312 p.
33. *Пирс Ч.С.* Что такое знак? / пер. А.А. Аргамаковой ; под ред. Е.В. Борисова // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 3 (7). С. 88–95.
34. *Флюссер В.* За философию фотографии. СПб. : Изд-во СПбГУ, 2008. 146 с.
35. *Гофман И.* Представление себя другим в повседневной жизни / пер. с англ. и вступ. статья А.Д. Ковалёва. М. : КАНОН-пресс-Ц : Кучково поле, 2000. 304 с.
36. *Мещеркина Е.* Субъектив камеры // INTER. 2002. № 1. С. 85–86.
37. *Harper D.* Visual sociology. New York : Routledge, 2012. 312 p.
38. *Харпер Д.* Фотовыявление: истоки, развитие, темы и формы / пер. с англ. и вступ. слово Н.М. Богдановой // Социологический журнал. 2013. № 3. С. 16–42.

References

1. Sergeeva, N.M. & Chetyrova, L.B. (2022) Vizual'naya reprezentatsiya oyrat-kalmykov i tuvintsev v kontekste byta [Visual representation of Oirat-Kalmyks and Tuvans in the context of everyday life]. *Novye issledovaniya Tuvy*. 4. pp. 257–275. DOI: 10.25178/nit.2022.4.19
2. Chetyrova, L.B. & Sergeeva, N.M. (2022) Sovetskaya modernost' v vizual'noy perspektive (na primere oyrat-kalmykov i tuvintsev) [Soviet modernity in visual perspective (on the example of Oirat-Kalmyks and Tuvans)]. *Novye issledovaniya Tuvy*. 2. pp. 239–262. DOI: <https://www.doi.org/10.25178/nit.2022.2.17>
3. Tlostanova, M. & Mignolo, W.D. (2012) *Learning to unlearn: decolonial reflections from Eurasia and the Americas*. Columbus: Ohio State University Press.
4. Mignolo, W. & Walsh, C. (2018) *On decoloniality: concepts, analytics, praxis*. Durham: Duke University Press.
5. Bateson, G. & Mead, M. (1942) *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York: New York Academy of Sciences.
6. Ball, M.S. & Smith, G.W.H. (1992) *Analyzing Visual Data*. London: Sage.
7. Becker, H.S. (1998) Visual Sociology, Documentary Photography, and Photojournalism: It's (Almost) All a Matter of Context. *Visual Sociology*. 10(1-2). pp. 5–14.
8. Banks, M. (2001) *Visual Methods in Social Research*. London: Sage.
9. Collier, J. & Collier, M. (1986) *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque, NM: The University of New Mexico Press.
10. Pink, S. (2003) Interdisciplinary agendas in visual research: resituating visual anthropology. *Visual Studies*. 18(2). pp. 179–192.
11. Usmanova, A. (2007) Sovetskaya vizual'naya kul'tura kak ob'ekt antropologicheskogo issledovaniya [Soviet visual culture as an object of anthropological research]. In: Yarskaya-Smirnova, E.R., Romanov, P.V. & Krutkin, V.L. (eds) *Vizual'naya antropologiya: novye vzglyady na sotsial'nyuyu real'nost'* [Visual Anthropology: New Views on Social Reality]. Saratov: Nauchnaya kniga. pp. 18–27.
12. Krutkin, V.L. (2009) Snimki domashnikh al'bomov i fotograficheskii diskurs [Pictures from Home Albums and Photographic Discourse]. In: Yarskaya-Smirnova, E.R. & Romanov, P.V. (eds) *Vizual'naya antropologiya: nastroyka optiki* [Visual Anthropology: Tuning the Optics]. Moscow: OOO Variant; TsSPGI. pp. 109–125.

13. Dashkova, T. (2007) Ideologiya v litsakh: formirovanie vizual'nogo kanona v sovetskikh zhenskikh zhurnalakh 1920 – 1930-kh godov [Ideology in Faces: Formation of the Visual Canon in Soviet Women's Magazines of the 1920s–1930s]. In: Yarskaya-Smirnova, E.R., Romanov, P.V. & Krutkin, V.L. (eds) *Vizual'naya antropologiya: novye vzglyady na sotsial'nuyu real'nost'* [Visual Anthropology: New Views on Social Reality]. Saratov: Nauchnaya kniga. pp. 436–466.
14. Aleksandrov, E.V. (1997) Sistema vizual'noy antropologii v Rossii: stupeni “pogruzheniya” i problemy [The System of Visual Anthropology in Russia: Stages of “Immersion” and Problems]. In: *Material'naya baza kul'tury* [Material Base of Culture]. Vol. 1. Moscow: Informkul'tura. pp. 14–18.
15. Aleksandrov, E.V. (2003) *Opyt rassmotreniya teoreticheskikh i metodologicheskikh problem vizual'noy antropologii* [Considering Theoretical and Methodological Problems of Visual Anthropology]. Moscow: Penaty.
16. Rozhdestvenskaya, E.Yu. (2008) Perspektivy vizual'noy sotsiologii [Prospects of Visual Sociology]. *Sotsiologicheskii zhurnal*. 4. pp. 70–83.
17. Savitskiy, E.E. (2019) Obraztsovaya zhizn' Karla Khagenbeka, zverotorgovtsa i ustroitel'ya “chelovecheskikh zooparkov”, v sovetskikh izdaniyakh 1920-kh – kontsa 1950-kh gg.: antikolonial'naya bor'ba, nauchnyy progress, zrelischnaya kul'tura i konstruirovaniye politicheskoy identichnosti [The Exemplary Life of Carl Hagenbeck, a Fur Trader and Organizer of “Human Zoos”, in Soviet Publications of the 1920s – Late 1950s: Anti-Colonial Struggle, Scientific Progress, Spectacular Culture, and the Construction of Political Identity]. *Istoriya*. 10(11(85)). [Online] Available from: <https://history.jes.su/s207987840008088-5-1/> (Accessed: 10th August 2022).
18. Mirzoev, N. (2019) *Kak smotret' na mir* [How to Look at the World]. Moscow: Ad Marginem Press: The Garage Museum of Contemporary Art.
19. Pinney, C. (2011) *Photography and Anthropology*. London: Reaktion Books.
20. Shenhav, Y. (2006) *The Arab-Jews: A postcolonial reading of nationalism, religion and ethnicity*. Stanford: Stanford University Press.
21. Bogdanova, N.M. (2012) Fotografiya kak instrument sotsiologicheskogo analiza praktik konstruirovaniya vizual'noy samoprezentatsii [Photography as a tool for sociological analysis of visual self-presentation construction practices]. *Zhurnal sotsiologii i sotsial'noy antropologii*. XV. 2(61). pp. 98–113.
22. Gotlib, A.S., Krupets, Ya.N., Almakaeva, A.M. et al. (2014) *Protsedury i metody sotsiologicheskogo issledovaniya. Praktikum* [Procedures and methods of sociological research. Practice]. Vol. 2. Samara: Samara University.
23. Osipov, G.V. (ed.) (1998) *Rossiyskaya sotsiologicheskaya entsiklopediya* [Russian Sociological Encyclopedia]. Moscow: NORMA-INFRA M.
24. Petrovskaya, E. (2012) *Bezimyannye soobshchestva* [Unnamed Communities]. Moscow: Falanster.
25. Barthes, R. (2011) *Camera lucida. Kommentariy k fotografii* [Camera lucida. Commentary on Photography]. Translated from French. Moscow: Ad Marginem Press.
26. Barthes, R. (1995) *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Translated from French. Moscow: Progress; Univers.
27. Krutkin, V.L. (2012) Fotoreportazh kak istochnik sotsiologicheskoy informatsii [Photo report as a source of sociological information]. *Sotsiologicheskie issledovaniya*. 3. pp. 65–76.
28. Sztompka, P. (2007) *Vizual'naya sotsiologiya. Fotografiya kak metod issledovaniya* [Visual Sociology. Photography as a Research Method]. Moscow: Logos.
29. Panofsky, E. (1999) *Smysl i tolkovanie izobrazitel'nogo iskusstva* [The Meaning and Interpretation of Fine Art]. Translated from German. St. Petersburg: Akademicheskii projekt. pp. 43–73.
30. Barthes, R. (2003) *Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury* [The Fashion System. Articles on the Semiotics of Culture]. Translated from French. Moscow: Izd-vo im. Sabashnikovykh. pp. 378–392.
31. Breckner, R. (2007) Izobrazhennoe telo. Metodika analiza fotografii [The depicted body. Methodology of photographic analysis]. *Inter*. 4. pp. 13–32.
32. Kress, G. & Van Leeuwen, T. (2001) *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
33. Pearce, Ch.S. (2009) Chto takoe znak? [What is a sign?]. Translated from English by A.A. Argamakova. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*. 2009. 3(7). pp. 88–95.
34. Flusser, V. (2008) *Za filosofiyu fotografii* [For the Philosophy of Photography]. Translated from French. St. Petersburg: SPbSU.
35. Hoffman, I. (2000) *Predstavlenie sebya drugim v povsednevnoy zhizni* [Presenting Oneself to Others in Everyday Life]. Translated from English by A.D. Kovalev. Moscow: KANON-press-Ts; Kuchkovo pole.

36. Meshcherkina, E. (2002) Sub"ektiv kamery [The Subject of the Camera]. *INTER*. 1. pp. 85–86.

37. Harper, D. (2012) *Visual Sociology*. New York: Routledge.

38. Harper, D. (2013) *Fotovyavlenie: istoki, razvitie, temy i formy* [Photo-elicitation: Origins, development, themes and forms]. Translated from English by N.M. Bogdanova. *Sotsiologicheskii zhurnal*. 3. pp.16–42.

Сведения об авторе:

Сергеева Н.М. – кандидат социологических наук, доцент кафедры методологии социологических и маркетинговых исследований Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королева (Самара, Россия). E-mail: bo-na-mi@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Sergeeva N.M. – candidate of Sociology, Associate Professor of the Department of Sociological and Marketing Research Methodology, Samara University (Samara, Russian Federation). E-mail: bo-na-mi@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 21.08.2023;
одобрена после рецензирования 03.12.2023; принята к публикации 15.02.2025.*

*The article was submitted 21.08.2023;
approved after reviewing 03.12.2023; accepted for publication 15.02.2025.*