

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 – 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

© Лишаев С. А., 2012

© Алтейя, 2012

Содержание

«На фоне Пушкина снимается семейство...»	7
Фотография и память	10
Фото-конструкция памяти	10
Конец ознакомительного фрагмента.	17

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 «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 существу 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.-Петербур. 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 фотообраза 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 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, 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 интернализированную 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 самостоятельного образа. Фотохудожник предъясняет 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» жизнь. 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 лагун 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, 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 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*

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.