

Сергей Лишаев

ПОМНИТЬ фотографией



Тела мысли

Сергей Лишаев

Помнить фотографией

«Алетейя»

2012

УДК 1
ББК 87

Лишаев С. А.

Помнить фотографией / С. А. Лишаев — «Алетейя»,
2012 — (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 фотообразов 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 – разнообразные 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

© Лишаев С. А., 2012

© Алетейя, 2012

Содержание

«На фоне Пушкина снимается семейство...»	7
Фотография и память	10
Фото-конструкция памяти	10
Конец ознакомительного фрагмента.	28

Сергей Лишаев

Помнить фотографией

© 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 фотолабораториях¹, 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 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 «продвинутостью» 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 пред-

¹ 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...

метно-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»². 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?»³ 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 меньше⁴.

Феноменология домашней фотографии делает лишь самые первые шаги⁵. Многие аспекты взаимодействия человека 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 потомков⁶. 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.

² 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.

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

⁴ 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.

⁵ 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 к фотографии. М.: AD Marginem, 1997. *Левашиев В.* Фотовек. Краткая история фотографии за 100 лет. Н. Новгород, КАРИАТИДА, 2002; *Левашиев В.* Лекции по истории фотографии. – Н. Новгород: Нижегородский филиал ГПСИ, 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.

⁶ 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.

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

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

⁷ 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 осязаемых 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 памяти⁸

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 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 образ⁹ 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?

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

⁹ 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).

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.

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 исследования¹⁰, 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 проносить что-то на остров Мнемозины, стоит, пожалуй, подумать о том, как может воздействовать пронесенное на его «коренных жителей».

Впрочем, последствия массовой 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, 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...¹¹

¹⁰ 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.

¹¹ 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 создаем 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 конкрет-

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 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 заинтересует¹².

Связь фото-образа с его моделью удерживается *благодаря включенности модели в биографическое прошлое* держателя фотоархива: 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 референтностью*. 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 проек-

ные 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, 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.

¹² 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.

ция 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 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) соотнести 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...»¹³.

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

¹³ Секацкий А. К. Практическая метафизика. СПб., 2005. С. 366.

(«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 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 Нора¹⁴. Нора говорит о местах памяти¹⁵ 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 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 лакун 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»¹⁶. Рефлексивная обращенность истории на саму себя, все возрастающая дистанция и отрыв исто-

¹⁴ См.: Нора П. Проблематика мест памяти. С. 17–50.

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

¹⁶ Нора П. Проблематика... С. 19.

рика 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»¹⁷. Обособленным индивидам, чтобы помнить, нужны историки, которые соберут и представят жизнь предков как что-то цельное, связное, дав своим читателям возможность обозреть полную драматизма и величия картину исторического прошлого.

Перспектива взаимодействия памяти и истории рисуется Пьеру Норе 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 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»¹⁸.

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 фотоудвоения настоящего и последующего собирания из мозаичного множества фотоснимков связанной 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 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

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

¹⁸ Там же. С. 20.

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 визуально 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»¹⁹. 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 к местам памяти информационного общества (к

¹⁹ Нора П. Указ. соч. С. 30.

фотографии и др. техногенным методам консервации пере(про)житого²⁰), необходимо понять, чем, собственно, новые места памяти отличаются от старых.

Рукотворный образ. К традиционным местам памяти можно отнести дневники, письма, наброски с натуры²¹, 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 светописы 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 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

²⁰ 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 парадигмально для всех аппаратных способов фиксации настоящего.

²¹ 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.

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 существе 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 рисованный 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 рисованный 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, отчужденной²².

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 плоскость²³. Фиксируя образ вещи, фотокамера трансформирует ее

²² 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.

²³ Об этом писали многие аналитики фотографии, в частности, В. Флюссер, указывавший на то, что фотографии «пред-

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 фотографии²⁴. 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 фотообраз? Он объективен в том смысле, что имеющиеся в отпечатках отклонения от технической «нормы» (например, деформации изображения), обусловленные параметрами объектива, его загрязненностью, сбоями в работе 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 объедают, 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 обра-

ставляют собой перекодированные понятия, которые делают вид, будто они 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)

²⁴ «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).

зов-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 неошутимость 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», «изыщества»...), делают гиперреалистичными и заставляют ломиться в «двери души» до тех пор, пока, наконец, их запоры не расшатываются 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 бывшего 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 неприязнательностью: 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 проросшим 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 выцвете-

тут 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 действо. 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. Приготовление 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 «запроотоколировал» 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-в-живом-воспоминании 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»²⁵ (хотя бы и через видоискатель фотоаппарата), а то, что

²⁵ Едва ли мы способны вспомнить, как мы выглядели 15 лет назад, отталкиваясь от воспоминаний о своем отражении в

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. Созерцая 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 представляет 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 дружности, 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 1) то, как выглядели друзья, родственники, коллеги, помним места, которые мы когда-то посетили (все это – предметы *нашего* кругозора), а также 2) *самых 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 ты²⁶. 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,

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 остановленном зеркале портрета народные массы получили лишь с наступлением в эпохи светописа.

²⁶ 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.

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, 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, дедушка 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, отфильтрованные 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 – нет²⁷. Как проходит эта работа? 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 «фотовыставки» 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

²⁷ 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 составляющей воспоминаний определяется регулярностью просмотра экспозиции и ее комментированием.

память. Впрочем, он творит фотоверсию своей жизни только в той мере, в какой его жизнь может быть представлена в качестве завершённого целого.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.