

САМАРСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ

Сергей Лишаев

# ПОМНИТЬ фотографией

Санкт-Петербург  
АЛЕТЕЙЯ

СЕРИЯ





УДК 1  
ББК 87  
Л 670

**Лишаев С. А.**

Л670 Помнить фотографией. – СПб.: Алетейя, 2019. – 140 с. –  
(Серия «Тела мысли»).

ISBN 978-5-91419-627-8

В книге исследуется феномен домашней фотографии. Рассматриваются антропологические и культурные эффекты любительской фотосъемки, описывается ее воздействие на повседневную жизнь и сознание людей, на структуру их индивидуальной памяти. Подробно исследуются механизмы частичного замещения «естественной» памяти ее фото-конструкцией. Существенное место отводится анализу воздействия фото-образов на сознание и поведение современного туриста. Рассмотрение темы «бытовая фотография и персональная память» завершается осмыслением эстетической притягательности старой фотографии. Во второй части книги исследуется онтология аналоговой и цифровой фотографии, в третьей – разнородные эффекты, сопровождающие внедрение фото-образов в инфраструктуру повседневной жизни.

Книга может быть полезна философам, культурологам, социологам, психологам, специалистам по философской антропологии, а также всем читателям, интересующимся проблемами современной визуальной культуры.

**УДК 1**  
**ББК 87**

ISBN 978-5-91419-627-8



© С. А. Лишаев, 2012  
© Самарская гуманитарная академия, 2012  
© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2012

## «НА ФОНЕ ПУШКИНА СНИМАЕТСЯ СЕМЕЙСТВО...»

### (Вместо предисловия)

В нашу повседневную жизнь фотография вошла каких-то полтора века назад и вскоре заняла в ней очень заметное, видное место. Небольшие снимки в прямоугольных и овальных рамках на стенах кабинетов и гостиных – характерная примета городского и усадебного быта второй половины XIX-го века. Первое время состоятельные люди заказывали свой фотопортрет фотографу примерно так же, как они заказывали «просто портрет» живописцу. Однако порог, отделявший производство фотографии от обладания фотографией, уже тогда был довольно низким, а к концу девятнадцатого столетия фотодело стало обычным делом, не только работой, но и увлечением, хобби. Фотоаппарат взял в свои руки фотограф-любитель. Количество фотоснимков на руках у публики выросло на несколько порядков. Но это было только начало фотографического триумфа. Длительное время необходимость проявлять пленку и печатать карточки существенно ограничивала масштабы фото-экспансии. Фотографии печатали многие, но даже это множество многих все еще оставалось в меньшинстве. И вот в какой-то момент шарнир времени повернулся, и нужда в домашних фотолaborаториях<sup>1</sup>, также как и необходимость платить за печать снимков «на сторону», ушла в прошлое. Электронно-цифровые технологии сделали фотосъемку общедоступной. Снимать на камеру в наши дни может любой человек. Фотолюбителю, вооруженному автоматической камерой, достаточно выбрать объект для съемки и нажать на кнопку, и он – обладатель желанного образа. Посмотреть снимок можно «не отходя от кассы», на экране монитора фотокамеры, а можно, при желании, получить фотографию «на бумажной

---

<sup>1</sup>Память об алхимических таинствах фотопечати еще жива в сознании современников: многие с ностальгией вспоминают о пинцетах и ванночках, об издающих острый запах химикалиях, и о пачках бумаги «бромпортрет», которые мы с волнением раскрывали в красном сумраке импровизированных лабораторий...

основе» с помощью домашнего принтера. Сегодня все желающие — студенты и водители, туристы и аквалангисты — делают и показывают снимки своим родным и близким.

Экспансия кино, телевидения и видео должна была, казалось бы, «вытеснить» фотографию на периферию общественного внимания, однако этого не произошло: фотография по-прежнему остается важной частью повседневной жизни: мы с ней связаны, и она нас связывает. Технические характеристики фотокамер и визуальные параметры фотографий от десятилетия к десятилетию менялись и совершенствовались. Став цифровой, соединившись с компьютером и мобильным телефоном, фотография, как и прежде, ассоциируется с «продвинутой» по шкале времени. Ныне, как и 50, и 100 лет назад, фотосъемка — одно из увлечений молодежи. Но главная причина этого неугасающего интереса — не модность фотографии, а фундаментальная человеческая потребность в удвоении мира, желание посмотреть на себя со стороны и вспомнить «о том, что было».

Фотография — повсюду: на улице и дома, в школе и в театре, в кабинете и в магазине... Фотография — одна из тех вещей, которые способны структурировать душевное пространство и существенно менять его. Пожалуй, ее можно поставить в один ряд с рисунком, зеркалом, рукописью и печатной книгой, то есть с вещами, трансформирующими восприятие и понимание окружающего мира, а также само сознание людей, которые этими вещами пользуются. *Опосредуя отношение человека ко всему видимому, зримому* (к сущему в его пространственной данности), фотография фиксирует его и удерживает в потоке времени. Отсюда интерес к феномену фотографии у теоретиков искусства, социологов, аналитиков культуры и философов.

Литература, посвященная фотографии, в особенности — фотографии художественной, необозрима. Сегодня аналитика фото-образа удерживает множество разнородных предметно-тематических срезов: тут и история фотографии, и семиотика фотографического образа, и проблема соотношения искусства светописа с изобразительным искусством, и функционирование фотоизображения в рекламе и средствах массовой информации... Аспектов и ракурсов исследования фотографии столько, что даже простое их перечисление заняло бы слишком много места и времени.

В последние годы фотография превращается в дисциплинарно обособленный предмет философской рефлексии. На повестке дня стоит вопрос об институционализации философского анализа фотографии в качестве «философии фотографии»<sup>2</sup>. Фотография покидает узкие рамки искусствоведения и входит в пространство философии. Актуальной становится не избитая колея искусствоведческого анализа фотографии, а радикальные вопросы вроде тех, что несколько лет назад предложил Александр Секацкий: «...Что изменилось в мире с появлением фотоаппарата? Каков вклад фотографии в структуру восприятия — в видение и узнавание мира?»<sup>3</sup> И хотя вопрос о «философии фотографии» уже поставлен, но *философских* текстов, посвященных фотографии (особенно — на русском языке), по-прежнему немного, а в том, что касается исследований, тематизирующих феномен бытовой, домашней фотографии — и того меньше<sup>4</sup>.

*Феноменология домашней фотографии* делает лишь самые первые шаги<sup>5</sup>. Многие аспекты взаимодействия человека

---

<sup>2</sup> Вопрос об институционализации философии фотографии ставит В. В. Савчук. См.: *Савчук В. В. Философия фотографии*. — СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. С. 9—16.

<sup>3</sup> *Секацкий А. К. Фотоаргумент в философии* // Секацкий А. К. Прикладная метафизика. СПб.: Амфора, 2005. С. 354.

<sup>4</sup> Философская и культурологическая литература, посвященная исследованию фотографии достаточно велика. В последние годы появились философские книги о фотографии и в России. См. напр.: *Петровская Е. В. Непроявленное: Очерки по философии фотографии*. М., 2002; *Савчук В. В. Философия фотографии*. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2005.

<sup>5</sup> Работ, посвященных бытовой фотографии, на русском языке пока немного. См., напр.: *Петровская Е. Антифотография*. М.: Три квадрата, 2003; *Бойцова О. Структура фотографического сообщения (на примере любительской фотографии)* // *Русская антропологическая школа: тр.* — М., 2005. Вып. 3. С. 409—415; *Круткин В. Л. Антропологический смысл фотографий семейного альбома* // *Журн. социологии и социальной антропологии*. — 2005. — Т. 8. — № 1. С. 171—178; *Нуркова В. В. Зеркало с памятью: Феномен фотографии: Культурно-исторический анализ*. — М.: Изд-во РГГУ, 2006; *Подорога В. А. Непредъявленная фотография. Заметки по поводу «Светлой комнаты» Р. Барта* // *Автобиография. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии*. № 1 / Под. ред. В. А. Подороги. М.: Логос, 2001. С. 195—245; *Рыклин М. Роман с фотографией* // *Барт Р. Camera lucida: Комментарий*

с производимыми им фото-изображениями остаются вне поля зрения исследователей. Любительская фотография до сих пор еще пребывает в тени многочисленных работ по фотоискусству, по фотографии в медиа и рекламе.

История фотографии ясно свидетельствует: люди никогда не ограничивались использованием снимков для «дела» (фотография на паспорт, криминалистика, наука, журналистика...), им давно уже *нравится* сам процесс съемки, они с удовольствием фотографируют(ся), а потом рассматривают и показывают снимки родным и близким. Один из вариантов ответа на вопрос, «что они в этом находят?» мог бы звучать так: люди хотят *видеть то, что им не дано видеть со стороны*, прежде всего – видеть самих себя. Но не только это. Еще они хотят *сохранить свой образ и свой персональный мир* для себя и своих потомков<sup>6</sup>. Причем второй мотив обращения к письму света (к фиксации, запечатлению и сохранению образов сущего с помощью фотокамеры), судя по всему, является главным, поскольку потребность видеть себя со стороны до известной степени можно удовлетворить и с помощью зеркала.

Можно согласиться с тем, что вовлечение в поле философского внимания таких тем, «как „фотография и время“ или „фотография и память“, их вдумчивое рассмотрение могло бы иметь не меньшее значение, чем философия техники и даже философия науки. В мире, где возможно выражение „давайте сфотографируемся на память“ (тем более, где такое выражение

---

к фотографии. М.: AD Marginem, 1997. *Левашев В.* Фотовек. Краткая история фотографии за 100 лет. Н. Новгород, КАРИАТИДА, 2002; *Левашов В.* Лекции по истории фотографии. – Н. Новгород: Нижегородский филиал ГЦСИ, 2007. *Шугайло И. В.* Фотография как техника «заботы о себе» // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. Серия «Философия». № 3. Т. 2. 2009. С 146–152; *М. М. Гурьева.* Повседневная фотография как объект научного исследования // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. Серия «Философия». № 3. Т. 2. 2009. С. 153–161.

<sup>6</sup> Человек Нового времени хочет видеть себя со стороны, глазами «другого» и хочет сохранить для других свой образ. Для заказчика портрета на первом плане всегда стояла потребность сохранить свой образ для потомков, и только во вторую очередь портрет рассматривался как украшение дома, как предмет, имеющий художественно-эстетическую ценность.

привычно), речь идет уже о какой-то другой памяти, не о той, о которой писали Аристотель и Августин»<sup>7</sup>.

Сегодня едва ли найдется кто-то, кто усомнится в том, что за развитием фотографии стоит стремление людей дублировать свою жизнь в образах. Источник человеческой тяги к удвоению собственного присутствия лежит в воле к овладению реальностью, в попытках заковать время, ответить на болезненное сознание временности своего существования. Фотография влечет нас к себе потому, что общение с ней меняет отношение к жизни и дает ощущение контроля над ее течением. Фотокамера переводит текучую материю жизни в формат фото-образа и позволяет ее владельцу собрать в одном месте множество визуальных ороговелостей прошлого и стать собственником своего прошлого, его «хозяином», «властелином».

Меняя наше отношение к вещам в настоящем, трансформируя персональную память, домашняя фотография что-то меняет и в нашей душе. Она меняет нас медленно, неприметно, но обращение с ней все дальше отделяет нас от людей, которые не видели фотографий. В чем же состоят эти перемены? *Что происходит с человеком, снимающим на камеру или рассматривающим фотоальбом?* Эти и подобные им вопросы заслуживают самого пристального внимания. Ответы на них могут быть разными. Автор книги решается вынести на суд читателей свой ответ на некоторые из вопросов, которые поставила перед нами домашняя фотография.

2010

---

<sup>7</sup> Секацкий А. К. Указ соч. С. 354–355.



# **ФОТОГРАФИЯ И ПАМЯТЬ**

## ФОТО-КОНСТРУКЦИЯ ПАМЯТИ

Движение, начавшееся с появлением письменности, находит свое завершение в высокой точности фиксации и в магнитной записи. Чем меньше память переживается внутренне, тем более она нуждается во внешней поддержке и в осязательных точках опоры, в которых и только благодаря которым она существует. Отсюда типичная для наших дней одержимость архивами, влияющая одновременно как на полную консервацию настоящего, так и на полное сохранение всего прошлого. <...> Воспоминание полностью превратилось в свою собственную тщательную реконструкцию. Записанная на пленку память предоставила архиву заботу помнить ее и умножать знаки там, где она сбросила, как змея, свою мертвую кожу.

*Пьер Нора  
Проблематика мест памяти<sup>8</sup>*

Наше внимание все заметнее смещается от вещей — к образам, от реального — к знакам реального. Существенно иной стала и конфигурация нашего жизненного мира: мы все чаще имеем дело не с вещами (не с первичными образами вещей), а с их отображениями на внешних носителях. В свою очередь, вторичные образы все чаще и чаще отсылают нас *не к реальности (не к вещам), а к другим образам* (фотографическим, кинематографическим, телевизионным, дигитальным...). Последствия иконического поворота многообразны, но мы остановимся только на том, как *домашняя фотография воздействует на биографическую память*. Домашняя фотография, еще и поныне пребывающая в тени фотографии

---

<sup>8</sup> *Нора П.* Проблематика мест памяти // Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та. С. 28–29.

художественной, репортерской, научной, рекламной, представляет несомненный интерес как изображение, воздействующее на содержание биографической памяти.

*Перед употреблением ознакомьтесь с инструкцией.* Сегодня прошлое не просто помнят, — его конструируют с помощью фотографических снимков. Визуальный образ «того, что было» (летопись жизни в образах), собирается из «всем и каждому» доступных фото-изображений. Технический образ<sup>9</sup> пришел на смену рукотворным образам (рисункам, картинам, скульптурным портретам...) как изображениям ограниченного доступа. Преимущества в овладении образами прошлого, которые давала фотография, были очевидны, и взаимодействие с ними долгое время никаких опасений не вызывало. Однако сегодня, когда доля фото-образов в зрительном восприятии существенно возросла, пришло время задуматься о воздействии домашних фотодокументов на нашу память. Занимаясь фотосъемкой и разглядывая фотографии, люди меняются. Что же происходит в со-бытии людей с вещами в то время, когда мы снимаем и рассматриваем отснятое?

Вопрос о последствиях взаимодействия человека с фотоснимками лежит примерно в той же плоскости, что и вопрос о производстве и потреблении модифицированных продуктов питания. Сегодня многие люди хорошо сознают, что использовать такие продукты и пищевые добавки следует осторожно, что их долю в нашем питании следует контролировать. Это сознание — результат давнего и широкого обсуждения вопроса о последствиях использования «улучшенных» и генномодифицированных продуктов.

---

<sup>9</sup> Термином «технический образ» (в другом переводе — «техногенный образ») активно пользовался Вилем Флюссер; для него это «образ, созданный аппаратом». По Флюссеру, технический образ — это «абстракция третьей степени»: «...Традиционные образы — это абстракции первой степени, поскольку они абстрагированы из конкретного мира, тогда как технические образы — абстракции третьей степени: они абстрагируются от текста, который сам абстрагирован от традиционных образов, а они, в свою очередь, абстрагированы от конкретного мира» (Флюссер В. За философию фотографии / пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб, 2008. С. 13).

Если общество уже давно проявляет интерес к тому, чем человек питает свое тело, то вопрос о воздействии фотоизображений на нашу биографическую память не стал еще ни предметом вдумчивого философского исследования<sup>10</sup>, ни темой, обсуждаемой в СМИ. Между тем наивное, бесконтрольное восприятие заполняющих домашние альбомы «писем света» — может оказаться ничуть не менее рискованным занятием, чем бездумное потребление модифицированных продуктов. Все, что мы видим, слышим, обоняем и осязаем, входит в метаболизм душевной жизни и как-то меняет нас, влияет на наше сознание и самосознание, в конечном счете — на наш этос. Не смотря на то, что «улучшенные» продукты питания могут выглядеть очень аппетитно, а по своим вкусовым качествам даже превосходить природные образцы, мы, прежде чем их съесть, обычно интересуемся, из чего они изготовлены, и в каком количестве можно ими питаться, чтобы не повредить своему здоровью. Почему же мы так легкомысленны, когда речь идет о производстве и потреблении того, что «питает душу»? Прежде чем пронести что-то на остров Мнемозины, стоит, пожалуй, подумать о том, как может воздействовать пронесенное на его «коренных жителей».

Впрочем, последствия массивной бомбардировки острова Мнемозины рекламой и СМИ — это особая тема. В центре нашего внимания — заселение этого острова образами из домашних фотоархивов.

*Фотография на память: видеть то, что уже видел.* Домашняя фотография (семейная и персональная) существенно отличается от фотографии публичной. Фотографии в газетах, журналах и книгах не предполагают обращения к биографической памяти. Мы видим на их страницах множество образов и всегда можем ответить на вопрос, что именно мы рассматриваем, мы способны оценить качество снимков (профессионализм фотографа), их эстетическое достоинство, их информативность,

---

<sup>10</sup> Тематическое поле исследования воздействия фотографических и кино/видео/дигитальных образов на человека, на его жизненный мир в последние десятилетия разрабатывается довольно активно, но вопрос о воздействии фотографии на биографическую память в этих исследованиях, насколько нам известно, еще не тематизировался.

оригинальность и т. д., но поскольку фото-образы, предъявляемые медиа, никак не связаны с *нашим* собственным прошлым, с нашим *личным* опытом, у нас не появляется потребность вспомнить, когда, где и при каких обстоятельствах был сделан снимок, кто на нем изображен, etc...<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Впрочем, узнавание имеет место в любом акте созерцания и понимания, в том числе — в акте созерцания фотографии. Но следует отличать узнавание от воспоминания. Допустим, я вижу рекламу автомобиля. За рулем авто — красивая девушка, машина стоит на площади старого европейского города, а за островерхими крышами домов видны горы. Все это мне знакомо благодаря имеющемуся у меня опыту и знаниям: я видел много машин (но не эту), домов и девушек (но не этих), и хотя я никогда не был в горах, зато видел их на других фотографиях, в кино и по TV, наконец, читал о них. В каком-то смысле любой акт осознанного восприятия, о чем писал в свое время Платон, можно рассматривать как акт памяти, как узнавание уже знакомого. Чтение-узнавание образов, не связанных ни с какими конкретными эпизодами моей жизни, следует отличать от биографически фундированного воспоминания. Сознание — это всегда узнавание, отнесение воспринятого к уже знакомому, его опознание как «такого-же-как». (Сознание как узнавание в дереве дерева предполагает, что мы уже знаем, что такое дерево. Чувственный контакт с деревом актуализирует уже имеющуюся в душе идею дерева. Не вдаваясь в обсуждение платоновского учения о познании, обратим внимание на то, что акт сознания вещей, уникальных в своей «этости», с необходимостью предполагает процедуру соотнесения комплекса ощущений с определенными смысловыми формами (представлениями, понятиями), так что в каждом акте восприятия мы сознаем вещь через произвольное (бессознательное) отождествление (идентификацию) конкретного образа вещи с ее смысловым видом (эйдосом)). Рассматривая рекламную фотографию, прочитывая ее, я актуализирую в сознании то, что знаю. Однако такое воспоминание-узнавание следует строго отделять от воспоминания в значении воссоздания конкретного эпизода моей жизни.

Обычно, когда говорят о памяти, о воспоминании, имеют в виду не априорные предпосылки конкретных актов сознания, а такое припоминание/воспоминание, в котором опознаются конкретные вещи, места, события и лица, то есть то, с чем (с кем) человек встречался в прошлом (способность отнести опознанное или воссозданное в воображении ко времени, когда состоялось знакомство, — существенный момент работы воспоминания). Историк познает прошлое, но не вспоминает его. Хотя, познакомившись с историческими работами,

Другое дело – фотография из нашего домашнего архива. Она, напротив, *предполагает биографически фундированное воспоминание*: альбом для того и смотрят, чтобы с помощью снимков помнить о *своем* прошлом (в «свое прошлое» человек включает еще и предков, близких родственников, друзей, одноклассников...). Созерцание домашнего снимка тем, кому он принадлежит, *предполагает актуализацию связи фото-образа с персональным прошлым* через узнавание образов, запечатленных на фотокарточке, и через припоминание обстоятельств, в которых делался снимок (место и время съемки, события ей предшествовавшие и наступившие после нее, etc...). Кроме того, фотоизображение способно выполнить функцию спускового механизма, пробуждающего «закадровые» воспоминания, то есть выступить в роли памятки, подсказки.

Восприятие домашней фотографии характеризует особая, доверительная тональность. И это потому, что она *сохраняет очевидную (для владельца фотоальбома) связь с референтом*. Домашняя фотография представляет собой ближайшую к человеку, наиболее освоенную и интернализованную часть «универсума технических образов». Здесь важно то обстоятельство, что *референт* домашней фотографии (то, с чем она соотносится) не *предполагается* существующим (так происходит с моделями газетных, журнальных, книжных, художественных и др. фотографий), но *лично знаком* владельцу фото-архива, его близким. Такое знакомство позволяет сопоставить фото-образ с его моделью (похож/непохож, ее улыбка/не ее улыбка...) и утвердить реалистичность снимка.

Художественная фотография не предполагает восприятия через призму воспоминаний. Она претендует на внимание публики в качестве самодостаточного образа. Фотохудожник предъявляет образ, не имеющий прямого (биографического) отношения к памяти тех людей, которые его созерцают. Домашняя

---

мы, пожалуй, можем вспомнить их содержание, но это будет не память о событиях, вещах, лицах, а воспоминание о том, что мы о них прочитали. В этой книге речь будет идти только о воспоминании в узком смысле слова, о воспоминании как о способности человека узнавать и воображать то, с чем он лично имел когда-то дело, в нашем случае — с тем, что он когда-то видел.

фотография, напротив, вызывает интерес преимущественно за счет своей соотнесенности с личным опытом, благодаря репрезентативной силе фото-изображения. Это фотография «для своих». Снимок, запечатлевший образ старого человека, интересен мне потому, что я вижу своего предка, то есть в каком-то смысле (в смысле генеалогической связи) вижу самого себя до рождения. А вот фотография незнакомца из альбома моего приятеля (фотография его дяди или племянника) едва ли меня заинтересует<sup>12</sup>.

Связь фото-образа с его моделью удерживается *благодаря включенности модели в биографическое прошлое* держателя фото-архива: это он снимал то, что теперь рассматривает, это он видел то, что теперь созерцает (присутствовал при съемке), это он знаком с теми, кто запечатлен на снимке (при съемке не присутствовал, но людей этих знает), это он состоит в общении с родственниками, видевшими тех, кто «засветился» на фотографии. Именно связь образа с его моделью и мера ее причастности к жизненному миру владельца фото-архива является определяющим моментом для включения той или иной фотографии «в альбом». Вывод из сказанного очевиден: функционирование домашней фотографии *конституируется ее референцностью*. На фотографию возложена функция переправы, связывающей держателя архива с *его* прошлым. Выполняет ли она (и каким именно образом) возложенную на нее задачу — это вопрос, требующий специального рассмотрения.

Фотография имела и до сих пор еще — отчасти — сохраняет репутацию документа, объективно свидетельствующего о положении вещей (фотография как бесстрастная световая проекция вещи). Однако возможности, которые дает постановочная съемка, фотомонтаж, а сегодня — электронная фабрикация «документальных кадров» посредством фотошопа, принуждают говорить, скорее, об «эффекте документальности», чем о референциальной правдивости фотографии. Доверие к фотографии как свидетельству, как к световому обнаружению предмета (референта) существенно подорвано корыстной эксплуатацией

---

<sup>12</sup> Ритуал разглядывания семейных фотоальбомов наших знакомых обычно сопровождается чувством мучительной скуки. Ведь любительские снимки — в массе своей — эстетически не выразительны, а то, что могло бы задеть стороннего созерцателя экзистенциально, в них отсутствует.

фото-документа политической властью, игроками на рынке масс-медиа, производителями рекламы... Сегодня мы уже не можем отделить «необработанный» фотоснимок от «обработанного», поскольку не имеем возможности (а часто и желания) соотносить доступные нам фото-образы с их референтами. Но домашняя фотография по-прежнему сохраняет репутацию «свидетельства» былого. Мы верим ей, потому что знаем, кто, где и при каких обстоятельствах «попал в кадр». Вопрос только в том, *можно ли ей довериться*, можно ли переложить на нее работу памяти, труд воспоминания.

**Память сердца и фото-память.** Благодаря изобретению фотоаппарата память получила внеположную человеку «точку опоры» в техническом образе и эмансипировалась от персонального опыта проживания, от тех образов, которые вписываются в «мыслящее тело» жизнью. Содержание персональной памяти стало относительно независимым от опыта проживания, от взаимодействия с людьми и вещами и от силы производимого ими впечатления. Зависимость памяти от того, что было, стала косвенной, опосредованной, поскольку содержание ее в значительной степени формируется не напрямую, не через жизненные впечатления, а через впечатления, полученные по ходу разглядывания фотографических снимков. Первостепенную важность в такой ситуации приобретает не то, *какое значение* имела для человека *действительная встреча* с человеком или вещью, а то, *остались ли после нее фотографии*. Обращаясь к былому, человек *всматривается не в прошлое-в-своей-памяти* (не в то, что он видел-пережил когда-то), а в зафиксированную на бумаге (или выведенную на экран монитора) световую проекцию прошлого.

До наступления фотографической эпохи зрительная память опиралась на *силу* первичных (жизненных) впечатлений от людей, вещей, ландшафтов или на *продолжительное* взаимодействие с ними. Стоит подчеркнуть, что речь идет о голосе сердца как о критерии отбора *визуальной составляющей* памяти. В том, что касается удержания полноты переживания ускользнувшего мгновения, его чувственно-эмоциональной ауры, то здесь образ-воспоминание едва ли имеет какие-то преимущества по сравнению с образом фотографическим. Опыт показывает, что естественная память не дает никаких гарантий удержания

состояний, точно так же, как не дает их созерцание фотографий. Появление на месте картин, сбереженных естественной памятью, фотографических образов не вносит в эмоциональную составляющую памяти никаких изменений. Фото-образы, как и образы спонтанной памяти, не гарантируют актуализации прошлого как-прошлого-состояния. Их созерцание «лишь усиливает недоумение — перед нами все те же бескачественные продукты, безвкусные полуфабрикаты: запечатленная радость не сохранила себя как радость, а ощущения встреч все-таки куда-то ускользнули...»<sup>13</sup>.

Итак, фотография не предназначена для восстановления былого присутствия в его эмоциональной полноте. Для этого она дает еще меньше оснований, чем обычное воспоминание, ведь значительная часть фотографий не имеет под собой экзистенциальной основы («случайные кадры» — это «кадровая основа» семейных фотоальбомов).

Перелистывая страницы домашних альбомов, мы, конечно, испытываем при этом какие-то чувства, но чувства эти связаны с работой рефлектирующего сознания, занятого сопоставлением «теперь» и «тогда»: вот как «тогда» выглядели друзья, родители, мой город и я сам, а вот как они выглядят сегодня... Здесь чувство возникает как эффект восприятия времени («Неужели вон тот — это я?»). Но такие переживания далеки от чувств, которые были у человека на момент съемки. И если в каких-то случаях встреча с фото-образом может спровоцировать попадание в переживание, то здесь нет особой заслуги фото-образа как фото-образа. Фотография тут ничем не отличается от любой другой вещи, встреча с которой может послужить толчком для актуализации произвольных воспоминаний. Здесь фотография не имеет преимуществ перед пирожным Мадлен. Однако тема произвольного воспоминания — это уже совсем другая тема.

Следует отметить, что широкое распространение домашней фотографии внесло в содержание био-графической памяти весьма существенные коррективы. Сегодня *долговременная* память о событии или о лице определяется *не столько яркостью и силой первичного жизненного впечатления, сколько набором хранящихся в домашнем архиве фотоснимков*. О том или ином периоде

---

<sup>13</sup> Секацкий А. К. Практическая метафизика. СПб., 2005. С. 366.

жизни, о человеке, событии, месте помнят по сохранившимся фотографиям, причем иногда помнят даже предметы, которые по своему экзистенциальному весу совершенно незначительны, порой — просто ничтожны. Не яркость исходного впечатления определяет теперь, какие картины прошлого мы запоем и сохраним в памяти, а совсем наоборот: мы будем помнить те картины из нашего прошлого, в которых объективировалась озабоченность проблемой сохранения следов настоящего для будущего; именно объективированная озабоченность обеспечивает долговременное хранение на острове Мнемозины тех или иных эпизодов прошлого.

**Фотография как место памяти.** О «местах памяти» применительно к историческому сознанию современного французского общества хорошо пишет Пьер Нора<sup>14</sup>. Нора говорит о местах памяти<sup>15</sup> как о симптоме исчезновения памяти-традиции, которая была вписана в жизнь больших и малых социальных групп, обладавших «сильным капиталом памяти и слабым капиталом истории», и которую транслировали институты, «осуществлявшие и гарантировавшие сохранение и передачу ценностей». Сегодня эти коллективные субъекты памяти распались, а вслед за ними в фазу полураспада вступили такие институты, как церковь, школа, семья и государство. С того момента, как традиционный субъект памяти (а традиционный субъект памяти — это всегда коллективный субъект) стал размываться, начался процесс замещения памяти историей как научно-критическим изучением прошлого и его рациональной репрезентацией. Речь идет о дистанции между «социальной» памятью архаических обществ и историей как рациональной конструкцией. Распадение коллективного субъекта памяти на множество атомизированных, оторванных от традиции индивидуумов требует критической реконструкции общего прошлого. Причем долгое время историческая реконструкция прошлого базировалась на фундаменте

---

<sup>14</sup> См.: Нора П. Проблематика мест памяти. С. 17—50.

<sup>15</sup> К местам памяти, в частности, относятся «архивы вместе с трикулером, библиотеки, словари и музеи наряду с коммеморациями, Пантеон и Триумфальная арка, словарь Ларусса и стена Коммунаров» (Нора П. Проблематика... С. 26).

коллективной памяти и выстраивалась в ее перспективе. Такую историю Нора называет *историей-памятью*, отличая от нее историю, замкнувшуюся на самой себе, историю, которая не соотносится больше с памятью как со своим скрытым основанием. До второй половины XX века история была теснейшим образом связана с памятью и представляла собой разные варианты «заданного упражнения для памяти», претендуя на «восстановление» прошлого «без лаун и трещин». Однако рациональная, критическая история, зародившаяся в XIX веке, постепенно превратила *историю-память* в *историю-критику*. «...Искоренение памяти под захватническим натиском истории имело следующие результаты: обрыв очень древней связи идентичности, конец того, что мы переживали как очевидное — тождество истории и памяти»<sup>16</sup>. Рефлексивная обращенность истории на саму себя, все возрастающая дистанция и отрыв историка и тех, для кого он пишет, от традиции соотносятся с выделением особых «мест памяти», «мемориалов», где находит себе убежище «чувство непрерывности».

Покидая историческое сознание, память, полагает Нора, становится «феноменом исключительно индивидуальным»<sup>17</sup>. Обособленным индивидам, чтобы помнить, нужны историки, которые соберут и представят жизнь предков как что-то цельное, связанное, дав своим читателям возможность обозреть полную драматизма и величия картину исторического прошлого.

Перспектива взаимодействия памяти и истории рисуется Пьеру Нора в мрачных тонах. «В сердце истории работает деструктивный критицизм, направленный против спонтанной памяти. Память всегда подозрительна для истории, истинная миссия которой состоит в том, чтобы разрушить и вытеснить ее. История есть делигитимизация пережитого прошлого. На горизонте историзированных обществ, в мире, достигшем предела историзации, произошла бы полная и окончательная десакрализация. Движение истории, амбиции историков не воскрешают то, что произошло в прошлом, но, напротив, являются

<sup>16</sup> Нора П. Проблематика... С. 19.

<sup>17</sup> «Нация — это больше не борьба, а данность, история превратилась в одну из социальных наук, а память — это феномен исключительно индивидуальный» (Там же. С. 25).

полным его уничтожением. Безусловно, всеобщий критицизм сохранил бы музеи, медали, памятники, т. е. необходимый арсенал своей собственной работы, но ценой лишения их того, что в наших глазах сделало их местами памяти. В конце концов общество, живущее под знаком истории, как и традиционное общество, оказалось бы не в состоянии обнаружить места, ставшие обителью его памяти»<sup>18</sup>.

Итак, если коллективная память разрушена, на ее месте возникают разнородные места памяти. Последнее пристанище памяти — полагает Нора — в памяти индивидуальной, персональной. В центре внимания этой книги как раз и находится индивидуальная, биографическая память. Что же мы видим? Как обстоит дело с биографической памятью? Под воздействием новых средств фиксации настоящего *биографическая память как индивидуальный феномен претерпевает существенную трансформацию*, идущую, по сути, в том же направлении, в котором осуществляется движение от памяти к истории-памяти и, далее, к истории-критике. Во всяком случае, именно к такому заключению приводит нас описание и анализ изменений в персональной памяти, которые происходят в результате активного внедрения в область биографической памяти «фотографии на память».

Замещение спонтанной памяти ее фото-конструкцией — результат взаимодействия техногенного пространства постиндустриальной цивилизации и атомизированного (а потому испытывающего потребность в самоидентификации) индивида. Индивид конструирует свою персональную историю-память (и, соответственно, свою идентичность) посредством фото-удвоения настоящего и последующего собирания из мозаичного множества фотоснимков связной фото-картины индивидуального прошлого. Внедрение фото-образов в структуру персональной памяти — движение в том же направлении, что и процесс замещения пережитой истории ее (исторической памяти) интеллектуальной реконструкцией. Это — завершающий этап в сложной последовательности операций, осуществляемых над фотодокументами как свидетельствами прошлого. Можно сказать, что *сегодня, когда общая история-память «проваливается»* (провалилась?), *нужда*

---

<sup>18</sup> Там же. С. 20.

*в персональной истории-памяти ощущается особенно остро. Каждому человеку приходится, по необходимости, быть «историком» собственной жизни. Как историограф персональной (собственной) «микро-истории» он отдает немало времени документированию, архивированию своей жизни (созданию собственного фото-архива), а затем и работе с «архивными материалами». По ходу работы с архивом возводится визуальная конструкция персональной истории-памяти, визуальная история собственной жизни.*

Домашняя фотография, фотоальбом и фото-архив — это *техногенные «места памяти»*. Рост фото-архивов отвечает стремлению людей знать свое прошлое. Ведь до тех пор, пока существовали коллективные тела, существовала и коллективная — родовая, народная, сословная — память; раздробление коллективных тел на множество изолированных друг от друга индивидов сделало насущным возведение не только конструкций истории-памяти и критической истории, но и строительство, на свой страх и риск, *здания персональной истории-памяти*. Оторвавшись от коллективных тел и коллективной памяти, человек утратил привычную идентичность, он оказался перед необходимостью самостоятельно отвечать на вопросы: кто я? какой я? что представляет собой моя жизнь? какова она в той ее части, которая уже состоялась? Призванная помочь человеку «помнить себя», фотография оказывается в то же время *мощным инструментом разрушения спонтанной, органической памяти*, подручным материалом, из которого человек индустриальной и постиндустриальной цивилизации возводит фото-конструкцию своего прошлого.

При этом следует отдавать себе отчет в том, что процесс замещения коллективной, социальной памяти рациональной реконструкцией прошлого и процесс замещения спонтанной памяти (в частности — процесс ее замещения фото-конструкцией) совпадают не полностью. Если историк действует рефлексивно, методично, *профессионально*, то *возведение фото-конструкции биографической памяти происходит полусознательно*. Трудно не усмотреть здесь общей тенденции, которая обнаруживает себя как в озабоченности общества сохранением и производством архивов (Нора говорит о «религии» архивов и «суеверном уважении» к «следам прошлого»), так и в умножении домашних хранилищ фото-, видео-, аудио материалов. Есть что-то общее

в тяге к изысканиям в публичных архивах и в том, что делает фотолобитель, собирающий из нагромождения домашних фотографий визуальную представленную «историю жизни». Прежде человек жил и, прожив какую-то часть жизни, вспоминал прошедшее. Эти времена миновали. Теперь ему приходится обращаться к памяти не напрямую, а через посредство домашнего фото-архива.

В ситуации, когда и организации, и частные лица все активнее формируют собственные архивы, встает вопрос об их «подконтрольном разрушении»<sup>19</sup>. Не понятно, кто и когда воспользуется стремительно разбухающим персональным фотоархивом в ситуации, когда время, необходимое на его разбор, систематизацию и осмысление, становится несоизмеримым с временными границами человеческой жизни. В такой ситуации жесткий отбор фотографий — такая же необходимость, как и готовность к уничтожению большей их части. При том объеме фотографий, который мы сегодня имеем «на руках», их последующая переработка в историю-память становится все более проблематичной. Рассредоточенную по альбомам, распавшуюся на множество фото-образов память не удастся упорядочить, не удастся составить из смальты разноцветных образов мозаичную картину персональной истории.

Поскольку сам собиратель фото-архива обычно не осознает того, что, работая с ним, он незаметно трансформирует свою спонтанную память, возникает задача показать, что же, собственно, происходит с биографической памятью в тот момент, когда человек занят, казалось бы, невинным занятием: фотографированием, составлением альбомов, созерцанием домашних фотографий.

*Рукотворный и технический образ.* Существуют разные способы сохранения прожитого. Воспоминания без предметных залогов — это одно, воспоминания, опосредованные *рукотворными местами памяти* (рисунком, дневниковой записью), — другое, а картины прошлого, удерживаемые посредством фотографий, — третье. Чтобы осмыслить переход от традиционных форм удержания биографического прошлого

---

<sup>19</sup> Нора П. Указ. соч. С. 30.

к местам памяти информационного общества (к фотографии и др. техногенным методам консервации пере(про)житого<sup>20</sup>), необходимо понять, чем, собственно, новые места памяти отличаются от старых.

*Рукотворный образ.* К традиционным местам памяти можно отнести дневники, письма, наброски с натуры<sup>21</sup>, рисунки по памяти, заметки в блокноте, маргиналии, оставленные на полях книги, etc. Для нас — в перспективе сопоставления с фото-образами — наибольший интерес представляют *рисунки по памяти* и *с натуры*, фиксирующие восприятие посредством его закрепления в рукотворном образе.

До появления светописи все имевшиеся в распоряжении человека техники фиксации пережитого носили субъективный характер, поскольку удерживали не только предмет опыта, но и индивидуальность того, кто закреплял восприятие (рисунок с натуры) или воспоминание (рисунок по памяти). О прошлом можно было вспоминать с карандашом (кистью) в руках. Здесь мы имеем дело с мимесисом, предмет которого — образ-воспоминание. Традиционные способы фиксации настоящего и прошлого «на будущее» были

---

<sup>20</sup> С фотографии революция в способах фиксации настоящего начинается, но ей она не заканчивается. Появление любительского кино, видеосъемки, аудиозаписи выражает все ту же тенденцию к смещению мест сборки (конструирования) персонального прошлого с рукотворных площадок памяти к технически заданным формам депонирования настоящего. Рассмотрение специфических особенностей новейших мест памяти требует особого исследования. Мы ограничиваем свою задачу анализом любительской фотографией. Мы делаем это потому, что фотография была первой формой машинной фиксации настоящего для будущего и до сих пор основным материалом для возведения здания биографической памяти. Иначе говоря, фотографирование и фотография парадигмальны для всех аппаратных способов фиксации настоящего.

<sup>21</sup> Следует заметить, что рисунок с натуры (или запись в «писательском блокноте») ничем принципиально не отличается от рисунка (записи) «по свежим следам»; (и тут и там фиксируется настоящее, наше сей-час). В одном случае «искажения» исходного образа-восприятия будут более (рисунок по памяти), в другом (рисунок с натуры) — менее значительными. Возвращение к воспринятому всего через несколько часов после визуального контакта с предметом уже дает нам образ, в чем-то отличный от первоначального.

или закреплением воспринимаемого «здесь и теперь» (запись в рабочий блокнот, зарисовка с натуры), или работой с воспоминанием (выражение ввне образа, удержанного памятью). По своему происхождению образы памяти восходят к одному корню — к исходному восприятию предмета, а отличаются друг от друга мерой соответствия конкретного образа-на-бумаге образу исходного восприятия. Рисунок с натуры ближе к исходному образу (к образу-восприятию), образ в воспоминании — дальше от образа-восприятия и от зарисовки с натуры. Еще дальше от оригинала отстоит «рисунок по памяти»: художник работает с трансформированным памятью образом, а перевод воспоминания на бумагу уводит «переводной образ» еще на один шаг в сторону от исходного образа (от образа-восприятия).

Изображая предмет созерцания, человек *выражает* свое отношение к нему, обнаруживал себя через *что и как* изображения. Взаимодействуя с рукотворными местами памяти, он *вспоминает* то, что было, и узнает себя «прошлого», *узнает* то, *каким* он был, и *как* он когда-то воспринимал мир. Рисунок по памяти «обналичивает» воспоминание не сплошь, а выборочно: в нем прорисовываются только те моменты прошедшего, которые имеют значение для художника. По сравнению с образом-воспоминанием, сформировавшимся стихийно, образ на бумаге (холсте) отмечен следами *рефлексии и творческого* воплощения воспоминания. Рисунок по памяти можно определить как *вынесенное ввне воспоминание*, из которого *вычли*, во-первых, несущественные элементы (не все, что воспринято, мы можем вспомнить, — не все, что мы способны вспомнить, мы считаем заслуживающим фиксации), и, во-вторых, те, которые не вошли в картинку из-за ограничений, накладываемых изобразительной техникой (у пастели одни возможности, у акварели — другие) и уровнем профессионального мастерства художника. Что-то из открытого «внутреннему оку» рисовальщика не переносится на бумагу потому, что оно кажется «не имеющим существенного значения», иные же детали художник опускает потому, что сознает невозможность изобразить их так, как следует. Создавая образ, подобный тому, что имеется в его воображении, художник срезает лишнее и добавляет (и сознательно, и бессознательно) то, чего не было

в образе-воспоминании, но что, с его точки зрения, обнажает самое главное в предмете (в прежние времена говорили об идеализации художником своего предмета).

Воспоминание, перенесенное на бумагу, это конструкция, но конструкция, в основании которой — субъективность рисовальщика, его переживание и понимание действительности, выраженное в меру его мастерства и таланта. Однако экспликация воспоминания — это не только вычитание, но еще и прибавление: человек вносит в рисунок больше, чем помнит. В опредмечиваемое на бумаге воспоминание он вписывает свое представление о существовании человека, ландшафта или вещи. Вот почему трансформированный при переводе на бумагу образ остается живым, индивидуализированным образом-воспоминанием.

Взаимодействие с перенесенным на бумагу воспоминанием (или с «натурным» образом-восприятием) закрепляет нарисованный образ и как «образ моего прошлого», и как «образ моей памяти». О таком образе нельзя сказать, что он замещает живое воспоминание о предмете или событии, поскольку закрепившееся в памяти (благодаря рисунку) воспоминание — это *мое* воспоминание. Рукотворный образ *останавливает* спонтанную трансформацию воспоминаний (воспоминаний о лицах, домах, ландшафтах) и закрепляет в памяти картину прошлого на момент ее экспликации, но *не подменяет ее образом, которого в опыте не было* (что происходит по ходу взаимодействия с фотоснимками).

Иной характер будет иметь взаимодействие с рисунками, изображающими знакомые нам лица, ландшафты и вещи в случае, если они были сделаны не нами, а другими людьми, но хранятся в нашем архиве. Тут мы имеем дело с эффектом, близким к эффекту, возникающему по ходу разглядывания домашних фотографий: образ, который хранит естественная память, может быть смещен образом, сформировавшимся в сознании другого человека (рисунком, выполненным «другим»). Запомнив нарисованный образ, я буду помнить какой-то момент (вещь, место, человека) моей прошлой жизни «глазами другого». Результат взаимодействия с таким изображением будет, тем не менее, отличаться от результата, который мы получим, если будем созерцать фотографию: в случае с рукотворным образом в сознание

войдет чужое воспоминание, в случае со снимком — механический отпечаток, выполненный машиной.

*Технический образ.* Одно из часто посещаемых мест памяти — это домашние фотоальбомы. Биографически маркированная фотография отличается от традиционных (рукотворных) мест памяти, предназначенных для искусственной сборки индивидуальной памяти. Дело в том, что она *ничего собой не выражает и лишена индивидуального, авторского начала* (во избежание недоразумений, напомним, что речь идет о любительской, массовой, а не о художественной фотографии). Любительская фотография хранит образы и воздействует на биографическую память держателя фото-архива, оставаясь от него дистанцированной, отчужденной<sup>22</sup>.

Фотокамера отображает сущее в соответствии с теми абстрактно-заданными параметрами, которые были вложены в нее субъектом науки и техники, и представляет собой картину мира, увиденную «глазами» универсального субъекта, согласовавшего свое видение с психофизическими возможностями зрительного восприятия. По сути дела, «подстройка» получаемого камерой отпечатка под зрительный аппарат человека ничего не меняет: то, что дает нам фотоснимок — это *специфическая* (понятийно и технически проработанная) проекция фрагмента действительности на плоскость<sup>23</sup>. Фиксируя образ вещи, фотокамера

---

<sup>22</sup> Произведенный фотокамерой образ — образ дегуманизированный, анонимный. И если фотография нас, тем не менее, «цепляет», то сила ее воздействия на душу — вложена в нее «на входе», то есть до того, как проведена съемка (фотограф выбирает, что снимать, с какой дистанции и в каком ракурсе), и «на выходе», в процессе отбора удачных снимков. Камеру можно настроить так или иначе, но набор параметров, по которым ведется настройка, ограничен конструкцией камеры. Фотохудожник, как полагал Вилем Флюссер, — это тот, кто способен оказать сопротивление заложенной в аппарат программе и навязать машине свои цели. В отличие о фотохудожника, рядовой пользователь соглашается с тем, что «предлагает» ему камера, нажимая на кнопку «спуск» без особых раздумий.

<sup>23</sup> Об этом писали многие аналитики фотографии, в частности, В. Флюссер, указывавший на то, что фотографии «представляют собой перекодированные понятия, которые делают вид, будто они

трансформирует ее образ: разные камеры дают нетождественные изображения одного и того же предмета; отличия обусловлены техническими параметрами используемых во время съемки фотоаппаратов. Не следует забывать, что технические образы фиксируют не реальность «как таковую», а реальность под определенным, сформированным новоевропейским разумом углом зрения. Мир, увиденный с такой позиции, отличается от мира, который человек знает по своей повседневной жизни. Построенный по законам науки и техники аппарат с его выставленным в мир объективом бесстрастно фиксирует не только то, что фотограф видел, но не воспринял, но и то, что он не мог видеть. Отличные друг от друга образы дают черно-белая и цветная фотография, о чем не раз писали теоретики фотографии<sup>24</sup>. Еще большим своеобразием обладают снимки в рентгеновских лучах.

Выполненные с одной и той же позиции (но разными камерами) фотографии одной и той же модели отличаются друг от друга порой не меньше, чем ее живописные или графические изображения, исполненные разными художниками. Итак, объективен ли фото-образ? Он объективен в том смысле, что имеющиеся в отпечатках отклонения от технической «нормы» (например, деформации изображения), обусловленные параметрами объектива, его загрязненностью, сбоями в работе

---

автоматически отображают мир на поверхности. Именно этот обман нужно расшифровать, чтобы показать истинное значение фотографии, а именно запрограммированные понятия; чтобы выявить, что в фотографии речь идет о символическом комплексе абстрактных понятий, о дискурсе, перекодированном в символическое положение вещей» (Флюссер В. За философию фотографии. С. 50)

<sup>24</sup> «Черное и белое — это понятия, например, теоретические понятия оптики. Поскольку черно-белое положение вещей теоретично, то его фактически не может быть в мире. Но черно-белые фотографии фактически есть. Ибо они есть образы понятий из теории оптики, т. е. они возникли из этой теории. <...> Фотоцвет по крайней мере также теоретичен, как и черно-белая фотография. <...> ...Между фото-зеленью и зеленью луга имеется целый ряд сложных кодировок, ряд, который сложнее, чем тот ряд, что связывает серость черно-белого луга с луговой зеленью. В этом смысле зеленый луг абстрактнее, чем серый луг. Цветные фотографии стоят на более высокой ступени абстракции, чем черно-белые» (Флюссер В. За философию фотографии. С. 47, 49).

механизма камеры, качеством пленки, чувствительностью сенсоров цифрового аппарата и т. д., носят технический, а не субъективный характер.

Подгонка фотоизображения под возможности человеческого зрительного аппарата скрывает от нас его отличие от образа вещи, формируемого в ее обыденном восприятии. Механический *отпечаток* (*образ-отпечаток*) того, что было, не имеет прямого отношения к тому, что человек видел и чувствовал в момент, когда он сам или кто-то другой щёлкал затвором фотокамеры. Жизнь впечатления во времени — это постепенная трансформация исходного впечатления. Через месяц оно уже совсем не то, каким было в момент восприятия. Через год отличие исходного впечатления от воспоминания будет еще более значительным. С фотографией все обстоит иначе. Здесь первоначальная дистанция между впечатлением и фото-отпечатком является максимальной (она существенно больше, чем различие между исходным впечатлением и воспоминанием о нем годы спустя, она больше, чем различие между впечатлением от вещи и ее зарисовкой с натуры), а позднее... позднее дистанция исчезает.

Это происходит потому, что на место исходного впечатления устанавливается фото-образ, и человек волей-неволей становится хранителем впечатления от созерцания фотографии (срабатывает эффект кукушки: анонимный субъект техно-науки поставляет нам «кукушкины яйца» фото-образов, а мы терпеливо их «высиживаем», листая фотоальбомы; результат получается примерно такой же, как в мире птиц: кукушкины дети обедают, а то и выбрасывают из гнезда птенцов доверчивой птицы).

*Технология имплантации (чужой среди своих)*. Когда человек хочет что-то вспомнить, он открывает фотоальбом. Листая его, он не испытывает опасений за сохранность имеющихся у него воспоминаний. Совсем напротив, он уверен, что совершает прогулку в прошлое и освежает свои воспоминания. Беззаботности способствует пространственная отделенность образов-воспоминаний от образов, локализованных вне тела, в фотоальбоме или на экране монитора. Фотография — протез зрительной памяти. Протезом пользуются для усиления какой-либо способности/функции души или тела (в данном случае — зрительной памяти) и обычно не задумываются над тем, как влияет использование

протеза на протезируемую способность. Последствий регулярного применения механических приставок для наращивания зрительной памяти мы чаще всего не замечаем. Не замечаем потому, что изменения в ее структуре и содержании происходят постепенно, незаметно, так что отследить момент подмены первичных образов на их технические аналоги не удастся.

Протезирование зрительной памяти реализуется на двух уровнях: 1) на уровне экзогенных протезов (фотография как костыль, опираясь на который, я могу совершать прогулки в прошлое) и 2) на уровне протезов, имплантированных в сознание и функционирующих как элемент «внутренней памяти». Имплантация образов, запечатленных на фото, в ткань человеческой памяти происходит в процессе взаимодействия с фотографией: «образы-костыли» как бы «врастают» в сознание по мере их использования и закрепляются в персональной памяти.

Безболезненность и неощутимость внедрения фотографического образа в биографическую память не в последнюю очередь определяется тем, что человек, листая страницы домашнего альбома, имеет дело *не с чужими образами*, а с изображениями, которые отсылают *к его прошлому*. В ходе операции по имплантации фото-образов в биографическую память большое значение имеет акт узнавания на фото-картине знакомых ее созерцателю людей (вещей, ситуаций). Это *не образы «вообще»*, это образы *его собственного прошлого*. («Ты кое-что забыл, но тебе повезло, минувшее оставило след! Смотри, вот как это было!») Душа созерцающего снимок «распускается» и с готовностью впитывает «знакомое» (это — «я», это *моя жизнь, мои друзья и родные*). Реакции отторжения чужого (иммунологической реакции) не возникает, так как человек воспринимает фотографический образ как «свой».

Образы домашних фотографий владеют привилегией «входить без доклада» и «сидеть в присутствии государя». Этим они резко отличаются от образов из чужих альбомов и образов масс-медийных. Чтобы пробиться сквозь защитные механизмы индивидуального сознания (препятствующие запоминанию-удержанию чужого), *чужим образам* приходится *выдавать себя за свои*, опираясь на культурные архетипы и стереотипы. Чтобы пришедшие (масс-медийные) образы могли закрепиться (пусть и ненадолго) в душах людей, их «накачивают» символическим

содержанием, «тюнингуют» (добавляют в них «красоты», «мужественности», «женственности», «изящества...»), делают гиперреалистичными и заставляют ломиться в «двери души» до тех пор, пока, наконец, их запоры не расшатаются и какой-нибудь торжествующий образ-варяг не отвоюет себе местечко в тщательно охраняемом святилище памяти. Фото-образы из домашнего альбома подобных трудностей не испытывают. Образы хорошо знакомых нам людей (вещей, мест) как бы изначально помечены знаком «свой», что и определяет наше отношение к домашней фотографии. Признав (опознав) образ в качестве того, что со мной было, что имеет ко мне отношение, я тем самым признаю за ним право представлять мое прошлое. «Принятие верительных грамот» существенно облегчает фото-образу внедрение в защищенное от чужаков святилище персональной памяти.

Уверенный в том, что он среди «своих», человек заинтересованно и подолгу рассматривает снимок, многократно к нему возвращается... Если через какое-то время любитель полистать страницы фотоальбома захочет вспомнить что-то из своего прошлого, а альбома поблизости не окажется, то он произвольно воспроизведет... альбомные образы, извлекая их уже *из своей памяти, как если бы они были картинами прошлого, удержанными непосредственно из былого опыта, а не из опыта многократного просмотра фотоснимков.* (Просмотр фотоснимков — это, конечно, тоже жизненный опыт, но опыт вторичный, связанный с восприятием механических отображений прошлого.) Так образы, запечатленные на фотобумаге, *вписываются в структуры памяти*, интернализируются, так «чужое» становится «своим».

Стоит отметить, что обычно человек не сознает происхождения образа, воссоздаваемого воображением в момент, когда он погружается в воспоминания и думает о каком-то человеке (предмете). Редко когда он может отдать себе отчет в том, *что именно он вспомнил: образ с фотографии или нефотографический образ*, сформированный на основе прямого контакта с человеком (вещью, местом). Из *«строительного материала»* памяти фотография *превращается в ее интегральную часть*. Чужеродное «тело» машинного образа входит в душевную жизнь, не *утрачивая при этом своей чужеродности.*

С момента внедрения в сознание фотографические образы обособляются от внешних носителей и обретают статус

*внутренних образов* (то есть таких образов, которые человек «носит с собой», которые вписаны в его душу). Даже если «материнская» фотография будет утрачена, образ сохранится в душе в качестве воспоминания, прописанного в структурах индивидуальной памяти. Так имплантат (аппаратный образ-проекция) внедряется в самосознание человека, в самую глубину его душевной жизни — в святилище памяти. Постепенно в сеть удержанных естественной памятью образов встраиваются звенья и цепочки образов-проекций. Со временем они разрастаются, и живая ткань воспоминаний замещается (незаметно и безболезненно) образами-имплантатами, введенными в нее с нашего молчаливого согласия.

Размышляя о механизме фотопротезирования памяти, можно представить его и через метафорику информационно-компьютерной эпохи. Тогда мы получим следующую картину: фотографический образ, подобно компьютерному вирусу Трояну, «загружается» в сознание при просмотре альбома («при открытии файла») и встраивается в его работу: какие-то из имеющихся воспоминаний он незаметно для субъекта отключает или стирает, какие-то портит, с какими-то из них образует причудливые визуальные симбиозы. Нередко при обращении субъекта к внедренному в «программы сознания» фото-образу тот отсылает его не к первичным воспоминаниям (не к образам, сформированным органически), а к другим фото-образам из домашнего альбома. Один фото-образ соединяется с другим, с третьим и т. д., так что мало-помалу в сознании человека *складывается фото-версия индивидуального (и семейного) прошлого, сконструированная при просмотре фотоальбомов*. Спонтанная, экзистенциально подкрепленная память отступает перед натиском аппаратных образов.

Возникает естественный вопрос: сохраняется ли еще в эпоху экспансии технических изображений возможность помнить не по фотографиям? Думаю, что пока на этот вопрос можно ответить утвердительно: такая возможность сохраняется, поскольку есть немало людей, вещей, жизненных событий, которые оставляют в душе человека глубокий след, но при этом не имеют фото(видео)проекционной копии. Тем не менее, ситуация уже сегодня представляется тревожной. Погружаясь внутренним взором в прошлое, мы не можем сказать, что бы мы могли помнить о наших путешествиях, о школьных товарищах, о нашей

собственной свадьбе, etc., если бы у нас не было фото-архива. Ясно, что какие-то воспоминания сохранились бы и без их фото-фиксации, но ясно и то, что они *были бы иными*. Какими? Этого — после многократного просмотра фотографий — мы уже никогда не узнаем.

***ОНИ наступают... или: почему фото-образы вытесняют образы-воспоминания?*** Выше я пытался описать механизм внедрения фото-образов в структуры персональной памяти, а теперь попробую разобраться в том, что позволяет им *закрепиться в памяти и вытеснить* исходные воспоминания.

*Первое*, что здесь бросается в глаза, — это *вездесущность* фотографии, ее способность быть «везде и всюду». Сегодня даже ребенок может «сфабриковать» неограниченное количество снимков. Если письменным архивом владеют далеко не все, то фото-архив имеется в каждом доме. И это не удивительно. Дневники, письма, путевые записки требуют от своего создателя и читателя значительных интеллектуальных и эмоциональных затрат (писать — не просто, не у каждого это получается; перечитывание материалов рукописного архива — немалый труд, предполагающий готовность отдавать чтению силы и время)... Фотография предельно демократична, поскольку предъявляет минимальные требования к тому, кто ее производит и потребляет. Чтобы посмотреть домашние «фотки», особых усилий не требуется. Визуальный материал нарезан тонкими ломтиками («порционно»), так что просмотр снимков можно остановить/возобновить в любой момент и с любого места. Фотография подкупает своей непритязательностью: она ничего не требует и многое дает даром. Фотография — это возможность помнить без усилий, без напряжения.

*Второе*, что обращает на себя внимание — это агрессивность технических образов, их **яркость и отчетливость**, значительно превосходящие яркость и отчетливость образов, которые *мы вспоминаем, не прибегая к содействию фотоальбома*. Даже случайный (экзистенциально не подкрепленный, но четкий, детализированный) образ, «уловленный» аппаратом, имеет существенно больше шансов закрепиться в памяти, чем образ, который взволновал человека и укоренился в душе «самосевом».

Однако самое важное «конкурентное преимущество» фотографического образа — это *стабильность изображения*, обусловленная его закреплением «на внешнем носителе». Фотокарточка может утратить свою ясность, поблекнуть, обветшать, получить повреждения, но эти повреждения *не изменяют* фото-образа. Образ естественной памяти изменчив, непостоянен, подвижен. Одно и то же лицо мы в разное время вспоминаем по-разному. Что дает нам стабильность, неизменность фото-образа? Она позволяет *многократно возвращаться к одному и тому же, тождественному себе образу* и тем способствует его *запечатлению* в памяти. Фото-образ как бы бьет и бьет в одну точку, углубляя с каждым просмотром след, оставленный в душе прошлыми просмотрами, делая его все более отчетливым. Разглядывая фотографии в одиночку, показывая их своим друзьям и знакомым, человек проходит *по одним и тем же* альбомным маршрутам и задерживает свое внимание *на тех моментах прошлого, которые были зафиксированы камерой и отобраны им для просмотра*. Репетируя прошлое в его фото-проекциях, он закрепляет его в хранилищах нашей долговременной памяти.

Фото-образ действует на меня так, как действуют предметы обихода. Вещи, которые регулярно попадают мне на глаза, я способен воспроизвести в воображении даже в том случае, когда они не имеют для меня существенного значения. Такие предметы удерживаются в моем сознании не потому, что они чем-то поразили меня, а по причине длительности их фактического присутствия в моем оперативном сознании (в моем настоящем, в пространстве того, с чем я взаимодействую в режиме повседневности). Если я, к примеру, плотник, то весьма вероятно, что я смогу легко вспомнить, как выглядят плотницкие инструменты, даже через много лет после того, как я перестал плотничать.

Итак, чем чаще вы обращаетесь к фотоснимку, чем дольше вы задерживаете на нем свое внимание, тем лучше вы его помните, и тем меньше вероятность, что когда-нибудь вы будете способны воспроизвести черты запечатленного на нем человека независимо от его фото-проекций. В какой-то момент может случиться так, что первым образом, который предъявит к «просмотру» ваша память в ответ на попытку вспомнить знакомого человека, окажется его фото-образ.

В борьбе экзистенциально-значимого воспоминания и фотографии за «место» в памяти побеждает *сильнейший*. Опыт показывает, что технические образы значительно сильнее тех, что удерживаются нами естественным путем (через жизненное впечатление, через восприятие лица или вещи). Органически пропущим образам остается одно — «уйти в тень».

**Фотошоп(пинг) памяти (конструирование памяти на примере свадебной церемонии).** Исходный импульс, побуждающий нас к фото-документированию, — недоверие к памяти: мы знаем, что человек — тот, кто постоянно что-то забывает, утрачивает, теряет; мы не без основания полагаем, что без фотографий наши воспоминания через какое-то время выцветут и поблекнут... Как тут не запастись «соломкой», как не подстелить ее? Чтобы привести наглядный пример замещения спонтанной памяти ее фото-конструкцией, обратимся к жанру свадебной фотографии.

Первая (официальная) часть свадебной церемонии сегодня выстраивается под фотографию (свадьба-для-фото). Ее основная цель — производство снимков, призванных сохранить для семейной истории фото-образы праздничного действия.

Присутствие на брачном торжестве «постороннего лица» (фотографа), вынесенность происходящего «здесь и теперь» в будущее («не волнуйтесь, все останется на пленке») трансформирует не только память, но и само праздничное действие. Логика фото-документации смещает исходный смысл праздника. Фотокопия свадьбы в каком-то смысле оказывается важнее самого торжества и того, что им знаменуется. Удивляться тут не приходится. Фото-свадьба, под которую подлаживается свадьба действительная, — «вечна» и всегда готова к услугам, ее можно посмотреть (потребить) в любой момент, «когда угодно».

Условием перевода свадьбы в пригодную для потребления форму оказывается присутствие на ней наблюдателя с фотокамерой. Будущее требует жертв. Приготовления к свадьбе оправдывает ее документирование. Для чего, скажите, для чего заказывали платья невеста, ее свидетельницы и подружки? зачем наряжались жених, его друзья и родственники? Ответ очевиден. Чтобы сохранить свадебное великолепие для будущего. Первые, трезвые часы свадьбы отводятся сегодня под съемку. Молодожены и свидетели, родственники и друзья безропотно следуют указаниям фотографа

(выступающего в роли специалиста по менеджменту памяти). Фотограф не столько наблюдает и фиксирует происходящее, сколько дирижирует свадебным действием, ведет его. Именно фотограф структурирует пространство и время официальной части праздника, подсказывая участникам церемонии, что им делать сейчас, а что потом, с кем встать, какое место занять, какие позы принять жениху, невесте, другим участникам церемонии; маршрут передвижения свадебного кортежа также предопределен регламентом фотосессии. Спонтанность переживаний подменяется участием в съемке: молодожены уделяют фотографам ничуть не меньше внимания, чем друг другу и ближайшим родственникам. До тех пор, пока не начнется неофициальная часть праздника (а она начнется не раньше четвертого-пятого тоста), руководить свадебной церемонией будет фотограф.

Поможет ли фотодокументация удержать в памяти это событие? Поможет. Вопрос, однако, в том, *что именно* вы будете помнить благодаря фотографии, а *что* — навсегда забудете? Проведите мысленный эксперимент: попытайтесь вспомнить лица людей, которые были на вашей свадьбе, и постарайтесь воспроизвести в своем воображении ее наиболее примечательные эпизоды. Скорее всего, вы обнаружите, что лучше всего вам помнится то, что «запротоколировал» фотограф, а то, что по каким-то причинам не попало в объектив фотокамеры, вы или забыли, или помните смутно. Что же произошло? Почему спустя 5–10 лет после свадьбы вы не сохранили в своем сознании ничего (почти ничего), кроме тех ее эпизодов, которые «попали в альбом»? Произошло непоправимое: фотографическая копия события заместила живую память о нем, и на месте свадьбы-вживом-вспоминании утвердилась ее фото-конструкция. Просмотр «с комментариями» лишил комментатора спонтанной памяти о событии. Теперь, припоминая собственную свадьбу, не остается ничего другого, как воспроизводить в воображении оставшиеся после нее фото-образы...

*Чужими глазами («вон тот — это я»).* Фотографически отформатированная память существенно отличается от естественной памяти еще и по той причине, что часть снимков, инкорпорированных (имплантированных) в наше сознание фотографией, сохранит не то, что было «увидено своими

глазами»<sup>25</sup> (хотя бы и через видоискатель фотоаппарата), *а то, что было увидено «другими»*. Ведь снимая на камеру, мы снимаем других, а не себя. Тем не менее, значительная часть снимков в семейном альбоме — это наши собственные портреты. Созерцаая карточки, на которых мы запечатлены solo или в кругу друзей, близких, родственников и коллег, мы созерцаем (соответственно — запоминаем) то, чего не видели, не могли видеть. Просматривая содержимое домашнего фото-архива, фотолюбитель вольно или невольно *запоминает образы, которые никогда не попадали (и не могли попасть!) в поле его восприятия, и забывает то, чему он был свидетелем*. Фотография отделяет человека от пережитого и предоставляет ему (для созерцания) его собственный образ как образ «другого», того, за кем можно наблюдать со стороны.

*Воспоминание о себе как о другом* (мое «я», визуально представленное в модусе «он») *сформировалось сравнительно недавно, уже в фотографическую эпоху*. Эффект собственной дружости, инаковости здесь, по сравнению с эффектом зеркального отражения, многократно возрастает, поскольку тот «я», который на снимке (особенно, если снимок старый), существенно отличается от того «я», которого я знаю по «текущему» отражению в зеркале, это мое «я» в третьем лице («он»). Вместе с фотографией на свет появился новый вид образной памяти: память о себе как об участнике события, память с позиции другого. Вместе с фотографией человек получил возможность помнить не только то, что он воспринял, но также и *то, участником чего он был, но что не было частью его кругозора, что не попадало в поле его зрительного восприятия*.

Структура фотографически сконструированной памяти обнаруживает свою двойственность: по снимкам мы помним

---

<sup>25</sup> Едва ли мы способны вспомнить, как мы выглядели 15 лет назад, отталкиваясь от воспоминаний о своем отражении в зеркале. Не стоит также забывать, что в повседневную жизнь народных масс большие зеркала вошли немногим ранее фотографии. Что касается живописного портрета (в том числе — портретной миниатюры), то эта форма взаимодействия с собственным образом была и остается доступной только элите. Возможность увидеть свою внешность со стороны, в установленном зеркале портрета народные массы получили лишь с наступлением в эпохи светописы.

1) то, как выглядели друзья, родственники, коллеги, помним места, которые мы когда-то посетили (все это — предметы *нашего* кругозора), а также 2) *самих себя*, увиденных в кругозоре «других», «со стороны».

Мой образ, увиденный фотографом, — не то же самое, что мой образ, полученный им с помощью фотокамеры. Фотография доносит до меня образ, запечатленный не с точки зрения определенного другого, а «с точки зрения» анонимного субъекта науки и техники. Проекция, полученная камерой, не выражает взгляд с позиции другого (с таким выражением мы имеем дело на портрете, выполненном художником). Перед нами проекция, а не фиксация взгляда, а потому она не несет в себе ни осуждения, ни любви, ни прощения, ни сострадания, ни восхищения...

Образ собственного тела, предъявленный к созерцанию техническим устройством, создает предпосылки для того, чтобы *взгляд со стороны, образ себя-как-другого (образ, схваченный извне)*, стал для нас естественным, привычным способом автокоммуникации.

**Загроможденная память.** Забвение и память — две стороны одной медали. Можно даже сказать, что человек — это тот, кто помнит и тот, кто забывает. Способность забывать важна ничуть не меньше, чем способность помнить. Скажи мне, что ты забываешь, — и я скажу тебе, кто ты<sup>26</sup>. Человек, как конечное существо, не может помнить всего, что видит, слышит, осязает... Забвение большей части воспринятого — необходимое условие жизни, оно защищает сознание от перегрузки (от информационного хаоса) и от фрустрирующих воспоминаний (фиксация на травматичных событиях, частое возвращение к ним — симптом душевного нездоровья). И все же основная функция забвения — освободить память от второстепенного, от тех впечатлений, знаний, навыков, которые годами лежат «без движения», не востребуются субъектом.

Регулярное обращение к домашней фотографии принуждает нас держать в памяти много лишнего, ненужного. Например,

---

<sup>26</sup> Важность забвения ради сохранения индивидуальности прекрасно осознавали тоталитарные режимы, тратившие массу усилий для того, чтобы человек ни дома, ни на работе не мог забыть о партии и правительстве, о последних решениях съезда, о любимых вождях и т. д. Отчасти это удавалось, отчасти — нет.

наши альбомы содержат множество групповых снимков, которые могут быть для нас важными в каком-то отношении, но при этом в них инкорпорированы образы «посторонних», то есть тех, чье присутствие в нашей жизни было случайным эпизодом и не оставило после себя никакого следа. Рассматривая такие снимки, мы невольно запоминаем эти «случайные лица» и храним их образы наряду с образами людей, которые нам действительно дороги.

Чем проявляет себя естественная зрительная память? Узнаванием уже виденного. Вспоминая былое, мы вспоминаем его выборочно. В той компании, в которой вы встречали Новый год в 19... году, было, допустим, 12 человек; из них вы можете вспомнить лица 2-х-3-х человек. Забвение охраняет память от засорения ничего не значащими образами. Спонтанная память удерживает только те моменты прошлого, которые оставили в душе какой-то след. Однако если от празднования Нового года в 19... году остались фотографии, и вы их время от времени просматриваете, то, скорее всего, ваша память удержит образы всех, кто был запечатлен на групповом снимке.

Если исходить из того, что объем памяти конечен, то процесс наполнения сознания фото-образами предполагает вытеснение (забвение) образов естественной, спонтанной памяти. Прибыль (запоминание) на стороне механически зафиксированных образов имеет своей оборотной стороной убыль того, что мы могли бы помнить без их посредства.

***Конструирование биографического прошлого: процедуры отбора и формирование экспозиции.*** Запечатленные на фотографии образы становятся составной частью *нашей* памяти не сразу, а по мере их запоминания. О том, что образ интегрирован в память, мы узнаем неожиданно: в какой-то момент мы вдруг замечаем, что образ, который мы видим внутренним взором, когда вспоминаем о ком-то из одноклассников, — это образ с фотографической карточки... Причем образ с того самого снимка, *что когда-то был помещен нами в фотоальбом.*

Эпизоды нашей жизни, не попавшие в постоянно действующую «экспозицию» или хотя бы в фото-архив, постепенно забываются, уходят в тень. Память, чьей опорой служит домашний архив, — это *память, формируемая сознательно или полусознательно*, это конструкция биографического прошлого, материал

для возведения которой мы черпаем в архивных залежах черно-белых и цветных фотографий.

Возведение фотографической модели памяти осуществляется на всех этапах производства и использования фотоизображений. По мере демократизации, удешевления и автоматизации «производства фотопродукции» внимание субъекта смещается с актов съемки и изготовления снимков на операции отбора, систематизации и размещения фотоматериалов.

До тех пор, пока снимков было мало, в рефлексивном фокусе «работы с фотографией» находился *сам акт съемки*. В недавнем — по историческим меркам — прошлом визит в фотоателье воспринимался на фоне серых будней как маленькое событие, как ответственный акт внесения собственного образа в сознание потомков, как инвестиция в будущее. К съемке готовились: подбирали платье, обувь, делали прическу... К фотографированию прибегали эпизодически, время от времени, ради фиксации возрастных или статусных изменений во внешнем облике (фиксирувалась не текущая жизнь человека, а ее основные этапы; со студийных фотографий на нас смотрят: ребенок с родителями, школьник, выпускник, студент, молодожен, отец с ребенком, начальник цеха, бабушка с внуками, etc.). Снимков было мало, и в домашний альбом попадало всё (или почти всё), чем располагало семейство.

Распространение массовой, любительской фотографии поставило перед хранителем семейного архива новую задачу: отобрать из множества карточек — лучшие, наиболее примечательные.

Создание выставочной фотоэкспозиции — последняя и самая важная фаза возведения визуальной фото-конструкции памяти. Этой решающей фазе предшествует несколько предварительных этапов.

1. *Первый этап* — «полевой». Все начинается с того, что фотограф а) берет в руки фотоаппарат и *выбирает объект* съемки, б) *проводит съемку* и, наконец, в) *получает готовые отпечатки* (в прежние времена он собственноручно проявлял пленку и печатал фотографии). После того, как фотоматериал заготовлен, наступает время для работы с готовой фотографией.

2. *Работа с готовой фотографией* также включает в себя несколько моментов и сочетает процедуры *отбора*

и систематизации (часть карточек отбраковывается, а остальные группируются в циклы и серии). Отцензурированные, отфильгрованные снимки поступают на хранение в фото-архив и помещаются в конверты, пакеты, ящики, etc.

3. Затем наступает самая ответственная фаза в обработке фото-материала: извлечение фотографий из архива, помещение в альбом, датировка, придумывание подписей. *Что же определяет отбор из множества снимков немногих, но лучших? Память составителя и его самосознание.* Тот или иной снимок имеет ценность не сам по себе (не по своему фотографическому и эстетическому качеству), его значительность зависит от того, чей это образ и какое место запечатленное на нем лицо занимает в жизненном мире составителя альбома.

Работая с архивом, человек не просто вспоминает то, что было, он оценивает прошлое и решает, что из бывшего имеет для него значение, а что — нет<sup>27</sup>. Как проходит эта работа?

---

<sup>27</sup> В прежние времена возможность работать с биографическим прошлым и формировать его образ имели только владельцы семейных и личных рукописных архивов (переписка, дневниковые записи, рукописи, мемуары и т. д.). Какие-то документы хранитель архива со временем уничтожал, какие-то, напротив, сохранял, и все это — в горизонте того «образа себя», который он хотел сохранить для потомков. Однако рукописный архив (сегодня — электронный архив текстов) был и остается сравнительно редким явлением. В силу характерного для переписки, путевых заметок, мемуаров и дневников высокого «коэффициента субъективности» эти «мемориалы» обычно не предназначены для обнародования, что, собственно, и отличает их от текстов «открытого доступа» (книг, газет, журналов и т. д.). (Переписка известного человека становится достоянием публики — поступает на хранение в публичный архив, публикуется — только через какое-то время после его смерти). Текстовый архив не предназначен для «сторонних лиц». Препятствует публикации частных архивов то обстоятельство, что работа с ними требует больших затрат времени; каждая единица хранения должна быть прочитана и осмыслена.

В отличие от рукописного (бумажного, вербального) архива, фото-архив предполагает вычленение из всего объема документов той части депонированных образов, которая предназначена для эпизодического просмотра хозяином и его гостями. Причем воздействие фото-экспозиции на память имеет двойственный, неоднозначный характер. Эффективность ее воздействия на структуру визуальной

Формирование альбома актуализирует память в тех ее «секторах», которые пробуждаются в момент восприятия фото-образа. Фото-образы соотносятся с незафиксированными на карточке моментами жизни; исходя из результатов такого сопоставления, составитель альбома включает (или не включает) снимок в экспозицию. Здесь стоит отметить, что человек, работающий над фото-биографией (фото-историей своей жизни), вводит в демонстрационное пространство *не то, что сохранилось на снимках, а то, что он хотел бы помнить*. Состав экспозиции определяет видение прошлого, но видение это сверено с желанным будущим, а оно представляет собой проекцию жизненного идеала в будущее время (вот каким я хочу стать). Работа над альбомом в чем-то схожа с трудом сотрудника музея, занятого подготовкой тематической выставки. Сотрудник музея готовит экспозицию, опираясь на содержимое музейных хранилищ, а составитель домашней «фото-выставки» обращается к пылящемуся на антресолях фотоархиву. Правда, есть и отличие. Организатор выставки работает с культурной памятью народа, он отправляется от самосознания культуры, к которой принадлежит и которую формирует (вот, посмотрите, это именно то из нашего наследия, что заслуживает внимания!). Составитель домашнего альбома работает с собственным прошлым и видоизменяет биографическую память. Впрочем, он творит фотOVERСИЮ своей жизни только в той мере, в какой его жизнь может быть представлена в качестве завершеного целого.

Альбомную экспозицию создают (не важно — сознательно или нет) *не только для того, «чтобы помнили», но и для того, чтобы помнили правильно*, чтобы «другие» получили верное (с точки зрения составителя) представление о жизни того, кому посвящена экспозиция. Альбомы «делают», ориентируясь на себя и на другого, но конструкция биографического прошлого воздействует, прежде всего, *на содержание и структуру памяти их составителя и владельца*.

С момента завершения подготовки экспозиции, уже не составитель определяет ее образное содержание, а экспозиция формирует образное наполнение его самосознания и представление о нем тех, кому ее демонстрируют. Спустя всего несколько

---

составляющей воспоминаний определяется регулярностью просмотра экспозиции и ее комментированием.

лет после того, как структура и содержание домашней фотоэкспозиции установились, она может превратиться в несущую конструкцию образной памяти ее составителя.

Фотоархив оставляет простор для формирования различных фотOVERсий прошлого. Соответственно, он допускает корректировку (прошлое для данного периода жизни, «актуальное прошлое») в желательном направлении. Смена супруги(а), к примеру, в большинстве случаев побуждает к обновлению экспозиции; каждая из сторон представляет своей половине откорректированный фото-образ прошлого. Каким-то снимкам приходится оставлять обжитые страницы и отправляться в «запасники» домашнего архива; их место занимают отпечатки, более подходящие к новой матримониальной ситуации. По мере того, как отредактированные применительно к изменившимся обстоятельствам альбомы войдут в оборот, извлеченные из просмотровой «обоймы» образы будут тускнеть и стираться из памяти, а новая версия прошлого (отредактированное фото-прошлое жены/мужа и образ «совместно нажитого прошлого») будет укореняться в сознании и со временем закрепится в нем (если, конечно, очередной поворот в семейной жизни супругов не приведет к неизбежным перестановкам).

Снимки, которые не входят в «основную экспозицию», или уничтожают (если их квалифицируют как «неудачные», «нежелательные», «компрометирующие»), или сохраняют «на будущее». В эту последнюю категорию (хранимое до востребования) попадают как неинтересные — с точки зрения владельца — снимки, так и те из них, которые он признает для себя важными, но по каким-то причинам не желает выставлять на всеобщее обозрение.

Однако возможность целенаправленного формирования фотокартины своего прошлого имеет границы. Подбор снимков несет на себе печать двойственности: с одной стороны, образ прошлого сформирован мной самим (это я когда-то выбрал объект для съемки, это я отбирал для экспозиции фотографии и систематизировал их), с другой — подборка фотографий остается случайной, поскольку определяется не зависящими от моей воли обстоятельствами. Так, например, какие-то моменты прошлого (экзистенциально важные, значительные, те, о которых человек хорошо помнит) могут остаться в тени только потому, что от них «не осталось фотографий». А это значит, что создание

фотоэкспозиции определяется наличным содержимым архива, другими словами — Случаем. Фото-протезом оснащаются только те фрагменты былого, которые прошли «через объектив», соответственно, именно они получают возможность «прописаться» в долговременной памяти.

**От вещи — к фото-образу, от памяти — к симулякру памяти.** Суть процесса трансформации органической памяти можно определить как ее *симулирующее стимулирование*, как подмену памяти ее симулякром. Почему здесь уместно говорить о симулякре? Потому что на том месте, где «располагались» образы спонтанной памяти, выстраивается фото-конструкция «того, что было», которая в том, что было, уже не нуждается, и полностью или частично замещает его собой. Фотография, которую делают ради памяти о том, что *действительно было*, постепенно *подменяет «то, что было», на «то, что снято»*. Фотография перестает отсылать к своему референту, замыкая наши зрительные воспоминания на фотографических образах. В результате спонтанная, живая (имеющая своим источником опыт прямого (телесного) взаимодействия с воспоминаемым) *зрительная память замещается фото-воспоминаниями*. Домашняя фотография, ценимая нами за оче-видную, казалось бы, связь с референтом (я сам видел это, я знаю, когда и где происходило то, что снято), оттесняет нас от того, о чем, казалось бы, она свидетельствует. Отношение образа и вещи переворачиваются: вещь, человек, событие с какого-то момента существуют для нас в том виде, который был задан фотографией. Если на первом этапе фото-одиссеи (съемка, изготовление снимков, подготовка к экспонированию) усилия фотографа оправдывались необходимостью удержать с помощью фотографии то, что с ним происходило на самом деле, то в конечном итоге то, что «вошло в кадр», вытесняет и замещает «закадровую» реальность бывшего.

Фото-протезирование памяти обходится недешево: наши воспоминания постепенно утрачивают экзистенциальную основу и теряют аутентичность, подменяются симулякрами. Человек помнит то, чего без просмотра фотографий не помнил бы, и не помнит того, что, возможно (не будь в его распоряжении фото-архива), хранил бы в памяти многие годы.

Индивидуальность равно проявляется в том, что человек помнит, и в том, что он забывает. Домашний фотоархив существенным образом трансформирует и память, и забвение. Сегодня человек уже не может внятно ответить на вопрос: что из своего прошлого помнит он, а что, с его помощью, помнит фотоальбом. Судя по всему, доступ в «экологически чистую», «незатоптанную» фотографическими образами память закрыт, и закрыт надолго, быть может — навсегда.

*2009*

## ФОТО-КОНСТРУКЦИЯ ПУТЕШЕСТВИЯ

Массовый туризм — характерная примета нашего времени. И удивляться тому, что этот феномен стал предметом философских, социологических и культурологических штудий, не приходится. Однако один из его аспектов до сих пор остается на периферии исследовательского внимания. Я говорю о роли фотографии в массовом туризме, о том, что она привносит в путешествие, как она меняет его характер и — шире — как меняется под воздействием фото-образов наше отношение к реальности.

Еще 25-30 лет назад фотоаппаратами пользовались лишь немногие путешественники. Большинство довольствовалось двумя-тремя снимками, полученными из рук обслуживавших туристические потоки фотографов-профессионалов. И хотя фотография и в те годы рассматривалась как необходимый элемент путешествия, ее место в распространенных тогда сценариях «активного отдыха» было скромным (фотосъемка оставалась не более чем «эпизодом»). Однако с того момента, как турист завладел недорогой автоматической «мыльницей»<sup>1</sup>, игла фото-образа прошла путешествие насквозь: от начала и до конца. Путешествие в наши дни с фотографии начинается, фотосъемкой сопровождается и фотоальбомом заканчивается.

*От фотографии к фотографии (фото-конструкция путешествия от «а» до «я»).* Фотография в культуре современного путешествия — это конструктивный элемент, объединяющий различные его моменты в динамическую структуру. Ниточка фотоснимков стягивает в одно целое (в одно «фото-тело») основные этапы тура, начиная с процедуры выбора маршрута и заканчивая возведением его фото-мемориала (фото-отчета

---

<sup>1</sup> Распространение фотомастерских, оборудованных машинами для проявки пленок и печати фотографий (в России они появились в 90-е годы), а также появление дешевых автоматических фотокамер существенно упростило и удешевило получение готовых фотоотпечатков. Этот этап имел решающее значение в складывании фото-конструкции путешествия. Появление и распространение цифровых фотокамер лишь закрепило имплантацию фотографии в культуру массового туризма.

о вояже). Попробуем – схематично, вчерне – обрисовать основные этапы путешествия в перспективе описания его фотоконструкции.

1. *Перед тем, как отправиться в путь.* С чего начинается путешествие? С «информационной подготовки». Наш современник, обдумывающий маршрут путешествия, располагает несколькими информационными каналами: тут и многочисленные туроператоры, и разнообразная печатная продукция (рекламные проспекты, путеводители, туристические журналы), и разнородные источники на цифровой основе, собранные на Интернет-сайтах. Выбор тура осуществляется по ходу знакомства с вербальной информацией о местах предполагаемого отдыха и в процессе разглядывания фотографий. *Рассказ* туроператора о сравнительных достоинствах того или иного маршрута *подкрепляется показом* соответствующих фотоснимков. Ведь рассказывают сегодня о том, что можно наглядно продемонстрировать. Совмещение рассказа и показа – обычная в наши дни практика. Так происходит не только по ходу беседы клиента с турагентом, но и при знакомстве потенциального путешественника с рекламными проспектами, журнальными статьями и описаниями путешествий, почерпнутыми с Интернет-сайтов.

Стоит отметить, что ведущую роль в экспонировании туристических маршрутов и сегодня играет фотография. Видеофильм уступает фотографии как по компактности пространственно-временной упаковки образов, так и по яркости и отчетливости их обособленной репрезентации.

Внимая рассказам турагента, слушатель (клиент турфирмы) *осматривает* предполагаемые места отдыха и оценивает сравнительные достоинства разных туров, *сопоставляя фотографии с фотографиями*. Выбрав тур по вкусу, полюбовавшись тем, что он хотел бы увидеть, путешественник покупает путеводитель и пакует чемоданы. Как видим, воображаемое путешествие предваряет путешествие действительное и накладывает на него характерный фото-отпечаток. В порядке *визуального знакомства* с тем, что только еще *предстоит увидеть*, путешествие уже состоялось. Фотография оказала влияние на выбор тура и *сформировала «визуальные ожидания»* туриста еще до того, как он отправился в путь.

2. *Ориентация на местности и фиксация найденного.* Но вот путешественник попадает к «месту событий». Душа его жаждет праздника, ярких впечатлений и незабываемых встреч. *Ориентирование туриста на осваиваемой им территории* (включая сюда и экскурсионные поездки, и самостоятельный поиск-осмотр достопримечательностей) *может быть описано как визуально-поисковое тестирование окрестностей на предмет опознания во встреченных им ландшафтах и памятниках образов, знакомых ему по фотографиям.*

Однако туристу надлежит не только получить впечатление от увиденного, но и зафиксировать свое присутствие в новом месте с помощью фотоаппарата<sup>2</sup>. Отобразенные на снимках из путеводителя достопримечательности «правильный» турист не только обнаруживает на местности, но и добросовестно фиксирует *на свою* фотокамеру (безответственный, впрочем, делает то же самое, только он, по нерадивости, допускает «досадные пропуски»)<sup>3</sup>. Причем, если в путеводителе памятник представлен одной фотографией, то турист посвящает ему два или три снимка, инкрустированных образами друзей, родственников, и, наконец, образом себя, любимого. Фиксация достопримечательностей (ландшафтов, «памятников истории и культуры») преследует две цели: она призвана подтвердить присутствие туриста там-то и тогда-то, и сохранить зрительную и эмоциональную память о «прекрасном месте» (о Париже, Великом Новгороде, Енисее, etc.).

Таким образом, активная фаза путешествия от начала и до конца заполняется фото-хлопотами (все важные моменты следования по маршруту — в идеале — должны быть зафиксированы!).

---

<sup>2</sup> Вот как о тяге туриста к фотодокументированию «всего интересного» говорит Светлана Полещук: «...первое желание, в котором никто не может себе отказать, это простая документация достопримечательностей и всего интересного. Для этих целей сгодится любой фотоаппарат и даже мобильный телефон, потому что качество снимков отходит на второй план по отношению к их функции неоспоримого свидетельства: эта фотография говорит о том, что мы там были, и видели это своими глазами» (Полещук С. Туристическая фотография. <http://art.photoelement.ru/analysis/poleschuk/poleschuk.html>).

<sup>3</sup> «По снимкам можно судить о проделанной в городе работе (ведь потребление — это тоже в каком-то смысле работа): до каких мест удалось пойти, а какие впечатления были безвозвратно упущены» // Там же.

Фото-конструкцию активной (основной) фазы путешествия можно определить как практику визуального *обналичивания* фото-впечатлений (акт идентификации объекта по его «первообразу») и их последующего перевода обратно в ценные (фото)бумаги.

3. *Вот мы и дома! (Фото-воспоминания)*. Последняя фаза путешествия – рассказ путешественника родным и близким о том, что ему удалось увидеть и пережить за время своего «странствия». Отрываясь от дома и возвращаясь на родину, люди всегда делились с близкими своими впечатлениями от увиденного. Однако в наши дни этот рассказ строится иначе, чем в прежние времена. Редко когда он обходится без демонстрации фото(видео)-изображений; более того, повествование часто сводится к комментированию снимков, к своего рода вышиванию словом *по фото-канве* путешествия<sup>4</sup>. Турист *показывает* то, что он видел, и – одновременно – делится своими впечатлениями от увиденного. Демонстрация снимков структурирует рассказ, определяет его порядок и в то же время визуально подкрепляет повествование.

От воспоминаний по свежим следам следует отличать актуализацию воспоминаний о путешествии по прошествии значительного времени. Сразу по возвращении домой фотографические снимки нужны путешественнику *для того, чтобы продемонстрировать* то, что он видел, показать, в каких местах он побывал. В этот момент он еще хорошо помнит и то, что он вместил в кадр, и то, что осталось за кадром. Со временем зависимость воспоминаний от фото-образов будет лишь усиливаться. Фото-образ путешествия (при условии, что человек будет периодически возвращаться к альбому с фото-летописью тура), постепенно вытеснит из памяти те воспоминания, которые не имели фото-поддержки и не попали в альбом.

***Ускользающая реальность.*** С тех пор, как туризм стал массовым, а путеводной нитью наших странствий по свету стала фотография, его природа изменилась. Когда-то внимание путешественников занимали дорога и то, что ей открывалось:

---

<sup>4</sup> Самые деятельные туристы могут пойти еще дальше и заняться составлением собственного фото-отчета с комментариями, а затем разместить его в Интернете.

другой мир, другие люди, невиданные обычаи и нравы. Бытие-в-пути было насыщено событиями и встречами, оно давало человеку новый опыт и расширяло границы сознания. В наши дни внимание туриста сместилось с людей и ландшафтов на технические образы. Соответственно, иным стало и путешествие.

Постклассическое путешествие можно уложить в трехзвенную формулу: образ-реальность-образ\* (звездочка указывает на отличие итогового образа от образа первоначального, на его «приватизацию»). *Реальность в этой схеме оказывается не более чем посредствующим звеном* в операции по обмену анонимных фото-образов на образы, «обогащенные» зримым (фигура путешественника в кадре) или воображаемым («этот вид я снимал тогда, когда...») присутствием туриста. *Образ обменивается на реальность, реальность вновь обменивается на образ.* Круг замыкается. При этом *после окончания путешествия образ остается таким же анонимным, каким он был до его начала.* Но это — для стороннего наблюдателя. Для самого туриста отличие итогового фото-образа (того, который он разместил в домашнем альбоме) от «чужого», «холодного» образа с рекламного проспекта весьма существенно. Обмен медийного фото-образа на фотографию, выполненную «собственноручно» оказывается «зримым» итогом тура; стремление к нему подкрепляется возведением фотографической конструкции путешествия. Фотография-со-своего-аппарата (совершенно ординарная, такая же, как тысячи и миллионы «туристических снимков») содержит в себе *решающее* для фотографа *отличие* от снимков в путеводителях: *в состав фото-картины* (зримо или незримо, на воображаемом уровне) *инсталлирован образ самого фотографа.*

Природные ландшафты, архитектурные сооружения и само путешествие ставятся на *службу расширенному воспроизводству фотографических образов.* И хотя туроператоры продвигают туры и отдельные тур-объекты под девизами «настоящий», «подлинный», «уникальный», но едва ли можно сомневаться в том, что «реальное» и «настоящее» — это рекламные слоганы, с помощью которых «торговцы впечатлениями» продают людям их собственное *желание* встретиться с чем-то настоящим...<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Туристический рынок — важный, динамично развивающийся сегмент рынка потребительских товаров и услуг. Туроператоры осваивают, формируют и продают желание жить полной, настоящей жизнью,

Поскольку турист воспринимает то, перед чем его поставил туроператор, через фильтры уже виденных им фото/видео/образов, то есть *в режиме дежавю*, **реальность лишается** того, что делает ее реальностью, - **самостоятельности, самобытности**<sup>6</sup>.

---

измерителем которой оказывается особенное (интенсивное) переживание, которое предполагает доступ к чему-то новому, необычному, экзотическому. Критерием настоящей (полной) жизни оказывается не исполнение заповедей, не следование призванию, не приближение к тому, что ценно само по себе, а интенсивность переживания как таковая. В XX веке множество европейцев утратил веру в безусловные ценности, в результате представление о настоящей жизни приобрело эстетическую окраску (жизнь полная ярких переживаний). Соответственно, вместо культуры религиозного и светского (святых Искусства, Традиции, Знания) паломничества на первый план выдвинулся организованный туризм как путешествие за настоящими (новыми, яркими, сильными) впечатлениями. Именно на яркие («незабываемые») и сильные («потрясающие») переживания намекают фото-образы «райских уголков» и всевозможных «чудес света». Впечатления от фотографий предвзвешивают то, что турист — предположительно — должен испытать «в том самом месте», они намекают на ту радость, которая ждет туриста после того, как он войдет в мир, представленный на фотографии. *Редуцированная* (для удобства потребления) на этапе выбора тура **до набора образов-брендов реальность** («тропический рай», «античные руины», «готическое средневековье», «лазурное побережье») продается туристическими компаниями как особого рода товар, как ничем не заменимый стимулятор «радости», «удивления», «восторга», «блаженства», «потрясения», «чувства гармонии и покоя»... Двигаясь по проторенной дорожке хорошо организованных туров, потребитель с самого начала попадает в ситуацию тотальной симуляции: что бы турист ни увидел — увиденное будет искусственной конструкцией. Тот факт, что он видит настоящий водопад, что домам на старой улочке 400 и больше лет и т.д. этой подмене помешать не может.

<sup>6</sup> Турист, попав в место, избранное им для путешествия, прошел «предварительную обработку». Над его взглядом уже было произведено (не без его участия-попустительства) насилие: его сознание было атаковано множеством фотографий (турагенство, Интернет, путешественники и т. д.). Изнасилованный взгляд принужден видеть то, что он уже видел (дежавю без тайны). Вид, сконструированный фотографом, встает между человеком и миром (между ним и тем видом, который он видит, приехав «на место») и подчиняет себе то, что турист видит «на месте». «...Насилие над миром происходит в момент фиксации взгляда».

Покоренная фото-образом, оглянцевевшая реальность утрачивает способность аффицировать путешественника и запечатлеться в его памяти. Ведь то, что не задело за живое, не может и взволновать.

Вовлеченность в опознание знакомого, фиксация опознанного на камеру закрывает душу фото-туриста от самих вещей, не дает им «сказать свое слово». *Отщелкивая* от себя вещи, турист не оставляет им возможности впечатлить его. *Предварительная (упреждающая) раскадровка мира* путеводителями и настроенность туриста на проведение съемки «парализует» вещи, встреченные им по ходу экскурсии и во время свободных прогулок по городам и весям. Вещам в такой ситуации трудно завладеть вниманием охотника за их фото-скальпами. Важна не вещь, важна снятая с нее посмертная маска. С городским или природным ландшафтом современный путешественник имеет дело не напрямую, а через фото-образы, которые он когда-то видел и которыми он теперь видит, проводя — на уровне взгляда — упреждающую раскадровку встреченного им сущего, укладывая его в прокрустово ложе будущего (возможного) снимка. Отщелкивая (кадр за кадром) ландшафты и памятники, фото-турист изолирует себя от мира. Не готовность к сосредоточенному ожиданию, не внимание (к) миру — оборотная сторона потребительской стратегии фото-присвоения сущего<sup>7</sup>.

Превращая встреченное в путешествии сущее в предмет манипуляций, в то, что должно быть обработано с помощью камеры, турист (хочет он того или не хочет) *видит* мир *фотографией*. Сначала он видит его снимками, которыми он был аффицирован, когда собирался в дорогу, а потом — снимками,

---

да, так как в структуру взгляда (совершенно незаметно для самих себя) мы встраиваем многократно предъявленный фото-образ; из-за низкой скорости предъявления он становится репрессирующей нормой, которая *видоизменяет* действительность...» (Савчук В. В. Указ. соч. С. 7).

<sup>7</sup> Одна из характеристик этоса фотохудожника — способность ждать момента, когда вещь явит себя в своем акме, в своей максимальной близости к собственному эйдосу, с тем чтобы удержать его. Художник проявляет выдержку в поисках (в ожидании) того мига, когда вещь обнаружит себя в полноте ее внутренней сути (о выдержке фотохудожника в поисках синтеза мгновенного и вечного подробнее см.: Секацкий А. К. Прикладная метафизика. СПб., Амфора, 2005. С. 367–368).

за которыми охотится на месте событий. Фото-турист с успехом перехватывает вещь на полпути к эстетическому событию с помощью ее предполагаемой (в момент поиска кадра) фотографии. Однако в то время как субъект манипулирует реальностью, его аппарат манипулирует его вниманием и восприятием, надежно пред-упреждая (перекрывая) возможность эстетического события как события встречи с Другим, особенным, удивительным.

Если воспользоваться метафорой «чучела», не так давно введенной в оборот А. Секацким («гламур – чучело красоты»), то применительно к интересующей нас ситуации можно говорить о фото-конструкции тура как о *чучеле путешествия*. Турист находится в амбивалентной ситуации: с одной стороны, он стремится к настоящему, реальному, подлинному, с другой – он невольно превращает реальность в чучело реальности.

**Порядок следования.** Победа изображения над оригиналом в значительной мере обеспечивается самим порядком следования образов во времени. Независимо от того, будет ли то, что увидит турист, лучше или хуже, чем он *ожидал* увидеть накануне поездки, увиденное им увидено не первым, а *вторым* глазом. Турист, добросовестно изучивший информацию о месте предстоящего отдыха, попадает в капкан *дежавю без тайны* (в ловушку фото-дежавю). Опознание в неизвестном известного, отсылает нас к феномену дежавю, но в случае с современным туризмом мы имеем дело, скорее, с пародией на дежавю, поскольку причина узнавания в незнакомом знакомого вполне тривиальна: турист видит то, что он уже видел на фотографиях. Путешественник непроизвольно сопоставляет то, что открывается его взору с запечатлевшейся в его памяти фотографией (момент приближения к дежавю можно усмотреть в том, что турист, узнавая «незнакомое», не всегда сознает, что «знакомое-незнакомое» давно знакомо ему по фотографиям).

Видение вторым глазом (независимо от результатов сверки копии с оригиналом) – это видение рефлексивное. Причем рефлексия осуществляется как произвольно, так и непроизвольно. Здесь-и-теперь-восприятие предмета (места, человека) опосредовано опытом его не-здесь-и-не-теперь-восприятия. Прошлое видение определяет собой здесь-и-теперь восприятие достопримечательности (феномен видения фотографией). Та-

кое видение, несмотря на редукцию к образу на плоскости, обладает темпоральным преимуществом перед восприятием вещи, с которой был сделан снимок: ведь *сначала* мы видели именно фотографический образ и только *потом* – саму вещь. В результате точкой отсчета в восприятии вещи оказывается ее **фото-проекция, играющая роль оригинала**. Фото-проекция – по способу ее применения – это (*для туриста*) не копия, но «оригинал» (так сказать «сама вещь»). Образ на снимке – в момент встречи с его референтом – *выступает в качестве модели*, посредством которой вещь тестируется на предмет ее соответствия образу, сформированному в сознании фотографии.

Понятно, что предварение созерцания модели созерцанием ее фото-образа создает возможность представить образ-на-фотографии в более выгодном свете, чем то, что человек может увидеть в реальности. Посылая партнеру по Интернет-переписке свою фотографию, девушка стремится создать о себе впечатление, которое, возможно, не выдержит испытания «очной ставкой». То же может произойти и с достопримечательностями, выставленными на рекламных проспектах. С одной стороны, перевод знакомого фото-образа в объемную картину обогащает исходное изображение и усиливает впечатление от него (в реальности – «больше», чем на снимке), с другой – туриста может постичь разочарование: на фотографии то же самое место выглядело более привлекательным. Архитектурный памятник может «не оправдать ожиданий», оригинал может стусеваться перед копией.

Победа копии над оригиналом (вещь в трехмерной реальности – тень красочного фото-образа) имеет свои причины; эти причины лежат в области визуальных технологий. Снимок, особенно если он сделан профессионалом, это, по сути, конструкция образа, он представляет вниманию зрителя идеализированную вещь, вещь в том виде, в котором она сама предпочла бы предстать перед публикой, если бы была женщиной. Фототехника дает возможность видеть лучше, чем видит человеческий глаз. Удивляться тут нечему. Фотограф долго ловит «момент», когда «модель» предстанет в «лучшем виде», когда освещение позволит обыграть ее достоинства и скрыть ее дефекты. Фотограф выбирает объектив, ракурс, дистанцию, с которой будет снимать «модель», он особенным образом обрабатывает изображение:

опираясь на цифровые технологии, фотограф-профессионал убирает лишнее, добавляет недостающее, усиливает контраст, добавляет яркость... В результате фотоизображение оказывается совершеннее того «материала», от которого он отправлялся. Вещь на фотографии выглядит лучше, чем в реальности (феномен «гиперреализма» и глянцевой красоты). Задача профессионального фотографа, работающего на рынок, – произвести соблазн, создать такой снимок, который побудил бы человека купить вещь или услугу, а в рекламе, обслуживающей туристическую индустрию, – пробудить у клиента желание увидеть *своими глазами* то, что ему показывают на фотографиях («это надо видеть!»). В итоге, если фотограф хорошо поработал с моделью, то человека, видевшего сначала фотографию, а потом – отснятый материал, может постичь разочарование; вероятность того, что вещь уступит собственной фотографии, велика. Вещь – только тень образа, вида (эйдоса). *Инверсия онтологического первенства вещи перед образом* обнаруживает себя также в темпоральном аспекте, в аспекте длительности: фотографический образ может существовать неограниченно долго, в то время как его трехмерная модель обречена на исчезновение. Архитектурный памятник может быть уничтожен во время войны, снесен в ходе реконструкции города, разрушен землетрясением, но даже если этого не случится, он обречен на исчезновение просто в силу «работы времени».

Порядок следования образов, подрывающий онтологическое первенство вещи, ничуть не мешает туристу чувствовать, что он открывает для себя что-то новое. Объемный образ представшей перед ним достопримечательности турист сравнивает с ее плоским фото-образом. С одной стороны, реальность подчиняется образу, с другой – узнавание в трехмерном образе образа фотографического *гарантирует эффект вторичной новизны ощущений*, *обогащает впечатление от предмета благодаря осязаемой дистанции между яркой, но маленькой и плоской картинкой и ее трехмерным образом*, сопровождаемым шлейфом запахов, ощущением жары или холода, шумом ветра в древесных ветвях, etc. Все это позволяет туристу пребывать в уверенности, что он действительно получил причитающиеся ему новые, яркие впечатления и встретился с чем-то настоящим, подлинным. Как видим, фото-структура тура, переворачивающая отношение исходного

образа вещи (вещи в восприятии) и ее фото-образа, обеспечивает *производство эффекта реального, подменяющего собой подлинную встречу с реальностью.*

**В поисках реального.** Если вернуться к вопросу о мотивах, побуждающих туриста взять в руки фотоаппарат, то их несколько. Мы остановимся на двух наиболее важных стимулах, подталкивающих путешественника к созданию фото-конструкции тура<sup>8</sup>.

Первый — это стремление не только получать новые впечатления, но и *закреплять их за собой с помощью фотографии.* Турист надеется *удержать* особенные, отличные от повседневных, переживания посредством их компактной упаковки в образы. То, что впечатления, чувства, эмоции упаковать в технический образ невозможно, в расчет не принимается. Турист *не хочет мириться с тем, что сохранность оставшихся после путешествия эмоциональных, зрительных и иных впечатлений находится под вопросом.* Он уповает на магическую мощь фототехники, рассчитывая на то, что она сохранит прошлое не только визуально, но и эмоционально. Присвоение образов с помощью фотосъемки кажется тем более привлекательным, что не требует почти никаких усилий со стороны туриста.

Второй (наиболее существенный с экзистенциальной точки зрения) мотив — *потребность в утверждении (подтверждении) того, что путешествие действительно состоялось,* что он, турист, в самом деле видел новые ландшафты, города и памятники.

Почему, собственно, такая потребность возникает? Я бы указал **на две причины**, лежащие в основе стремления туриста к фото-подтверждению к фотографическому подтверждению реальности реального.

---

<sup>8</sup> Таких мотивов можно назвать не два и не три, а значительно больше. Так, например, можно упомянуть о мотиве соответствия социальному и культурному стэндингу. Обладание мной-лично-снятыми-образами-вещей-которые-я-видел-своими-глазами приобщает туриста (и в его собственных глазах, и в глазах окружающих) к тому, что имеет высокий по сравнению с «повседневно встречаемыми» вещами культурный и эстетический статус (знаменитые ландшафты, памятники), и тем самым поднимает его культурную и социальную самооценку («Я это видел! Я смог себе это позволить!»).

1) Потребность уверить себя и других в реальности путешествия порождается предательской легкостью, с которой современный турист переносится из родного Крыжополя в Египет, Испанию или Шотландию. *Отсутствие* — при «перемещении» в страну пребывания и в процессе движения по ней — телесных (и душевных) *усилий, труда, риска отчуждает* «путешественника» *от того, что ему показывают экскурсоводы*. Все, что входит в категорию «достопримечательностей» (это могут быть и живописные скалы, и морское побережье, и дворцы, и крепости, и храмовые комплексы, etc.) он воспринимает *как объемную фотографию*. И чем дороже, комфортабельнее тур, тем больше ощущение «невесомости», тем больше ландшафты, созерцаемые туристом, уподобляются фотографиям на страницах глянцевого журнала и образам с экрана телевизора. «Экзотические виды» подаются потребителю как изысканные «блюда для глаз», которые наконец-то можно попробовать, не опасаясь подделки.

Именно доступность памятников превращает местность в объемную картинку, а землю — *в альбом, наполненный «изысканными видами»*. Турист воспринимает вещи, но при этом не проходит пути, не совершает усилий для того, чтобы приблизиться к ним. Его видение не подкреплено экзистенциальными инвестициями (он не настроился на созерцание, требующее внимания и отрешенности), он находится в условиях, не предполагающих внутренней собранности, сосредоточенности. Ситуация, в которую он помещен заботами туроператора, это ситуация вялости и расслабленности. Турист пребывает в неподвижности. Его активность сводится к движению глаз, к поворотам шеи и к манипулированию фотокамерой, в которую он «помещает» картины (виды), предупредительно «пролистываемые» перед его взором экскурсоводом<sup>9</sup>. Предметы, проплывающие мимо

---

<sup>9</sup> Экскурсовод выступает в роли человека, организующего совпадение того, что турист видит на экскурсии, с тем, что он видел на фотографии путеводителя, котрым его снабдила турфирма («посмотрите налево, вы видите собор XV века...», «посмотрите направо: перед вами открывается величественная панорама...»). Помимо обеспечения идентификации фото-проекции достопримечательности с ее объемным образом, задача экскурсовода состоит в том, чтобы насытить видимые туристом памятники информационным и эмоциональным содержанием (он сообщает им сведения о достопримечательности и генерирует приподнятое,

него, *дереализованы уже самим способом их подачи*. «Картинок» показывают много, но образы, предъявляемые в режиме слайд-шоу (недолгий взгляд на объект, принудительное перемещение к другому объекту, его беглый осмотр и так — до конца экскурсии), едва ли способны произвести сильное впечатление. «Визуальные блюда» подаются в таком количестве и в таком темпе, что человек не в состоянии по-настоящему пережить то, что он видит. Достопримечательности, предъявляемые с заранее заданными ритмом и скоростью, не успевают укорениться в сознании в качестве *особенных образов*. В результате их поток мало помалу сбивается в неопределенный комок впечатлений от «Швеции вообще», «Греции вообще», «Испании вообще»...

*Режим* экскурсионного *слайд-шоу* (с характерной для него принудительностью смены образов, предъявляемых к созерцанию) *побуждает* экскурсанта *фиксировать на фотокамеру отдельные «виды»* в расчете на то, что «потом, дома» снимок подтвердит, что «все это было на самом деле» «по первому требованию», и позволит ему вспомнить как именно было бывшее. Эти расчеты (и надежды) — одна из причин того поразительного усердия, с каким туристы снимают то, что видят вокруг себя, а также самих себя и своих близких (фото-на-фоне). Тут работает не только логика нарциссического самолюбования, но и необходимость документально подтвердить, что то, что есть, действительно есть (было). Фотография воспринимается как страховка «взгляда». ***Технические средства помогают туристу убедить себя и других в том, что он действительно присутствовал там-то и тогда-то.***

2) Вторая причина, определяющая собой стремление туриста к утверждению реальности посредством ее фотосъемки, такова: реальность должна подтвердить свой статус (статус реальности), поскольку в ситуации ее тестирования на предмет соответствия

---

праздничное настроение: «единственный в своем роде», «великолепный», «потрясающий», «волнующий», «чудесный»). Турист получает то, что ему причитается, то, что обещал ему рекламный проспект плюс «кое-что еще» (пространство за кадром, «воздух», рассказ экскурсовода). Следовательно, экскурсовод выступает в роли переводчика, обеспечивающего переход от фото-образа к реальности и от реальности — к фото-образу («у вас есть еще десять минут для фотографирования!»).

фото-образу реальность реального *оказывается под вопросом*. Остановимся на данном моменте чуть подробнее.

Под воздействием фотографий реальность «дереализуется» и включается в оборот образов на стадии подготовки к путешествию. Реальность предмета (реальность ландшафта, дворца, площади), отображенного на фотографии, всеми средствами подчеркивается теми, кто делает, распространяет и хранит фотоснимки. Без утверждения реальности вещей, которые фиксируются фотографией, не сработают ни те фото-образы, которые предворяют путешествие («образы туроператоров»), ни те, которые турист увозит с собой на родину («туристические трофеи»). Ведь ценность фото-образов как манков для «покупателей путешествий» и как туристических трофеев базируется на подразумеваемой всеми заинтересованными сторонами документальности снимков, на их соотнесенности с самими вещами. Акцентирование внимания (в том числе – посредством компьютерной доводки фактурности, яркости, четкости снимков) на том, что турист сможет увидеть, понуждает ландшафты и памятники – в момент, когда с ними встречаются путешественник – *функционировать в знаковом режиме, в режиме означивания собственной реальности*. Когда гид предъявляет вещь к осмотру, он тем самым принуждает реальность означивать саму себя.

Приведем пример. Турист уже видел египетские пирамиды на фотографиях, по TV, на DVD, так что гробницам фараонов, включенным в оборот фото(видео)образов, не остается ничего другого, как *«разыгрывать» перед туристом карту своей подлинности, потому что как образ они ему хорошо знакомы*. Пирамиды обозначают собственную реальность (свою подлинность) и одновременно – в акте их опознания как пирамид – *утрачивают ее, обращаясь в знак реальности, в знак присутствия*. Имея дело со знаками реальности и снимая их на фото (видео), турист присваивает реальность, уже обращенную в знак присутствия вещи и его самого там-то и там-то (например, в знак его присутствия «под тенью пирамид»). Турист снимает *не пирамиды* (хотя субъективно уверен именно в этом), а их *реальность*. Получается, что он снимает пирамиды, обращенные в знак двойного присутствия: в знак присутствия пирамид (пирамиды перед фотографом) и в знак своего присутствия у их подножия.

Таким образом, набросанная нами схема фото-тура (*фото-образ-реальность-фотообраз\**) нуждается в конкретизации.

1. Фото-образ, предвещающий путешествие, не только нечто показывает, но и *указывает на реальность* того, что он отображает; **фото-образ** отсылает к своему референту, к реальности вне универсума технических образов, то есть **служит знаком реального** и именно в этом качестве воспринимается и туроператором, и его клиентом.

2. Встреча с референтом фото-образа, акт опознания вещи по ее фото-образу **превращает реальное (вещь) в знак реального**; реальность в качестве референта исходного фото-образа обнаруживает себя отсылкой к тому образу, по которому она была опознана, следовательно, турист воспринимает не просто вещь, но вещь, демонстрирующую свою реальность, *отсылающую* к своей подлинности. Вещь для туриста выступает как иное фотографии, она воспринимается как *не-фотография*, она *означает* не-фотографичность, оригинальность. Вещь не просто дана, есть, присутствует, нет, она *отсылает* к собственной реальности, следовательно, она уже дереализована, превращена в знак.

3. Вещь (ландшафт, памятник), указывающая на свое присутствие, вещь как знак собственной реальности, вот что снимает турист на свою камеру (при этом он убежден, что имеет дело с «самими вещами»).

Фотография, полученная туристом, это фотография двойного назначения: она призвана удерживать образ достопримечательности (ландшафта), служить памяткой (напоминанием) о путешествии (сохраняя «яркие впечатления») и указывать на то, что путешествие действительно состоялось («это было, было!»). Фотография — знак реальности вещи, демонстрировавшей туристу свою реальность (знак вещи, обращенной в знак своего присутствия), и знак того, что он действительно совершил путешествие. Первоначальная схема путешествия, взятая в перспективе его визуальной конструкции, приобретает следующий вид: фотообраз-как-знак-реального — реальность-как-означаемое-образа-и-знак-реальности-реального — фотообраз-как-знак-знака-реальности-реального. В хорошо организованном туре турист движется по поверхности фотографии, как по ленте Мёбиуса, не имея возможности соприкоснуться с реальностью по ту сторону фото-образа.

*Ускользящая реальность и стратегия воздержания.* Стертость впечатлений от путешествий по схеме, заданной туроператором, обусловлена уже самой ситуацией хорошо организованного тура. Однако нельзя недооценивать и той роли, которую здесь играют фотографии. Фотография и фотокамера, служащие присвоению сущего и складированию впечатлений, отгораживают путешественника от «самих вещей», подменяют собой *событие встречи с особенным (Другим)*.

В современной культуре существует несколько форм туризма, которые в разной мере подталкивают путешественника к замещению реальности ее фото-конструкцией. Наибольшая опасность подстерегает покупателей хорошо организованных туров, которые следуют по проложенным для них маршрутам и получают от путешествия «все, что положено по договору»<sup>10</sup>.

Следующие в зоне риска — неорганизованные («дикие») туристы, тяготеющие к тому же типу времяпрепровождения, что и туристы организованные, но вынужденные (чаще всего по финансовым соображениям) путешествовать самостоятельно. Мера совпадения знакомого им по фото-образам и того, с чем они сталкиваются «на местности», здесь существенно меньше, а непредвиденных обстоятельств, бытовых трудностей, отклонений от заранее намеченного маршрута — больше. Соответственно, фото-конструкция «путешествия дикарем» оказывается более рыхлой и оставляет больше места для вторжения реальности по ту сторону фотографии.

Еще менее действенной оказывается фото-конструкция путешествия в ситуации спортивного (тем более — «экстремального») туризма. Здесь мера неопределенности и риска столь значительна, что такое путешествие-приключение может быть

---

<sup>10</sup> Понятно, что в действительном путешествии (в отличие от идеальной конструкции тура, представленной в данной работе), многое из того, что встречает турист, он встречает впервые (ведь в его поле зрения попадают снимки только «главных достопримечательностей», а ими все многообразие явлений, с которыми он сталкивается на месте, не исчерпывается). Очевидно и то, что не всегда в руках у путешественника оказывается фотоаппарат, что не всегда он вспоминает о нем, когда встречается с чем-то интересным. Все это, однако, не умаляет «значения» фото-конструкции в трансформации путешествия в век продвинутых визуальных технологий.

замещено фото-конструкцией лишь в самой незначительной степени. Ни времени, ни сил для подробной фиксации продвижения по маршруту чаще всего просто не остается.

Однако независимо от того, каким именно способом мы путешествуем, у нас сохраняется возможность полного или частичного уклонения от расставленных перед нами фото-ловушек. Сознавая опасность переструктурирования опыта путешествия в пользу его фото-конструкции, каждый из нас вполне может воздержаться и от предварительного просмотра фотографий, и от съемки «на месте событий», и от частого просмотра снимков (если они все же были сделаны) по возвращении в родные пенаты. Мера уклонения от съемки может быть разной: от полного воздержания до сознательного самоограничения в том, что касается предварительного просмотра фотографий и «съемки на местности». Тот факт, что большинство туристов и не помышляет о самоограничении, не должно смущать тех, кто решит обратиться к миру без посредства фото(видео)-образов.

Среди людей, склонных к рефлексии, давно уже считается хорошим тоном самоограничение в том, что касается пребывания у экрана телевизора. Даже если с влечением к созерцанию светящегося экрана справиться не всегда удается, многие люди воспринимают сидение перед TV как «падение», как проявление слабости и пытаются в меру своих сил преодолеть «пагубную привычку». И хотя удержаться от соблазна удастся не всегда, но чувство стыда убедительно свидетельствует о том, что «защитные силы» души действуют и ведут борьбу с болезнетворным медиа-вирусом. Однако в том, что касается нашего взаимодействия с фото-образами, никакого беспокойства пока не наблюдается. Здесь царит ничем не оправданная доверчивость. Особенно беспечно мы обращаемся со снимками, имеющими непосредственное отношение к нашей жизни (так называемое «домашнее», «любительское» фото). Опасность неконтролируемого оперирования фотографическими образами (в частности, в пространстве-времени путешествия) чаще всего нами не осознается. Так что же делать, как же быть? Полагаю, что пришло время задуматься над тем, как нам взаимодействовать с фото-образами, и над тем, как сохранить независимость взгляда в ситуации, когда фотография стала цифровой, то есть... вездесущей, навязчивой, агрессивной.

## СТАРАЯ ФОТОГРАФИЯ (ВЕЩЬ, ОБРАЗ, РАСПОЛОЖЕНИЕ)

Думаю, многие согласятся с тем, что созерцание старых фотографий вызывает в нашей душе какое-то особенное чувство. Это одно из тех чувств, испытав которое, человек стремится испытывать его снова и снова. Иногда *кажется*, что «обыкновенная» фотография и фотография «старая» соотносятся друг с другом *не как род и вид, а как два разных рода*. Но даже если нам это только «кажется», то вопрос, что кажет себя этим «кажется», все равно остается. В чем же состоит специфика состояния, в которое погружается созерцатель старых фотографий? Как и «из чего» оно рождается? Чтобы ответить на эти вопросы, придется хотя бы эскизно, «вчерне» обрисовать место старой фотографии в визуальных порядках современной цивилизации и в собственно фотографическом мире.

### Фотография, реальность, медиа

Фотографию можно определить как вещь, которая *позволяет присутствовать отсутствующему (и, соответственно, переводит присутствующее в отсутствующее) посредством механического запечатления сущего на плоскости* в форме создаваемых светом дискретных образов (снимков)<sup>1</sup>. Отобразив и фиксируя реальность без прямого вмешательства человека, фотография (световое письмо) создает новые, по сравнению с дофотографической эпохой, способы взаимодействия с вещами и их образами.

Посредничество фотографии, разделяющей человека и вещь, заменяющей вещь ее световым «слепок», может иметь для человека разные следствия. Способность фотографии *фиксировать и сохранять сущее в виде фото-образа, в котором присутствует*

---

<sup>1</sup> Именно дискретность и статичность отличают фотографию от других форм современной «визуальной культуры» (видео, кино, TV). Что касается компьютерных игр с их виртуальными персонажами и ландшафтами, то от этих визуальных конструкций фотографию отличает связь с первичной реальностью.

*отсутствующее*, может быть использована для *познания первичной реальности и для более глубокого с ней общения*. Однако это же свойство фотографии может вести (приводит, уже привело) к *частичному замещению первичной реальности производной реальностью нерукотворных (механически произведенных) образов*, когда точкой отсчета для человека оказываются фото- (кино-, теле-, вирту-) образы, а не «сами вещи». Такого рода сдвиг от «тяжелой» реальности вещей к «облегченной» реальности их визуальных подобию мы сегодня как раз и наблюдаем: образ (подобие, слепок) подменяет собой вещь, формирует сознание, определяет восприятие и мышление человека «информационной эпохи».

Для большого (и все растущего) числа людей реальность — это те образы, которые они видят на страницах популярных газет и журналов, на сайтах Интернета и, конечно, «по телевизору». Тот, кто не попал на ТВ, кому не посчастливилось «засветиться» на обложке популярного журнала или газеты, тот словно и не жил. Знаки и изображения, циркулирующие в «медиа-пространстве», замкнулись в «медиа-сферу», образовав особую (третью) реальность — реальность медиа.

Фотография — один из важных элементов медиа, и в этом качестве она производится и функционирует в соответствии с законами медиа-реальности. Ее образы приобретают самостоятельный характер (они создаются не только для того, чтобы отсылать к первичной реальности, но и для того, чтобы конструировать определенное о ней представление, хотя и продолжают (формально) отсылать к ней). Потребитель медиа-фото-образов получает не отображение «тяжелой» (первичной) реальности, но конструкцию, произведенную фотографом, оператором, вебдизайнером, выпускающим редактором, etc... Фотография сегодня — это *рекламный (идеологический, политический) конструкт*, сфабрикованный с опорой на передовые (сегодня — цифровые) технологии.

### **Медиа-фото, бытовая фотография, старая фотография**

Одна из наиболее актуальных тем философии XXI века — это феномен медиа, его философский анализ и критика. Важный аспект этой темы — роль фотографии в медийном пространстве

и та работа, которую выполняет медийное фото, преобразуя «жизненный мир» человека на новых (медийных) основаниях. *Особый интерес* в этих условиях приобретает анализ *тех способов взаимодействия с фотографией, которые противостоят тенденции к отрыву человека от первичной реальности*. Пытаясь уйти от рассеянного насилия медиа, человек проявляет интерес к тем областям жизни, которые позволяют ему ускользнуть от контроля медиа, от завораживающей подмены неподатливых вещей первого (природа) и второго (вещи, хотя и произведенные человеком, но имеющие стабильное тело и разделяющие судьбу вещей природы) порядка квази-вещами третьей, визуально-виртуальной, симулятивно-цифровой природы.

Наше внимание будет концентрироваться на тех видах фотографии и тех способах взаимодействия с ней, которые *возвращают* человека к общению с реальностью, к молчанию, к внутренней сосредоточенности, к тишине созерцания.

Медиа-реальность уже давно проникла в повседневность. Метастазируя в «мягкие ткани» повседневной жизни (дом, семья, досуг), она разрушает (а во многом – уже разрушила) традиционные формы быта. Тем не менее бытовое пространство еще сохраняет островки человеко-размерного опыта. Так, к примеру, семейная фотография остается (до некоторой степени) со-размерной человеку. Фотография из семейного альбома удерживает первоначальную интенцию фотографа: задерживать ускользающее, спасать от забвения то, что дорого и любимо. Бытовая фотография значительно ближе к «самой реальности», чем визуальные конструкции фотографа-профессионала, работающего в жестком коридоре требований, предъявляемых медиа.

Дело в том, что фотографии, которые хранятся в семейных альбомах и в папках домашних компьютеров, или сделаны их владельцами, или достались им по наследству, или подарены родственниками и друзьями. Эти снимки сохраняют жесткую связь со своим референтом: мы знаем, кто изображен на них, где и когда происходила съемка. Фотографии хранят для того, чтобы, просматривая снимки, вспоминать людей, места, события, которые или *существуют*, или *существовали* в прошлом. Пусть технические характеристики и эстетическое достоинство любительских снимков хромают, их все равно будут беречь и хранить

как напоминание *о том, что есть и что было*. Если я видел вещь в реальности, то по отношению к этой вещи фотография будет напоминанием о ней. До тех пор, пока мне известна сама вещь, ее световой слепок не сможет подменить собой оригинал: семейная фотография обречена на то, чтобы отсылать к людям, которые доводятся друзьями и близкими хозяину альбома, чтобы отсылать к тем, кого хозяин альбома знает лично или о ком у него есть достоверные сведения (этот «живет там-то», тот «в прошлом году поступил в институт», третий «пять лет как умер» и т. д.). Конечно, фотограф любитель вполне может обработать сделанный им снимок в фотошопе, но он, скорее всего, не будет этого делать, оставив все, как есть. Усилия по редактированию фотографии (в общем случае) оказываются оправданными только тогда, когда предполагается ее тиражирование, бытовая же фотография — это фотография (по определению) малотиражная, «приватная». В домашней фотографии выше всего ценится ее подлинность и только потом — качество съемки, композиционные достоинства, светотеневая проработка объемов и т. д. Зачем мне фотографии детей (родителей, друзей), которые я сконструировал? Мне нужны они сами!

Среди снимков, наполняющих домашние альбомы, у старой фотографии есть свое особое, в чем-то исключительное, место. Не случайно «старину» обычно хранят отдельно от остальных фотографий. Если бытовая, семейная фотография меньше оторвана от первичной реальности, чем фотография «публичная», «медиаальная», то старые фотографии — та часть семейного фотоархива, которая связана с ней особенно прочными нитями. Старые снимки не конструируют реальность и не отображают ее (точнее, не только отображают), они, скорее, нас к ней возвращают через переживание *отсутствия* какого-то фрагмента реальности. Образ на старой фотографии присутствует, указывая на *разно-мерное* отсутствие изображенного. Изображенное отсутствует на снимке 1) в том виде, в каком присутствует на снимке, даже когда «фотомодель» держит в руках свой собственный снимок, 2) здесь и теперь, 3) в этом мире (образ вещи, утратившей свою идентичность).

## Обаяние старой фотографии

Если исключить критерии оценки фотоснимка, связанные с качеством его технического исполнения, с его ценностью как документального свидетельства и предмета эстетического созерцания<sup>2</sup>, с его включенностью в личностно-биографический контекст<sup>3</sup>, то *на первый план* в оценке *бытовой (домашней) фотографии* выйдет *длительность ее существования*. Фотография ценится тем выше, чем она старше, чем дальше она отстоит от нас во времени. Старую фотографию любят не только за то, что она — редкость, не только за то, что благодаря ей мы знаем, как выглядели наши родные и близкие в прошлом. У старой фотографии есть свое собственное обаяние, ее окружает особая атмосфера или, как сказал бы В. Беньямин, «аура».

---

<sup>2</sup> Речь идет о традиционной эстетической оценке предметов по критерию красиво/некрасиво, гармонично/дисгармонично, оригинально/банально. Придерживаясь понимания эстетики как феноменологии эстетических расположений и включая в сферу эстетического прекрасное и гармоничное, под эстетическим опытом я понимаю нечто более широкое, чем те феномены, которые вмещала в себя классическая эстетика (эстетика прекрасного и возвышенного). В частности, к эстетическим феноменам может быть отнесено переживание юного, молодого, старого, ветхого, мимолетного, зрелого как того, что аффицирует и захватывает человека, что удерживает на себе его внимание как нечто особенное. Не отрицая возможности оценки фотоснимка по критерию прекрасное/безобразное, красиво/некрасивое, я полагаю, что для фотографии вообще, а в наибольшей мере для бытовой («семейной») фотографии, особое значение имеет эстетика старого и ветхого, поскольку она указывает на преэстетические характеристики фотографии как таковой. Именно об эстетическом эффекте, который возникает (точнее, может возникнуть) при взаимодействии со старой фотографией, и пойдет речь ниже.

<sup>3</sup> Понятно, что если на фотографии изображен родной для меня человек (моя любимая, мой сын, мой друг) или вещи, которые мне чем-то дороги (мой дом, мой стол, мое любимое кресло и т. д.), то она будет иметь для меня большую ценность, чем фотография, где запечатлены случайные попутчики, знакомцы по совместному отдыху в санатории, чем профессионально выполненные снимки императорских пингвинов или политиков.

*«Другая жизнь» (эстетический опыт времени и восприятие фото-образа).* Что привлекает в старой фотографии? Старый снимок ценится потому, что запечатленные им образы способствуют — больше, чем современные фотографии, — появлению у созерцателя чувства дистанции по отношению к созерцаемому. Пожелтевшие от времени фотокарточки совсем не похожи на те снимки, которые фиксируют «день сегодняшний». Если определять эстетическое как чувственную данность особенного, Другого, то старая фотография, бесспорно, часто *воспринимается как что-то особенное*. Посмотрите на людей, запечатленных на старой фотографии: рассматривая эти снимки, вы невольно обратите внимание на их отличие от образов наших современников (одежда, поза, жест, выражение лица и т. д.). Между изображением на фотографии и тем, что мы видим вокруг себя, есть видимый на глаз временной «зазор»: на старой фотографии все немного иначе, не так, как сегодня<sup>4</sup>. И чем дальше во времени отстоит от нас мир, запечатленный на снимке, чем больше отделяющая от него

---

<sup>4</sup> На фотографии могут быть зафиксированы вещи весьма и весьма необычные, никогда мной не виданные (леопард, Эверест, египетские пирамиды, индейцы Амазонской сельвы...), но они, увы, скорее всего, будут восприняты мной как что-то обыденно-обыкновенное. В чем тут дело? Все, что попало в объектив фотоаппарата и вышло в свет в виде фотоснимка, воспринимается как «обычная» фотография. Правда, такая фотография может в каких-то случаях пробуждать эстетические чувства как красивая, отвратительная, шокирующая и т. д. Но чаще всего, когда я вижу на фотографии нечто новое, то я просто ничего не чувствую: передо мной — приятные на вид снимки и ничего больше. Когда я смотрю на «фотографические» пирамиды, то не воспринимаю ни их величины, ни их древности; надо всем царит фотографический глянец. Пирамиды на фотографии — это сегодня что-то очень и очень банальное. Фотографии «всего-чего-угодно» известны современному человеку с самых малых лет. Присутствие львов, леопардов, павлинов, тюленей, архитектурных памятников, знаменитых людей и проч. на обложках тетрадей и дневников, на страницах рекламных проспектов и иллюстрированных журналов, в энциклопедиях и учебниках превратило их в эстетически инертные «картинки». Не имея прямого контакта с оригиналами виденных им с детства образов, человек привыкает к ним так, как если бы он много раз видел их оригиналы. На фотографиях я видел пирамиды уже тысячу раз. Что прибавит к виденному тысячу раз тысяча первый снимок? Образы старых фотографий

временная дистанция, тем, как правило, интереснее такой снимок рассматривать. Если перед нами фотографии из семейного архива, то мы не только видим «другую жизнь», но и знаем, что люди, изображенные на ней, состарились (или умерли), что дом, смутно прорисованный светом на пожелтевшей бумаге, перестроен и выглядит сегодня совсем по-другому.

В феноменологии эстетических расположений эстетическое определяется как чувственная данность условно или безусловно особенного, Другого. Нечто может восприниматься как что-то особенное в религиозной, этической, эпистемологической, утилитарно-прагматической и... эстетической перспективах. Особенное старой фотографии (если посмотреть на нее с эстетической точки зрения) обнаруживает себя как *данное «на глаз» различие прошлого и настоящего*. Причем чувственно переживаемая особенность (а стало быть и преэстетическая качественность) образов старой фотографии «вписана» в них не «кем-то-там», но самим временем: *прошли годы и обычное стало необычным*.

В том, что *особенное* образов со старых фотографий имеет самостоятельную эстетическую ценность, легко убедиться, открыв книгу, журнал, альбом, где воспроизведены старые фотографии. Они и здесь сохраняют свою привлекательность именно как старые фотографии, несмотря на то, что глянец журнала разрушает эстетические импульсы, исходящие от подлинника (от фотографии как старой *вещи*). Благодаря инаковости «населяющих» старые снимки образов (распределение человеческих фигур, принимаемые людьми позы, их одежда и предметное окружение), они способны вызвать эстетические переживания даже в стерильном пространстве Интернета, даже в электронных галереях старинной фотографии. Существенно и то обстоятельство, что образы на старых фотографиях привлекают наше внимание именно своей старостью, несовременностью, то есть притягивают к себе взгляд даже в том случае, если по всем другим своим характеристикам (в том числе — эстетическим) — это обычные, заурядные снимки.

---

воспринимаются иначе. Они привлекают внимание независимо от того, что на них изображено. Особенное в них — само время.

**Фото-вещь (аура старой фотографии).** Особенным в старой фотографии оказывается не только отличный по своему виду от современных «образ из прошлого», но и изображение («картинка») в целом. Ценность фотоизображения неотделима от ценности фотографии как вещи. Старая фотография привлекает наше внимание, еще и благодаря тому, что, *как вещь*, она *выглядит иначе*, чем недавно (вчера, месяц или год назад...) сделанные снимки, и тем более — иначе, чем ее книжная или электронная репродукция<sup>5</sup>. Старая фотография с большей, чем новая, выразительностью, открывает-обнаруживает то, ради чего ее, собственно, когда-то напечатали (во всяком случае — в пространстве любительского, бытового фотографирования или профессиональной съемки для семейного альбома). «Ради чего» старой фотографии просто и лежит на поверхности: сохранить сущее — через фиксацию его светового образа — от ускользания в небытие, задержать в световом слепке то, что уходит. Именно механически-мгновенная фиксация изображения отличает фотографию от зеркала (в отличие от зеркала она *хранит* образ) и от рукодельной работы живописца, для которого точная передача натуры (натуралистический буквализм) факультативна, не есть то, что делает из ремесленника художника. Художник может изобразить то, чего нет в окружающем его мире, но что присутствует в его индивидуальном сознании или в сознании народа. Старая картина не становится лучше от того, что становится старше. Она, конечно, может приобрести со временем историческую значимость (как свидетельство иной эпохи, иной культуры), но не это определяет ее ценность в качестве произведения живописи. Не временная дистанция здесь главное.

Время прибавляет снимку онтологической «весомости»<sup>6</sup> и превращает его в потенциальный предмет эстетического

---

<sup>5</sup> Впрочем, в цифровых фотографиях грань между репродукцией первого порядка (фото, отпечатанное с негатива) и ее воспроизведением с одного из отпечатков в электронном или бумажном виде полностью стирается. Цифровая фотография с самого начала ничем не отличается от цифровой репродукции, снятой с отпечатка или с его вторичной (печатной) репродукции, — это фотография без оригинала.

<sup>6</sup> Вещи, принадлежащие к доминирующей сегодня категории машинно-серийной продукции, способны, по мере того как их обкатывает время, приобрести больший, чем первоначально, онтологический

созерцания. Старая «на вид» фотография также притягательна, как может быть притягательна любая старая вещь в качестве старой. Время, оставившее на вещи более или менее заметные следы, очеловечивает ее уже тем, что включает во временной ряд. Мы видим, что неодушевленные вещи подчиняются тому же закону старения, которому подвластны все смертные. Старое и ветхое воспринимается как *разделяющее с человеком его судьбу*. Время борется с обезличенностью нового снимка (стандартный формат фотобумаги, фабричный глянец, приятная матовость поверхности) и мало-помалу разрушает, порождаяемую безликостью серийного продукта атмосферу эмоциональной отчужденности. Видимая на глаз работа времени над кусочком белого картона дает возможность прочувствовать дистанцию, отделяющую нас от того момента, когда фотография была сделана, и вместе с тем — открывает путь к общению со снимком, пробуждает чувство глубинного сродства, онтической общности с тем, что молчаливо свидетельствует об ушедшем. В трещинах и потергостях, в многочисленных изъянах изображения старого снимка мы читаем то, что сближает созерцателя и созерцаемое: через какое-то время обветшавший картон не сможет нести на себе фотообраз точно так же, как когда-нибудь и наше обветшавшее, усталое тело перестанет (вы)носить нас самих.

**Образ из прошлого (присутствие отсутствующего).** Образы старых фотографий и старые снимки как фото-вещи обладают эстетической привлекательностью, но тайна их притягательности, их скрытая от любопытствующего рассудка магия коренится в эффекте *непосредственного присутствия* вещи в ее образе. Этот эффект противоречит переживанию отсутствия вещи в пространстве рождений и смертей.

Восприятие образа, который донесла до нас фотография, можно сравнить с восприятием погасшей звезды, чей световой образ мы воспринимаем так, как если бы он был образом вещи, которая существует по сию пору. Звезды нет, но мы ее видим, она присутствует в собственном световом образе, донесенном

---

«вес». С ними происходит то же самое, что и с осколком бутылочного стекла, обкатанным временем и морской волной.

до нас светом, который она испустила когда-то и который дошел до нас, преодолев невообразимое расстояние за невообразимое число лет. Форма, образ, фигура, запечатленные на фотобумаге, — это несколько раз преобразованный и вещественно зафиксированный световой след, оставленный вещью, перед которой когда-то (давным-давно) была поставлена ловушка фотокамеры<sup>7</sup>. Именно этот — когда-то пойманный и зафиксированный на фотопластинке (на пленке, в электронной памяти компьютера) — свет мы и созерцаем, когда рассматриваем фотографию. Нам словно брошена «ниточка» из прошлого; она *напрямую* протянулась от давно ушедшего лица, от исчезнувшей вещи к нам, в наше «здесь и теперь». Когда мы «берем в руки» световую нить, то как бы «дотрагиваемся» глазом до отображенного на ней человека (или вещи). *Ушедшее* (вещи и люди на старинной фотографии) *молчаливо присутствует перед нами*.

Сказанное требует пояснения. Нужно показать, в каком смысле можно говорить о присутствии (фото)модели в ее образе. Эту своеобразную связь между фото-образом и реальностью (самой вещью) можно прояснить через такие метафоры как *отражение* в зеркале, как *тень* и как *призрак* (впрочем, и они способны лишь отчасти передать характер отношения фото-образа и запечатленной им вещи). И образ в зеркале, и тень, и призрак дают представление о чем-то, что есть *только образ*, а не вещь (я могу видеть образ в зеркале, не видя того, кто отображен на его поверхности, я могу видеть тень от облака, не видя облака, я могу видеть призрак (видение) без того, чтобы знать, чей это призрак). В то же время видимый мной (в форме зеркального отражения, тени, призрака) образ не вполне самостоятелен, зависим от своего прообраза, поскольку он обнаруживает

---

<sup>7</sup> «Нет ничего, что используется фотографической техникой, но всегда одна вещь, и только одна вещь, которая остается: свет. Фотография: письмо света. Свет фотографии остается истиной изображения. Фотографический свет — это не нечто «реалистическое» или «естественное». Он также не является искусственным. Более того, это свет, который есть само воображение образа, его собственное мышление. Он не проистекает из единого источника, но из двух различий, двойной единичности: объект и видение» (*Бодрийяр Ж.* Фотография, или письмо света. URL: <http://www.nsys.by:8101/klinamen/dunaev1.html>).

«этость», фактичность присутствия того сущего, чьим вторичным образом он является. Восприятие образа в зеркале означает косвенный визуальный контакт (контакт, опосредованный отражением) с тем, чей это образ. Соответственно, восприятие тени — есть косвенное восприятие также и того, кто ее отбрасывает. Восприятие тени означает опосредованный тенью чувственный контакт с ее «хозяином». Общение с призраком (я здесь не обсуждаю тему реальности призраков по существу) — это общение с тем, чей призрак нам явлен (призрак отца Гамлета — не он сам, но его восприятие Гамлетом, разговор с ним — это в каком-то смысле встреча принца с собственным отцом).

И зеркальный образ, и тень, и призрак могут быть сближены с фотографией на том основании, что все эти образы непосредственно связаны с тем, кого (что) они являют. Но ближе всего фотографический образ, пожалуй, стоит все-таки именно к призраку (привидению, видению, миражу). *Тень и образ в зеркале не могут отделиться от того, кто отражается в зеркале, или от того, кто отбрасывает тень* (распространенный сюжетный ход готической новеллы построен на нарушении «нормальной» координации тени и ее хозяина, зеркального отражения и того, кому оно принадлежит: если тень отделяется от хозяина, то это всегда — угроза его жизни; то же и с зеркальным образом), *зато и призрак, и фотообраз равно отделены от породившего их лица или предмета во времени*, это, так сказать, световые образы, которые обретают самостоятельность, это автономизированные образы. В бумажной фотографии световой образ обретает автономное существование, что существенно отличает его от образа-призрака, который не связан ни с какой техникой. Для того чтобы быть видимым он не нуждается ни в каком внешнем ему материале. Фотообраз напоминает призрак, но лишь до некоторой степени (фотография как присутствие *несотворенного* образа отсутствующего). Весь фокус в *несотворенности фотографического образа*. Именно она сближает фотоизображение с образом в зеркале, с тенью и с призраком, именно она отделяет его от рисунка, от образа, выполненного с натуры. Рисунок — сотворен; свет, пойманный камерой, хоть и проходит через множество технологических операций и физических трансформаций, все же остается, по своему источнику, тем же светом, который непосредственно

касался вещи в момент, когда был захвачен светочувствительной пластиной.

Фотография как «письмо света» задевает нас присутствием «*призрака*» вещи (ее светового образа) «здесь и теперь», «прямо перед нами». Этот образ-призрак *неотделим* (во всяком случае на старых, аналоговых фотографиях) *от плоскости фотобумаги*, и тем не менее в нем есть (хоть и редуцированное до бледного следа) *актуальное присутствие* того, чего нет в наличности. Наш глаз *непосредственно соприкасается с тем самым светом* (пусть и несколько раз преобразованным, прежде чем он мог оказаться перед нашим взором в качестве «позитивного фото-образа»), *который когда-то был отражен от прообраза, от вещи, принадлежавшей первичной реальности.*

**Странная игра (отсутствие присутствующего).** Между старой фотобумагой и световым образом вещи имеет место что-то вроде игры, *игры, в которой вступившие в нее стороны противодействуют друг другу. Видимой старости* фотографии *противодействует эффект непосредственного присутствия* «того, что было». Странная игра присутствия/отсутствия отображенного в фотографическом образе характеризует и фотографию как таковую, и, в особенности, — фотографию старую. Вот перед нами фотография: потерянная картонная рамка с золотым тиснением, пожелтевшая бумага; поверхность снимка во многих местах покрыта мелкими трещинами, кое-где видны пятна неизвестного происхождения, а на обороте фотокарточки еще можно прочесть памятную надпись (след фиолетовых чернил, энергичное движение руки, угадываемое за быстрым росчерком пера...) На фотографии девушка: лукавый взгляд, высоко уложенные волосы, молодое смеющееся лицо... Когда мы видим это лицо, эти глаза, нам трудно соединить излучаемую образом свежесть и непосредственность молодости с иным видением, с иным ведением (оно, это иное ведение, столь же *очевидно*, как и первое): мы знаем, что девушки нет. Она свежа и... она мертва. Мы *узнали* об этом сразу, как только посмотрели на снимок: пожелтевшая бумага, золотое тиснение картонной рамы («Cabinet portrait») говорят об отсутствии модели откровенно и недвусмысленно.

Правда, на это могут заметить, что не одна только фотография, но и все старые вещи (столы, картины, дома...) являют

нам прошлое в настоящем. Все так. Так, да не совсем. Фотография обнаруживает и *присутствие прошлого в настоящем, и его отсутствие*. Своей текстурой она являет не только *прошлое в настоящем* (дом стареет так же, как стареет фотобумага: это прошлое, дожившее до настоящего), но еще и *прошлое как настоящее*: световой образ, который мы видим, рассматривая фотографию, *ничуть не состарился за многие годы, он являет световой след вещи из ее настоящего* (состарилась фотография, удерживающая образ, но не сам образ как мгновенное отображение остановленного «теперь» вещи и ее «вот»). Тот, кто на снимке, на снимке **есть**, но архаичность образа и старость снимка указывают на его отсутствие: как световой образ он присутствует, как вещи по ту сторону снимка — его нет.

**Запечатленный образ: портрет и фотография.** Стоит обратить внимание на то, что *борьба (игра) присутствия/отсутствия* совершенно *не характерна для изобразительного искусства (живопись, графика, ваяние) и, в частности, для жанра портрета*. Вспомним, к примеру, всем известную картину Валентина Серова «Девушка с персиками». Происходит ли в акте созерцания картины что-то похожее на то, что случается в акте восприятия образа на старой фотографии? Нет, не происходит. Не происходит потому, что живописный портрет написан художником, а не светом. Перед нами живописная работа (портрет), выполненная художником, и она присутствует в качестве художественного произведения<sup>8</sup>; девушка на нем — это главное светило в космосе, сотворенном живописцем, вписавшим в него персики и посуду, скатерть и цветы, воздух и свет... Одним словом, образ, созданный художником, **не фактичен, а артефактичен**. Фото-модель **явлена** касавшимся ее светом без прямого участия фотографа, в то время как живописный образ художником **творится**. Девушка на картине молода, а картина стара. Но внутреннего кон-

---

<sup>8</sup> Между прообразом (человеком, изображенным на картине) и образом, написанным на холсте, стоит художник: его мастерство, его взгляды на жизнь, на искусство, его отношение к модели, всматриваясь в которую, он — среди множества принадлежащих ей черт — отбирает те, которые считает необходимыми для воплощения своего живописного замысла.

фликта, игры присутствия/отсутствия мы, созерцая портрет, не ощущаем. Эстетический опыт, эстетическое событие, которое имеет место, когда мы созерцаем живописный портрет, отличается от события, захватывающего нас, когда мы рассматриваем старую фотографию. Здесь важна телеология художественного мимесиса: явить «во образе» не мимолетно-случайное «здесь и теперь» модели, а подлинное лицо портретируемого, его внутреннюю форму.

Во всяком случае, не этим, не игрой отсутствия/присутствия модели определяется (пре)эстетический потенциал портрета как жанра изобразительного искусства. Но именно эта игра и конфликт отсутствия/присутствия составляют существо того, что можно назвать «магией» старой фотографии, ее прелестью, ее особенным очарованием.

***Старая фотография и эстетика ветхого.*** Но вернемся к драматургии восприятия старого снимка и спросим себя: почему наша душа выходит просветленной из игры образа и запечатленной им вещи, из игры присутствия и отсутствия, из мерцания «здесь» и «там», «тогда» и «теперь»? Покой и отрешенность, посещающие созерцателя старинных снимков, не могут не привлечь к себе внимания философа, интересующегося эстетическими феноменами. Почему игра бытия и небытия в момент, когда мы созерцаем старую фотографию, не вызывает у нас тяжелого чувства? Ведь ситуация такова, что «переживаемым» оказывается конечность, временность сущего? Я полагаю, что опыт, который мы переживаем, созерцая старые снимки, — это опыт, утверждающий наше присутствие в мире, и его можно определить как *опыт, тождественный опыту ветхого*<sup>9</sup> или, во всяком случае, как опыт весьма близкий — *по своей онтолого-эстетической структуре — к такому эстетическому расположению, как ветхое.*

Созерцая старую фотографию в топосе ветхого, мы воспринимаем не прошлое (как в эстетике старого), но саму временность, конечность сущего (старость старой фотографии крестнакрест «перечеркивает» беззаботное «сейчас», «заключенное»

---

<sup>9</sup> Подробнее об опыте ветхого см. книгу: Лишаев С. А. Старое и ветхое: Опыт философского истолкования. — СПб.: Алетей, 2010. С.10–116.

в ее образах). Старая фотография преестетически подготавливает попадание в расположение *ветхого* более действенно, чем (пред)располагают к нему «просто старые вещи» (старые, дома, деревья, утварь...). Нет сомнений, что уже старая фотография — в качестве старой *вещи* — делает возможным эстетический опыт старого и ветхого<sup>10</sup>, но его свершение становится еще более вероятным благодаря характерному для старых снимков *контрасту восприятия*: образ на фотоснимке представляет отображенного на нем человека в его (не только в нашем) «теперь», а старость старой фотографии красноречиво свидетельствует о том, что того, чье «теперь» отображается на ней, в действительности давно нет. Когда мы созерцаем старый снимок, в нашем восприятии сталкиваются два разнородных восприятия и, соответственно, *два чувства*: *переживание актуальности присутствия на снимке того, кто отображен на нем, опрокидывает переживанием очевидности его отсутствия* (старость бумаги, «несовременность» антуража).

Катарсис, просветление нисходят в человеческую душу тогда, когда наше восприятие оказывается восприятием не только вещи (фотографии как старой вещи) и закрепленного на ней образа, но и опытом Другого, не-сушего (Другого-как-Бытия). Это происходит, когда мы, созерцая старый снимок, встречаемся с чем-то Другим и образу, проступающему на картонном прямоугольнике, и фотографии как ветшающей вещи, и нам как существам, подобным тому существу, чей образ «со-держит» снимок.

---

<sup>10</sup> Опыт чувственного восприятия прошлого (эстетика старого) — это переживание, которое довольно часто охватывает нас, когда мы рассматриваем старые фотографии. Опыт ветхого — событие куда более редкое и знаменательное. Хотя старая фотография (как вещь) и допускает ее восприятие в горизонте ветхости (старая вещь, воспринятая как ветхая, — это вещь, в восприятии которой ее «пока еще есть», ее «еще присутствует» побеждает то, «что» она есть), но сама по себе старая фотография не слишком благоприятствует такому восприятию из-за образа, который запечатлен на снимке: пока он держится на нем, тонкая плёночка исписанного светом верхнего слоя фотоснимка будет являть актуальность изображения с неотрывной от него фактичностью застывшее «теперь» того момента, в который он был сделан. Это «неустаревающее теперь» образа не мешает восприятию фотокарточки как старой, но затрудняет ее восприятие как ветхой.

Как же старая фотография преуготавливает нас к возможной встрече с Другим (Иным)? Чтобы Другое могло стать беспредметным предметом чувственно-сверхчувственного опыта, мы должны пройти *через расставание с миром конечных вещей*, то есть принять временность бытия сущего, и, следовательно, временность собственного бытия. Оказавшись на границе существования/несуществования, мы открываем для себя Другое, делаем шаг «по направлению к Иному». Это та ситуация, в которой Другое *может* открыться человеку.

Созерцание образа в режиме предметного восприятия предполагает концентрацию внимания на «кто» и «что» образа (кого я вижу? сколько ему (ей) лет? чем он (она) занимается? во что он (она) одет (одета)? и т. д.). В центре внимания оказывается не *присутствие* сфотографированного в его световом образе, а предметное содержание образа. Восприятие образа в пространстве вопросов «кто он»? «что он из себя представляет»? как бы изымает изображение из временного ряда и ставит его в плоскость предметных, рассудочных определений. Так по большей части и происходит, когда мы рассматриваем обычные (не старые) фотографии. Иначе обстоит дело с восприятием старого снимка. Здесь *актуализируется не только присутствие референта* («кто он?», «что он?», «где он теперь?»), но *и его отсутствие*. Причем определяющим в опыте созерцания старого снимка оказывается именно отсутствие, ставящее созерцателя в ситуацию *осознания — на уровне чувства — временности сущего*. В столкновении предметного восприятия фотографии (образ и его описание-определение) и его восприятия во временном аспекте (если наше восприятие будет сконцентрировано на восприятии старости фотографии), верх может взять *переживание времени как временности, конечности сущего*<sup>11</sup>. В этом случае созерцатель окажется

---

<sup>11</sup> Впрочем, переакцентировки внимания на восприятие временности вещного может и не произойти. Победа эйдетического восприятия модели также вполне вероятна. Тогда в центре внимания окажется «что» снимка и интерпретация его содержания (фотография как исторический документ). Нельзя исключить и того, что внимание реципиента окажется захвачено старостью старого, и тогда верх возьмет эстетика старого: любование стариной старинной фотографии как свидетельницей далекого прошлого.

в таком расположении, как ветхое: то, *что* на фотографии, — только *как бы* есть..., на самом же деле — в мире его нет. Оно есть, и... его нет. Предметные характеристики фотографии отходят на второй план, давая место беспредметной (онтологической) игре «есть» и «нет».

Опыт временности, конечности сущего (опыт ветхого), захватывающий нас через игру присутствия/отсутствия, отрешает созерцателя от него самого (от его собственной «чтойности») и тем самым приближает к Другому. В ситуации созерцания старой фотографии «чтойность» модели стусшевывается и на первый план выступает игра присутствия/отсутствия того, кто запечатлен на фотографии. *Торжествующее отсутствие освобождает человека от неизбывной для него привязанности к «чтойности» образа, который мы видим на снимке: мы в другом месте, мы в Другом, а Другое — это то, что нас освобождает, что делает нас свободными.* Старая фотография ставит созерцателя по ту сторону ее образа (по ту сторону формы): то, что ты видишь, прошло, как и «все» — пройдет. *Фотография как фиксация и сохранение сущего в его световом слепке-образе обнаруживает — в феномене старой фотографии — нечто безусловно особенное: не-сущее, не-бытие, Другое.*

### **Фотография на кладбище (обстоятельство места)**

Любая фотография (не только старая) имплицитно содержит в себе эстетический потенциал актуализации игры присутствия/отсутствия. Но способность фотографии к онтологической и вместе эстетической игре будет реализована, *если обстоятельства места* создадут соответствующий такой игре контекст.

Каждый, кто бывал на кладбище, согласится, что фотография на могильном кресте или на надгробном памятнике производит сильное впечатление, что она как-то по-особому притягивает взгляд и так выстраивает наше видение и восприятие, что нам трудно бывает оторвать глаз от ничем, казалось бы, не примечательных образов незнакомых нам людей. А все дело в том, что образы на кладбищенских фотографиях «говорят нам» о том, что противоречит ситуации, в которой они «экспонируются». Атмосфера кладбища *актуализирует отсутствие* тех, кто присутствует на снимках. Причем фотография, закрепленная на

кресте или на памятнике, может быть совсем новой, даже цветной<sup>12</sup>, но это ничуть не мешает нам удерживать в сознании отсутствия того, чей образ мы созерцаем.

Не так давно на одном из самарских кладбищ мое внимание привлекла цветная фотография в прямоугольной рамке, закрепленной на сосновом кресте, возвышавшемся над могилой. На фотографии я увидел темноволосую девочку лет девяти. Девочка стояла на пьедестале: ее ладони сжимали спортивный кубок, на груди блестела большая медаль на широкой трехцветной ленте, а глаза светились радостью... Контраст между присутствием на снимке девочки с кубком в руках *и перечеркивающей это присутствие могилой* (да и всей атмосферой пустынного, спрятавшегося в тени сосен и берез кладбища) очень велик. Фотография юной гимнастки, удерживающая порыв, мгновение, торжество движения и роста, направляет внимание на полное жизни настоящее и будущее девочки. Ведь когда рассматриваешь фотографию ребенка, то в голове сами собой рождаются соответствующие образу вопросы о том, как сложится его взрослая жизнь, кем он станет, когда вырастет? Но в случае с кладбищенской фотографией место перечеркивает будущее юной спортсменки и пресекает мысли о нем. Кладбищенский топос не отменяет фотографическое «теперь» образа, зафиксированное на снимке, он отменяет «теперь» *девочки*. Скользья взглядом по фотографии юной гимнастки, по другим фотографиям молодых, пожилых и зрелых людей на кладбище, *трудно уклониться от (о)сознания* — по обстоятельствам места — *отсутствия* тех, чьи образы мы видим на крестах и памятниках.

Когда человек приходит на кладбище, он оказывается по ту сторону житейских забот и волнений. Кладбищенский покой примиряет с невозможным. То, что девочка с фотографии мертва, не ужасает. Здесь, на кладбище, это печальная данность. Сознание неизбежности смерти не вызывает тревоги, хотя человек со всех сторон окружен могилами и фотографиями умерших людей. Напротив, в душе царят тишина и покой. Шумит в соснах ветер, поют птицы, стучит дятел, порхает бабочка, гудит шмель. Переживание конечности сущего, когда оно доведено до своего

---

<sup>12</sup> В общем случае цветность фотографии работает на ее восприятие в режиме опознания «чтойности» фото-образа, а не в режиме восприятия присутствия/отсутствия отображенного.

предела, до сознания-принятия смерти, отделяет нас от суетной сутолоки повседневности и помещает в ситуацию, когда опыт онтологической дистанции (опыт Другого) становится возможным, близким... Осознание и приятие неизбежности собственной смерти на уровне чувства, на уровне состояния — это эстетический опыт предела, опыт границы. Пере-живание конечности собственного бытия дает тот масштаб, ту меру, которая освобождает человека от мелочной озабоченности и переносит его по ту сторону повседневности.

В кладбищенской тишине и уединении любая фотография (и новая, и старая) говорит о реальности смерти (об отсутствии того, чей образ проступает на снимке). Признание-принятие смерти обостряет чувство жизни и дает место Другому, не-сущему. Близость Другого *открывает доступ к простым вещам*, к благодати их простого присутствия (чудо сосны, чудо птицы, чудо травы, ветра, света...) Фотография над могильным холмом не столько говорит о том, *что за человек* изображен на ней, сколько *вступает в спор с гением места*, который возвращает образ к реальности, к вечному спору бытия и небытия. *Спор образа с местом* длится, и в то же время он уже решен (местом). *Жест гения места, перечеркивающий* (и в то же время не способный перечеркнуть окончательно) фактичность светового присутствия образа указанием на факт отсутствия в мире его прообраза, *расчищает путь Другому*. Если своим присутствием в мире мы обязаны Другому, то ситуация, в которой мы (и на уровне переживания, и в плане сознания) придвигаемся к границе нашего присутствия и тем самым «подходим» к тому, что «за этой границей», — это ситуация максимальной открытости Другому, благоприятствующая его откровению.

Тема «фотография на кладбище» напомнила мне о знаменитом рассказе Бунина «Лёгкое дыхание». Весь рассказ (и это прекрасно показал Л. С. Выготский в книге «Психология искусства») построен на преодолении «житейской мути» (в рассказе мы узнаем о жизни и смерти гимназистки Оли Мещерской) силой художественной формы, превращающей житейскую прозу в поэзию легкого дыхания. Здесь не место для подробного анализа стилистики рассказа и ее отношения к житейскому материалу, использованному в нем (тем более, что это уже сделано Выготским). Укажем лишь на телеологию рассказа, на его общую конструк-

цию: Иван Алексеевич не нагнетает напряжение по ходу повествования, но предпочитает с самого начала снять его и говорить об уже свершившемся. С первых же строк Бунин помещает читателя в разреженную атмосферу уездного кладбища:

«На кладбище, над свежей глиняной насыпью, стоит новый крест из дуба, крепкий, тяжелый, гладкий, такой, что на него приятно смотреть.

Апрель, но дни серые; памятники кладбища, просторного, настоящего, уездного, еще далеко видны сквозь голые деревья, и холодный ветер звенит и звенит фарфоровым венком у подножия креста.

В самый же крест вделан довольно большой бронзовый медальон, а в медальоне — фотографический портрет нарядной и прелестной гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами.

Это Оля Мещерская».

После краткой экспозиции Бунин знакомит читателя с историей Олиной жизни за полгода до смерти. История эта рассказана с позиции человека, который сидит себе на кладбищенской скамейке, смотрит на портрет и вспоминает все то небольшое, что ему известно об умершей, о людях, ее окружавших, об обстоятельствах последнего года ее жизни и о ее смерти. Повествование ведется неторопливо, подчеркнута нейтрально. Это взгляд «со стороны», взгляд с позиции вневременности, взгляд без оценок и комментариев. Описание разворачивается в таком порядке и таким слогом, что и житейская муть, и абсурдная смерть героини уходят куда-то на второй план. И хотя рассказ начинается и заканчивается темой смерти, но его читатель не впадает в меланхолию, а обретает «легкое дыхание». Смерть здесь не подавляет. Она высвобождает.

Рассказ имеет сложное строение, но я хотел бы обратить внимание на то, что он целиком может быть понят как раскрытие-распространение на все повествование того настроения, которое задано уже с первых его строчек. Повествование вырастает из чувства, сопровождающего созерцание надмогильной фотографии «нарядной и прелестной гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами». В эстетическом плане она построена как углубление и развитие чувства, возникшего в тот самый момент, когда читатель, следуя авторскому замыслу, как бы созерцает фотографию той, которая лежит в могиле. «Живые глаза» «прелестной

гимназистки» никак не соединяются с гладким крестом над свежей могилой, но нелепое их соединение задает ту тональность, ту ноту, которую Бунин развивает по ходу повествования и которой он завершает свой рассказ: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре...».

Завершая тему «фотография на кладбище», нужно подчеркнуть, что *ситуация с надгробной фотографией* (не важно — новой или сделанной давным-давно) *обнажает скрытые пружины и эстетическую драматургию восприятия старой фотографии* даже с большей определенностью и наглядностью, чем старый снимок.

### **Старая фотография как событие: на пути к реальному**

Избрав отправной точкой размышления над феноменом старой фотографии проблему исчезновения реальности в эпоху лавинообразного умножения форм и способов ее аудиовизуальной подмены, я хочу завершить свои заметки возвращением к этой же теме, посмотрев на нее с точки зрения проведенного выше анализа основных форм общения со старой фотографией.

Хотя фотография имеет сегодня тенденцию к замыканию в особую область (в медиа-сферу), нельзя забывать о том, что изначально она была связана с первичной реальностью, для воспроизводства и фиксации которой ее изобрели в начале позапрошлого века Ньепс, Дагер и Толбот. Фотография и сегодня — *та вещь, со-бытие с которой может способствовать открытию реальности в эстетическом опыте*. То есть фотография способна не только уводить от реальности в симулятивное пространство медиа, но и выступать в роли своеобразного (пре)эстетического «трамплина» к реальнейшему, к Другому (Иному). Но если *к первой реальности (реальности, в которой люди рождаются и умирают) отсылает и в какой-то степени ее обнаруживает (для созерцателя) и бытовая фотография, и фотография служебная, прикладная* (фото на документы, фотография в судебно-правовой практике, в медицине, в науке, в спорте, в военном деле и т. д.), то эстетический опыт как встреча с тем, благодаря чему нам открыто то, что есть (сущее), — это событие, которое случается с нами нечасто.

Эстетическое событие — это чувство данности Другого (реальнейшего), того, что есть само через себя, а не через другое.

Оно не может быть произведено силой нашего желания, целенаправленного действия или воздействием на нас вещей, обладающих какими-то особыми свойствами. Однако эстетическое событие *может быть нами подготовлено* (но не произведено!), во-первых, посредством настройки собственного внимания и, во-вторых, через (пре)эстетические качества того, что мы воспринимаем. Одной из таких *эстетически привилегированных вещей* является старая фотография. Какова же связь старой фотографии с реальностью?

Старая фотография как образ того, чего «уже не встретишь», никогда не есть «только образ», она всегда отсылает к тому, кто (что) на ней запечатлено. В этом отношении она подобна любой фотографии, которая не порвала связи с первичной реальностью (то есть не стала «моментом» аудио-визуальной реальности медиа).

В момент, когда мы созерцаем старую фотографию, мы можем оказаться в расположении старого, то есть воспринять ее в горизонте прошлого: старая фотография являет прошлое в настоящем как особенное время (прошлое — условный модус линейного времени). В расположении старого высвечивается *давность* снимка, наглядно демонстрирующего отличие того, что было, от того, что есть; это отличие (когда оно переживается) делает фотографию предметом эстетического чувства: прошлое — это что-то особенное, но особенное условно, относительно. В этом эстетическом опыте *реальность обнаруживается как погруженность вещей во «временной поток»*. Вещественность той реальности, которой принадлежим мы сами, открывается нам через ее способность стареть, изменяться во времени. Старость, поскольку она оказывается предметом восприятия, обнаруживает *реальность времени*, праявшего всем, что «под солнцем» (что рождается и умирает).

Старая фотография (и прежде всего об этом шла речь в этой части книги) преэстетически располагает нас к встрече с Другим в расположении «ветхости» как временности, конечности сущего. В этом расположении человек, созерцающий старые снимки, имеет дело не с относительно Другим, а с Другим безусловно, с Другим, переживанию (открытию) которого способствует *исчерпание в нашем опыте всего условного, относительного*, то есть... сущего. Опыт Другого сущему осуществим там и тогда, где и когда мы вышли на границу существования вещи как вещи, то есть оказались у пределов реального. Такому выходу к границе

существования как раз и способствует созерцание старой фотографии. Игра присутствия/отсутствия того, что изображено на снимке, дает возможность пережить конечность вещей, их отсутствие и тем самым «расчистить место» для самообнаружения Другого (уже не реального, а «реальнейшего»), того, в чьем свете только и присутствует вещь и все ее отображения.

*2007*

**ДИСЛОКАЦИЯ СВЕТОПИСИ:  
ОТ ФОТО-ВЕЩИ К ВИЗУАЛЬНЫМ  
ЭФФЕКТАМ ЭКРАНА**

## МЕЖДУ ЗЕРКАЛОМ И КАРТИНОЙ

Фотография возникла как вещь, предназначенная для отображения и фиксации других вещей. Ниже мы попытаемся обрисовать место фотографии в кругу предметов, отображающих другие предметы через ее сопоставление с *зеркалом* и *картиной*<sup>1</sup>.

*Зеркало и снимок: пленение образа.* Подобно зеркалу, фотокамера механически *отображает* попавшие в объектив предметы, но, *в отличие от него*, она *фиксирует их образы*, являя зрителю *не картину того, что есть*, а *картину того, что было*<sup>2</sup>. В случае с фотографией человек имеет дело не с мгновенным отображением вещи, а с ее отображением *постфактум*, после съемки. Образы фиксируются светочувствительным веществом (фотоплёнкой, фотобумагой) или кодируются в электронной памяти цифровой камеры и только после этого становятся доступными для созерцания<sup>3</sup>. Отраженный от вещи свет, попав в расставлен-

---

<sup>1</sup> Термин «картина» мы используем для обозначения любых рукотворных изображений (графика, живопись, эстамп, офорт и т. д.).

<sup>2</sup> Фиксация образа, осуществляемая посредством светочувствительной поверхности камеры, в аналоговых фотоаппаратах дает изображение не сразу, а только после осуществления целого ряда технологических операций, занимающих немалое время; цифровая камера позволяет бросить взгляд на остановленное мгновение сразу после съемки.

<sup>3</sup> О цифровой фотографии речь пойдет ниже. Пока стоит отметить, что и цифровая камера фиксирует попавший в объектив световой поток посредством его электронно-цифрового кодирования. В этом случае отставание фиксации фото-образа от появления зеркального «отражения» почти исчезает. Почти, но не совсем. «Только что» снятый кадр выводится на экран после совершения ряда манипуляций с «кнопками управления» камерой; в результате и здесь мы имеем небольшое запаздывание фото-образа и того момента в существовании вещи, который на ней зафиксирован. Образ сущего на мини-экране цифровой камеры – только имитация отображения. Образ на экране не отражается в некотором материале, а воссоздается встроенным в камеру компьютером. Квази-зеркальное отображение мира на экране монитора цифровой камеры играет в съемке подсобную роль. Оно всего лишь дает «визуальный материал», претендующий на возможную фиксацию образа.

ную перед ним камеру-ловушку, пленяется фотопластинкой, фото пленкой или электронной памятью. Фотография (как конечный результат работы со светом, как предмет созерцания) похожа на зеркало с застывшим на нем изображением, а фотокамера – на устройство по фабрикации зеркал-на-один-образ.

Зеркала, создаваемые людьми, «подражают» зеркалам природы. Водная гладь остается водной гладью независимо от того, что она отражает; изготовленная из отполированного металла поверхность зеркала, подобно воде, *отражает, но не запечатлевает* образы. Зеркало – «не помнит», но его всегдашняя забывчивость позволяет ему быть безгранично гостеприимным.

Можно предположить, что весьма распространенное в магическом сознании представление о скрытом за поверхностью зеркала зазеркалье, как и представление о том, что проникновение по ту сторону зеркала сопровождающееся его внезапным «помутнением», связано с наблюдениями за «зеркалом вод». Если ветра нет и поверхность озера (реки), спокойна, то она хорошо отражает прилегающие к водоему предметы, однако при появлении ветра и «помутнении» водного зеркала это изображение исчезает. Если же в помутившееся, покрытое рябью озеро нырнуть, если пройти сквозь водную поверхность, то можно увидеть иной, отличный от надводного мир, который не похож на отражения в зеркале вод. Ясно, что этот подводный («зазеркальный») мир опасен для человека и далек от него, хотя вместе с тем и притягивает своей инаковостью. Он и влечет, и пугает. Не случайно такое широкое распространение получили магические практики (особенно – практики гадания) с использованием зеркала.

Фотоаппарат – это хитро устроенное «зеркало», способное надолго сохранять на своей поверхности пленные образы. *Фиксация отраженного* от вещей света в виде фото-образа *позволяет «работать» с ним, препарируя и модифицируя его* в зависимости от целей, которые есть у того, кто имеет с ним дело. Владеющий пленкой (или файлом) человек получает возможность манипулировать пойманным образом: увеличивать его или уменьшать, тонировать или соединять с другими образами (фотомонтаж), произвольно его видоизменять, изымать из него те или иные фрагменты, тиражировать и т. д.

**Удвоение, подражание, отображение.** Если в качестве механического отображения снимок можно сопоставить с зеркалом, то способность сохранять образы *сближает его* с произведениями изобразительного искусства. Впрочем, самой первой формой удвоения реальности было слово. Человек вызывал вещи из небытия через акт их именованя. Язык, сознание, понимание — суть способы удержания дистанции по отношению к миру, к телу и душе. Удваивая вещи в языке, человек балансирует в зазоре между названным и зримым (слышимым, осязаемым, обоняемым). Ведь назвать нечто — значит обрести по отношению к названному дистанцию понимания.

Языковое удвоение вещей — это исходный, но не единственный способ «подвешивания» сущего и отстранения от самого себя и мира. *Подражая* вещам, человек получает *опыт дистанции*. Ребенок подражает родителям, ученик — мастеру, человек — Бого-человеку. Подражание предполагает отделенность подражающего от предмета подражания и от того, что остается после мимесиса (если подражание, как, например, в рисовании, фиксируется).

Подражать и, подражая, воспроизводить вещи в виде *образов* можно по-разному: можно подражать, *разыгрывая, осуществляя* (исполняя телом) то, чему подражаешь (например, в игре), можно подражать чему-то или кому-то в процессе *обучения* (или в ходе совместной деятельности), и, наконец, **можно подражать вещам, создавая их изображения** (более или менее схематичные или натуралистичные), их плоские или объемные образы.

И рисунок, сделанный на скале первобытным человеком, и ритуальные фигурки людей и животных, и резьба по дереву и кости, и графический образ на глиняном сосуде, и картина, выполненная маслом, и скульптура, и стенная роспись — все это *формы изобразительного мимесиса*. Здесь, в текстуре того или иного материала, в приданном ему образе, мир удваивается. Изображая вещи, человек приобретает по отношению к ним дистанцию и получает над ними символическую власть. С какого-то момента овладение вещью через изображение может трансформироваться в практическое владение ей. Но возможно и обратное: миметический образ может овладеть взглядом, восприятием, памятью того, кто его созерцает. Вещи со временем исчезают из мира, люди — умирают, но их изображение способно продлить их присутствие через образ.

Но не только рисунок фиксирует образы сущего и отделяет их от прообраза, от вещи (от вещи говорящей или безгласной). *Образы фиксируются и по ходу их фотосъемки.* Однако фото-презентация реальности существенно отличается от ее воспроизведения с использованием изобразительных возможностей рисунка, живописи или скульптуры<sup>4</sup>. Фотография, во-первых, *механически воспроизводит* фрагменты окружающего мира на плоскости и, во-вторых, фиксирует их; первое сближает фотоснимок с зеркалом, второе — с картиной (разумеется, не со всякой картиной, а с той, создатель которой подражает природе). В «фотоделе» образ возникает не в результате изобразительной деятельности человека (художника, рисовальщика<sup>5</sup>), а как *эффект работы фотоаппарата* (фотограф управляет камерой, задает параметры съемки, выбирает ее объект, но не участвует в создании образа). В этом пункте фотография *сближается с зеркалом и отдаляется от картины.* Но поскольку изображение закрепляется (может быть закреплено) фотографом в виде устойчивого, стабильного образа-на-плоскости, постольку фотографирование и фотографию можно сблизить с репрезентацией сущего живописцем. Подобно зеркалу, фотография *отображает* вещи, и, подобно рисунку, она *сохраняет* их образы.

Фотография отображает мир механически, зеркально: в момент фиксации на камеру светового потока субъект не может привнести в получаемый образ никакой «отсебятины»<sup>6</sup>. Фотография сохраняет образ захваченной врасплох вещи, *со*

---

<sup>4</sup> Говоря об изобразительном искусстве, мы имеем в виду способ репрезентации сущего, но совершенно не касаемся эстетической стороны сохраненного художником образа. Для нас в данном случае не имеет значения эстетическое качество изображения, нам важно отделить ручной способ репрезентации от механического.

<sup>5</sup> В противоположность фотографу, художник, работающий с натуры, не ухватывает сущее в его мимолетности и случайности; он, с одной стороны, «теряет» множество деталей в изображаемой им модели, с другой — привносит в образ много лишнего (вносит в изображение вещи, лица, пейзажа то, что видит в них или что хотел бы в них видеть).

<sup>6</sup> Рисовальщик, даже если он сознательно стремится к созданию точного подобия изображаемого им фрагмента реальности, не может полностью исключить собственной субъектности, заставляющей его вольно или невольно добавлять к тому, что он видит, что-то свое, а что-то от видимого отнимать как несущественное, случайное.

всем, что в ней есть существенного и несущественного (случайного) с точки зрения рассматривающего ее человека<sup>7</sup>. Объективность фото-образа — результат исключения из процесса ее создания человека<sup>8</sup>. Образы на фотографии отделены *и от того, что сфотографировано, и от того, кто фотографирует и (или) рассматривает снимок.*

Фотография, также как и картина, *удваивает и сохраняет вещь* (фрагмент мира) в отделённом от нее артефакте, но ключевой для художественно-образительной репрезентации вещей **акт мимесиса в фотосъемке отсутствует.** Фотокамера исключает *подражание.* Она *механически воспроизводит* (отображает) сущее. Если рисунок или живописное полотно — результат работы художника, который всегда «собственноручно» создает *ее образ* (и этот образ всегда будет в той или иной мере эмоционально окрашенным и выразительным, осмысленным), то фотографическое изображение вещи — результат работы камеры. Причем стоит отметить, что *фотокамера отображает и фиксирует только то, что имеет место вне нас* (иногда это срез реальности, который открыт объективу, но недоступен для невооруженного глаза), в то время как образ, которому подражает и который выводит на «свет Божий» художник, может быть *внутренним, воображаемым образом* (то есть образом без референта).

---

Фотограф проявляет активность до отображения вещи (выбор предмета съемки, освещения, установка выдержки и т. д.) и после него (фотопечатать, корректировка отпечатка в фотолаборатории или в фотошопе, его истолкование: подпись, рамка к ней, размещение снимка в соседстве с другими фотографиями и т. д.).

<sup>7</sup> При этом не может быть сомнения в том, что фотографический образ не менее условен, чем образ художественный. Фотография фиксирует не все, что есть в вещи: одни ее части видны, другие — нет, одни видны лучше, другие — хуже. В фото-образ вещи вносят свои «поправки» оптические возможности камеры, чувствительность пленки, освещенность и т. д. Различие в том, что в случае фотоизображения образ создается при помощи специальной машины, а в случае с живописцем — человеком.

<sup>8</sup> Тут, конечно, надо оговориться, потому что термин «объективность» по отношению к той «работе», которую выполняет камера, может быть применен только метафорически. Работа камеры совершается по ту сторону объективного и субъективного.

Типологически фотографию можно также сблизить с той формой *фиксации* образа, при которой одна вещь несет на себе *отпечаток* другой вещи. Мы знаем, что животные и растения оставляют свои следы-отпечатки (отображения) в разнообразных природных средах; причем в ряде случаев они могут сохраняться длительное время. Подражая природе, человек с глубокой древности запечатлевал образы путем надавливания одной вещью на другую, и производил с этой целью специальные орудия (штампы, матрицы, печати), придававшие веществу, при надавливании на более мягкий, чем штамп, материал, желательную форму, оставлявшие в нем след. Такие орудия использовались, в частности, при клеймлении скота, изготовлении монет, запечатывании документов<sup>9</sup>.

Фотографию можно отнести к тому же типу «следовых» форм-отображений, что и отпечатки лап или ног на влажном грунте, и к тем искусственным следам, которые оставляют *печати, экслибрисы* или, к примеру, *типографский шрифт*. Причем последние подходят к фотографическому отображению значительно ближе, чем оттиски, «создаваемые» природой. Печати, клейма и тому подобные матрицы позволяют сделать множество идентичных отпечатков точно также, как это происходит при печати фотоснимков. Печать или экслибрис предназначены для того, чтобы *многократно оставлять один и тот же след в другой вещи*. Фотоснимок — это отпечаток света на чувствительном к световым лучам материале, отпечаток, который через ряд технологических операций фиксируется в виде изображения на плоскости. Тот же принцип, но только инверсированный, использовался при изготовлении слепков (из глины, гипса и т.д.) с вещей или тел. В отличие от гипсового слепка, фотослепок в форме негатива или цифрового кода может служить матрицей для создания бесконечного числа отпечатков исходного образа. То есть фотография выступает одновременно и как слепок и как штамп. Получение слепка аналогично снятию маски, а создание отпечатков, визуализации цифрового кода можно уподобить действию печати или штампа для изготовления металлических денег.

---

<sup>9</sup> Тот же принцип, но только инверсированный, использовался при изготовлении слепков (из глины, гипса и т.д.) с вещей или тел.

Сопоставление фотографического изображения с зеркальным образом и картиной очерчивает местоположение фотографии в кругу вещей, создаваемых для удвоения мира в его визуальных образах. Фотография — соединение *механического отображения* сущего с его долговременной *фиксацией*. Фотографию, следовательно, можно определить как *вещь, произведенную машинным способом ради сохранения образа другой вещи*. Вещи «сами» пишут себя светом, пронося в образ то, что им позволяют «пронести» оптико-технические параметры камеры и качественные параметры используемого по ходу съемки светочувствительного материала.

Однако с цифровой фотографией дело обстоит несколько сложнее. Здесь фотография как вещь-по-итогам-съемки может отсутствовать. Ее заменяет экранный образ. И хотя он получен тем же способом (вещи пишут себя светом), но при этом человек, воспринимающей цифровой фото-образ имеет дело не со следами света, оттолкнувшимися когда-то от вещи, а с симуляцией образа на экране. О специфике цифровой фотографии как раз и пойдет речь в следующем разделе.

2009

## ЦИФРОВАЯ ФОТОГРАФИЯ В КОНТЕКСТЕ МЕДИА

Представь, что люди как бы находят-ся в подземном жилище наподобие пещеры, где во всю ее длину тянется широкий просвет. С малых лет у них на ногах и на шее оковы, так что людям не двинуться с места, и видят они только то, что у них прямо перед глазами, ибо повернуть голову они не могут из-за этих оков.

*Платон. Государство. кн. 7*

### Логика смещения

С реальностью что-то происходит. Реальность плывет, смещается. Из «книги жизни» вычеркиваются ландшафты и биологические виды, сообщество *природных вещей* год от году становится беднее, а перечень утрат — длиннее. Однако вещи природы вычеркиваются не только из «книги животной», но и из нашего сознания: выезжая «на природу», мы видим «деревья вообще», «птиц вообще», «бабочек вообще»... За городом цивилизованный человек чувствует себя чужестранцем: березу от дуба он еще, пожалуй, способен отличить, но опознать в «дереве» вяз, ветлу или ясень — едва ли. Природа переместились на страницы журналов и иллюстрированных энциклопедий, на экраны телевизоров и мониторов. Природа сегодня — это то, что мы видим на фото, что показывают в передачах о природе и по специальным каналам ТВ.

*Реальность производимых человеком вещей «легче», чем реальность природы.* Вещи природы существуют сами по себе, без нашего ведома, а вещи человеческого обихода — присутствуют в мире благодаря человеку. Их присутствие — результат целенаправленной деятельности, они — посредники в отношениях человека к природе, человека к человеку, человека к Богу. Артефакты явно демонстрируют смещение: их «что», «для чего» и «как» определяется человеком, они не просто присутствуют (как камни, деревья и облака), они еще и чему-то служат.

Серийно производимые товары широкого потребления «легче» вещей, изготовленных вручную. Они лишены «оригинала», их существование эфемерно: нет смысла беречь их, незачем их ремонтировать: дешевле произвести и продать/купить новые, точно такие же или более качественные товары. Сокращение срока службы вещей прямо свидетельствует об их дереализации. Вещи, создаваемые человеком, все время меняются. Сегодня они меняются так быстро, что мы не успеваем даже узнать их как следует (что они «могут», как «ведут» себя в разных условиях), не говоря уже — «сжиться» с ними. Все больше вокруг нас вещей новых, небывалых. Индустриальная и научная революции, эйфория «потребления» и «экономический рост» привели к колоссальному увеличению номенклатуры и количества вещей. Вещи теперь не только и не столько помогают человеку *выжить* в природном мире, сколько «наполняют» его жизнь, составляют ее содержание.

Рядом с миром серийных вещей, производимых промышленностью, и над ним *сформировалась новая реальность, реальность медиа*. В мире вещей *вещи-образы, вещи-подобия* занимают особое место: они или позволяют видеть то, что иначе невидимо, или заменяют отсутствующую вещь (напоминают о ней, знакомят с ней, служат ее познанию, посредничают в общении с ней).

За последнее столетие область вещей-репрезентантов расширилась до обширной, в самой себе замкнувшейся сферы (сферы масс-медиа). Образы, курсирующие по медиа-каналам, хотя и претендуют на репрезентацию вещей, представляют, по большей части, самих себя и отсылают не к реальности, а к другим медиа-образам. Для нас важен тот момент, что большая часть медиа-продуктов по способу своего существования уже не может быть отнесена к вещам первой (природа) и второй (мир вещей, созданных человеком) реальности. Виртуализированный образ, образ существующий на экране, принадлежит к симулятивной реальности визуальных и звуковых эффектов, а сами эти образы могут быть квалифицированы как образы-призраки (образы, лишённые тела). Они не обладают способностью к самостоятельному существованию; их присутствие — не данность чего-то сущего, но эффект функционирования машины (системы машин).

Медиа-сфера — детище индустриально-технической цивилизации. Информация, передаваемая по печатным каналам, по каналам радио и телевидения, наконец, по Сети, представляет собой *реальность, в основу которой положены тексты и образы свободные от функции репрезентации реальности*. Образы, циркулирующие по каналам масс-медиа, превращаются в новую среду обитания человека, в новую реальность, все с большим успехом оспаривающую у первой (у вещей природы) и второй (у вещей, созданных человеком) реальности право на то, чтобы определять его мировосприятие. Человек (вольно, а чаще — невольно) подражает тому, с чем он повседневно взаимодействует. Ребенок, окруженный с «ползункового» возраста продукцией масс-медиа, день за днем наблюдает за приключениями экранных персонажей, взаимодействует с виртуальными героями компьютерных игр, разглядывает книжки, украшенные картинками, дублирующими мультипликационные образы, и все это для него — не третья реальность, а просто реальность, «то, что есть». Детей воспитывают экранные призраки, отслоившиеся от «тяжелой» реальности тел и вещей. Заключенные в медиа-пещеру, они познают тени, любят тени и играют с тенями...

Следует учитывать, что феномен медиа шире масс-медиа, что реальность *медиа давно уже вошла в сферу частного*. Бытовые фотографии, видео и аудио записи вводят нас в локальное пространство «домашних медиа». Медиа-реальность проникает в быт *двумя путями*: через медиа-каналы (ТВ, Интернет, радио, мобильные телефоны, иллюстрированные журналы и газеты) и через медиа «малого радиуса действия», опосредующие наши отношения с близкими, с миром и с самими собой. То, каким образом оперирование фотокамерой и разглядывание фотоснимков меняет наше отношение к существу и к самим себе — важная тема в границах философии медиа.

Я полагаю, что в медиа-сфере следует различать медийные формы, еще не порвавшие связи с материальным миром и разделяющие его судьбу (его временность), и формы окончательно развоплощенные, превратившиеся в «медиа-призраки». Такие носители медийности, как гляцевый журнал, популярная газета, аналоговая фотография, киноплёнка, виниловая пластинка — это *вещи*, несущие образы. Однако образы, переведенные в цифровой формат, отличаются от «старых» образов; они — другие:

это образы без субстрата, *образы-призраки*, образы, не связанные топосом и хроносом. Анализ цифровых медиа-продуктов, в частности, цифровой фотографии, — тема, представляющая интерес как для философа и аналитика современности, так и для исследователя визуальной культуры. Ниже мы попытаемся проанализировать специфику цифрового образа в его отличии от образа, поставляемого аналоговой фотографией.

### **Анатомия призрака (от реальности вещей к призрачным реалиям экрана)**

За последние десять-пятнадцать лет аналоговая фотография уступила первенство фотографии цифровой, цифровой, дигитальной. Революция в фотографическом мире охватила и масс-медиа, и медиа домашнее. Легкость и быстрота получения цифровых фото-изображений, простота их хранения привели к резкому умножению числа фотографов и производимых ими снимков, что предопределило переход на экранную (удобную и практичную) форму их визуализации. Если снимок в любой момент можно «вывести на экран», увеличить или уменьшить, отправить по почте друзьям или родственникам, то до его распечатки дело чаще всего просто не доходит. В эпоху компьютерных технологий основной площадкой для созерцания фотоснимков оказывается не альбом, а светящийся экран монитора.

Сегодня важно осмыслить то новое, что вносит в наши взаимоотношения с фотографией экранная форма визуализации образа. Речь пойдет *о малом цикле производства-потребления* цифровой фотографии, который можно представить следующим образом: кодировка света в цифровой код — перевод цифрового кода в визуальный образ на экране — сворачивание образа в исходную (без-образную) структуру электронной памяти<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Если дело все же доходит до распечатки экранного образа на бумаге, и цифровая фотография покидает машину (перестает быть эффектом ее работы), то цикл ее производства-потребления становится завершенным (полным, большим). Даже став «фотокарточкой», цифровой снимок сохраняет отличие от аналоговых снимков в аспекте своего генезиса: путь, который проходит световой поток до того момента, когда он был трансформирован в бумажную фотографию, при

*Образ как вещь и как машинное во-ображение кода.* При съемке цифровым аппаратом свет фиксируется *не посредством* светочувствительного *вещества* и не в веществе, но в двоичном коде, получаемом через электронно-цифровое кодирование светового потока (фотокамера, объектив, сенсоры, флэш-память). Фотоаппарат сворачивает свет в личинку *цифрового кода*. При этом материал, посредством которого происходит кодирование светового потока, не связан неразрывными узлами ни с кодом, в него вписанным, ни тем более — с самим образом. Закодированный на том или другом носителе образ можно «стереть», а на его место записать что-то новое. Существенно здесь то, что срезанный камерой фрагмент светового потока преобразуется в комбинаторику двоичного кода, а не в вещество светочувствительного слоя фотопластины.

При съемке аналоговой камерой образ вещи сначала фиксируется в структурах светочувствительного вещества фотопленки, затем — фотобумаги. В случае с цифровой камерой световой образ вещи удерживает и сохраняет *не светочувствительная поверхность пленки и/или бумаги, а электронная память* компьютера; визуальное содержание файла (световой образ) «выводится на экран» посредством кнопочной системы управления фотоаппаратом (компьютером).

Новизна цифрового способа фиксации образа состоит в том, что теперь фиксируют и хранят уже *не сам образ, а его цифровой код*. Соответственно, плоскостью, которая удерживает образ, оказывается не фотопластинка Дагера, не негатив и не бумажный с него отпечаток, а экран монитора. Плоскость, на которой фотография визуализируется, не фиксирует образ (как фотопленка и фотобумага), не от(об)ражает его (как зеркало), но служит местом для его *высвечивающего экспонирования*. Возникает разрыв между фиксацией образа и его визуализацией. *Образ*

---

съемке на аналоговые и цифровые камеры будет различным. Соответственно, серебряная фотография, фотография цветная и распечатка цифровой фотографии будут производить разное впечатление. Однако цифровые и аналоговые снимки, если они отпечатаны на бумаге, имеют общую судьбу. Обретая материальное тело, образ, восстановленный из «цифры», обретает особое (отдельное от машины) существование и погружается «в реку времени».

*экспонируется, а хранится — цифровой код. Обособление функции сохранения образа от функции его экспонирования предполагает появление места, где «спящие» в цифровом коде потенциальные образы могли бы обрести зримость.*

Экран как плоскость для экспонирования «распакованных образов» похож на зеркало, чья поверхность также служит местом временной дислокации разнородных образов, с тем, правда, существенным отличием, что на экране мы видим не образы вещей, присутствующих здесь и теперь (как в случае с отражением в зеркале), а образы вещей отсутствующих, но сохраненных посредством цифрового кодирования.

Экран *в чем-то похож* на зеркало, но он — *не* зеркало. Экран не отражает вещи, он (экран телевизора, монитора, фотокамеры, мобильного телефона) позволяет видеть электронную симуляцию первичного образа вещи, но не сам этот образ. Если поверхность зеркала отображает то, что находится против его зеркальной поверхности, то экран *ничего не отображает*, он дает место образам, восстанавливаемым из кодов. Цифрового образа не существует как образа помимо эффекта его визуализации электронно-вычислительной машиной.

Экран предоставляет для обзора не прямое отображение вещи, а образ, «восстановленный из цифры». Отличие восстановленного образа от «просто образа» (от образа в зеркале, на холсте или на фотобумаге) значительно больше, чем отличие свежеежатого яблочного сока от сока «восстановленного», или парного молока — от молока порошкового.

***Цифровая фотография и время (вневременность и призрачность).*** Важная особенность цифровой фотографии состоит в том, что она не стареет и не ветшает. То, у чего нет тела (*своего* тела), постареть не может. Цифровая «куколка» образа тихо «дремлет» в забвении, в «безвременье». Она не стареет, потому что не существует в качестве вещи. Если не вносить изменений в цифровой код, то он останется — и как «файл», и как «экранный образ» — равным самому себе. Стабильность образа обеспечивается неизменностью цифрового кода, ограждающего образ от разрушительной работы времени. Закодированный образ конвертируется электронно-вычислительной машиной *в идентичный при любом количестве воспроизведений образ-на-экране.*

Фотография, которая восстановлена из кода на экране монитора (или камеры), имеет, так сказать, «системное тело», одним из эффектов работы которого является видимый на экране образ. Этот образ не способен к автономному от технической системы существованию: у него нет собственного тела, а его присутствию недостает *экземплярности*. Ни файл с кодом, ни восстанавливаемый «по требованию» экранный образ постареть не могут. Постареть может лишь устройство, посредством которого когда-то была сделана цифровая запись света, и устройство, обеспечивающее воспроизведение записи в доступной для зрительного восприятия форме. *Цифровой код может существовать год, два или сто лет, но на нем это никак не отразится.* Бумажные отпечатки состарятся, цифровой код — никогда. Правда, через какое-то время и о фотографии-на-экране можно будет сказать, что это «уже старая» фотография. В том смысле, что она *была сделана* в прошлом. Глядя на ничуть не изменившееся изображение, мы тем не менее сознаем его принадлежность к прошлому, мы квалифицируем его как «старое». Однако цифровой образ «стар» не так, как обточенный рекой времени камень, *он «стар», как образ сущего, которого нет в кругу вещей нас окружающих.*

Неспособность к постарению — иное выражение «виртуальности» цифровой фотографии. Я вижу то, чего нет (изображенный на снимке человек умер), но на уровне восприятия экранного образа ничто не может убедить меня, что модель исчезла из мира. Так происходит потому, *что нет фото-вещи, чья старость непосредственно (то есть своей изменившейся текстурой) свидетельствовала бы об этом.* О том, что человек выглядит сейчас иначе, чем на фотографии, или даже умер, можно заключить только благодаря комментарий (устному или письменному) к ней или через сравнительно-сопоставительный анализ деталей интерьера и одежды, которые я вижу на фотографии, с современными одеждой и интерьером. Но бытовые «приметы времени» — не слишком надежны: фотографию можно сделать в старинном интерьере, а вышедшую из моды одежду — одеть перед съемкой. Фотография на экране (лишенное *экземплярности* подобие) сама по себе убедить меня в том, что изображенный на ней образ принадлежит отдаленному прошлому, не в силах.

*Смещение реальности в феномене цифровой фотографии.*

С переходом к кодированию светового образа и его экранной презентации онтологический статус фотографии изменяется. Если в доцифровую эпоху можно было говорить о том, что вещь заменяется ее подобием и вместо вещи присутствует ее образ, то *сегодня мы имеем дело с деонтологизацией самой фотографии* (с развоплощением подобия). Пожалуй, только дагерротип может быть назван настоящим «световым слепком» реальности. Уже отпечаток с негатива, по сравнению с дагерротипом, указывал на сдвиг к деонтологизации светописи. И все же в пленочной фотографии образ еще оставался вещью. Исходная картинка имела уникальное тело (тело пластины или тело фото-пленки). Отпечатки приходилось делать непосредственно с оригинала, так что все они были подлинными и по-разному (при лабораторной печати) «доводили» негатив до уровня позитивного фото-образа. Более существенным этапом деонтологизации светописи оказалась практика репродуцирования снимков в книгоиздании и журнально-газетной индустрии. Техническое репродуцирование уже не предполагало непременно задействования самого оригинала (негатива) или даже оригинального отпечатка. Впрочем, и на этом этапе снимок отрывался от оригинала не полностью, не окончательно. Репродукции отсылали к оригинальному отпечатку, тот — к негативу, а негатив хранил отраженный от вещи световой след.

В наши дни световой образ все чаще и чаще не фиксируют в фотографии-как-вещи, но кодируют с помощью электронного устройства фотокамеры и сохраняют в электронной памяти, что позволяет законсервировать не отпечаток света в веществе, а информацию о свете, то есть хранить образ «развоплощенным», «без-образным». С чем-то похожим мы встречаемся и в процессе производства доцифровой фотографии. Первоначальное отображение на фотопластинке (или фотопленке) — невидимо и останется невидимым, если ее не проявить. А проявленное изображение не сохранится, если его не закрепить. Чтобы сделать негативный образ позитивным, необходимо довести технологическую цепочку изготовления снимка от проявки негатива до его бумажной печати. Однако здесь решающее значение имеет то, что серебряная фотография предполагает вещественную фиксацию образа *уже на стадии захвата*

*светового потока фотокамерой. Свет «вязнет» в светочувствительном слое фотопленки (фотопластины) и предполагает его обработку и преобразование в визуально наблюдаемый световой след. Преобразования светочувствительного слоя фотопленки могут быть остановлены на любой стадии, но они (обычно) не останавливаются, потому что аналоговая фотография становится фотографией только на стадии печати.*

Цифровую фотографию хранят развоплощенной, но при этом сохраняется возможность в любой момент придать коду визуальную форму: вывести его на экран или распечатать изображение на принтере. Однако выведенный на экран образ – это образ недовоплощенный, не порвавший электронной «пуповины», не способный к обособленному от технического устройства существованию. Цифровые фотоснимки, по причине их многочисленности и малой выразительности, просматривают редко. И чем больше становится снимков, тем реже их созерцают и тем более – печатают. Владельцу архива цифровых фотографий важно сознание, что он *может* посмотреть их, когда ему вздумается, что он *может* отправить их друзьям по электронной почте, а *может*, если захочет, в любой момент перебросить их на другой носитель (бумажный, картонный, металлический и т. д.). ***На практике возможность 1) визуализации и 2) овеществления образа все больше и больше замещает действительную визуализацию и действительное овеществление изображения.***

Если сравнение *бумажной* фотографии с «призраком» метафорично, то цифровая фотография «призрачна» в буквальном смысле этого слова (призрак – *образ без тела*). У «запакованного в цифру» образа тело отсутствует (любое тело – суть то, что изменяется во времени (во всяком случае, когда это касается тех тел, которые окружают человека в его повседневной жизни)). Цифровой фото-файл – это ***развоплощенный образ***. Когда компьютер восстанавливает его из цифры, то он демонстрирует зыбкое, непостоянное «экранное тело», тело-как-визуальный-эффект. Экран – не тело видимого на нем образа, он *лишь временный локус его технически исполненного во-ображения*. Цифровой аппарат сохраняет не свет, отразившийся от вещи, а *информацию* об этом свете, *соответственно, свет как физическое явление оказывается здесь отсеченным от своего цифрового эквивалента*. То, что появляется на экране по первому щелчку мышки, – это *образ-призрак*.

От собственно призрака *фотопризрак* отличается тем, что он произведен с помощью машины и его присутствие зависит от бесперебойной работы технических устройств. Это призрак, которым можно *управлять, манипулировать*. «Классический» призрак не является перед нами по нашему желанию, он обнаруживается как нечто, обладающее призрачным, но все же самостоятельным существованием (самобытностью). В отличие от призраков легенд и сказаний, электронный призрак может создаваться-формироваться человеком. Из элементов трех (или четырех, пяти...) призраков можно «склеить» один<sup>11</sup>, а можно избавиться от него, нажав Delete.

Еще одна особенность фото-графического призрака — его локализация на экране. Электронный образ *не знает жесткой привязки к топосу* (переданный через Сеть, он может визуализироваться в любом месте, в то время как призраки из народных поверий и готических повестей привязаны к определенному месту: к замку, дому, кладбищу, etc.). Зато *локализация фото-призрака определена заранее*: это экран. Любой экран. Где-угодно-экран.

Призраки экрана — *элементы другой реальности, реальности медиа*. Цифровой образ претендует на то, чтобы быть основанием медиа-реальности, подменяющей (замещающей) собой «тяжелую» реальность рождений и смертей, роста и увядания, реальность уникальных мест и неповторимых событий.

**Онтологическое смещение.** От вещи к «носителю». Цифровая фотография может рассматриваться как частный, но весьма показательный случай «онтологического смещения» во взаимодействии «цивилизованного человека» с реальностью. Сначала вещь замещается снабженной иллюстративным материалом информацией «о» ней, а некоторое время спустя сообщение о вещах и событиях подменяется сообщением о сообщении (информа-

---

<sup>11</sup> «В старых технологиях комбинация, коллаж, наслоение образов в ансамбль не могут скрыть линии их склейки-спайки. Исследуя возможности «нереального», цифровая фотография проникает внутрь образов, трансформирует и соединяет несоединимое без видимого следа, творит мутантов, монстров, клонов» (Савчук В. В. *Философия фотографии*. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2005, С. 111).

цией об информации). Слова говорятся о словах, образы отсылают к образам. Вещь развоплощается в образе в такой последовательности: сначала она воспроизводится в оригинальных образах (картина, книжная иллюстрация, аналоговая фотография), затем образ вещи в неограниченном количестве тиражируется машиной (типографское репродуцирование изображений), и, наконец, он утрачивает экзemplярность и перестает быть вещью: в цифровом образе *стирается различие между копией и оригиналом*. Если нет оригинала, то нет и копии. У цифровой фотографии оригинал отсутствует. *Образ не имеет оригинала, поскольку он с самого начала свернут в цифровой код, который фиксируется посредством того или иного материального «носителя»*. Соответственно, восстановленные из него образы оказываются равны друг другу как «копии-оригиналы»: *они все неоригинальны и все — оригинальны*. Копия цифрового кода неотличима от «оригинала» (от того файла, который копируется). То же и с восстановленным из него образом. На каком бы экране не появился образ — все его визуализации на экранной плоскости будут неоригинальными, что в то же время означает: все они будут «оригинальными», поскольку экранный образ восстанавливается из одной и той же матрицы.

Если признать матрицу оригиналом, тогда, конечно, неотличимые от нее репродукции можно считать оригиналами (неотличимыми от оригинала образами). Такую позицию отстаивает В. В. Савчук: «Цифровая репродукция оригинала (вернее, постоянное предъявление оригинала) совпала (может быть, дала матрицу) с экспериментами по биологическому клонированию. Электронный образ позволяет себя воспроизводить независимо и бесконечно, и каждый раз это будет оригинал»<sup>12</sup>. Однако понятие «оригинал» («подлинник») коррелятивно понятию «копия» (или, в ином случае, понятию «репродукция»). То, с чего *нельзя* сделать копию или репродукцию — не есть оригинал, не есть подлинник. Цифровой образ не имеет оригинала, а значит, не может иметь копии. Здесь мы имеем дело с ситуацией, которую Ж. Бодрийяр описал в «Прозрачности зла» как тотальный «транс» всех феноменов (транссексуальность, трансэстетика, трансполитика и т. д.). Если все эстетично, то ничто не имеет

<sup>12</sup> Савчук В. В. Указ. соч. С. 111.

эстетической ценности. Если все начинает определяться в терминах сексуальности, это свидетельствует об утрате сексуальности, etc. Итак, *дигитальная фотография не имеет оригинала и не имеет копии. Она — в состоянии транса*, то есть находится в таком «месте», где невозможно провести различие между копией и оригиналом. Все дело в том, что ее существование изначально призрачно, лишено экзemplарности, а стало быть — не может оцениваться в терминах, приложимых к вещам-образам.

В цифровой век фотография перестает быть просто фотографией (или фотографией на бумаге, картоне) и — с момента появления цифрового кода образа, визуализированного на экране — становится *«фотографией на бумажном носителе»*. По отношению к коду материальные «среды», в которых он визуализируется, оказываются чем-то вторичным, производным и... случайным. *Появление термина «носитель» свидетельствует об эпохальном событии: о разрыве «что» с его «в чем и как»*. Содержание (заклоченное в цифровом коде) теперь совершенно свободно от связи с определенной вещью, с определенным телом. Так меняется окружающий мир. Исчезают тела, на смену им приходят носители информации...

2008

# **ФОТОЭФФЕКТЫ**

## ЧЕЛОВЕК-НОСИТЕЛЬ: СТИРАТЬ И ЗАПИСЫВАТЬ (медиа-образ, человек, мимесис)

Вы можете закрыть книгу и сказать ей: «Подожди». Вы ее властелин. Но кто вырвет вас из цепких когтей, которые захватывают вас в плен, когда вы включаете телевизионную гостиную? Она мнет вас, как глину, и формирует вас по своему желанию. Это тоже «среда» – такая же реальная, как мир. Она становится истиной, она есть истина.

*Рэй Брэдбери. 451° по Фаренгейту*

Технический образ – это управляемый призрак, который производится посредством фотокамеры и открыт для последующего конструирования посредством технической аппаратуры. Однако здесь (причем речь идет не только об аналоговом образе, но и о старом, цифровом образе) возможна *инверсия управляемого и управляющего*, конструируемого и конструктора. Имеет место не только движение от человека к медиа-продукту, но и обратное движение: от образа к человеку. Причем для нас в данном случае не столь важно, какой это образ: звуковой или визуальный.

Поясним сказанное на ряде примеров. Сегодня потребитель получил возможность приобрести книги, альбомы, путеводители, самоучители на разных носителях: и на электронных, и на бумажных. Информация отдельно, ее «распечатка» – отдельно. Информация отделяется от тела и произвольным образом «обналичивается» по мере надобности. Если вы не хотите читать книгу, если вы предпочитаете оставить взор свободным – слушайте аудиокнигу на электронном носителе. Хотите услышать те же литературные произведения на *человеческом носителе*? – приходите на поэтический вечер. Вы интересуетесь популярной музыкой? У вас есть желание услышать *того, чей голос вы слышите в записи*? Покупайте билет и приходите на концерт. Первичной, исходной реальностью (для публики) оказывается запись, человек же (артист, пение

которого слушают и на которого смотрят) выступает в качестве реальности производной, вторичной, поскольку его рассматривают и оценивают сквозь «призму» уже сформировавшегося аудио (фото, видео) образа.

Смотреть на артиста поющего на сцене интереснее, чем смотреть его выступление по TV. Важен сам факт очного сопresутствия со звездой, важна обналличка ее образа. На сцене концертного зала или стадиона поп-звезда находится – по отношению к своим масс-медийным образам – в качестве их носителя-исполнителя в «человеческом формате». Тело артиста выступает и как носитель аудио-образа (музыка записана в его сознании, в его памяти), и как воспроизводящее ее устройство (если певец действительно поет, то поющее тело заменяет аппаратуру: музыкальный центр, MP3-плеер, DVD-плеер, etc.).

Однако практика показывает, что звуковой образ *на электронном носителе производит большее впечатление*, чем тот же образ, но воспроизведенный *на биологическом носителе*. Человек все чаще проигрывает в соревновании со своим усовершенствованным техникой голосом. Одно дело петь в «полевых условиях», на публике, без дублей, и совсем другое – долго и упорно трудиться над записью в студии, собрав из фрагментов поп-шедевр... Добиться такого же (или лучшего) звучания музыкальной композиции на сцене трудно, если вообще возможно. Кроме того, *публика ждет того, с чем она уже знакома*, к чему ее приучили медиа, а потому несовпадение концертного исполнения знакомой публике композиции с заранее растражированной записью может разочаровать ее. Что остается делать певцу в такой ситуации? Только одно: *«исполнять» шлягеры под фонограмму*.

Обсуждение (в печати, на TV, в Сети) вопроса об исполнении популярной музыки под фонограмму обычно формулируется в терминах «нечестности» и «алчности» поп-звезд, которые де обманывают своих поклонников и норовят всучить им подделку вместо оригинала. Однако проблема не только в том, что петь на большую аудиторию «вживую» для многих звезд не под силу. Проблема в том, что студийная запись качественнее, чем «живое» исполнение. Если звезда будет, не «не щадя живота своего», петь своим голосом, это, скорее всего, разочарует

публику. Ни устроители концертов, ни сами звезды пойти на такое, конечно, не могут.

В распространенном жанре фанерного концерта певец *не исполняет* перед публикой то, что предварительно слышали (и видели) его поклонники в записи, он *не подражает* ей, не воспроизводит ее «горлом», а всего лишь *подставляет под готовую запись свое молчаливое тело*. Танцующая звезда «*исполняет*» не песню, а *запись песни*. Запись представляет собой не просто фиксацию исполнения музыкальной композиции, это продукт длительной работы большой группы профессионалов звукозаписи, искусно сработанная *звуковая конструкция*. Попав на шоу и наблюдая за своим кумиром, зритель, даже если он подозревает, что певец имитирует пение, не испытывает по этому поводу разочарования. Хорошо срежессированное *наложение* эффектов звукозаписи и спецэффектов, производимых в трехмерном пространстве зрительного зала (стадиона) технической группой (звук, видео, дым, свет, цвет и проч., и проч.), на живое и очень подвижное тело певца-танцора (артист обязательно должен двигаться, наглядно демонстрируя, что он — настоящий, что обмана тут нет, что перед зрителями именно тот, чью запись они слушают<sup>1</sup>) дает новое качество: звук совмещается со звездным телом в трехмерном пространстве концертного зала (а то и площади большого города), так что яркие, но плоские фото и видео образы звезды обретают полновесность телесного присутствия. На концерте зритель со-присутствует с кумиром, и делит общее с ним пространство-время. Собственно новым, тем, за чем идут на концерт, как раз и оказывается *присутствие кумира, а вовсе не его «живое пение»*. И пусть звезда думает, что это она пользуется «фанерой», на самом деле имеет место также и обратный процесс: фонограмма, видеоклип, журнальные фотографии используют ее звездное тело и ей управляют. Пример с эстрадным исполнителем можно можно дополнить другими наблюдениями над масс-медиальными персонажами. Фотомодели, например,

---

<sup>1</sup> Стремление подчеркнуть физическое присутствие исполнителя на сцене с помощью его перемещения по ней предполагает принесение в жертву «живого звука». Бегать, прыгать и петь одновременно — невозможно. Демонстрация достоверности присутствия поп-звезды на сцене важнее демонстрации ее вокальных талантов.

также приходится считаться с образом, который был сконструирован специалистами по рекламе, дизайнерами и фотографами. Образ модели создает не женщина-модель, а «совсем другие люди», ее же задача состоит в том, чтобы правильно исполнять его собой, своим телом.

Реальный человек (один из смертных) представляет собой — для медиа — не более чем «сырой материал», из которого можно, приложив соответствующие усилия, изготовить качественный медиа-продукт. Медиа-персонаж (политик, ведущий популярной телепередачи, кинозвезда, знаменитый спортсмен, фотомодель, etc.) призрачен, но это призрак, который вступает во взаимодействие с «тяжелой», немедийной реальностью. Медиа-призрак уподобляет себе и того человека, который послужил материалом для его создания, и тех людей, которые часто с ним соприкасаются. Он уподобляет себе их не столько тем, что они становятся похожими на него, сколько тем, что их существование, подчиняясь воздействию медиа-образа, дереализуется, истончается.

И популярный исполнитель, и фотомодель, и спортсмен, и тот, кто потребляет их образы, демонстрируют *тенденцию к превращению человека в «носитель»*: в носитель социальных стереотипов, первичных и вторичных половых признаков, информации, управленческих технологий, языка, религиозной веры, народной ментальности, etc...

Впрочем, человек во все времена нес на себе (в себе, собой) тот или иной образ. Но в прошлом нести образ — значило *подражать ему и воплощать его*. Человек и человеком-то становится, подражая тому, что его окружает. Ребенок подражает языку, на котором говорят окружающие его люди, он подражает родителям и сверстникам, героям сказок и учителям... Подражание может быть произвольным и непроизвольным (невольным), активным и пассивным. Подражание — это вовсе не обязательно воспроизведение того, что есть, оно может быть подражанием творчеству и тогда его результатом может стать творческое поведение...

В подражании особую роль играет образ. Подражание образу предполагает взаимодействие с ним и его принятие (готовность стать его носителем). Действие образа усиливается, если человек не просто принимает образ, но и активно взаимодействует с ним, стремится следовать ему. *Воплощая образ*, человек

изменяется сам и *изменяет* образ, которому подражает. Если ему удастся в какой-то мере реализовать образ-образец, то про него говорят, что он «что-то собой представляет». Король несет на себе образ Правителя, дворянин — Благородного мужа, офицер — Воителя... Чаще всего образ *несли и воплощали* в рамках *наследственного априори*: тот, кто рождался в семье крестьянина, рос и формировался в горизонте образа «доброго Хлебопашца», ребенок, родившийся в семье ремесленника, с малых лет примерял на себя образ Мастера. Однако в традиционном обществе можно было найти и такие образы, которые предполагали выход за рамки *наследственного априори образов*. Такая возможность актуализировалась в тех случаях, когда перед человеком вставал вопрос о выборе между заданным родовым априори образом мирской жизни и образом ему перпендикулярным, не передающимся по наследству. В античности этот выбор был связан с философскими поисками мудрости, в христианской Европе — с монашеством. Встав на путь подвижничества, человек посвящал свою жизнь молитве, аскезе, отдавал себя Христу, подражал Ему, со-образовывая свои мысли и действия с Евангельским Образом... Монахом мог стать и ремесленник, и крестьянин, и купец, и дворянин.

Итак, мимесис был и остается основанием любого образования. Мы говорили о наследственном априори образа, который человек во-ображал всей своей жизнью. Стать носителем неунаследованного образа жизни было (в прошлом) хотя и возможно, но трудно. Человек — по необходимости — подражал окружавшим его вещам и людям. В настоящее время ситуация изменилась: ребенок встречается (со-бытийствует) со множеством медиа-образов и видит их чаще, чем своих родителей; с раннего детства он становится носителем разнородных *образов-образцов*. Погруженный в сточные каналы медиа, наш современник несет в себе множество моделей поведения, но вопрос в том, есть ли у него силы для сознательного выбора одной из них и — главное — есть ли у него воля к ее воплощению на практике? По большей части именно решимости и силы ему недостает. Образы непрерывно сменяют друг друга, что требует от «образующегося» постоянной *готовности к «перезаписи»*, которая, по существу, несовместима с определенностью и постоянством в главном (с установлением иерархии образов и соотнесения с ней своего поведения).

Событие смерти субъекта, о котором так много говорилось в последние десятилетия, появление диффузного, рассеянного субъекта можно выразить еще и таким образом: человек трансформировался (трансформируется) из того, кто *воплощает* в себе «нечто», в того, кто это «нечто» *носит*. Вовлеченность в симулятивную реальность медиа предполагает пассивную готовность нести в себе все новые и новые образы. *Чтобы быть своим в медийном пространстве*, требуется быстро *записывать и стирать* (записывать и стирать медиа-образы в своем сознании). Качество «человеко-носителя» определяется его способностью к перезаписи. Сегодня человек несет «на себе» тот или иной образ *слишком короткое время* для того, чтобы воплотить, реализовать его в своей жизни. Если наш современник и способен воплощать встречаемые им образы, то только на поверхностном уровне внешнего подражания. Медиа-образы именно это и предлагают. Чтобы стать похожим на «настоящего мужчину», на «настоящую женщину» надо то-то купить, то-то одеть, пользоваться тем-то, выглядеть так-то. *Поток образов, непрерывно протекающий через «человеко-носитель», формирует Потребителя, того, кто готов без устали пропускать сквозь себя все новые и новые товары, услуги, слова, образы...* Идеальный потребитель «пуст, как бубен», пуст, как светящийся экран, и поэтому он всегда испытывает потребность в заполнении «экрана сознания» образами, товарами, развлечениями, словами, etc. Идеального потребителя вполне можно уподобить экрану, на котором все время появляются новые образы, но не оставляют на его «открытой всему новому» поверхности никакого следа, никакой морщинки или складки.

Хотя мимесис (в искусстве) был объявлен достоянием прошлого еще в эпоху модерна, но за якобы вытеснившей его «креативностью» стоит — на уровне повседневной — все тот же мимесис, только теперь человек подражает не вещам Богом данного мира и не Богочеловеку, но образам, сконструированным на фабриках медиа. Стиль жизни человека XXI века и образ окружающего его мира все в большей мере формируется посредством медийных образов. Человек подражает образам медиа и становится «медийным» человеком. Поток образов, проходя через человеческую душу, встраивает ее в квазиреальность, в недрах которой ничто не начинается и ничто не заканчивается (неподвижное беспокойство «империи призраков»). *Медиа-реальность предполагает*

«медийного человека». *Человек уподобляется не столько определенному образу, сколько самой медиа-сфере.* Какой человек идеально подходит к медиа-реальности? Тот, который прозрачен, который «всегда готов» пропустить сквозь себя какие угодно образы, какую угодно информацию. *Недоволощенность и симулятивность образов медиа предполагает недоволощенность также и на стороне человека,* выполняющего функцию носителя медиа-реальности. Но жизнь с призраками небезопасна. Общаясь с ними, человек и сам рискует остаться в положении недоволощенного существа.

Неготовность к записи новой информации равнозначна сегодня отказу от существования в модусе носителя и квалифицируется обществом как «шаг в сторону» (в сторону индивидуализации собственного присутствия), как нарушение правил игры. Идентификация с чем-либо (с кем-либо), означает выход за рамки системы «код – восстановленный образ – носитель кода» и принятие судьбы: «Будь что будет, но я останусь верен тому, что (кого) я люблю, я останусь верен тому, во что верю». Способность человека переходить границы, изменяться, трансцендировать – специфически человеческая способность, *но ничуть не менее специфично для него и другое: хранить верность избранному, противостоять меняющимся обстоятельствам, противодействовать попыткам вписать в его сознание то, что не соответствует Образу, с которым он себя соотносит.*

Переход границ, выход «за рамки» имеет смысл и возможен тогда, когда есть что переходить, когда есть форма, которая принята, признана и в какой-то мере реализована на уровне индивидуально этоса. До тех пор, пока форма еще не установилась, пока граница не стала границей проходящей через душу и тело, нет и того, что можно было бы преодолеть, превзойти, «оставить позади». В качестве носителя для записи и перезаписи информации человек не может трансцендировать, выходить за свои границы. Для того, чтобы трансцендировать, душа-душечка, если воспользоваться «терминологией» знаменитого чеховского рассказа, должна обрести форму, должна оформиться. А это – трудно. Если чеховская героиня все же получала от действительной жизни весьма чувствительные толчки (уход очередного мужа заставлял ее пережить чувство скуки, тоски и мучительной пустоты, рождавшееся от отсутствия своего собственного, ин-

дивидуально выработанного и воплощенного смысла), то современные «душечки» могут вновь и вновь ускользать от чувства пустоты, заполняя неоформленное, пустое сознание «содержанием» радио и телеканалов, сайтов и иллюстрированных журналов... Спите спокойно и ни о чем не беспокойтесь. Главное, не забудьте перед сном почистить зубы пастой Colgate...

Чтобы избежать печальной участи носителя призраков требуется работа сознания и решимость сделать выбор. «Носителем какого образа (каких образов) я хотел бы стать»? «Что нужно сделать для того, чтобы творчески переработать избранный мной образ и реализовать его на уровне этоса»? «Как вообразить себя, как придать своей жизни форму»?

Сведение реальности к образу, а образа — к коду, и есть то онтологическое смещение, которое происходит на наших глазах. Современные философы именуют это смещение по-разному, но, как не определяй происходящее, суть дела от этого не изменится: мы, люди XXI века, смещаемся (в нашем со-бытии с людьми и вещами) от «первичной», «тяжелой» реальности к реальности аудио-видео-текстуальной. Медиа-реальность обретает все большую самостоятельность и переходит в наступление «по всему фронту». Фундаментом медийной цивилизации была и остается фотография. Если мы хотим сохранить дистанцию по отношению к тому, что вообразается в нас, если карьера идеального носителя нас не прельщает, то критическая рефлексия над феноменом медиа и, в частности, над феноменом фотографии, становится необходимым условием выживания в перенасыщенном медийными образами мире.

## НА ПОЛЯХ ФОТОГРАФИИ

### Фотография и рефлексия

Не случаен тот факт, что писать светом стали именно в Европе. Ведь зеркало, живописный портрет и фотография — не просто вещи, это инструменты сборки новоевропейского субъекта.

Рефлексия как способ овладения самим собой (человек как «хозяин своей жизни», «господин», «selfmaiden») и контроля над процессами, происходящими в социальном и природном мире, формировалась на протяжении длительного времени. Рефлексивное начало в жизни «среднего европейца» возрастало параллельно радикальным изменениям в религиозной, политической и социально-экономической жизни Европы.

Первоначально функции тренажера самосознания выполняли (если говорить о вещах) дневники, мемуары, зеркала и портреты. В эпоху зрелого и позднего Нового времени к ним добавились более продвинутые в техническом отношении и общедоступные инструменты для сборки/разборки субъекта: фотография, видео и аудио материалы. Культура ухода за собственными телом и душой складывалась в процессе взаимодействия с зеркалом, реалистическим портретом и фотографией. Эти вещи давали человеку возможность видеть себя со стороны и учили *вниманию к самому себе*. Они интенсифицировали работу само-сознания и побуждали к самоанализу (от «как я выгляжу?» до «кто я такой?»). И хотя взгляд на свой образ со стороны и не дает возможности увидеть себя *по-настоящему* *сторонним* взглядом (то есть в модусе «он» или в модусе «ты»)¹, но зато он запускает в работу маятник саморефлексии.

---

¹ Онтические возможности, которые предоставляют человеку репрезентанты его телесности (зеркало, фотография, киноплёнка) не дают (и не могут дать) позиции онтологической вневходимости по отношению к самому себе. Ведь место каждого человека в бытии незаменимо (человеческое бытие — это, по Бахтину, единое и единственное бытие-событие), так что увидеть свое тело глазами «другого» человек не может в принципе. Здесь не помогут ни портрет, ни зеркало, ни фотография. Узнавая свой образ на фотографии, он видит себя иначе, чем его видит человек, рассматривающий фотографию как фотографию «другого».

Портрет конструировал (в плане зрительного восприятия) рефлексивную позицию как несущую опору новоевропейской рациональности и культуры. Зеркало, картина, фотография помогали *(о)владеть собой посредством образа*. Человек, получивший в свое распоряжение образы самого себя, *имел возможность отнестись к себе* на уровне созерцания *как к «другому»*. Причем рефлексивные усилия по осознанию собственной жизни как процесса, как синтеза нескольких тел, нескольких «я», превратились в общераспространенную практику только в ситуации, когда человек стал располагать множеством своих образов в разные периоды жизни: в детстве и отрочестве, в юности и молодости, в зрелости и старости. Благодаря фотографии любой человек получил возможность отслеживать трансформацию собственного тела во времени и собирать разнородные образы своего «я» в одно целое, осуществляя визуальный синтез биографического субъекта.

### Зачем мы снимаем?

Человек с фотоаппаратом может преследовать самые разные цели, но что бы не происходило с фотографом и фотографией, снимок остается вещью, предназначенной для созерцания. Если обширную область использования писем света *сузить и говорить только о «бытовой», «домашней» фотографии*<sup>2</sup>, то ответ на вопрос, «зачем люди занимаются фотографией?», будет таким: они делают это, чтобы:

1) вспомнить свое прошлое и прошлое людей из своего ближайшего окружения, а при случае — показать его отпечатки и рассказать о том, что когда-то было близким (родственникам, друзьям)<sup>3</sup>;

---

<sup>2</sup> Фото-архив есть у каждого человека, в отличие от архива рукописного или электронно-текстового. Фото-архиву уступают по объему и востребованности другие формы накопления персональных видеоматериалов. При всей доступности видео-камеры ей пользуются далеко не все, а те, кто пользуется, обращается к ней реже, чем к фотоаппарату.

<sup>3</sup> Фотоальбом оказывается местом, в котором собраны те из близких, кого иным способом собрать вместе не удастся. В семейных альбомах обычно представлены несколько поколений одной семьи. Тут и те, кто давно умер, и те, кто никогда не был знаком друг с другом.

2) рассказать посредством фотографий о своих путешествиях, о знакомых и коллегах, то есть поделиться своими впечатлениями (своим опытом) с другими людьми, опираясь на поддержку зрительных образов;

3) подтвердить свое присутствие там-то и тогда-то, представив фотографии «с места событий», и просто: подтвердить присутствие;

4) продемонстрировать свое положение в обществе, через визуализацию своих «обширных связей»;

5) явить публике свой художественный вкус, свое владение фото-мастерством; в этом случае фотографии подаются как вещи, которые заслуживают внимания самим своим видом (то есть интересны не своим «что», а своим «как»).

Все эти цели могут реализовываться как в процессе публичной демонстрации фотоснимков, так и в ходе уединенного разбора содержимого домашнего «фото-архива».

### **Фотография и персональный мир (фотодневник и фото-штамп)**

И съемка, и систематизация фото-архива — демократичная, всем доступная форма утверждения субъективности. Делая фотоснимки, классифицируя, отбирая и подписывая фотокарточки, человек проводит границы, отделяет друг от друга разные области жизненных интересов, сознает их различие, задумывается над тем, что их объединяет. Тематизация снимков, их называние — один из способов *осознания и структурирования отдельно взятой жизни*. Если работа с фото-архивом проведена, и снимки удалось упорядочить (не важно, откуда они были извлечены: из бумажных пакетов или из электронных папок компьютера), — значит человек не только опредметил свою жизнь

---

Они попали на страницы одного альбома как люди, имеющие какое-то отношение к его владельцу. Важную роль в просмотре семейных собраний играют «комментарии по ходу». Хозяин альбома рассказывает гостям, кто изображен на снимке, когда, где, при каких обстоятельствах был сделан снимок, в каких отношениях друг к другу находятся (находились) представленные на них люди, чем примечательны окружающие их вещи и т. д.

в последовательности фото-образов, но и превратил ее в орудие и материал рефлексии. Скорее всего, рубрики в моем альбоме будут весьма похожи на рубрики в альбоме моего соседа по лестничной клетке, но, возможно, в нем найдутся и такие разделы, которые у него отсутствуют. Оригинальные рубрики в фотоальбоме выражают индивидуальность его владельца, говорят о его установках и предпочтениях, о том, как он сознает самого себя.

Фотографирование и систематизация фотографий — одна из форм «заботы о себе». Упрощение и удешевление фотосъемки, миниатюризация фотоаппаратов, дешевизна фотопечати, повышение качества «любительских» снимков позволяют не только создавать персональную *фотолетопись* «трудов и дней» конкретного человека, семьи или рода, но и вести *фотодневник*. Дневник мы вправе рассматривать как инструмент саморефлексии, культивирующий в человеке субъектное начало<sup>4</sup>.

Возможность вести *фотодневник* появилась сравнительно недавно, так что в особый жанр этот способ работы с фотографией еще не оформился<sup>5</sup>. Фотодневник сегодня — это, чаще всего, дополнение к обычному дневнику (его документально-визуальное сопровождение), это не дневник как последовательность записей, как автонарратив, а собрание снимков, *выстроенных по хронологическому принципу*. Трудность его ведения определяется тем, что для того, чтобы делать фото-записи происходящего, камера должна быть всегда под рукой, а фотограф

---

<sup>4</sup> К. С. Пигров, автор ряда работ, посвященных дневнику, отмечает важность ведения дневника и последующей с ним работы (перечитывание старых записей). Дневник рассматривается Пигровым как одна из демократичных, общедоступных техник конституирования человеком своей индивидуальности. Подробнее см.: *Пигров К. С. Шепот демона: опыт практической философии*. — СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. С. 3—57.

<sup>5</sup> Формой, которая сегодня приближена к жанру фото-дневника, являются блоги, многие из которых наполнены, по преимуществу, фотографиями с краткими подписями. Состав фотографий может быть пестрым: тут и снимки, сделанные самим блоггером, и то, что он нашел на других сайтах и скопировал в свой дневник. И хотя эти снимки не всегда отображают фото-дублирование жизни самим блоггером, они выражают его вкусы и интересы на текущий день и в этом смысле являются частью общедоступного Интернет-дневника.

должен пребывать в готовности пожертвовать спонтанностью проживания ради фиксации всех примечательных моментов своей жизни. Сделать это не просто. Когда мы чем-то всерьез увлечены, мы забываем о необходимости отснять происходящее, а если вспоминаем об этом, то сам акт фиксации настоящего разрывает ткань присутствия и отчуждает нас от того, что происходит здесь и теперь. Мы уже не участники процесса, а его наблюдатели. Кроме того, снимать самого себя с помощью фотокамеры не всегда возможно и удобно (приходится просить кого-то, чтобы тебя сфотографировали).

Нельзя забывать и о том, что фотодневник похож на дневник только тогда, когда он выстроен, продуман, когда фотографии подписаны, а ведущий его человек время от времени к нему возвращается. Соблюсти эти условия в случае с фотодневником сложнее, чем при ведении традиционного (вербального) дневника. Человек, ведущий обычный дневник, делает записи в удобное для него время, он вспоминает о былом по свежим следам; он пишет не только о событиях и происшествиях, но и о своих состояниях, мыслях, чувствах... Все это говорит о том, что фотодневник не может заменить обычного, «классического дневника», но зато этот последний может быть дополнен и «продокументирован» на визуальном уровне (с чем мы и имеем дело в электронных дневниках-блогах).

И все же... Если фотографии из фотоальбома, регулярно пополняемого в хронологическом порядке, сопровождаются подписями и краткими комментариями, то фотоальбом сам собой превращается в нечто похожее на фотодневник. Такой дневник существенно отличается от традиционного дневника; ведь его автор работает в двух режимах: он делает фотографии по ходу жизни, а потом возвращается к ним с тем, чтобы отобрать некоторые из них для дневника и сделать к ним подписи. Вербальная заметка оказывается краткой, неразвернутой в нарратив и отталкивается не от того, что запомнилось, а от отобранных для дневника снимков. О произошедшем за день (за несколько дней, за неделю) не повествуют, его предъявляют в виде фото-картинки и комментируют. Съемка задает точки опоры для воспоминания и осмысления того, что произошло недавно.

Хотя фотография и может быть инструментом углубления в человеке субъектного начала, однако по большей части она

выступает орудием его деперсонализации. В массовом обществе любая практика, которая не ориентирована на замкнутую корпорацию профессионалов, подвергается профанации в той мере, в какой она вовлекается в масс-медийное пространство и ориентируется на широкую публику (будь то литература, театр, кино, музыка, спорт, etc.). А фотография — заметная составляющая современных медиа со всем вытекающими для фотографии и для публики последствиями.

Медиализация фотографии серьезно воздействует на практику любительской съемки. Именно фотография во многом задает общее поле наших визуальных ожиданий, представлений и предпочтений, то есть *обучает нас тому, на что смотреть, что видеть и «как правильно себя подать»* в публичном пространстве. Признание со стороны окружающих предполагает принятие общих всеми (массовых) ценностей и представлений о том, что значит быть успешным (интересным) человеком, как вести себя и в каких местах бывать, чтобы *выглядеть «прилично»* (или, напротив, выглядеть неформалом определенного профиля). Иллюстрированные газеты, журналы, книги, рекламные щиты и семейные альбомы создают запас знакомых всем образов, которые существенно облегчают коммуникацию и поддерживают общественное согласие на уровне стандартных реакций в стандартных ситуациях (в сообществе атомизированных индивидуумов шаблон — это жизненная необходимость).

Как верно подданный «империи образов» человек с фотоаппаратом хорошо представляет себе, что именно ему следует запечатлеть «на память», «на будущее». Часто это представление остается неотрефлексированным, полусознательным. Но чем менее оно осознано, тем более действенно. Когда обыватель наводит фотокамеру на предмет, обративший на себя его внимание, он руководствуется желанием: я хочу это снять. Однако в результате как-то так получается, что он хочет того же самого, чего желает большинство. А большинство желает знакомого по домашним альбомам знакомых, по иллюстрированным журналам, по фоторекламе, etc. Любопытно, что при этом самодельные фотографы (субъективно) считают свою фотодейтельность творчеством, то есть занятием, в котором они обнаруживают свою индивидуальность. Стереотипность получаемых

ими снимков их не смущает. Следуя шаблону, большинство домашних фотографов не замечают шаблонности своих действий.

Для примера расскажу об одном из отпускных фото-впечатлений. На прямой, как туго натянутая бельевая веревка, береговой линии Лазаревского (Большое Сочи) каждый вечер, на закате, я наблюдал одну и ту же картину: множество людей спускалось к морю, чтобы сделать снимок на память. Они подходили к воде и вставали у береговой кромки. Тот, кого снимали, поднимал чуть согнутую в локте руку с вытянутой ладонью и ловил в нее закатное светило, в то время как фотограф, с помощью слов и жестов, добивался желаемой картины: сияющий диск должен был лечь точно на ее/его ладонь. Каждый был уверен, что делает красивый и оригинальный снимок, который он с законной гордостью покажет своим близким.

В производстве курортного фото-штампа мы встречаемся с едва завуалированной модификацией профанной модели идентификации, которая не одно десятилетие эксплуатировалась в «парках культуры и отдыха», в фотоателье, на курортах и в «зонах отдыха». Речь идет о съемке на фоне сделанных из фанеры звезд киноэкрана, эстрады или популярных героев мультфильмов (в моем советском детстве мне, например, случалось фотографироваться под ручку с Волком из мультфильма «Ну, погоди!»). Занимая «очередь за солнцем», человек выражает свою солидарность с другими: он радуется тому же, чему радуется множество людей, он делает то, что делают «все». И его не смущает, что солнце на небосклоне выступает в амплуа фанерного зайца, превращается в муляж самого себя, а море подменяет собой пыльные декорации заштатного фотоателье.

Фотография (вместе с кино, телевидением и Интернет) — это тот «воздух», которым мы дышим. В качестве специфической жизненной среды фотография воспроизводит структуру субъекта и тут же ее разрушает, устраняя то, что мешает человеку быть «достойным членом общества» и «современным человеком».

## «Чтобы помнили...» (память и присутствие)

Фотография с самого начала принадлежала к тем изобретениям, чье предназначение — борьба с забвением и с обманчивостью воспоминаний.

Человек придумал множество способов сохранять память о «том, что было» (от письменности до электронного кодирования текстов и образов). С помощью этих изобретений он противодействовал беспамятству, выпалывая «траву забвения» на обширных полях коллективной и индивидуальной памяти.

Потребность в сохранении образа конкретного (вот-этого) сущего укреплялась по мере высвобождения человека из туго сплетенной ткани кровно-родственных связей. Перестав быть «роевым существом», не знающим трагизма индивидуальной смерти, утратив веру в Господа и в посмертное воскресение, человек Нового времени стал сознательно, а чаще — бессознательно, стремиться к тому, чтобы оставить после себя хотя бы текстуальный и (или) визуальный след-образ.

Экзистенциальное значение фото-архива возрастало параллельно с секуляризацией общественной жизни. И хотя вера во Христа и его Воскресение сегодня оскудела, страх смерти и жажда обретения вечной жизни остались такими же острыми, как и прежде. Абсолютизируя ценность посюсторонней жизни, признав за каждым человеком «естественные» права и свободы, новоевропейская цивилизация не сняла проблемы временности, конечности присутствия. Абсолютизацию ценности каждой отдельной личности трудно согласовать со старением и смертью.

Как следствие, на первый план в эпоху позднего модерна вышла борьба с болезнями, старостью и смертью, которую дополнила борьба с забвением как культурным аналогом смерти. И надо признать, что борьба науки, медицины и здравоохранения за долгую и активную старость принесла множество результатов. Не меньших успехов достигла наша цивилизация и в увеличении емкости хранилищ, предназначенных для «того, что было»: в дополнение к архиву, библиотеке и печатному станку «следы былого» удерживают теперь звукопись, фотография и видео.

Современный человек с юных лет ведет фотолетопись своей жизни, скрупулезно ее дублирует. Сначала он собирает свою

фото-иконографию в перспективе далекого будущего (интересно будет посмотреть, когда вырасту), позднее — в перспективе собственной смерти, подобно тому, как это делали египетские фараоны и их подданные, еще при жизни готовившие себе усыпальницы и собиравшие все необходимое для переселения в иной, загробный мир. Правда, между снаряжающим фотосаркофаг человеком позднего модерна и древним египтянином имеется очень существенное различие: египтянин верил в загробный мир, а наш современник в него не верит и собирает персональную фото-гробницу в ориентации на таких же, как он, смертных, на тех, кто будет жить в этом мире после его ухода.

Многие люди сегодня готовы «на что угодно», только бы сделать так, чтобы память о них не исчезла вскоре после кончины. Те, кто не питает надежд на получение персональной ячейки в архиве культуры, пытаются депонировать свой образ с помощью общедоступных сегодня фото- и видеоизображений. Так христианская вера в воскресение мертвых преобразилась в борьбу со смертью и забвением в горизонтальном измерении «мира сего». Фотографию в этом контексте можно рассматривать как продвинутый в техническом отношении жест процарапывания (на скамейке, заборе, дереве, парте...) непритязательного автографа: «Здесь был Вася». По сути, та же самая элементарная метка присутствия являет себя и в бесчисленных фотографиях из домашних альбомов.

Жизнь в метамофозах родового тела давно никого не утешает. Наш современник редко уповает на память потомков — детей, внуков и правнуков. Его безнадежная надежда — это мгновенные световые образы, репрезентирующие тело и то, что окружало это тело его в разные моменты жизни. У потомков короткая память и ее необходимо подкрепить архивными материалами. Так думают и чувствуют сегодня многие.

### **Жизнь под взглядом**

С тех пор как религиозно-метафизическое сознание вступило в полосу затяжного кризиса, полноту присутствия стали оценивать, используя количественные, а не качественные критерии (сколько лет прожито, сколько благ накоплено, как далеко данный человек продвинулся в своей карьере, сколько удовольствий он получил от жизни...).

До тех пор, пока в сознании европейца жила вера в Бога, в Помысел и в Страшный Суд, люди не испытывали нужды в подтверждении действительности собственного присутствия: если есть Бог, то есть и я, смертный. Но если Бога нет, если Бог не видит меня, то мое существование лишается опоры. Бытие пред Богом как перед последней инстанцией, завершающей и придающей смысл и определенность человеческому существованию, сменяется бытием пред лицом другого человека, перед лицом того, чья внеположность условна, относительна (ограничена пространственно-временным горизонтом этого мира). «Горизонтальный другой», подробно Господу, занимает по отношению ко мне позицию внаходимости, трансцендентности. Именно другой (но никак не я сам) может меня простить, признать или отвергнуть («меня видят, признают, следовательно, я существую»). Однако присутствие горизонтального другого непостоянно, ведь он — такое же конечное существо, как и я сам. Следовательно, стремление к подтверждению собственного присутствия толкает человека разволшебствованного мира к постоянной самопрезентации перед лицом других, заставляет его искать те глаза, которые могли бы видеть его, и те уши, которые могли бы слышать его.

Потребность в стороннем взгляде питается неуверенностью в реальности собственного присутствия. Если Бог не знает усталости и Его всевидящий и всеведующий взгляд сопровождает верующего от рождения до смерти, то горизонтальному другому это занятие надоедает довольно быстро. Чтобы удержать его внимание, требуется все время умножать поводы (так называемые «информационные поводы»), делающие одного человека — пусть и на миг — интересным для других людей. Отсюда тяга к публичности, желание «медиализироваться». Фотография — свидетельство мимолетности человеческого существования и стремления к преодолению мимолетности с помощью технически обеспеченной памяти.

Умножая свое тело и окружающий мир в образах, человек пытается упрочить своё присутствие в настоящем и будущем (остаться в «вечной» памяти культуры). В какой-то степени взгляды других подтверждают, что я присутствую, но их необходимо дополнить, для надежности, свидетельскими показаниями фотокамеры. Большинство людей (сознательно или бессознательно) исходит из того, что для того, чтобы тебя помнили, надо

чтобы тебя видели (*и только потом — слышали, читали*). Отсюда гипертрофированная тяга к визуальным формам самопрезентации, желание взобраться на подиум, быть «на виду».

Наш современник испытывает жгучую потребность в жизни под взглядом, он хотел бы, чтобы на него смотрели, чтобы его видели «другие» (в сдвиге к бытию-во-взгляде-другого можно усмотреть один из симптомов феминизации консьюмеристского общества). Поведение других непредсказуемо, их оценки вполне могут оказаться неприемлемыми для индивидуума, но даже неприемлемое приемлемо в сравнении с наихудшим: с отстраненностью и равнодушием окружающих (не важно, что ругают, важно, что вспоминают!). Зависимость от взгляда другого, негарантированность этого взгляда подталкивает человека к поиску положения, в котором место другого мог бы занять он сам. Если других поблизости нет или они не проявляют интереса к его персоне, человек XXI века готов стать другим сам для себя. Для этого ему нужны зеркала и картины, но, прежде всего, — фотографии и видеофильмы. Фотография — наиболее демократичный и удобный способ остановки, собирания и сбережения исчезающих мгновений для их последующей демонстрации в виде фото-образов.

Когда-то человек ходил пред Богом. Теперь, в обезбоженном мире, он ходит (собирается с духом) перед наведенными на него объективами фото и видео камер. Причем присутствие-перед-камерой для него значительно важнее, чем выход «на люди» (традиционная форма самопрезентации исчерпывалась, как известно, формулировкой: «себя показать и на людей посмотреть»). Фотография в этом плане представляется более надежным «вложением». Невнимание других компенсируется с помощью фотографии: *фото-образ поддержит меня по первому требованию; созерцая его, я всегда могу себя видеть, быть для самого себя другим и смотреть на себя со стороны*<sup>6</sup>. Отсутствие вертикального Другого

---

<sup>6</sup> Зависимость от взгляда другого, негарантированность этого взгляда подталкивает человека к поиску положения, в котором место другого мог бы занять он сам. Посмотреть на себя со стороны, дать себе оценку, в любой момент убедиться в собственном присутствии можно только в том случае, если жизнь объективирована в дневниках, в мемуарах, в аудиозаписях или в визуальных образах. Кто засвидетельствует мне мое присутствие? Другой, другие или... я сам, если, конечно, у меня

побуждает человека к умножению образов мира, «удостоверяющих» существование того, кто «попал в кадр», а косвенно, и того, кто снимал. Свои фотографии люди сегодня все чаще выкладывают в Сети в предположении, что другие будут их рассматривать. В этом гипертрофированном внимании к своему «я», пожалуй, есть что-то неприличное, даже непристойное<sup>7</sup>. Приходится согласиться с тем, что человек XX века все больше походит на Нарцисса, предпочитающего другому самому себя в роли другого.

### Фотонафоне

Для большей части «домашних фотографов» характерно стремление к фиксации своего образа и образа своих близких (любимых) «на фоне» чего-то значительного, большого, известного, красивого. Ведь чем значительнее предмет, тем больше его воображаемая способность укрепить мое присутствие, стать его онтической подпоркой. Снимок «на фоне» чего-либо (кого-либо) значительного — это попытка идентифицироваться с предметом (или лицом), превосходящим по своей символической ценности, весомости того, кто с ним соотносится. Онтическая и символическая значительность предмета должна как бы «перетечь» на пристроившуюся к нему особу. По своей популярности такие снимки не уступают фотопортретам и «снимкам на память» в окружении родственников-друзей-коллег, причем часто эти виды домашней фотографии совмещаются в популярном жанре «мы на фоне». («Посмотрите! Видите — Зимний дворец, Александрийский столп (про него еще Пушкин писал, помните?), у столпа я, NN. А — рядом супруга моя, Апполинария, и мой сын — Даниил!») Паровоз

---

есть возможность посмотреть на себя со стороны, (*как бы*) глазами другого. «Я вижу себя, следовательно, существую». Конечно, мой взгляд на самого себя — это совсем не взгляд другого, это взгляд с *условной позиции другого*. Занять *позицию другого* еще не значит стать себе другим, поскольку, если воспользоваться терминологией М. М. Бахтина, «я» — это *единое и единственное событие бытия* и мой взгляд на себя никогда не будет таким же, как взгляд того, кто занимает по отношению ко мне позицию внаходимости.

<sup>7</sup> Развитие темы «непристойного субъекта» см. в книге Юрия Разинова: *Разинов Ю. А. «Я» как объективная ошибка*. Самара, 2006. С. 15–68.

(Александровская колонна) тянет за собой вагончики (господина NN, его супругу и ребенка).

При использовании фотографии в качестве визуальной подпорки присутствия все сущее оказывается не более чем средством зрительного закрепления ускользающего существования. Фотографируемый предмет хотя и значит нечто сам по себе, но на снимке он всего лишь *средство самопрезентации, самоутверждения и самолюбования* того, кто превратил его в «фон». Снимок, на котором я запечатлен рядом с известным артистом, певцом, политиком не просто удостоверяет, что я вхож в «высшие сферы», он утверждает *мое* присутствие. «Реальный вес» человека в наши дни измеряется медиализированностью его образа (визуализацией на страницах журналов, газет, на экране TV, монитора, etc.). Прислоняясь к известному (сегодня это значит – медийному) образу он повышает статус своего присутствия, делает его более «весомым»...

### Настоящее время

Фотографирование можно определить как технику *ускоренного перевода настоящего в прошлое*. То, что «снято», – ушло, убыло. Щелчек затвора фотокамеры отбрасывает *неопределенное теперь* в корзину бывшего. Съемка – это перевод настоящего в прошлое-для-будущего; снимок призван сохранить в будущем образ настоящего как образ прошлого.

Ускоренный перевод настоящего в прошлое не дает фотографу войти в созерцательное со-бытие с миром. Когда мы созерцаем, то не замечаем времени, не считаем минут, и это потому, что мы – в настоящем, а настоящее – неделимо: я лежу на траве и любуюсь слегка покачивающимися на ветру соснами, слушаю, как они шумят, подобно морю, своими кронами, вижу, как солнечные зайчики играют в их стройных коричнево-рыжих стволах. Все это – в настоящем. Но стоит мне взять в руки фотоаппарат и заняться поиском позиции для съемки и приступить к ней, как настоящее ускользает в прошлое (сделанный мной снимок) и в будущее (тот снимок, который я – вот-вот – сделаю).

Фотографирование как деятельность предполагает такой способ переживания настоящего (настоящее как неуловимая точка перехода будущего в прошлое-для-будущего), который отличен от опыта пребывания в модусе бесцельного созерцания, когда

время не разворачивается, а как бы замирает в точке настоящего. Если в акте фотосъемки настоящее — это именно неуловимая точка мгновенного перехода от «еще не» к «уже не», то в акте созерцания эта точка — актуальное «теперь» по ту сторону рефлексивной развертки временного ряда. Если в созерцании человек отдается тому, что он видит, он перестает считать время и *пребывает* в настоящем. Прогулка с фотоаппаратом в руках имеет в качестве отправного пункта — будущее (еще не сделанный, а потому всегда лучший кадр), а в качестве пункта назначения — прошлое: ведь переход из будущего в прошлое происходит мгновенно.

### Скука смертная

Популярность фотографии, стремление фотографировать и быть сфотографированным могут быть истолкованы как один из способов амортизации скуки, от которой страдают благополучные граждане общества потребления. Скука — это когда мне не интересны другие люди, да и самому себе я тоже не интересен. Множество людей изнывает от ощущения пустоты и сомнительности собственного существования. Эта сомнительность фиксируется ими как недостаток внимания со стороны «других», как их холодное равнодушие. Впрочем, кое-кто из недовольных способен увидеть и «обратную сторону медали»: свое собственное оравнодушивание, отсутствие в душе живого, настоящего интереса к ближнему.

### Внимание и познание

Важное свойство фотографии — ее способность фокусировать наше внимание. Концентрация внимания позволяет фотографу видеть то, на что, без установки на съемку, он, возможно, не обратил бы внимания. Когда я *ищу* «интересный кадр», я *нахожу* его. Интересными могут оказаться заросли травы, увиденные как непроходимые джунгли, или многоцветная стена деревянного дома, с осыпающейся от времени краской, чьи разноцветные чешуйки скрывают под собой благородную седину старого дерева. Мир полон чудесных форм и цветов, но мы их почти не замечаем. Фотоаппарат помогает забыть о бытовых проблемах, смотреть на мир открытыми глазами и быть готовыми к встрече с удивительным, особенным, необыкновенным.

Технические возможности фотокамеры, например, ее способность фиксировать мгновенную констелляцию множества подвижных элементов окружающего мира, настраивает на открытие особенного и чудесного в мимолетной соотнесенности света, цвета и формы. Широкоугольный объектив, предназначенный для панорамной съемки, обостряет внимание к рельефу местности, к простору и дали. Способность фотокамеры изолировать фрагменты реальности помогает фокусировать взгляд на «мелочах жизни», на удивительной симметрии прожилок древесного листа или на волнообразной линии осевшего после оттепели снега. Даже если и не удалось удержать увиденное с помощью снимка, главное произошло: мы что-то заметили и чему-то удивились.

Концентрации внимания способствует (может способствовать) и созерцание готовых фотографий. Когда мы смотрим на фотографию, мы вынужденно ограничиваем наше внимание тем, что запечатлено на снимке. И это позволяет нам — иногда — увидеть на карточке больше, чем мы видели в момент съемки. Когда мы созерцаем фотографию и не видим того, что со всех сторон окружало пойманный в объектив фрагмент реальности, мы получаем возможность углубиться в детальное рассмотрение его образа. Ограниченные прямоугольником фотографии мы совершаем челночные рейсы от целого к частям и от частей — к целому, двигаясь по контуру герменевтического круга. В этом челночно-круговом движении у нас появляется шанс узнать то, чего мы прежде не ведали.

Фотоальбом — это жизнь в картинках, книга, которую можно перечитывать снова и снова и раз за разом обнаруживать в ней что-то новое. Вглядываясь в фото-следы жизни, мы погружаемся в воспоминания. Оттолкнувшись от незначительной детали, двигаясь по запутанной нити ассоциаций, мы углубляемся в давно забытое прошлое. И порой мы действительно вспоминаем.

### **Созерцать и снимать**

Хотя фотография и способна быть инструментом познания мира, но чаще она провоцирует нас к рассеянию и суетной озабоченности, то есть мешает нам смотреть и видеть. Почему так происходит? Полагаю, что причин может быть несколько.

Одна из них состоит в том, что способность удерживать внимание — это характеристика сформировавшегося, зрелого человека. Когда Михаил Пришвин брал в руки фотоаппарат и шел на прогулку, то фотоаппарат в его руках был инструментом наблюдения и видения. Фотография давала Пришвину материал для размышлений над жизнью, а само фотографирование помогало сконцентрировать внимание на таких деталях природной и народной жизни, которые в ином случае могли бы ускользнуть от его взгляда. Но если человек смотрит и не видит, если окружающие вещи и люди не трогают его сердца, то фотоаппарат может только усугубить безразличие и неведение. Фотокамера провоцирует «брать, что ближе лежит» (то, что снимают «другие», то, что человек уже видел на фотографиях). Каждый знает по собственному опыту, как трудно не пустить в ход фото-машину, если ты положил ее в сумку: взять с собой аппарат и не сделать ни одного кадра — значит потратить время впустую и признать, что ты не увидел того, что можно было бы (что стоило бы) сфотографировать.

Получается, что фотоаппарат провоцирует к фиксации предметов, которые, *по большому счету*, не интересны даже самому фотографу. Если бы обыватель был живописцем или хорошим рисовальщиком, он бы, пожалуй, сильно задумался, прежде чем тратить время и силы на то, чтобы изображать предметы, к которым он равнодушен. Однако предательская легкость фиксации видимого снова и снова провоцирует нас на производство случайных, никому не нужных снимков.

## Документальность фотографии

Одни люди ценят фотографию за ее автоматическую «честность», «неподкупность» и «документальность», за то, что она берёт предмет, как он есть, без субъективных изыятий и прибавлений. Другие, напротив, видят в фотобуквализме препятствие, стоящее на пути фотографии как искусства<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Критики буквализма исходят из необходимости вести борьбу с автоматизмом фотоизображения и подчеркивают активность фотографа, который вносит в фотографию свое видение природы. Эта активность может проявить себя в выборе объекта съемки, в настройке камеры,

О документальности фотографии можно говорить в двух смыслах: 1) фотография документальна в качестве свидетельства, и 2) фотография документальна благодаря своей беспристрастности (как образ, созданный не человеком, а машиной).

Государственный декрет, частное письмо, картина, фотография – все это документы эпохи. Даже вещи (тексты, фотографии и т. д.), созданные специально для того, чтобы фальсифицировать реальность, – беспристрастно свидетельствуют о своем времени (они показывают, что именно фальсифицировалось в ту или иную эпоху, какие приемы для этого использовались и т. д.). Фальсификация истории с помощью фотографии – составная часть истории.

Теперь о документальности во втором смысле, о способности фотографии давать моментальную картину происходящего без произвольных изъятий и прибавлений. Взгляд художника, который, рисуя с натуры, на что-то обращает внимание<sup>9</sup>, а чего-то не замечает, как и взгляд «человека с улицы», пристрастен: человек видит или то, на что он сам обратил внимание или то, что *обратило* на себя его внимание. Образ, который создает художник, – это образ *им* осмысленный и *им* прочувствованный. Конечно, и фотография умеет быть избирательной. Ее избирательность проявляется не столько в самом акте съемки, сколько до и после нее. Работа профессионального фотографа включает в себя ряд операций, позволяющих ему видоизменять предмет и условия съемки в зависимости от предшествующего ей замысла (если, конечно, такой замысел имеется). Фотограф – это человек, который «направляет» объектив на тот или иной предмет, выставляет экспозицию, работает с фотофильтрами и прочей моделирующей видимую реальность аппаратурой, а затем еще и корректирует полученное изображение (ретушь

---

в послесъемочной обработке полученных кадров, в придумывании названий, в формировании тематических серий (циклов) и т. д.

<sup>9</sup> Подобно механическому оптическому прибору человеческий глаз отражает все, что попало в поле зрения, *но человек видит и создает только часть из отображенной глазом действительности (он видит то, что важно, значимо для него)*. Если человек собирает в лесу ягоду, то в первую очередь он обращает внимание именно на ягоду и многого не замечает, поскольку это многое не имеет прямого отношения к его основному занятию.

в прошлом, фотошоп сегодня). Искажение вещей в фото-образах будет различным в зависимости от того, какую пленку использовал фотограф (если это была аналоговая камера), и как велась съемка: в автоматическом режиме или параметры съемки выставлялись вручную.

Впрочем, воздействие фотографа на полученное изображение не может стереть границу, отделяющую живописный образ от фотообраза. Она сохраняется даже в постановочной фотографии, которую в каком-то отношении можно сблизить с некоторыми жанрами станковой живописи (с натюрмортом, портретом, интерьером). Фотограф здесь (на этапе подготовки к созданию изображения) действует подобно живописцу: он заранее продумывает композицию и ее цвето-световое решение (направление и яркость света, подбор предметов, их расстановку). Однако на втором этапе — этапе создания изображения — он участвует в создании образа лишь косвенно, через сознательно заданные параметры съемки.

### **Фото-замыкание потребления (фотограф как совершенный приобретатель)**

Одна из причин необычайной популярности фотографии — ее идеальная вписанность в «линию поведения» современного человека. Человека «встречают» сегодня не по языку или полису (грек, афинянин), не по вере (христианин), не по сословной принадлежности (крестьянин, дворянин, клирик), а, прежде всего, по его отношению к вещам как предметам потребления. В сознании человека-потребителя и вещи, и люди — суть объекты желания, присвоения и использования.

Утилитарно-прагматическое отношение к миру (с момента, когда оно становится определяющей установкой поведения) имеет тенденцию к универсализации. Идеальный потребитель — это тот, кто хочет иметь все, что привлекло его внимание, на что он «положил глаз». А «положить глаз» он может на что угодно.

Вопрос о мотивированности желаний мы оставим в стороне. Но есть «сложности» и с обладанием желаемым. Совершенный потребитель — всего лишь идеал, который в полной мере недостижим. На практике ни один человек не может иметь всего, что хочет иметь, и никто не способен пожелать всего, что

способен увидеть. Ведь есть еще другие люди. Они не желают быть объектами потребления и оказывают сопротивление попыткам овеществить их<sup>10</sup>. В отличие от людей, вещи демонстрируют куда большую податливость. Не случайно основными объектами потребления остаются вещи, услуги и тело самого потребителя. Впрочем, и среди вещей порой попадаются такие, которые «не может себе позволить» даже самый состоятельный приобретатель. Некоторые вещи уникальны и уже кем-то приобретены. А купить небо и звезды, горы и моря, улицы и площади не сможет никто. Но самое главное — невозможно присвоить свою собственную жизнь: невозможно вернуть ни детства, ни молодости, ни зрелости...

Фрустрацию способна снять, на время, фотография, предлагающая образ вещи вместо самой вещи, синицу вместо журавля. Фотоаппарат делает доступным, «ручным» «все, что угодно». Они (горы, реки, дома, женщины...) — могут быть присвоены, но только... в виде фотографий. И пусть обладание образами не может заменить потребность в обладании вещами, но и оно успокаивает (на время) человека, травмированного обществом продвинутых консьюмеристов.

Противоречивое желание человека общества потребления *выделиться* из толпы и в то же время быть, как *все*, все чаще приобретает форму фото-приватизации сущего. Потребитель может иметь все, что пожелает, но только... в виде фотографий. Иконический поворот XX века, поместивший образ в самое средоточие «общественной» и «частной» жизни, трансформировал новоевропейский принцип объективации сущего в повседневную, всем доступную практику. Вооружившись фотокамерой, человек превращает ландшафт, дом, группу спешащих куда-то людей в «объект съемки». Фотографирование сегодня — это один из самых популярных способов присвоения и утилизации сущего.

---

<sup>10</sup> Вместе с тем в современном обществе нарастает тенденция к утрате страха перед превращением в вещь (перед отчуждением). Более того, заметна тенденция к добровольной минимализации проявления собственной субъективности в духе пресловутой политкорректности. На тему утраты страха перед отчуждением см.: *Секацкий А. К.* Художник в эпоху анестезии // *Секацкий А. К.* Сила взрывной волны. Статьи, эссе. — СПб.: «Лимбус Пресс», 2005. С. 147–152.

Только имея дело не с самими вещами, а с их образами, человек ощущает себя хозяином мира. С их помощью он наслаждается своей властью над сущим: тебе нравится эта вещь? – сфотографируй ее! хочешь совместить ее образ с образом другой вещи? – работай в фотопопе!

Снимая, я подгоняю свою самость под общепринятую (социально приемлемую) схему поведения. Человек, который путешествует с группой (экскурсант) и держит в руках фотоаппарат, воспринимается как нормальный человек и не привлекает к себе настороженного внимания. Турист, который не снимает и не снимается, выпадает из группы и привлекает внимание окружающих. Он подозрителен, странен. Не снимать пока еще можно (не запрещено), но турист, который не щёлкает фотоаппаратом вызывает удивление.

Реализуя свою волю к обладанию через фото-образы, потребитель избегает столкновений с другими субъектами желания (ведь фотографию «чего-то» каждый может сделать для себя сам или приобрести ее «задешево»). Здесь, в сфере технически производимых образов, можно владеть тем, на что претендуют многие, и при этом избежать столкновений. В противном случае – схватка неизбежна, так как порой разные люди желают одного и того же: мир не изменился, он вновь и вновь демонстрирует свою устрашающую неподатливость, свою тяжесть и жёсткость. Только в мире изображений аутичный человек XXI века гарантирован от возможных столкновений с другими, от деструкции и боли.

Интересно, что *дистанция между актом присвоения реальности и использованием присвоенного непрерывно возрастает*. Акт присвоения, «схватывания» сущего (схватывания утилитарного, гедонистического, познавательного), конститутивен для новоевропейской конструкции субъекта и не имеет порога насыщения; его воспроизводство (в том числе – в форме объективации и присвоения через его копию), становится для потребителя самоценным, самодостаточным. Но использование отснятого (рассматривание фотографий) такой порог насыщения имеет и достигается он в цифровой век довольно быстро. И хотя «человек фотографирующий» и убежден в том, что он снимает для того, чтобы запечатлеть нечто «на память», а потом вернуться к виденному, он *снимает еще и ради самой съемки, ради ощущения власти*

*над вещами, над реальностью, над временем. «Мне это нравится, я возьму это, и буду держать при себе. Вот, смотрите, я это беру».*

Акт потребления фотографических образов постепенно уступает первенство *съёмке как процессу*, как особому состоянию «съёмщика мира». Многие из уже сделанных кадров удаляются на месте (цифровая камера), часть уничтожается позже, а сохранённые снимки рассматривают значительно реже, чем это делалась прежде, в доцифровую эпоху. На первый план выходит сам *акт присвоения вещей и собственной жизни через посредство фото-образов*.

Мы сталкиваемся здесь с одним из аспектов трансформации сферы потребления в целом. Прогулка по торговому центру давно уже приобрела самостоятельную ценность. Покупатель *получает удовольствие от возможности сделать покупку*, от приобретения товара и только *в последнюю очередь* — от его использования. Нужность вещи, ее функциональность — все это подразумевается, но отходит на второй план.

Человек с фотокамерой ходит по городам и весям, по друзьям и знакомым с сознанием, что все, что он видит, он может, если захочет, заснять и положить в портативную камеру хранения. Конечно, на деле он снимает не все и не всегда; однако решающее значение для него имеет сознание, что он может это сделать в любой момент. Время от времени затвор щелкает, и в камеру попадает очередной фото-пленник или фото-пленница. И вот уже автоматическая камера хранения (она же — камера временного содержания) переполнена заключёнными. Однако ее владелец не торопится осмотреть плененные образы. Он перебрасывает их в «надежное место» (на флешку или на жесткий диск) и... забывает о них. Когда он удостоит осмотра фотографии, сделанные им самим, — не так уж и важно. Важно то, что он — хозяин времени, властелин мира...

Удовольствие от акта присвоения — это удовольствие высокой степени очистки. Но что же, собственно, потребляет человек в акте присвоения вещи через ее фото-образ? *В этом акте потребляется сама возможность потребления (его чистый принцип), то есть потребляется чистое «я могу»* («я могу себе это позволить», «я хозяин собственной жизни» и т. д.) В фото-экстазе потребления (иллюзорное совпадение «я хочу» и «я могу») заключена одна из основных причин неувядающей популярности

фотографии: *включая в область присвоения те вещи, которые прежде, в дофотографическую эпоху ускользали от потребителя, она делает потребительский подход к жизни тотальным.*

Накопление фотографий в альбоме — один из общедоступных способов капитализации жизненных впечатлений. Там, где не удастся приобрести вещи (будь то вещи природы, артефакты или люди), там переходят к присвоению их образов. Делается это двумя способами: напрямую (человек сам фотографирует то, что видит), или косвенно, через приобретение или «скачивание» фотографий, открыток, альбомов, иллюстрированных журналов... Именно распространение фото и видео образов в публичном и частном пространстве позволило сделать консьюмеристский этос универсальным, довести его до качественно нового уровня и замкнуть кольцо потребления.

2010

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>«На фоне Пушкина снимается семейство...»</b> (Вместо предисловия) . . . . .	5
<b>ФОТОГРАФИЯ И ПАМЯТЬ</b>	
<b>Фото-конструкция памяти</b> . . . . .	12
<i>Перед употреблением ознакомьтесь с инструкцией</i> . . . . .	13
<i>Фотография на память: видеть то, что уже видел</i> . . . . .	14
<i>Память сердца и фото-память</i> . . . . .	18
<i>Фотография как место памяти</i> . . . . .	20
<i>Рукотворный и технический образ</i> . . . . .	24
<i>Технология имплантации (чужой среди своих)</i> . . . . .	30
<i>ОНИ наступают... или: почему фото-образы вытесняют образы-воспоминания?</i> . . . . .	34
<i>Фотошоп(пинг) памяти (конструирование памяти на примере свадебной церемонии)</i> . . . . .	36
<i>Чужими глазами («вон тот — это я»)</i> . . . . .	37
<i>Загроможденная память</i> . . . . .	39
<i>Конструирование биографического прошлого: процедуры отбора и формирование экспозиции</i> . . . . .	40
<i>От вещи — к фото-образу, от памяти — к симулякру памяти</i> . . . . .	45
<b>Фото-конструкция путешествия</b> . . . . .	47
<i>От фотографии к фотографии (фото-конструкция путешествия от «а» до «я»)</i> . . . . .	47
<i>Ускользящая реальность</i> . . . . .	50
<i>Порядок следования</i> . . . . .	54
<i>В поисках реального</i> . . . . .	57
<i>Ускользящая реальность и стратегия воздержания</i> . . . . .	61
<b>Старая фотография (вещь, образ, расположение)</b> . . . . .	64
<i>Фотография, реальность, медиа</i> . . . . .	64
<i>Медиа-фото, бытовая фотография, старая фотография</i> . . . . .	65
<i>Обаяние старой фотографии</i> . . . . .	68
<i>«Другая жизнь» (эстетический опыт времени и восприятие фото-образа)</i> . . . . .	69
<i>Фото-вещь (аура старой фотографии)</i> . . . . .	71
<i>Образ из прошлого (присутствие отсутствующего)</i> . . . . .	72

<i>Странная игра (отсутствие присутствующего)</i> . . . . .	75
<i>Запечатленный образ: портрет и фотография</i> . . . . .	76
<i>Старая фотография и эстетика ветхого</i> . . . . .	77
Фотография на кладбище (обстоятельство места) . . . . .	80
Старая фотография как событие: на пути к реальному. . . . .	84

## ДИСЛОКАЦИЯ СВЕТОПИСИ:

### ОТ ФОТО-ВЕЩИ К ВИЗУАЛЬНЫМ ЭФФЕКТАМ ЭКРАНА

<b>Между зеркалом и картиной</b> . . . . .	88
<i>Зеркало и снимок: пленение образа</i> . . . . .	88
<i>Удвоение, подражание, отображение</i> . . . . .	90
<b>Цифровая фотография в контексте медиа</b> . . . . .	95
Логика смещения . . . . .	95
Анатомия призрака (от реальности вещей к призрачным реалиям экрана) . . . . .	98
<i>Образ как вещь и как машинное во-ображение кода</i> . . . . .	99
<i>Цифровая фотография и время (вневременность и призрачность)</i> . . . . .	100
<i>Смещение реальности в феномене цифровой фотографии</i> . . . . .	102
<i>Онтологическое смещение</i> . . . . .	104

## ФОТОЭФФЕКТЫ

<b>Человек-носитель: стирать и записывать (медиа-образ, человек, мимесис)</b> . . . . .	108
<b>На полях фотографии</b> . . . . .	116
Фотография и рефлексия . . . . .	116
Зачем мы снимаем? . . . . .	117
Фотография и персональный мир (фотодневник и фото-штамп) . . . . .	118
«Чтобы помнили...» (память и присутствие) . . . . .	123
Жизнь под взглядом. . . . .	124
Фотонафоне . . . . .	127
Настоящее время . . . . .	128
Скука смертная . . . . .	129
Внимание и познание. . . . .	129
Созерцать и снимать . . . . .	130
Документальность фотографии . . . . .	131
Фото-замыкание потребления (фотограф как совершенный приобретатель) . . . . .	133

## Лишаев Сергей Александрович

Помнить фотографией

Главный редактор издательства *И. А. Савкин*

Дизайн обложки *И. Н. Граве*

Оригинал-макет *М. М. Егорова*

Корректор *С. А. Семенов*



ИД № 04372 от 26.03.2001 г.

Издательство «Алетейя»,

Заказ книг: e-mail: fempro@yandex.ru

тел. +7 (921) 951-98-99, Савкина Татьяна Михайловна

+7 (911) 820-22-47, Галина Михайловна

192029, г. Санкт-Петербург, пр. Обуховской Обороны, д. 86 А, оф. 536, 532

Редакция: тел. (812) 577-48-72, e-mail: aletheia92@mail.ru,

191015, г. Санкт-Петербург, ул. 9-ая Советская, д. 4, офис 304

**www.aletheia.spb.ru**

*Книги издательства «Алетейя» можно приобрести  
в Москве:*

«Библио-Глобус», ул. Мясницкая, 6. [www.biblio-globus.ru](http://www.biblio-globus.ru)

Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83

«Русское зарубежье», ул. Нижняя Радищевская, 2. Тел. (495) 915-27-97

«Фаланстер», М. Гнездииковский пер., 12/27. Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21

«Циолковский», ул. Б. Молчановка, 18. Тел. (495) 691-51-16

*в Киеве:*

«Книжный бум», книжный рынок «Петровка», ряд 62, место 8.

Тел. +38 067 273-50-10, [gron1111@mail.ru](mailto:gron1111@mail.ru)

*в Минске:*

«Экономпресс», ул. Толбухина, 11. Тел. +37 529 685-70-44, [shop@literature.by](mailto:shop@literature.by)

*в Варшаве:*

«Centrum Nauczania Języka Rosyjskiego»,

ul. Ptasia 4. Тел. (22) 826-17-36, [szkola@jezykrosyjski.com.pl](mailto:szkola@jezykrosyjski.com.pl)

*в Риге:*

«Intelektuāla grāmata»

Rīga, Kr. Varona iela 45/47. Тел. 67315727, [info@merion.lv](mailto:info@merion.lv)

**Интернет-магазин: [www.ozon.ru](http://www.ozon.ru)**

Усл. печ. л. 8,75. Печать офсетная.

Заказ №