



## АНАЛИТИКА СОВРЕМЕННОСТИ

### ПОМНИТЬ ФОТОГРАФИЕЙ

(к анализу фотографической конструкции памяти)

© С. А. Лишаев

Лишаев

Сергей Александрович

доктор философских наук,  
профессор

руководитель Центра  
философских и эстетических  
исследований

Самарская  
гуманитарная академия

*В статье рассматривается воздействие домашней фотографии на биографическую память. В процессе взаимодействия спонтанной, органической памяти с фотографией происходит замещение исходных содержаний зрительной памяти на фото-образы. Из теоретического исследования влияния фотографии на структуры и содержание биографической памяти автор делает практический вывод: только рефлексивная проработка существенных характеристик нашего взаимодействия с фотографией способна помочь в выработке персональных стратегий взаимодействия с фотоаппаратом и его продукцией.*

**Ключевые слова:** домашняя фотография, биографическая память, технический образ, имплантация образа, конструкция, протез, подмена, фото-архив, симулякр.

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. Чувство быстрого и окончательного исчезновения памяти смешивается с беспокоемством о точном значении настоящего и неуверенностью в будущем, чтобы придать зримое достоинство заминающегося самым незначительным останкам, самым путаным свидетельствам. /.../ Воспоминание полностью превратилось в свою собственную тщательную реконструкцию. Записанная на пленку память предоставила архиву заботу помнить ее и умножать знаки там, где она сбросила, как змея, свою мертвую кожу.

Пьер Нора. Проблематика мест памяти<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюиже, М. Винок. СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та. С. 28–29.

### Помнить фотографией

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 часто 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 одном его аспекте: речь пойдет о **воздействии домашней фотографии на биографическую память**. Домашняя фотография, еще и поныне пребывающая в тени фотографии художественной, репортерской, научной, рекламной, представляет несомненный интерес для философской рефлексии в качестве феномена, воздействующего на биографическую память, на ее содержание и на самосознание человека в целом.

**Перед употреблением ознакомьтесь с инструкцией (практический поворот)**. Сегодня прошлое не просто помнят, но конструируют с помощью фотографических снимков. Визуальный образ «того, что было» (летопись жизни в образах), собирается из «всем и каждому» доступных фото-изображений. **Технический (аппаратный) образ**<sup>2</sup> пришел на смену рукотворным образам (рисункам, картинам, скульптурным портретам...) как изображениям ограниченного доступа. Преимущества в овладении образами прошлого, которые давала фотография, были очевидны, и взаимодействие с ними долгое время никаких опасений не вызывало. Однако сегодня, когда доля фото-образов в зрительном восприятии и, соответственно, в нашей памяти, существенно возросла, пришло время задуматься о последствиях безоглядного фото-документирования жизни.

Вопрос о последствиях общения с фото-образами 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 питания.

Если общество уже давно проявляет интерес к тому, чем мы питаем наши тела, то вопрос о последствиях массового производства и потребления фото-изображений на нашу биографическую память еще не стал ни

<sup>2</sup> Термином «технический образ» (в другом переводе – «техногенный образ») активно пользовался Вилем Флюссер; для него это «образ, созданный аппаратом». По Флюссеру, технический образ – это «абстракция третьей степени»: «...Традиционные образы – это абстракции первой степени, поскольку они абстрагированы из конкретного мира, тогда как технические образы – абстракции третьей степени: они абстрагируются от текста, который сам абстрагирован от традиционных образов, а они, в свою очередь, абстрагированы от конкретного мира» (Флюссер В. За философию фотографии / пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб, 2008. С. 13).

предметом вдумчивого философского исследования<sup>3</sup>, ни темой, обсуждаемой в СМИ. Между тем наивное, бесконтрольное восприятие заполняющих домашние альбомы «писем света» – ничуть не менее рискованное занятие, чем бездумное потребление модифицированных продуктов<sup>4</sup>. Все, что мы видим, слышим, обоняем и осязаем, входит в метаболизм душевной жизни и имеет свои последствия, влияет на наше сознание и самосознание, в конечном счете – на наш этос. Прежде чем проносить что-то на остров Мнемозины, следует подумать о том, как может сказаться присутствие этого «чего-то» на его «коренных жителях».

Впрочем, последствия массивной бомбардировки острова Мнемозины рекламой и СМИ – это особая тема. В центре нашего внимания – заселение острова образами из домашних фото-архивов.

**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 способны сказать, что именно мы рассматриваем, 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 персональным прошлым, с нашим личным опытом, у нас не появляется потребность вспомнить, когда, где и при каких обстоятельствах был сделан снимок, кто на нем изображен, etc...<sup>5</sup>

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 «своем прошлом» человек включает еще и предков, близких родственников, друзей, одноклассников...). Созерцание «домашнего» снимка тем, кому он принадлежит, предполагает актуализацию связи фото-образа с пер-

<sup>3</sup> Тематическое поле исследования воздействия фотографических и кино/видео/дигитальных образов на человека, на его жизненный мир в последние десятилетия разрабатывается довольно активно, но вопрос о воздействии фотографии на биографическую память в этих исследованиях, насколько нам известно, еще не тематизировался.

<sup>4</sup> 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. Разумно ли действовать иначе, когда речь идет о том, что «питает душу»?

<sup>5</sup> Впрочем, узнавание имеет место в любом акте созерцания и понимания, в том числе – в акте созерцания фотографии. Но следует отличать узнавание от воспоминания. Допустим, я вижу рекламу автомобиля. За рулем авто – красивая девушка, машина стоит на площади старого европейского города, а за островершинами 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,

сональным прошлым через узнавание образов, запечатленных на фотокарточке и припоминание обстоятельств, в которых был сделан 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 памяти, подсказки.

Восприятие домашней фотографии характеризует особая, доверительная тональность. И это потому, что домашняя фотография сохраняет оче-видную (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 не только предполагается существующим (так происходит с моделями газетных, журнальных, книжных, художественных<sup>6</sup> и др. фотографий), но дей-

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 к каждому акте восприятия мы сознаем вещь через произвольное (бессознательное) отождествление (идентификацию) конкретного образа вещи с ее смысловым видом (эйдосом)). Рассматривая рекламную фотографию, прочитывая ее, я актуализирую в сознании то, что знаю. Однако такое воспоминание-узнавание следует строго отделять от воспоминания в значении воссоздания конкретного эпизода моей жизни.

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

<sup>6</sup> Художественная фотография не предполагает восприятия через призму воспоминаний. Она претендует на внимание публики как самодостаточный образ. Фотохудожник предъявляет образ не имеющий прямого (биографического) отнесения к памяти тех людей, которые его созерцают. Домашняя же фотография (фотография на память) 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

ствительно знаком владельцу фото-архива. Такое знакомство позволяет сопоставить фото-образ с его моделью (похож/непохож, ее улыбка/не ее улыбка...) и утвердить реалистичность снимка.

Связь фото-образа с его моделью удерживается *благодаря включенности модели в биографическое прошлое* держателя фото-архива: это он снимал то, что теперь рассматривает, это он видел то, что теперь созерцает (присутствовал при съемке), это он знаком с теми, кто запечатлен на снимке (при съемке не присутствовал, но людей этих знает), это он состоит в общении с родственниками, видевшими тех, кто запечатлен на фотографии (карточки тех из ныне здравствующих или покойных родственников, которые сохраняют для него референтность опосредованно, через свидетельские показания близких). 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: способ функционирования домашней фотографии *конституируется ее референтностью*, которая должна выполнять функцию надежного моста между держателем архива и его прошлым<sup>7</sup>. Выполняет ли она (и каким именно образом) возложенную на нее задачу — это вопрос, требующий рассмотрения.

**Память сердца и фото-память.** Благодаря изобретению фотоаппарата память получила внешнеположную человеку «точку опоры» в техническом образе и эмансипировалась от персонального опыта проживания, от тех образов, которые вписываются в «мыслящее тело» жизнью. Теперь содержание персональной памяти обрело относительную независимость

мне потому, что я вижу своего предка, это в каком-то смысле (в смысле генеалогической связи) я сам до моего рождения. Но фотография незнакомца из альбома моего приятеля (фотография его предка) едва ли способна вызывать у меня интерес. Ритуал разглядывания семейных фотоальбомов наших знакомых, столь широко внедрившийся в нашу повседневность, 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 нет.

<sup>7</sup> Фотография имела и до сих пор еще — отчасти — сохраняет репутацию документа, объективно свидетельствующего о *положении вещей* (фотография как бесстрастная световая проекция вещи). Однако возможности, которые дает постановочная съемка, фотомонтаж, а сегодня — электронная фабрикации «документальных кадров» посредством фотешопа, 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, etc... Сегодня мы уже не можем отделить «необработанный» фотоснимок от «обработанного», поскольку не имеем возможности (а часто и желания) для соотнесения доступных нам фото-образов с их референтами. Только домашняя фотография еще сохраняет репутацию «свидетельства» *того, что было*. Мы верим ей, потому что знаем, кто, где и при каких обстоятельствах «попал в кадр». Мы верим ей, но вопрос в том, можно ли ей *довериться*, можно ли переложить на фотоальбом труд воспоминания?

от взаимодействия с людьми и вещами и от силы производимого ими впечатления. Зависимость эта получила косвенный, опосредованный характер, поскольку содержание биографической памяти в значительной степени формируется не напрямую, не через жизненные впечатления, а через впечатления, полученные от созерцания фотографических образов. 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 прошлому, 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<sup>8</sup>. Однако широкое распространение домашней фотографии внесло в содержание биографической памяти весьма существенные коррективы. Сегодня мы сталкиваемся с ситуацией, когда *долговременная* память о событии (лице) определяется не *столько яркостью и силой* 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 такие предметы,

<sup>8</sup> 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 здесь никаких гарантий удержания былых состояний, точно так же, как их не дает созерцание фотографий. Появление на месте картин, сбереженных естественной памятью, фотографических образов не внесло в эмоциональную (самую «капризную») составляющую памяти никаких изменений. Фото-образы, как и образы спонтанной памяти, не гарантируют актуализации прошлого-как-состояния. Их созерцание «лишь усиливает недоумение — перед нами все те же бескачественные продукты, безвкусные полуфабрикаты: запечатленная радость не сохранила себя как радость, а ощущение встреч все-таки куда-то ускользнуло...» (Секацкий А. К. Практическая метафизика. СПб., 2005. С. 366).

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 экзистенциального фундамента («случайные кадры» — это «кадровая основа» семейных фотоальбомов).

Перелистывая страницы домашних альбомов, мы, конечно, испытываем при этом какие-то чувства, но чувства эти связаны с работой рефлектирующего сознания, занятого сопоставлением «теперь» и «тогда»: вот как «тогда» выглядели друзья, родители, мой город и я сам, а вот как они выглядят сегодня... Здесь чувство возникает как эффект восприятия времени («Неужели вон тот — это я?»). Но такие переживания далеки от чувств, которые были у человека на момент съемки. И если в каких-то случаях встреча с фото-образом может спровоцировать попадание в пе-

которые по своему экзистенциальному весу совершенно незначительны, порой – ничтожны. Не яркость исходного впечатления определяет теперь, какие картины прошлого мы запоминаем, а совсем наоборот: картины прошлой жизни, объективировавшие собой озабоченность современного человека проблемой сохранения следов настоящего для будущего, обеспечивают долговременное хранение в памяти тех или иных эпизодов прошлого.

**Фотография как место памяти.** О феномене «мест памяти» применительно к историческому сознанию современного французского общества хорошо пишет Пьер Нора<sup>9</sup>. Нора говорит о местах памяти<sup>10</sup> как о симптоме исчезновения памяти-традиции, которая была вписана в жизнь больших и малых социальных групп, обладавших «сильным капиталом памяти и слабым капиталом истории», и которую транслировали институты, «осуществлявшие и гарантировавшие сохранение и передачу ценностей». Сегодня эти коллективные субъекты памяти распались, а вслед за ними в фазу полураспада вступили такие институты, как церковь, школа, семья и государство. С того момента, как традиционный субъект памяти (а традиционный субъект памяти – это всегда коллективный субъект) стал размываться, начался процесс замещения памяти историей как рациональным, критическим дискурсом прошлого. 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», претендующая на «восстановление» памяти «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 – тожде-

реживание, то здесь нет особой заслуги фото-образа как фото-образа. Фотография здесь ничем не отличается от любой другой вещи, встреча с которой может послужить толчком для произвольного воспоминания. Здесь фотография не имеет преимуществ перед пирожным Мадлен. Однако тема произвольного воспоминания – это уже другая тема.

<sup>9</sup> См.: Нора П. Проблематика мест памяти. С. 17–50.

<sup>10</sup> К местам памяти, в частности, относятся «архивы вместе с трикулером, библиотеки, словари и музеи наряду с коммеморациями, Пантеон и Триумфальная арка, словарь Ларусса и стена Коммунаров» (Нора П. Проблематика... С. 26).

ство истории и памяти»<sup>11</sup>. Рефлексивная обращенность истории на саму себя, все возрастающая дистанция и отрыв историка и тех, для кого он пишет, от традиции соотносятся с выделением особых «мест памяти», «мемориалов», где находит себе убежище «чувство непрерывности».

Покидая историческое сознание, память, полагает Нора, становится «феноменом исключительно индивидуальным»<sup>12</sup>. Обособленным индивидам, чтобы помнить, нужны историки, которые соберут и представят прошлое как что-то цельное, связанное, дав своим читателям полную драматизма и величия жизнь предков.

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, памятки, т. е. необходимый арсенал своей собственной работы, но ценой лишения их того, что в наших глазах сделало их местами памяти. В конце концов общество, живущее под знаком истории, как и традиционное общество, оказалось бы не в состоянии обнаружить места, ставшие обителью его памяти»<sup>13</sup>.

Итак, коллективная память разрушена, на месте коллективной памяти возникают разнородные места памяти. Последнее пристанище памяти – как полагает Нора – в памяти индивидуальной, персональной. В центре внимания данного эссе как раз и находится индивидуальная, биографическая память. Что же мы видим? Мы приходим к мысли о том, что под воздействием новых средств фиксации настоящего *биографическая память как индивидуальный феномен претерпевает существенную трансформацию*, идущую, по сути, в том же направлении, что 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 – эффект 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

<sup>11</sup> Нора, П. Проблематика... С. 19.

<sup>12</sup> «Нация – это больше не борьба, а данность, история превратилась в одну из социальных наук, а память – это феномен исключительно индивидуальный» (Там же. С. 25).

<sup>13</sup> Там же. С. 20.

фотоснимков связанной фото-картины индивидуального прошлого. Внедрение фото-образов в структуру персональной памяти – это движение в том же направлении, что и тенденция к замещению пережитой истории (исторической памяти) интеллектуальной реконструкцией истории как завершающего этапа в сложной последовательности операций, осуществляемых над фотодокументами, свидетельствами прошлого. Можно сказать, что в нашу эпоху, 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 (или жизни семьи).

Домашняя фотография, фотоархив и фотоальбом – это *техногенные «места памяти»*, которые разрастаются с пугающей быстротой. Рост фото-архивов отвечает стремлению индивидуумов знать свое прошлое. Ведь до тех пор, пока существовали коллективные тела, существовала и коллективная – родовая, народная, сословная – память; раздробление коллективных тел на множество изолированных друг от друга индивидов сделало насущным возведение не только истории-памяти и критической истории, но возведение, на свой страх и риск, также и 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 прошла? 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 рационально-критической репрезентацией (реконструкцией) прошлого и процесс замещения-реконструирования спонтанной памяти (в частности – ее замещения фото-конструкцией) совпадают не полностью, но лишь частично<sup>14</sup>. Если историк действует реф-

<sup>14</sup> Тем не менее, трудно не усмотреть общность тенденции, обнаруживающей себя и в озабоченности общества сохранением и производством архивов (Нора говорит о «религии» архивов и «суеверном уважении» к «следам прошлого»), и в умножении домашних фото-, видео-, аудиоархивных хранилищ. Есть что-то общее в тяге к изысканиям в публичных архивах и в работе фото-любителя, собирающего из нагромождения домашних фотографий то, что можно было бы представить как историю жизни.

В ситуации, когда и организации, и частные лица все активнее формируют свои собственные архивы, насущной становится задача «их подконтрольного раз-

лексивно, методично, профессионально, то возведение фото-конструкции биографической памяти происходит полусознательно. Прежде человек жил и, прожив какую-то часть жизни, вспоминал прошедшее, теперь ему приходится обращаться не напрямую к памяти, а к домашнему архиву и работать с архивом. Поскольку сам он обычно не осознает того, что он этим трансформирует спонтанную память, возникает задача показать, что же, собственно, происходит с биографической памятью в тот момент, когда человек занят, казалось бы, невинным, привычным, вошедшим в быт делом: фотографированием, составлением альбомов, сортированием 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, которые мы удерживаем посредством образов, произведенных аппаратом, – третье. Чтобы осмыслить переход от традиционных (дофотографических) форм удержания биографического прошлого к местам памяти информационного общества (фотография и др. техногенным методом консервации пережитого<sup>15</sup>), стоит поразмышлять над тем, чем, собственно, новые места памяти отличаются от старых?

**Рукотворный образ.** К традиционным местам памяти можно отнести дневники, письма, наброски с натуры<sup>16</sup>, рисунки по памяти, заметки в

рушения» (Нора П. С. 30). Это относится к публичным архивам, но также и к архивам малым, домашним, в частности, к фото-архивам. Перед фотографом-любителем встает вопрос: кто и когда воспользуется стремительно разбухающим персональным фото-архивом, если время, необходимое на его разбор, систематизацию и осмысление, будет несоизмеримо с временем человеческой жизни? Отбор и уничтожение фотографий становится необходимостью. При том объеме фотографий, который мы сегодня имеем, их последующая переработка в историю-память становится все более проблематичной. Рассредоточенную по альбому распавшуюся на множество фото-образов память не удастся выстроить в какой-то упорядоченный порядок, составив из смальты разноцветных образов мозаичную картину персональной истории.

<sup>15</sup> С фотографии начинается, но ей не заканчивается революция в способах фиксации настоящего. Появление любительского кино, видеосъемки, аудиозаписи выражает все ту же тенденцию к смещению мемориальных 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 здесь ограничим себя фотографией. Мы ограничиваем себя ей потому, что она была первой формой машинной фиксации настоящего для будущего и остаётся основным материалом для постройки «здания» биографической памяти сегодня. Иначе говоря, фотография парадигмальна для всех аппаратных способов фиксации настоящего.

<sup>16</sup> Следует заметить, что рисунок с натуры (или запись в «писательском блокноте») ничем принципиально не отличается от рисунка (записи) «по свежим следам»; (и тут и там фиксируется настоящее, наше сей-час). В одном случае «иска-

блокноте, маргиналии, оставленные на полях книги, etc. Для нас – в перспективе сопоставления с фото-образами – наибольший интерес представляет *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)<sup>17</sup>. Рисуя, человек *выражал* персонализированное отношение к предмету мимесиса, обнаруживал себя и через что, и через как изображения. Взаимодействуя с рукотворными местами памяти, человек *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: прорисовываются только те моменты прошедшего, которые имеют для художника какое-то значение. 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 вовне воспоминание*, из которого *вычли* те элементы, которые не прошли отбора на значимость (не все, что восприняли мы можем вспомнить, – не все, что можем вспомнить считаем заслуживает фиксации), и те, которые выпали по причине ограничений, накладываемых изобразительной техникой (у пастели одни возможности, у акварели – другие) и профессиональными возможностями художника<sup>18</sup>.

жения» 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.

<sup>17</sup> О прошлом можно вспоминать с карандашом (кистью) в руках. В этом случае мы имеем дело с мимесисом, предмет которого – образ-воспоминание. Традиционные способы фиксации настоящего и прошлого «на будущее» были закреплением воспринимаемого «здесь и теперь» (запись в рабочий блокнот, зарисовка с натуры) или были работой с воспоминанием (экспликация 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 своему прообразу (образу исходного восприятия). Рисунок с натуры ближе к исходному образу (к образу-восприятию), образ в воспоминании – дальше от него и от зарисовки с натуры. Еще дальше от оригинала отстоит «рисунок по памяти»: художник работает уже с трансформированным памятью образом, а перевод воспоминания на бумагу уводит «переводной образ» еще на один шаг в сторону от первичного образа.

<sup>18</sup> Что-то из открытого «внутреннему оку» рисовальщика не переносится на бумагу потому, что 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, рисовальщик *срезает лишнее* и *добавляет* (и сознательно, и бессознательно) *то, чего не было в образе-воспоминании*, но что, с его точки зрения, обнажает самое главное в предмете (в прежние времена говорили об идеализации художником своего предмета).

Воспоминание, перенесенное на бумагу, – это конструкция, но конструкция, в основании которой – субъективность рисовальщика, его переживание и понимание действительности. В то же время, экспликация воспоминания – это не только вычитание, но всегда еще и прибавка, прибавка: человек вносит в рисунок больше, чем помнит. В опредмеченное на бумаге воспоминание он вписывает свое представление о том, какой должна быть (должна была быть) его жизнь и, соответственно, каким должно быть его прошлое. 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), закрепляя в памяти картину прошлого на момент ее экспликации, но **не подменяет ее образом, которого в опыте никогда не было** (что происходит по ходу взаимодействия с фотоснимками)<sup>19</sup>.

**Технический образ.** Одно из часто посещаемых мест памяти – это домашние фотоальбомы. Биографически маркированная фотография отличается от традиционных (рукотворных) топосов, предназначенных для искусственной сборки биографической 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). Фотография хранит образы и воздействует на биографическую память держателя фото-архива, оставаясь от него дистанцированной, отчужденной<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Иной характер будет иметь взаимодействие с рисунками, изображающими знакомые нам лица, ландшафты, вещи в случае, если они были сделаны другими, 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 (рисунок, выполненный «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 первом случае в сознание войдет чужое *воспоминание*, во втором – механический отпечаток, выполненный машиной.

<sup>20</sup> Произведенный фотокамерой образ – образ дегуманизированный, анонимный. И если фотография, тем не менее, «цепляет нас», то ее аффективная сила – сила ее воздействия на нашу 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, – тот, кто способен оказать сопротивление заложенной в аппарат программе и навязать машине

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 техно-науки, согласовавшего свое видение с психофизическими возможностями восприятия эмпирического субъекта. Но сути дела «подстройка» получаемого камерой отпечатка под человеческие органы восприятия не меняет: то, что дает нам фотоснимок – это *специфическая* (понятийно и технически проработанная) проекция фрагмента действительности на плоскость<sup>21</sup>. То, что аппарат, фиксируя образ вещи, трансформирует ее, наглядно демонстрирует тот факт, что разные камеры дают нетождественные изображения одного и того же предмета; их отличие друг от друга зависит от технических параметров используемых во время съемки фотоаппаратов<sup>22</sup>. Выполненные с одной и той же позиции (но разными камерами) снимки одной модели отличаются друг от друга порой не меньше, чем ее живописные или графические изображения, исполненные разными художниками.

свои цели. В отличие о фотохудожника, рядовой пользователь соглашается с тем, что «предлагает» ему камера, нажимая на кнопку «спуск» без особых раздумий.

<sup>21</sup> Об этом писали многие аналитики фотографии, в частности, В. Флюссер, указывавший на то, что фотографии «представляют собой перекодированные понятия, которые делают вид, будто они автоматически отображают мир на поверхности. Именно этот обман нужно расшифровать, чтобы показать истинное значение фотографии, а именно запрограммированные понятия; чтобы выявить, что в фотографии речь идет о символическом комплексе абстрактных понятий, о дискурсе, перекодированном в символическое положение вещей» (Флюссер В. За философию фотографии. С. 50.)

<sup>22</sup> Не следует забывать, что технические образы фиксируют не реальность «как таковую», а реальность под определенным, сформированным новейшей оптикой 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. Олинные друг от друга образы дают черно-белая и цветная фотография, о чем не раз писали теоретики фотографии. «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. Указ. соч. С. 47, 49). Еще большим своеобразием обладают снимки, выполненные в рентгеновских лучах.

Итак, объективен ли фото-образ? Он объективен в том смысле, что имеющиеся в отпечатках отклонения от технической «нормы» (например, деформации изображения), обусловленные параметрами объектива, его загрязненностью, сбоями в работе механизма камеры, качеством пленки, чувствительностью сенсоров цифровой камеры и т. д., носят *технический* характер.

Подгонка фотоизображения под возможности человеческого восприятия скрывает от нас их иноприродность образам первичного восприятия вещей. 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 щелкал затвором фотокамеры. Жизнь впечатления во времени – это постепенная трансформация исходного впечатления. Через месяц оно уже совсем не то, что было в момент восприятия. Через год разница будет еще более значительной. С фотографией все иначе. Здесь первоначальная дистанция между впечатлением и фото-отпечатком является максимальной (она и существенно больше, чем различие между исходным впечатлением и воспоминанием о нем годы спустя, она больше, чем различие между впечатлением и его миметическим образом при зарисовке с натуры), а позднее.. позднее дистанция исчезает.

Это происходит потому, что на место исходного впечатления «инсталлируется» фото-образ, и человек волей-неволей становится хранителем впечатления от созерцания фотографии (*срабатывает эффект кукушки: анонимный субъект техно-науки подкладывает нам «кукушкины яйца» фото-образов из нашего жизненного мира, помещая их в гнезда-альбомы, а мы терпеливо их «высиживаем», листая альбомные страницы; результат получается примерно таким же, как в мире птиц: кукушкины дети объедают, а то и выбрасывают из гнезда потомство 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. Беззаботности способствует пространственная отделенность образов-воспоминаний от образов, локализованных вне тела, в фотоальбоме или на экране монитора. Фотография – протез зрительной памяти. Протезом пользуются для усиления какой-либо способности/функции души или тела (в данном случае – зрительной памяти) и обычно не задумываются над тем, как влияет его использование на протезируемую способность. Последствий регулярного применения механических приставок по наращиванию зрительной памяти мы обычно не замечаем. Не замечаем потому, что изменения в ее структуре и содержании происходят постепенно, а потому – незаметно, так что отследить момент подмены первичных образов на их технические аналоги не удастся.

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

Безболезненность и неощутимость внедрения фотографического образа в биографическую память не в последнюю очередь определяется тем,

что человек, листая страницы домашнего альбома, имеет дело не с чужими образами, а с изображениями, которые отсылают к предметам его же прошлого. В ходе операции по имплантации фото-образов в биографическую память важное значение имеет акт узнавания созерцателем снимка запечатленных на нем 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 «расслабляется», «распускается» и с готовностью впитывает «знакомое»<sup>23</sup> (это – «я», это моя жизнь, мои друзья и родные). Реакции отторжения чужого (иммунологической реакции) не возникает, так как человек воспринимает фотографический образ как «свой».

Уверенный в том, что он среди «своих», человек заинтересованно и подолгу рассматривает снимок, многократно к нему возвращается... Если через какое-то время любитель фотографий захочет вспомнить что-то из своего прошлого, а альбома поблизости не окажется, то он непроизвольно воспроизведет все те же альбомные образы, извлекая их уже не из альбома, а из своей памяти, как если бы они были картинками прошлого, удержанными им непосредственно из бывшего опыта, а не из опыта просмотра фото-снимков. (Опыт просмотра фотоснимков – это, конечно, тоже жизненный опыт, но опыт вторичный, опыт восприятия 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» па-

<sup>23</sup> 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 прищипые (масс-медийные) образы могли закрепиться (пусть и ненадолго) в душах людей, их «накачивают» символическим содержанием, «тюнингуют» (добавляют в них «красоты», «мужественности», «женственности», «изящества...»), делают гиперреалистичными и заставляют ломиться в «двери души» до тех пор, пока, наконец, их запоры не расшатываются и какой-нибудь торжествующий образ-варяг не отвоевывает себе место в тщательно охраняемом святилище памяти. Фото-образы из домашнего альбома подобных трудностей не знают. Образы хорошо знакомых мне людей (вещей, мест) как бы изначально помечены знаком «свой», что и определяет наше особое отношение к домашней фотографии. Признав (опознав) образ в качестве того, что со мной было, что имеет ко мне отношение, я тем самым признаю за снимком право представлять мое прошлое. «Приятие верительных грамот» существенно облегчает фото-образу внедрение в защищенное от чужаков святилище персональной памяти.

мяти фотография превращается в ее интегральную часть. Чужеродное «тело» машинного образа входит в душевную жизнь, не утрачивая при этом своей чужеродности.

С момента интернализации образы с фотографии обособляются от внешнего носителя и обретают статус внутренних образов (таких образов, которые человек «носит с собой», образов, которые вписаны в его тело). Теперь, даже если «материнская» фотография будет утрачена, образ сохранится в душе как воспоминание, прописанное в структурах индивидуальной памяти. Так имплантат (аппаратный образ-проекция) внедряется в самосознание человека, в самую глубину его душевной жизни – в святилище памяти. Постепенно в порядке удержанных естественной памятью образов встраиваются звенья и цепочки образов-проекций. Со временем они разрастаются и живая ткань воспоминаний замещается (незаметно и безболезненно) имплантатами, введенными в сознание 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 «программу» 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 образов возможность помнить не по фотографиям? Думаю, что пока еще на этот вопрос можно ответить утвердительно: да, 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 в внутренним взором в прошлое, мы не можем сказать, что бы мы могли помнить о наших путешествиях, о школьных товарищах, о 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?** Я попытался описать механизм внедрения фото-образов в структуры персональной памяти, а теперь попробую разобраться в том, что позволяет фото-образам одержать победу, то есть закрепиться в



памяти и вытеснить исходные воспоминания? Таких причин несколько. Первое, что бросается в глаза, – это *вездесущность* фотографии, способность быть «везде и всюду». Даже ребенок сегодня может «изготавливать» фотоснимки в неограниченном количестве. Если письменным архивом владеет не каждый, то фото-архив имеется в каждом доме. Дневники, письма, путевые записки требуют от своего создателя и читателя значительных интеллектуальных и эмоциональных затрат (перечитать материалы архива за несколько лет – немалый труд, предполагающий готовность отдать этому делу силы и время)... Фотография же предъявляет к своему владельцу минимальные требования и «она всегда к вашим услугам». Чтобы посмотреть домашние «фотки», не нужно много времени. Материал для созерцания нарезан тонкими ломтиками («порционно»), так что просмотр снимков можно остановить/возобновить в любой момент и с любого места. Фотография подкупает нас своей непритязательностью: она ничего от нас не требует, а дает – много. Фотография – это возможность помнить без усилий, без напряжения.

Затем обращает на себя внимание агрессивность технических образов, их **яркость и отчетливость**, значительно превосходящая 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, когда-то взволновавший человека и укоренившийся в ней «самосевом».

Однако самое важное «конкурентное преимущество» фотографического образа – это **стабильность изображения**, обусловленная его определенностью «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 вспоминаем в разное время по-разному. Что дает 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 в одну точку, с каждым просмотром делая след, оставшийся в душе от прошлых просмотров, все более четким и глубоким. 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, мы закрепляем его в хранилищах нашей долговременной памяти<sup>24</sup>.

Итак, чем чаще вы обращаетесь к фото-образу, чем дольше вы задерживаете на нем свое внимание, тем лучше вы его помните, и тем

<sup>24</sup> Фото-образ действует на меня точно так же, как предметы окружающего мира. Вещи, которые регулярно попадают мне на глаза, я способен воспроизвести в воображении даже в случае, когда они не имеют для меня существенного значения. Такие вещи удерживаются в моем сознании не потому, что они чем-то

меньше вероятность, что когда-нибудь вы будете способны воспроизвести черты запечатленного на нем человека независимо от их фото-проекции. В какой-то момент вы осознаете, что первым образом, который предъявила к «просмотру» ваша память в ответ на желание вспомнить знакомое лицо, оказался фото-образ.

В борьбе экзистенциально-значимого воспоминания и фотографии за «место» в памяти побеждает **сильнейший**. Опыт показывает, что технические образы значительно сильнее образов, удержанных естественным путем (через жизненное впечатление и переживание от лица или вещи). Следовательно, 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 забывает, утрачивает, теряет; мы заранее предвидим, что без фотографий наши воспоминания выцветут, поблекнут... Как тут не запастись «соломкой», как не подстелить ее, не ухватиться за нее? Чтобы привести наглядный пример замещения спонтанной памяти ее фото-конструкцией, обратимся к жанру свадебной фотографии.

Первая (официальная) часть свадебной церемонии сегодня полностью выстраивается под фотографию (свадьба-для-фото). Ее основная цель – производство фотографий, призванных сохранить для семейной истории фото-образ праздничного действия<sup>25</sup>. Помогает ли фотодокументация удерживать в памяти это событие? Помогает. Вопрос, однако, в том, что *именно*

---

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 повседневной жизни). 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.

<sup>25</sup> Присутствие на брачном торжестве «постороннего лица» (фотографа), вынесенность происходящего «здесь и теперь» в будущее («не волнуйтесь, все останется на пленке») трансформирует не только память, но и само праздничное действие. Логика фото-документации смещает исходный смысл праздника. Фотокопия свадьбы в каком-то смысле оказывается важнее самого торжества и того, что им знаменуется. Удивляться этому не приходится. Фото-свадьба, под которую подлаживается свадьба действительная, – «вечна» и всегда готова к услугам, ее можно посмотреть (потребить) в любой момент. Условием перевода свадьбы в пригодную для потребления форму как раз и оказывается присутствие на ней наблюдателя с фотокамерой. Будущее требует жертв. Приготовления к свадьбе оправдываются ее документированием. Для чего же, скажите, заказывала платье невеста, ее свидетельница и ее подружки, зачем наряжались жених, его друзья и родственники? Ответ очевиден. Чтобы сохранить свадебное великолепие для будущего. Первые, трезвые часы свадьбы почти целиком заняты под съемку. Молодожены и свидетели, родственники и друзья безропотно следуют указаниям фотографа (менеджера 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 cere-

но вы будете помнить благодаря фотографии, а что – забудете? Проведите мысленный эксперимент: попытайтесь вспомнить лица людей, которые были на вашей свадьбе, и постарайтесь воспроизвести в своем воображении ее наиболее примечательные эпизоды. Скорее всего, вы обнаружите, что лучше всего вам помнится то, что «запротоколировал» фотограф, а то, что по каким-то причинам не попало в объектив фотокамеры, вы или забыли, или помните смутно. Что же произошло? Почему спустя 5-10 лет после свадьбы вы не сохранили в своем сознании ничего (почти ничего), кроме тех эпизодов праздника, которые «попали в альбом»? Происозло непонятное: фотографическая копия события заменила живую память о свадьбе, и на месте праздника-в-живом-вспоминании утвердился его 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 в том отношении, что часть снимков, инкорпорированных (имплантированных) в наше сознание фотографией, сохраняет не то, что «увидено своими глазами»<sup>26</sup> (хотя бы и через видоискатель фотоаппарата), а то, что «увидено «другими». Ведь снимая на камеру, мы снимаем других, а не себя. Тем не менее, значительная часть снимков в семейном альбоме – это наши портреты. Созерцающая карточки, на которых мы запечатлены solo или в кругу друзей, близких, родственников и коллег, мы созерцаем (соответственно – запоминаем) то, чего не видели, не могли видеть. Просматривая содержимое домашнего фото-архива, фотолюбитель вольно или невольно запоминает образы, которые никогда не попадали (и не могли попасть!) в поле его восприятия, и забывает то, чему он был свидетелем. Фотография отделяет человека от пережитого и предоставляет ему (для созерцания) его собственный образ как образ «другого», того, за кем можно наблюдать со стороны.

мони, 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.

<sup>26</sup> Едва ли мы способны вспомнить, как мы выглядели 15 лет назад, отталкиваясь от воспоминаний о своем отражении в зеркале. Не стоит также забывать, что в повседневную жизнь народа 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.

Воспоминание о себе как о другом (мое «я», визуально представленное в модусе «он») сформировалось сравнительно недавно, уже в фотографическую эпоху<sup>27</sup>. Вместе с фотографией на свет появился новый вид образной памяти: память о себе как об участнике события, память с позиции другого. Человек получил возможность помнить не только то, что он когда-то воспринял, но также и то, участником чего он был, но что не могло быть частью его кругозора, поскольку 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, места, которые когда-то посетили (все это – предметы нашего кругозора), и 2) самих себя, увиденных в кругозоре «других», «со стороны»<sup>28</sup>.

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 менее, чем способность помнить. Скажи мне, что ты забываешь, – и я скажу тебе, кто ты<sup>29</sup>. Человек, как конечное существо, не может помнить всего, что видит, слышит, осязает... Забвение большей части воспринятого – необходимое условие жизни, оно защищает сознание от перегрузки (от информационного хаоса) и от фрустрирующих воспоминаний (фиксация на травматичных событиях, частое возвращение к ним – симптом душевного нездоровья). И все же основная функция забвения – освобождать память от второстепенного, от тех впечатлений, знаний, навыков, которые годами лежат «без движения», не востребуются субъектом.

<sup>27</sup> Эффект собственной другости, 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», который знаком мне по «текущему» отражению в зеркале, это мое «я» в третьем лице («он»).

<sup>28</sup> Мой образ, увиденный фотографом, – не то же самое, что мой образ, произведенный им с помощью фотокамеры. Фотография доносит до меня образ, запечатленный не с точки зрения определенного другого, а «с точки зрения» анонимного другого, другого как универсального 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..

<sup>29</sup> Важность забвения для 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.

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 «посторонние», то есть те, 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<sup>30</sup>.

Если исходить из того, что объем памяти конечен, то процесс наполнения сознания фото-образами предполагает вытеснение (забвение) образов естественной, спонтанной памяти. Прибыль (запоминание) механически фиксированных 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 определенного снимка, с того самого, что когда-то был помещен нами в фото-альбом.

Эпизоды нашей жизни, не попавшие в постоянно действующую «экспозицию» или хотя бы в фото-архив, постепенно забываются, уходя в тень. Память, чьей опорой служит домашний архив, – это память, формируемая сознательно (или полусознательно)<sup>31</sup>, это конструкция биогра-

<sup>30</sup> 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 способны вспомнить только 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. Фотография вносит в работу забвения существенные коррективы. 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 тех, кто был запечатлен на групповом снимке.

<sup>31</sup> Возможность целенаправленно формировать фотокартину прошлого имеет предел. Подбор снимков несет на себе печать двойственности: с одной стороны, образ прошлого **сформирован мной самим** (это я когда-то выбрал объект для съемки, это я отбирал для экспозиции фотографии и систематизировал их), с другой – **подборка фотографий остается случайной**, поскольку определяется не зависящими от моей воли обстоятельствами. Так, например, какие-то моменты прошлого (экзистенциально важные, значительные, те, о которых человек хорошо помнит) могут остаться в тени только потому, что от них «не осталось фотографий». А это значит, что создание фотоэкспозиции определяется наличным содержимым архива, другими словами – случаем. Фото-протезом оснащаются только те фрагменты былого, которые прошли «через объектив», соответственно, именно они получают возможность «прописаться» в долговременной памяти.

фического 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 выделялся на фоне будничной жизни 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 человека (фиксирувалась не его текущая жизнь, а ее основные этапы; со студийных фотографий на нас смотрят: ребенок с родителями, школьник, выпускник, студент, молодожены, молодые родители с ребенком, начальник цеха, дедушка, 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 строительства фото-каркаса памяти (возведения ее визуальной конструкции). Этой решающей фазе предшествует ряд 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 ряд этапов и сочетает процедуры отбора и систематизации (часть карточек отбирается, 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 стадия – извлечение фотографий из архива, помещение в альбом, датировка, придумывание подписей. *Что же определяет отбор из множества снимков лучших? Память составителя и его самосознание.* Тот или иной снимок имеет ценность не сам по себе (не по своему фотографическому и эстетическому качеству), его значимость находится в зависимости от того, чей это образ и какое место запечатленное на нем лицо занимает в жизненном мире составителя альбома.

Работая с фото-архивом, человек не просто вспоминает то, что было, он оценивает прошлое и решает, что из бывшего имеет для него значение, а что – нет<sup>32</sup>. 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 **хочет помнить**. Состав экспозиции определяет взгляд в прошлое, но взгляд этот сверен с желанным будущим, а последнее представляет собой проекцию жизненного идеала (каким я хотел бы быть)<sup>33</sup>.

Альбомную экспозицию создают (не важно – сознательно или нет) не только для того, «чтобы помнили», но и для того, **чтобы помнили правильно**, чтобы «другие» получили верное (с точки зрения составителя)

<sup>32</sup> В прежние времена возможность работать с биографическим прошлым и формировать его образ имели только владельцы семейных и личных рукописных архивов (переписка, дневниковые записи, рукописи, мемуары и т. д.). Какие-то документы хранитель архива со временем уничтожал, какие-то, напротив, сохранял, и все это – в горизонте того «образа себя», который он хотел сохранить для потомков. Однако рукописный архив (сегодня – электронный архив текстов) был и остается сравнительно редким явлением. В силу характерного для переписки, путевых заметок, мемуаров и дневников высокого «коэффициента субъективности» эти «мемориаль» 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 распространению частных архивов и текстов 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, фотоархив предполагает вычленение из всего объема документов той части депонированных образов, которая специально предназначена для эпизодического просмотра *хозяйном* и его *гостями*. Причем характер воздействия на память фото-экспозиции отмечен двойственностью, неоднозначностью. Эффективность ее воздействия на память определяется регулярностью просмотра экспозиции и ее комментированием.

<sup>33</sup> 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 фото-архиву. Правда, есть и отличие. Организатор выставки работает с *культурной памятью народа*, он отправляется от самосознания культуры, к которой принадлежит и которую формирует (вот, посмотрите, это именно то из нашего наследия, что заслуживает внимания!). Составитель домашнего альбома работает с *собственным прошлым* и *видоизменяет биографическую память*. Впрочем, он творит фото-версию своей жизни только в той мере, в какой его жизнь может быть представлена в качестве заверченного целого.

представление о жизни того, кому посвящена экспозиция. Альбомы «делают», ориентируясь на себя и на другого, но конструкция биографического прошлого воздействует, прежде всего, на содержание и структуру памяти их составителя и владельца.

С того момента, как экспозиция подготовлена, уже не составитель определяет ее образное содержание, а она формирует образное наполнение его самосознания и представление о нем тех, кому демонстрируют экспозицию<sup>34</sup>. Спустя всего несколько лет структура и содержание экспозиции может превратиться в несущую конструкцию образной памяти ее создателя.

#### **От вещи – к фото-образу, от памяти – к симулякру памяти.**

Суть процесса трансформации органической памяти можно определить как ее *симулирующее стимулирование*, как подмену памяти на ее симулякр. Почему здесь уместно говорить о симулякре? Потому что на том месте, где «располагались» образы спонтанной памяти, выстраивается фото-конструкция «того, что было», которая в том, что было, уже не нуждается, полностью или частично замещая его симулякром прошлого. Фотография, которую делают ради памяти о том, что *действительно было*, мало по-малу *подменяет* его. Фотография перестает отсылать к своему референту, замыкая наши зрительные воспоминания на фотографических образах. В результате *спонтанная, живая* (имеющая своим источником опыт прямого (телесного) взаимодействия с вспоминаемым) *зрительная память замещается воспоминаниями о фотографических образах*. Так домашняя фотография, ценимая нами за оче-видную для созерцателя связь с референтом (он сам видел это, он знает, когда и где происходило то, что снято), оттесняет нас от того, о чем, казалось бы, свидетельствует, переворачивая

<sup>34</sup> Фотоархив оставляет простор для формирования различных фото-версий прошлого. Соответственно, он допускает его корректировку (прошлое для данного периода жизни, «актуальное прошлое») в желательном направлении. Смена супруги(а), к примеру, в большинстве случаев побуждает обновить экспозицию; каждая из сторон представляет своей половине откорректированный фото-образ прошлого. Каким-то снимкам придется оставить обжитые страницы и отправиться в «запасники» домашнего архива; их место займут отпечатки, более подходящие к новой матриониальной ситуации. По мере того, как отредактированные применительно к изменившимся обстоятельствам альбомы войдут в оборот, извлеченные из просмотрной «бойимы» образы будут тускнеть и стираться из памяти, а новая версия прошлого (отредактированное фото-прошлое жены/мужа и образ «совместножитого прошлого») будет укореняться в сознании и со временем закрепится в нем (если, конечно, очередной поворот в семейной жизни супругов не приведет к неизбежным перестановкам).

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

отношение образа и вещи: вещь, человек, событие с какого-то момента существуют для нас в том виде, который был задан фотографией. Если на первом этапе фото-одиссеи (съемка, изготовление снимков, подготовка к экспонированию) усилия фотографа оправдывались необходимостью удерживать с помощью фотографии то, что с ним происходило на самом деле, то что в конечном итоге «вошло в кадр» вытесняет и замещает «закадровую» реальность («что было»).

**Вместо заключения.** За фото-протезирование памяти человеку приходится платить высокую цену: его воспоминания утрачивают экзистенциальную основу и теряют аутентичность, подменяются симулякром. Человек помнит то, чего без просмотра фотографий не помнил бы, и не помнит того, что, возможно (не будь в его распоряжении фото-архива), хранил бы в памяти многие годы. Индивидуальность равно проявляется в том, что человек помнит, и в том, что он забывает. Домашний фото-архив существенным образом трансформирует и память, и забвение. Сегодня человек уже не может внятно ответить на вопрос: что из своего прошлого помнит он, а что, с его помощью, помнит фотоальбом. Судя по всему, доступ в «экологически чистую», «незатоптанную» фотографическими образами память закрыт, и закрыт надолго, быть может – навсегда.

### **Photos stay in our memory (analysis of the photographic construction of memory)**

**S. Ishaev**

*The article represents the analysis of the ways the home photography (amateur photography) influences our biographic memory. Interaction of the automatic arbitrary memory with a picture causes substitution of the original information by the photographic images. Theoretical study of the influence of the picture on structures and data in the biographic memory drives the author to the following conclusion: only reflexive reviewing of the basic characteristics of our interaction with the photographic images helps us to work out our personal strategies of interaction with the camera and its production.*

**Key words:** home photography (amateur photography), biographic memory, technical image, implantation of the image, construction, prosthesis, substitution, photo-archive, simulacrum.