

В. В. Нуркова

Зеркало с памятью
Феномен фотографии

Культурно-исторический анализ

Москва
2006

УДК 159.953.3
ББК 85.16
Н 87

Рецензенты:
д-р психол. наук, проф. Д.А. Леонтьев,
канд. филол. наук, доц. Д.П. Бак

Художник М. Гуров

ISBN 5-7281-0765-6

© Нуркова В.В., 2006
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2006

*Посвящаю эту книгу моим близким,
с которыми теперь можно встретиться
только на фотографиях, –
Н.Ф. Березанской и Т.Н. Елфимовой*

Введение

Фотография не просто дает нам
новый способ репрезентации опыта,
она меняет саму природу опыта
и переопределяет процесс понимания.

Скотт МакКьюр



Однажды жарким летом
1989 г. торговец антиквариатом и произведениями искусства
ва Марк Пагно (Marc Pagneux) прогуливался по знамени-
тому парижскому «блошиному рынку» (Marche aux de
St-Quen). Дело шло к полудню. В этот час, когда охотники

На полосе: Рис. 1. Л.Ж.М. Дагерр. Портрет неизвестного
(предположительно Поль Ю.), 1837.

за редкостями, окрыленные удачными покупками или разочарованные напрасно потраченным утром, уже покинули торговые ряды, Пагно не рассчитывал обнаружить что-то действительно ценное. Внезапно его внимание привлек старинный, обрамленный в грязную картонную рамку фотоснимок размером 5,8 x 4,5 см, который и был приобретен им за 600 франков (примерно 150 долларов). Ни продавец, ни покупатель (как он потом признался сам) даже не подозревали, что именно было предметом торга (рис. 1).

Портрет неизвестного, который, как подтвердила экспертиза, оказался самым ранним из известных в наше время дагерротипов, был опубликован почти 10 лет спустя, в ноябрьском выпуске журнала *Etudes Photographiques* за 1998 г., с комментариями историка искусств Анри Гантерта (André Gunthert) и инженера Жака Рокенкура (Jacques Roquescourt). Выяснилось, что уникальный отпечаток был сделан в 1837 г., т. е. за два года до того, как Дагерр оповестил мир об изобретении фотографии. Правда, в 1838 г. Дагерр сообщал в одном из частных писем: «Во время своих опытов я сделал несколько портретов и один из них вполне удался»¹. Споры о том, кто изображен на фотографии, продолжаются и по сей день. Наиболее вероятными кандидатами считают Джозефа или Поля Ю. (Joseph and Paul Huet). Кто бы ни был этот человек, пожертвовавший на благо науки целых 16 мин полной неподвижности на расстоянии 3,5 м от объектива фотокамеры, он, видимо, не очень верил, что опыт Дагерра удастся, и поэтому не позаботился даже о том, чтобы причесаться, прежде чем войти в историю.

В настоящее время фотография, знаменующая собой переход от традиционной знаковой к «вторичной оральной» культуре современности², хранится в сейфе одного из парижских банков. Министерство культуры Франции намерено выкупить ее и выставить в государственном музее. Не известно, во сколько может обойтись французской казне такая покупка. Владелец раритета считает, что этот снимок буквально не имеет цены. «Этот портрет не просто фотография, он принадлежит истории», — утверждает он.

Общепризнанная бесценность первого фотоснимка связана с тем, что на определенном этапе развития культуры становится необходимой рефлексия по поводу станов-

ления ее средств. Значимость фотографии имплицитно ощущается современным обществом. Свидетельством тому служит и проведение многочисленных выставок, и создание специализированных отделов фотографии в музеях, и организация государственных архивов бытовой фотографии. Однако этот интерес еще не материализовался в систематическом исследовании всего спектра социальных и психологических функций, которые шаг за шагом обретала фотография на протяжении своего развития как явления культуры. Такой анализ необходим и может быть осуществлен только на стыке различных дисциплин: культурологии, истории, психологии и социологии.

В отличие от традиционных проблем, которыми занимается история фотографии: изучение развития фототехники, фотостилей, различных областей фотодейтельности (фотожурналистика, художественная фотография, прикладная фотография и т. д.), — задача данной книги состоит в раскрытии психологических последствий и социальных практик использования фотографии в культуре. При подобном подходе фотография выступает не просто как одно из многих технических достижений, а как мощный инструмент порождения новых форм деятельности, несущих в себе не существовавшие ранее социальные и психологические функции.

В свое время Я. Марковский предлагал учредить специальную науку — аксиологию фотографии, рассматривающую ценности, стоящие за конкретными продуктами фотоискусства³. Продолжая намеченное им движение к пониманию многогранной сущности фотографии, мы предприняли попытку исследовать феномен развития фотографии как особого социокультурного средства, включенного в процессы социализации и индивидуализации личности и способствующего изменению психического склада человека.

История освоения фотографии человечеством рассматривается нами как процесс возникновения и развития идей и практик ее использования, их распространения в социальной и частной жизни. Мы постараемся проследить захватывающую динамику переходов потенциальных технических возможностей фотографии в реально раскрытые и освоенные.

История фотографии анализируется в книге как двусторонний, «встречный» процесс, где техническая *новация*, ведя к преобразованиям социального мира и психологического облика человека, приобретает статус *инновации*, а устойчивые потребности индивида и запросы общества опредмечиваются в появляющихся на рынке технологиях, стимулируя их дальнейшее развитие. Такой подход позволяет увидеть, что закономерности смены этапов в развитии феномена фотографии в культуре детерминированы как уровнем технических достижений, так и – в значительной мере – формированием социальных и психологических предпосылок каждого последующего прорыва в использовании фотографии в бытовании личности, что, в свою очередь, порождает создание новых технических изобретений в этой области.

Человеческая психика не натуральный (природный), а социокультурный феномен, специфика которого определяется социальностью, осознанностью и произвольностью⁴. Общая тенденция включения личности в культурный процесс разворачивается в направлении нелинейного нарастания показателей по двум осям: свободы и присутствия личностного компонента в овладении каждой системой «орудий культуры» (значимость оси социальной всеобщности при этом снижается). Тем самым культура выступает в нашем исследовании не как источник унификации, а как бесконечное пространство потенциального разнообразия индивидуальных траекторий развития уникальной личности. Это означает, что человек культуры всегда может искать орудие себе «по руке», однако, найдя и освоив его, он и сам становится другим.

«Очеловечивание» представителя рода *homo sapiens sapiens*, превращение его натуральной психики в «высшие психические функции», по Л.С. Выготскому, немислимо без специальных орудий, поставляемых культурой и постоянно вызревающих в ее недрах⁵. Мысль о двойственном характере культуры – носительнице нормативных форм организации деятельности и источнике потенциальных средств (разного типа орудий), с помощью использования которых индивид становится личностью, – высказывается многими выдающимися авторами. Так П.А. Флоренский говорил о процессе «органопроецирования»⁶, Л.С. Выгот-

ский – об интериоризации внешних культурных средств, становящихся внутренними механизмами формирования и регуляции психики. Очевидно, что средства культуры, выступающие в качестве условий порождения собственно человеческих форм психики, реально апеллируют к различным уровням построения субъекта, организуя его физиологическое становление как организма (представителя биологического вида), как субъекта социального взаимодействия и в пределе как активного деятеля пространства культуры.

Этот смысл наиболее удачно воплощен в термине «техника себя», предложенном М. Фуко. Фуко пишет: «Если придерживаться известных положений Хабермаса, то можно как будто бы различить три основных типа техник: техники, позволяющие производить вещи, изменять их и ими манипулировать; техники, позволяющие использовать системы знаков; и, наконец, техники, позволяющие определять поведение индивидов, предписывать им определенные конечные цели и задачи. Мы имеем, стало быть, техники производства, техники сигнификации, или коммуникации, и техники подчинения». Однако М. Фуко обнаруживает в культуре и четвертый тип техник: «В чем я мало-помалу отдал себе отчет, так это в том, что во всех обществах существуют и другого типа техники: техники, которые позволяют индивидам осуществлять – ими самими – определенное число операций на своем теле, в душе, мыслях и поведении, и при этом так, чтобы производить в себе некоторую трансформацию, изменение и достигать определенного состояния совершенства, счастья, чистоты, сверхъестественной силы. Назовем эти техники *техниками себя*. Если хотеть проделать генеалогию субъекта в западной цивилизации, следует учитывать не только техники подчинения, но также и «техники себя». Следует показывать взаимодействие, которое происходит между этими двумя типами техник. Я, возможно, слишком настаивал на техниках подчинения, когда изучал лечебницы, тюрьмы и так далее... Если раньше я изучал поле власти, беря за точку отсчета техники подчинения, то теперь, в ближайшие годы, я бы хотел изучать отношение власти, отправляясь от «техник себя»⁷.

В контексте нашего исследования методологические идеи М. Фуко о различных типах техник приобретают особое звучание. Безусловно, что в становлении человека как представителя культуры, субъекта социальной деятельности и носителя уникальной психики каждая из упомянутых техник играет свою роль. Можно провести аналогию с различными подходами в психологии и утверждать, что техники производства, по Фуко, были предметом анализа теории деятельности А.Н. Леонтьева, техники сигнификации, или коммуникации, разрабатывались школой Л.С. Выготского⁸, третий тип техник (техники подчинения) традиционно рассматривается социальной психологией как источник процесса социализации. Нам представляется, что философскую основу «техник себя» составляет понимание сущности личности как активной, самодетерминированной и саморазвивающейся системы. Одним из авторов, разрабатывающих этот подход в психологии личности, является А.Г. Асмолов⁹. Для нашей исследовательской задачи необходимо анализировать техники, выделенные М. Фуко, в их связи и взаимообусловленности.

Исследование развития фотографии в рамках методологии культурно-исторического подхода предполагает экспликацию закономерностей обретения этим техническим изобретением своих культурных, социальных и психологических функций. И напротив, становление новых видов деятельности, опосредствованных фотографией, и порождение соответствующих им новых социокультурных потребностей выступают источником развития технических изобретений в данной области.

Рефлексируя методологическую базу нашей работы, мы подчеркиваем идею социокультурной детерминации мотивационно-потребностной сферы человека и видим в механизмах развития социальных и психологических функций фотографии воплощение положений теории Выготского – Леонтьева о появлении новых потребностей как отклике на динамику культуры. Согласно названным теоретическим взглядам культура создает новые объекты, в которых опредмечиваются уже сложившиеся потребности, и провоцирует появление новых потребностей. Таким образом, культурой определяется спираль развития потребностей, на каждом последующем

витке которой наблюдается диалектическое противоречие между имеющимися потребностями и новыми средствами, возникающими в культуре, а также между новыми потребностями и возможностью их удовлетворения существующими артефактами культуры. Всякое новое техническое средство на первом этапе своего развития подвергается ассимиляции со стороны наличных потребностей, а затем бросает им вызов, запуская механизм формирования новых.

Новизна предлагаемой нами концепции, основанной на культурно-деятельностной методологии, состоит в том, что объект культуры – фотография – рассматривается в исторической динамике и взаимосвязи ее социальных и психологических функций. Нам не известно ни одного исследования, где указанная методология была бы реализована на конкретном, развивающемся по законам культуры предмете. Последовательное применение культурно-генетического метода позволяет увидеть, как на различных этапах развития техники и технологий, относящихся к процессу создания фотографии, меняется ее роль как социокультурного средства и соответственно возрастает ее психологическое значение. Мы стремились подробно изложить объективную историю развития фотографии, соотнося этапы техникогенеза с описанием механизмов возникновения и развертывания характеризующей его системы социальных и психологических функций, реализуемых человеком в особых деятельностях, использующих фотографию.

Наша концептуальная модель позволила выделить основные функциональные аспекты существования фотографии в культуре и свести все их многообразие к шести основным функциям, которые обеспечиваются использованием последовательно возникающих в культуре технологий и реализуются в форме самостоятельных культурных практик. К ним относятся:

- 1) обретение субъектом новых форм телесной идентичности;
- 2) идентификация социумом своих членов;
- 3) отражение, открытие, конструирование (иногда искажение) новых физических и социальных миров;
- 4) символическое обладание;

- 5) психологическая экспансия;
 6) объективация и опосредствование индивидуальной и коллективной автобиографической памяти.

При этом часть функций инициируется психологическими потребностями индивидуума, другие же представляют собой ответ на запросы социума. Индивидуально-ориентированные и социально-центрированные функции фотографии пребывают в контексте культуры в неустойчивом равновесии: на одних этапах социальное и индивидуальное конгруэнтны, на других – вступают в конфликт. Очевидно, существует значительное расхождение между потенциально присущим культурному средству многообразием функций и актуальным репертуаром его использования конкретными индивидами. Например, ребенок должен пройти долгий путь развития, прежде чем осознает, что с помощью микроскопа можно не только колоть орехи, но и познавать неведомый мир скрытых от невооруженного глаза объектов. Способность различать, «вычитывать» из средства (инструмента) богатство его возможного использования является одним из показателей успешности вхождения субъекта в культуру.

Для описания реально представленных в современной культуре способов взаимодействия с фотографией мы провели специальное исследование, задавая испытуемым вопрос: «Зачем, по Вашему мнению, людям нужны фотографии?», и получили 260 ответов, которые были классифицированы по содержанию (см. табл. 1).

Наиболее распространенной оказалась ассоциация между технологией фотографии и индивидуальной памятью. Причем фотография выступала и в качестве средства облегчения запоминания («запоминать подробности событий»), и средства оптимизации процесса воспроизведения («глядя на них, вспоминать прошлое»). Кроме того, фотография представлялась надежным средством для создания материальной формы прошлого («увидеть в старости себя молодой и красивой», «как внешняя память, дневник»). Фотография – важный посредник в ходе коммуникации с другими людьми («показывать знакомым и родным», «запечатлеть людей, с которыми общаешься», «делиться с другими своей жизнью», «вспомогательный материал при рассказе потомкам», «развлекать гостей»). Она дает возмож-

Таблица 1

Частота упоминания различных способов использования фотографии (260 опрошенных)

Способ использования	Количество ответивших	%
Память (запоминание, воспроизведение, материальный носитель)	65	25
Коммуникативная функция	42	16
Эстетическая функция	30	12
Периодизация и осмысление личного прошлого	25	9,6
Персональная идентичность	23	8,8
Регуляция эмоционального состояния	19	7,3
Историческая функция	12	4,6
Борьба с отсутствием	11	4,2
Фиксация географических перемещений	7	2,7
Овладение временем	6	2,3
Познавательная функция	4	1,5
Выход в позицию наблюдателя	4	1,5
Формы досуга	3	1,2
Повторение пережитого опыта	3	1,2
Шантаж	3	1,2
Фантазирование	2	0,8
Профессиональная деятельность	1	0,4

ность виртуально преодолевать отсутствие значимых других («иллюзия присутствия людей, которые умерли или далеко», «создать эффект присутствия кого-либо», «в нужный момент иметь перед глазами весь семейный клан», «чтобы после смерти осталось хотя бы фото»). Интересно, что фотография может выполнять роль отчета перед социумом («демонстрировать факт достижений», «свидетельствовать о причастности к историческим событиям», «указывать на принадлежность к престижным социальным кругам»). Фотография осознается и инструментом поиска и поддержания личной идентичности («сохранять себя как целостность, протяженную во времени», «для поддержания ощущения целостности себя как личности, обладающей историей», «чтобы не терять себя»). В практике фотографии реализуется также позиция наблюдателя по отношению к самому себе («посмотреть на себя другими глазами», «посмотреть на себя со стороны», «увидеть себя такими, как нас видят другие»). Выявляется нарциссическая функция фотографии («полюбоваться на себя», «похвастаться наиболее удачными снимками»). Фотография оказывается значимой и для планирования будущего («восстановить себя в соответствии со своими надеждами и планами»). Фотография необходима как своего рода средство регуляции эмоциональных состояний («с ними веселее», «радоваться чему-либо или грустить, глядя на снимки»). Важна и эстетическая функция фотографии («ухватить прекрасное мгновение», «красивые места», «фотография – произведение искусства», «попытка самовыражения»). Фотография представляется нормативной практикой («делать фотографии принято, так полагается», «все фотографируют, и я тоже», «фотография как рождение детей – многие не задумываются зачем, но все равно делают это»). Фотография позиционируется как эффективное средство овладения временем («остановить бег времени», «поймать за хвост счастье коротких мгновений детства моих детей») и пространством («запечатлеть те места, где побывал»). Фотография используется для периодизации жизни («чтобы увидеть, как ты меняешься в течение жизни», «чтобы отсекать временные отрезки», «видеть, как изменяется мир и ты вместе с ним»). Обращение к фото-

графии является и способом повторного переживания прошлого опыта («чтобы еще и еще раз пережить то, что запечатлено, окунуться в атмосферу прошлого»), и носителем истории как публичной («запечатлеть исторический факт для потомков»), так и семейной («отразить историю предков»). Испытуемые отмечают удостоверяющую функцию фотографии («чтобы доказать себе, что все-таки это правда, все-таки это произошло со мной», «чтобы поверить, что мама тоже была маленькой», «для идентификации на документах»). Встречаются упоминания о познавательной функции фотографии («интересно разглядывать лица других людей», «узнавать новое по иллюстрациям в книгах и журналах»). Рассмотрение фотографий является формой досуга («занять время», «пролистывать альбом в одиночестве»). Неожиданностью оказалось использование фотографии в качестве средств активизации фантазии («мечтать об ином») и шантажа («собирать компромат»).

Личность как ориентированная на развивающийся контур культуры система пребывает в постоянном поиске оптимальных средств для регуляции самого широкого круга своих деятельностей. По сравнению с книгой (ближайший по силе воздействия реформатор человеческой психики) фотография является наименее затратным, субъективно очевидным, не требующим специальных навыков перекодирования информации и одновременно максимально полифункциональным орудием. Фотография, будучи, на первый взгляд, шагом назад, упрощением деятельности по сравнению с живописью и письменным текстом, на самом деле стала «плодотворным упрощением», значительным «демократизатором» культуры. Человечество обрело в фотографии новое орудие невиданной ранее оптимальности соотношения «энергоёмкости» и функционального потенциала. Лавинообразная популярность фотографии свидетельствует о точном попадании нового средства в центр пересечения многих потребностей человека, которые претерпевают изменения на протяжении рассматриваемого нами периода – с середины XIX до начала XXI в.

* * *

Автор выражает признательность за финансовую помощь в подготовке материала для книги Фонду INTAS (International Association for the promotion of cooperation with scientists from the New Independent States of the former Soviet Union, грант YSF 01/1 – 51) и Фонду Fulbright (грант № 68425836). Автор искренне благодарит сотрудников Института европейских культур Д.П. Бака и О.В. Гавришину, коллег по факультету психологии МГУ Д.А. Леонтьева и О.В. Митину и профессора университета г. Дарема (Великобритания) Мартина Конвея.

Глава 1

Этап «чудо-новинки».
Неспецифическая стадия
развития фотографии

В первые годы после открытия принципа получения фотографических снимков фотография еще не выступает самостоятельным инструментом культуры. В момент своего рождения новый технический носитель лишь реализует функции старых средств. В первую очередь фотография наследует живописи и воспринимается современниками как более совершенное, чем раньше, орудие копирования, формальная точность и быстрота которого позволяют обществу первоначально определить фотографию по епархии точных наук, а обывателю с энтузиазмом увидеть в ней забавный аттракцион. Как указывает Алан Трахтенберг (Alan Trachtenberg), «язык, на котором говорили о фотографии в середине 19 века, был смещением научности, техники, искусства и магии»¹.

Изобретение фотографии нельзя считать случайностью, поскольку ее технический принцип практически одновременно и независимо друг от друга был открыт сразу несколькими исследователями. По меткому замечанию МакКьюра (McQuire), «культурные изменения 19 века настойчиво потребовали нового языка правды»².

Праистория метода фотографии восходит к теневой проекции, оттиску, обрисовыванию по тени-контуру и, ко-

печно, к Camera Obscura, известной еще в античности. В последней был смоделирован оптический принцип построения вполне реалистичного, хотя и иллюзорного (более того, перевернутого), изображения. Все упомянутые приемы объединяет то, что полученный образ оставался эфемерным, так как его не могли зафиксировать. В этом смысле находки предшественников фотографии реализуют количественное, а не качественное улучшение естественного зрения. По мнению Ньюэлла (Newhall), одной из предтеч фотографии была также технология автоматизированного производства силуэтов, разработанная Жилем Луи Кретенем (Gilles Louis Chretien) и снискавшая большую популярность на рубеже XVIII–XIX вв.³ Принципиальной предпосылкой открытия фотографии послужило обнаружение в XVIII в. светочувствительности различных материалов, в частности солей серебра (В. Гомберг, А. Бестужев-Рюмин, И. Шульце, К.В. Шееле, Т. Веджвуд и др.). Однако еще некоторое время нерешенной оставалась проблема фиксации полученного образа.

Хотя значительные успехи на поприще фиксации образов, полученных с помощью Camera Obscura, были достигнуты братьями Джозефом-Нисефором и Клодом Ньепсами (Joseph-Nicéphore Niépce, Claude Niépce) уже в 1798 г., полноценная фотография на металлической пластине – геммография – увидела свет только в 1823 г. На первой, еще несовершенной фотографии удалось получить не вполне четкое изображение вида из окна мастерской («Крыши Парижа»). 14 декабря 1829 г. Д.-Н. Ньепс и Л.Ж.М. Дагерр (Louis-Jacques-Mandé Daguerre, 1789–1851) заключили знаменитый договор о сотрудничестве для совместной работы по дальнейшему улучшению изобретения, «сделанного г. Ньепсом и усовершенствованного г. Дагерром»⁴. После смерти Ньепса в 1833 г. Дагерра упрекали в том, что он умело воспользовался достижениями своего старшего партнера.

Официальный рапорт об открытии фотографии был передан Л.Ж.М. Дагерром во французскую академию наук 19 августа 1839 г. Доклад («Rapport sur le Daguerreotype»), прочитанный академиком Ф. Араго, произвел настоящий фурор. В качестве изобретения слушателям представили «процесс, суть которого состоит в спонтанной репродукции образов природы, отраженных в соответствии с принципом камеры обскура, однако без передачи точных цветов, а при

помощи деликатных свето-теневых переходов»⁵. Плод творческого сотрудничества Дагерра и Ньепса – одноступенчатый позитивный процесс, результатом которого стало уникальное, не поддающееся репликации изображение на пластине из серебра – немедленно завоевал признание академиков. Последовавшие за выступлением публикации характеризовали Дагерра как «художника, изобретателя, рыцаря Почетного легиона и члена множества академий» и были переведены на английский, немецкий, шведский, испанский, итальянский, венгерский, польский и русский языки. Заметим, что по иронии судьбы изобретение Дагерра впоследствии активно эксплуатировалось в Европе всего около 20 лет. «Дагерротипов больше не сыщешь! Большинство фотографов распродают аппараты Дагерра за бесценок или вовсе выбрасывают», – написал в колонке редактора журнала для фотолюбителей Томас Саттон (Thomas Sutton) в 1860 г.⁶

Амбротип, т. е. снимок на стекле, сэра Дж. Гершеля (Sir John F.W. Herschel, 1802–1877), который, кстати, и предложил термин «фотография», был принят к рассмотрению 29 января 1839 г., т. е. на полгода раньше, но не получил столь широкой поддержки. Практически одновременно, 31 января, англичанин Вильям Генри Фокс Тальбот (William Henry Fox Talbot, 1800–1877), энтомолог, ботаник и астроном, внесший вклад в развитие также оптики и математики, доложил в Лондонском королевском обществе свою версию светописи на бумаге, а затем и обнародовал «Отчет о гелиографических опытах». Калотипия Тальбота (от греческого kalos – красивый, полезный) – двухступенчатый негативно-позитивный процесс, он позволял увеличивать и размножать снимки и поэтому имел явные преимущества перед методом Дагерра⁷. В конце июня 1839 г., за полтора месяца до официальной даты рождения дагерротипа, Ипполит Байяр (Hippolyte Bayard) объявил об аналогичном открытии, демонстрируя на одной из благотворительных выставок позитивные отпечатки, полученные с помощью камеры обскура. «Отчет об использовании бумажной основы, покрытой солями серебра, для фиксации объектов в лабораторных исследованиях» Р.Ж.Б. Рида и Ф. Гербера (R.J.B. Read, F. Gerber) также датирован 1839 г.

Беспрецедентное число независимых друг от друга первооткрывателей фотографии на первый взгляд поразительно. В течение нескольких месяцев были заявлены пять методов получения, фиксации и размножения того, что увидело свет под именами «дагерротипия», «амбротипия», «калотипия», «талботипия», «цианотипия», «паннотипия», а мы, правомерно используя функциональный критерий, привыкли называть фотографией. Сослаться на какую-либо аналогичную ситуацию в истории науки и техники просто невозможно. Однако заметим, что все соискатели пальмы первенства в области светописы получили различные патенты: идентичной была лишь задача авторов, технические решения достаточно сильно отличались друг от друга.

Напрашивается вывод: изобретатели фотографии своими изысканиями отвечали на какой-то насущный запрос практики, культуре был необходим демократичный общедоступный инструмент для документальной и массовой фиксации различного рода визуальной информации. Эта гипотеза подтверждается и тем фактом, что реакция современников на появление светописы включала компонент горечи и сожаления о некотором запаздывании свершившегося открытия. Уже упомянутый выше Араго в своем докладе сокрушался: «Сколько преимуществ было нами упущено из-за того, что мы не имели счастливой возможности дагерротипировать во время нашей экспедиции в Египет!»⁸

Фотография воспринималась образованной публикой как научная новинка, обещавшая за счет точной фиксации образцов приблизиться к господствовавшему в XIX в. идеалу позитивизма. Фотография виделась не порождением рук человеческих, а творением природы. «Это не художник делает фотографию, но фотография делает себя сама!» – восклицает Тальбот в письме, опубликованном в «Literary Gazette», 2 февраля 1839 г. «Дагерротип – это не просто инструмент, который служит для того, чтобы изобразить природу... Он дает природе власть самой воспроизводить себя», – будто вторит ему Дагерр в письме к одному из своих инвесторов⁹. Недаром авторы поначалу искали признания в академическом сообществе, не помышляя о коммерческом использовании своих изобретений. Возможно, поэтому первые зрители и обладатели фотографий испытывали смешанные чувства по отношению к объекту,

настолько точно копирующему реальность: велико было искушение принять его за самосушущую единицу, превратить в симулякр, подменяющий мир физический. Действительно, существуют данные, что дагерротипы зачастую наделялись самостоятельной жизнью. В них, например, можно было влюбиться¹⁰.

Далее маховик фотопрогресса раскручивался с невиданной скоростью и в сфере развития технического обеспечения фотографии, и в сфере ее социального функционирования. «Фотография – единственное из искусств, у которого не было примитивного периода», – справедливо замечает Алан Томас¹¹ (A. Thomas). Однако лавинообразный характер технологических новаций лишь облегчает, но не фатально определяет принципиальную возможность культурного «взросления» фотографии. Согласимся с Сьюзен Зонтаг, утверждавшей, что «вся последующая технологическая индустриализация только продолжала держать обещание, данное фотографией в самом начале, а именно: демократизировать все формы человеческого опыта, переведя их на язык образов»¹².

Для превращения метода светописы в полноценное культурное явление, называемое фотографией, была необходима консолидация людей, создающих и потребляющих новый продукт. В 1850 г. в Нью-Йорке начал выходить первый журнал по фотографии The Daguerrian Journal: devoted to Daguerrian and Photogenic Arts. В России первый журнал по фотографии «Светопись» появился в 1858 г. Позднее, в 1890 г., начал издаваться под редакцией А. Лаврова ставший популярным журнал «Фотограф-любитель». Выход не только специализированных изданий, но и журналов для любителей свидетельствовал о генеральном направлении развития фотодела: ориентации на широкие слои населения, а не на профессиональную элиту. В 1851 г. во Франции учредили первое общество фотолюбителей – Гелиографическое общество (термин Н. Ньепса), созданное для «людей, увлеченных исследованиями и практикой в искусстве и науке фотографии». Вскоре оно преобразовалось во Французское общество фотографов и начало выпускать популярный журнал La Lumiere. Фотографическое общество Лондона (позже – Королевское фотографическое общество) официально было зарегистрировано в 1853 г.,

аналогичные общества в Австрии и США возникли соответственно в 1861 и 1862 гг. Разветвленная сеть клубов фотографов-любителей к началу XX в. насчитывала в Британии – 256, в США – 99, а в континентальной Европе – 23 подобных объединения. Хотя, надо сказать, социальный портрет фотографа-любителя первых десятилетий становления нового средства очень специфичен. Это в основном физики и химики, обладающие необходимой квалификацией для того, чтобы постичь технологию фотографии. В то же время, несмотря на то что фотосъемка на этом этапе все еще требовала определенной подготовки (например, умения работать с экспонометрическими показателями), в фотографии пробовало реализовывать себя все большее число рядовых обывателей.

Мучения начинающего фотолюбителя изумительно описаны К. Чапеком в рассказе «Человек и фотоаппарат»: «Первый снимок – один из самых напряженных моментов в жизни человека... Прежде всего определить экспонометром продолжительность выдержки. Ага, диафрагма 6 при выдержке 1/25. Для верности – еще раз. Господи, теперь при той же выдержке получается диафрагма 18... А теперь выходит – диафрагма 9 при выдержке 1/5. Ах, это из-за той тучки. Теперь скорей! Сперва навести на резкость по матовому стеклу. Нет, сперва открыть объектив, потом навести на резкость. Нет, сперва отвести защелку на объективе. А теперь наводить. Так. Вот на матовом стекле появилось изображение... Только не забыть завести затвор! С бьющимся сердцем нажимаем спуск. Чик – готово! Великий миг создания первого снимка прожит. Вдруг любитель бледнеет, увидев, что оставил кассету в кармане и фотографировал просто на матовое стекло. Теперь пойдет веселей. Сперва расставить штатив, потом навинтить на него аппарат... Нет, сперва навинтить, потом расставить. Открыть аппарат. (Да что с ним такое, с проклятым? Не хочет открываться! Только не нервничать! Открывать понемногу и... Ах ты, черт! Где-то держит! Чтоб ему пусто было...). Ну теперь уж пойдет. Открыть аппарат – ура! Вставить матовое стекло, открыть объектив, навести, установить диафрагму и выдержку, завести затвор, вынуть матовое стекло, вставить кассету, поднять задвижку, нажать спуск, чик – все!»¹³.

Со временем фотодело все больше дилетантизировалось. В 1847 г. продали 2 тыс. фотокамер и 500 тыс. пластинок. На Всемирной выставке 1851 г. в Лондоне было представлено 700 стендов из шести стран с приспособлениями для дагерротипии и калотипии. В 1853 г. в США произвели уже 3 млн дагерротипов. К 1900 г. десятая часть населения Британии (около 4 млн человек) были владельцами личных фотокамер. Спустя 50 лет ежегодно только в США продавался 1 млн фотокамер. В настоящее время в США в год проявляется более 710 млн кассет фотопленки, что примерно равно 2,5 млрд фотоснимков¹⁴.

Итак, в течение одного-двух лет после обнародования изобретения были сделаны все базовые открытия для обеспечения качественной печати, параллельно шла борьба за уменьшение времени экспозиции. Дагерротипию сменили сначала мокрый, а затем и сухой коллоидные процессы. За один год время выдержки сократилось более чем в 10 раз, а затем фотография и вовсе стала мгновенной. Так, рассказывая о своем первом визите в лабораторию Дагерра, его современник вспоминал, что обычно экспозиция длилась около 10 мин; сам изобретатель в описании технологии дагерротипии указал, что время экспозиции в зависимости от интенсивности естественного освещения можно варьировать от 3 до 30 мин. К 1842 г. для экспозиции уже требовалось от 0,5 до 1 мин. При использовании мокрого коллоидного процесса (1850–1880 гг.) в его традиционной форме время экспозиции составляло несколько секунд.

Второй тур борьбы за снижение продолжительности экспозиции (первый привел к замене дагерротипического процесса коллоидным) требовал сокращения примерно на порядок. Англичанин Ричард Л. Маддокс (Richard L. Maddox) запатентовал в 1871 г. новую форму – сухие пластины. В качестве основного действующего вещества был предложен желатин, смешанный с бромидом кадмия и нитратом серебра. Эта технология, улучшенная в 1878 г. Чарльзом Харпером Беннеттом (Charles Harper Bennett), помогла добиться минимального эффективного времени выдержки в 1/25 с. Стандартная выдержка аппарата Дж. Истмена на рубеже XIX и XX вв. – 1/20 с. Различные модификации затворов фотообъектива позволили в течение нескольких лет достичь огромного прогресса в скоро-

сти фотосъемки: до 1/5000 с к 1989 г. Поскольку требуемое для получения качественного снимка время экспозиции напрямую зависит от интенсивности освещения, работа велась и в этом направлении. В 1860-х годах фотографы начали активно использовать вспышку. Наибольшей популярностью долгое время пользовалась магниевая вспышка. Обратной стороной такого приема оказался высокий травматизм. Многие фотографы лишались пальцев и получали тяжелые ожоги. Электрическая вспышка полностью вытеснила магниевую только в 30-х годах XX в.

Изобретение Беннетта также давало возможность заготавливать пластины заранее, что привело к конструированию облегченных моделей камер. Создание миниатюрных камер начало немедленно обыгрываться. В 1880-х годах на рынке появились камеры-игрушки в виде пистолета, книги, «шпионская камера» с объективом, встроенным в пуговицу. Качество снимков, производимых такими аппаратами, было крайне низким, но тем не менее они пользовались спросом как модный аксессуар, что свидетельствует об освоении идеи мобильности и доступности приспособлений для фотографирования.

В 80-х годах XIX в. появилась гибкая фотопленка из целлулоида, изобретенная Александром Паркесом (Alexandre Parkes, патент 1861 г.)¹⁵. По другим данным, изобретателем фотопленки является Г.В. Гудвин (H.W. Goodwin) (1822–1900).

В деле создания института массового фотолюбительства трудно переоценить заслуги Дж. Истмена (George Eastman, 1854–1932), предложившего в 1888 г. так называемую бокс-камеру (первый в мире пленочный фотоаппарат: до этого применялись только фотопластинки). Именно он усовершенствовал рецепт приготовления сухой эмульсии, создал машину для промышленного изготовления фотопластин, предложил комплекс услуг по проявке и печати, им был разработан первый портативный фотоаппарат. В модели «Кодак» 1895 г. впервые стала использоваться целлулоидная пленка, свернутая в рулон. Наибольшую популярность завоевала модель 1912 г. – Vest Pocket Kodak. Фотоаппарат Истмена обеспечивал съемку 100 кадров на пленке с бумажной основой при стандартной экспозиции 1/20 с. После экспонирования обработка пленки, печать

снимков и перезарядка камеры производились специалистами Eastman Company (организована в 1888 г., с 1901 г. стала называться Eastman Kodak Company).

Аппарат «Кодак» представлял собой небольшой ящик размером 6х3½х4". Рекламный слоган гласил: «Теперь фотография возможна для каждого, Вы нажимаете кнопку, мы делаем остальное». Мгновенно развернулось промышленное производство портативных фотокамер. В моду вошло ношение фотоаппаратов на шее (причем для лиц обоего пола). В 1928 г. Kodak представил на рынке камеры, предназначенные специально для женщин. Они получили говорящее название Vanity («Тщеславие») и выпускались в корпусах яркого цвета (голубые, зеленые, красные и т. д.). Таким образом, фотография достигала массовости и общедоступности, внедряя вектор престижности. Несмотря на очевидную техническую сложность процессов, связанных с фотографированием, наблюдалась тенденция к окончательной депрофессионализации фотографии. Истмен воплощал идею разделения простых манипуляций с камерой, которые были по силам практически любому покупателю, и сложных процессов, доступных лишь профессионалам.

Дж. Истмен, стойкий и истовый поклонник Сенеки, соединил в себе удачливого коммерсанта и филантропа¹⁶. Будучи основателем и владельцем Eastman Kodak Company, Истмен незамедлительно пускал все новинки в производство. Стоимость аппаратов снижалась пропорционально росту популярности фотографии: если первый аппарат в 1888 г. стоил 25 долларов, то новая модель в 1900 г. – всего 1 доллар. Компания, основанная им, активно развивалась даже во время Великой депрессии. В 1930 г., когда разорялись даже мощнейшие предприятия, Истмен решил отметить 50-летие своей фирмы довольно своеобразно. Он подарил 500 тыс. фотокамер, снабженных кассетой пленки, детям, которым исполнилось 12 лет. Таким образом, армия его постоянных клиентов увеличилась сразу на полмиллиона человек.

В 1912 г. он, в то время уже глава процветающей компании, центральный офис которой располагался в центре Манхэттена, прочел свое имя в списке погибших на «Титанике». С тех пор Истмен направлял огромные средства на

нужды благотворительности. Его усилиями был открыт специальный институт для чернокожих в Рочестере. Узнав, что у него болезнь спинного мозга, Истмен раздал практически все имущество, включая свой дом, различным организациям, заканчивая каждое распоряжение словами: «Я думаю, что моя работа в этой области успешно завершена». Смерть Истмена была такой же экстравагантной, как и его жизнь. 14 марта 1932 г. в возрасте 77 лет Истмен совершил самоубийство. Перед тем как произвести роковой выстрел, он выкурил сигарету Lucky Strike, аккуратно потушил ее в пепельнице, накрыл грудь мокрым полотенцем, чтобы не было сильного кровотечения и неприятного запаха пороха, и только затем нажал на курок. Его предсмертная записка гласила: «Все сделано, чего еще ждать?». На похоронах Истмена звучала музыка Гайдна и Моцарта, гроб украшали венки с надписями «Спасибо за все, что вы сделали для цветных», а в момент погребения прозвучал «Романтический марш» Шарля Гуно, заказанный Истменом еще при жизни специально для этого случая.

В XX в. пути профессиональной и любительской фотосъемки разошлись еще более неумолимо. Если разработчики профессиональных фотокамер конструировали все более изощренные приспособления для повышения качества и возможностей мастера, то авторы многочисленных прототипов современной «мыльницы» пытались максимально облегчить труд фотолюбителя. Появились миниатюрные и автоматизированные фотоаппараты. В 1913 г. был запатентован первый малоформатный аппарат О. Барнака, в 1925 г. тиражом 1 000 экз. на рынок вышла легендарная «Лейка», изобретенная Лейтцем (LEITZ Camera), в 1938 г. начали выпуск «Кодака Супер 620» с автоматическим управлением диафрагмой. Интересно, что использованный в данной модели принцип автоматической диафрагмы, был запатентован в России еще в конце XIX в. В 1956 г. компания АГФА (AGFA) предложила полуавтоматы AGFA automatic-66. Принцип полароидного снимка открыл Эдвин Лэнд (Edwin Land) в 1947 г. Сам аппарат появился на рынке уже в следующем году. Интересно, что изобретатель своей новацией отвечал на своего рода социальный заказ маленькой дочери, которой не хватало терпения дожидаться момента, когда сделанные фотографии

будут проявлены и напечатаны. Апогеем автономности фотокамеры от профессиональных навыков фотографа стало изобретение фирмой Polaroid цветной «мгновенной камеры» в 1963 г. Тезис «Вы только нажимаете кнопку, камера делает все остальное» наконец начинает полностью соответствовать фактическому положению вещей.

Данные историков фотографии впечатляют¹⁷. Однако в контексте нашего рассуждения более важным представляется не историческая хроника, а понимание того, чем является фотография для рядового обывателя того или иного периода.

Фотография начального периода развития – чудо-новинка, находящаяся в одном ряду с телеграфом (1794), печатной машинкой (1808), железной дорогой (1832 г. – первая французская железная дорога Сент-Этьен – Лион) и т. д. Следует отметить, что в тот период именно скорость осознавалась как главное материализованное воплощение идеального конструкта свободы¹⁸. По сути, между понятиями «скорость» и «свобода» установился знак тождества. Наиболее явная, лежащая на поверхности ценность фотографии заключалась в том, что она ускорила привычный процесс изображения объектов внешнего мира, но не придала ему нового качества. Фотография всего лишь вещественное подтверждение европейского прогресса, на этом этапе еще не обретшая качественного своеобразия.

В это время широкое распространение получило фотографирование видов природы и картин, и образ человека на первых дагерротипах не отличался принципиально от образа вещи. Так, первая книга В.Г.Ф. Тальбота «Перо природы» (The Pencil of Nature) вышла в свет в шести выпусках (с 1844 по 1846 г.), каждый из которых содержал от 3 до 7 калотипов. Она претендовала быть всеобъемлющим обзором всех сфер использования фотографии того этапа ее развития, но только один снимок включал изображение человека.

Популярной была так называемая живописная фотография, когда в условиях студии воспроизводилась композиция какого-нибудь известного полотна, и эта реконструкция в свою очередь фиксировалась на фотоснимке. Начала распространяться практика производства репродукций произведений живописи, например студия Леопольдо Али-

нари (Leopoldo Alinari), специализировавшаяся на итальянской живописи и фресках.

Вещь в это время была даже более предпочтительным объектом для снимка, так как она не крутила головой, не моргала, не проявляла каких-либо иных признаков жизни и, следовательно, позволяла сполна продемонстрировать возможности и очарование новой технологии. Как считает Давид Фридберг (David Freedberg), «длительная экспозиция мешала портретируемым принимать вычурные позы», что, возможно, и придает особый шарм этим редким портретам в глазах потомков¹⁹. Ведущим жанром фотографии на этом этапе ее развития считались натюрморт и пейзаж. Один из популярных анекдотов того времени высмеивает незадачливого фотографа, который, будучи приглашен для съемки в парижский морг, по привычке воскликнул своей поистине «nature mort»: «Не двигайтесь! Снимаю!».

Последовавшее затем смещение содержательной рамки феномена фотографии с образа неодушевленного предмета (знаменитые «Крыши Парижа» 1823 г. или натюрморт из произведений живописи и скульптуры 1837 г.) на изображение человека кажется весьма символическим в свете избранного нами психологического ракурса изучения данной проблемы. Уже к 1854 г. до 90 % дагерротипов — портреты.

Это и неудивительно: фотография — прямая наследница живописного портрета, т. е. функционирует в качестве быстрой и более доступной формы живописи. В мае 1840 г. венгр Й. Пецваль изобрел специальный портретный объектив, что сделало дагерротип более качественным по сравнению с исходной версией. Достаточно быстро осваивалась и практика фотографического автопортрета. Для получения автопортрета существовали четыре способа. Во-первых, фотографированию мог быть подвергнут не сам человек, а его отражение в зеркале (в этом видится своеобразное удвоение, так как физическое сходство дагерротипа — отполированного куса металла — с зеркалом осознавалось уже вполне ясно). Во-вторых, достаточно изящный путь заключался в том, что портретируемый усаживался перед объективом с открытым затвором в совершенно темной комнате, после чего на короткое время зажигался свет.

В-третьих, применялись устройства для откладывания (задержки) начала экспозиции, чтобы портретируемый успел занять свое место. И, наконец, в-четвертых, были разработаны различные варианты дистанционного управления затвором аппарата. Например, капитан Скотт с товарищами фотографировали себя на Южном полюсе, используя кабель длиной в 30 футов²⁰. Надо сказать, что сокращение времени экспозиции делало процесс фотографического автопортретирования все более проблематичным.

Отметим, что дагерротип существовал в единственном экземпляре, предполагал использование серебряных пластин и, следовательно, был весьма дорог, что еще более подчеркивало его близость к традиционному портрету. Уникальность продукта дагерротипирования на данном этапе не оспаривалась технологией калотипии, которая позволяла делать неограниченное количество отпечатков и кардинально сокращать время экспонирования. Современники эпохи энтузиазма еще готовы были мириться со значительной энергоемкостью процесса. Временные и финансовые затраты даже повышали статус новой технологии портретирования. Создавалось огромное количество фотографических ателье, где профессиональные фотографы (часто неудачливые в прошлом живописцы), используя новое средство, решали старые задачи стандартного портретирования.

Первое в мире портретное фотоателье открыли в марте 1840 г. в Нью-Йорке Волкотт и Джонсон (Wolcott & Jonson), а первую фотостудию в России открыл в июне 1840 г. А.Ф. Греков (1800–1855?), русский пионер дагерротипии²¹. Александр Федорович Греков, помощник издателя газеты «Московские ведомости» Московского императорского университета, стремительно решил проблему удешевления дагерротипа, изобретя способ получения изображения на меди, латуни и других малоценных металлах. 9 июня 1840 г., на два месяца раньше Физо, он заявил, что нашел способ упрочить изображение на металлической пластине и придумал, как преодолеть трудности длительной неподвижности портретируемого с помощью специального приспособления для опоры головы. К сожалению, фотопортреты, выполненные А.Ф. Грековым, не сохранились. Известно лишь, что он скончался в нищете в середине 50-х годов (точная дата неизвестна).

Динамика экспансии дагерротипического портрета хорошо видна на примере лондонских фотоателье: в 1851 г. их было 12, в 1855 г. – 66, в 1857 – 155, а в 1860 – 200. А во Франции к этому времени счет фотоателье уже шел на тысячи (по данным налоговой службы, более 33 тыс. парижан получали доходы от фотоиндустрии). Во второй половине 40-х годов в крупных столицах, таких, как Париж, Нью-Йорк, Лондон, Санкт-Петербург, производилось до 5 тыс. дагерротипов в год. Фотоателье располагались в самых престижных районах города: на Невском проспекте в Санкт-Петербурге, на Бродвее в Нью-Йорке, на «модных» бульварах Парижа. Примечательно, что их опознавательным знаком служил синий фонарь: именно синие линзы использовались для уменьшения времени выдержки.

Интересным феноменом, подчеркивающим вспомогательную роль фотографии по отношению к живописи, представляется практика живописи маслом по фотографии-образцу с помощью Woodward's Solar Camera. «The Solar Camera is very useful to artists for taking large portraits in oil», – пишет современник («Солнечная камера крайне полезна для художников при выполнении крупных портретов маслом») ²². Готовая фотография на стекле проецировалась на холст и служила основой для масляной живописи (рис. 2). Задача фотографии здесь – экономия времени заказчика, который был избавлен от необходимости продолжительно позировать, получая в результате «настоящий» портрет, а не менее престижный фотографический суррогат. Фотоснимки часто используются также в качестве эскизов для живописи.

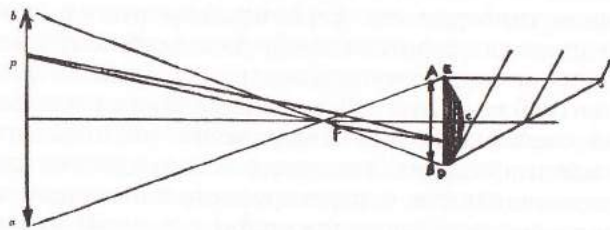


Рис. 2. Солнечная камера Вудворда

Особую известность в данном контексте приобрел грандиозный проект Дэвида Октавиуса Хилла (David Octavius Hill, 1802–1870), который, пользуясь технологией Тальбота, произвел съемку 155 делегатов состоявшегося в мае 1843 г. первого генерального съезда Свободной церкви Шотландии ²³. Основываясь на проекциях фотографий, Хилл создал групповой живописный портрет, получивший широкий политический резонанс в связи с тем, что названный съезд представлял собой кульминацию длительной борьбы шотландцев против религиозного деспотизма британской короны. В историю искусства данная работа вошла не благодаря художественным достоинствам, а, в первую очередь, в связи с обстоятельствами своего возникновения. В начале следующего века аналогичную технологию применил русский художник Илья Репин, изображая заседание Государственного совета.

Таким образом, в рассматриваемый период фотография еще не обнаружила своей специфики относительно традиционных форм производства визуальных образов, которые давали живопись и графика. Фотография не выступала как самостоятельное культурное явление. Социальные функции фотографии и живописи на этом этапе были идентичны.

Поскольку утрата элитарности делала фотографию визуальной продукцией «второго сорта», требовались специальные усилия по ее внедрению в быт обывателя. Появился класс аксессуаров, призванный придать фотографии дополнительное обаяние и ценность.

Чарльз Уитстон (Charles Wheatston), произнося в Лондонском королевском обществе доклад о физиологии зрения, упомянул оптическое устройство, основанное на принципе бинокулярности (1838 г.). Оно позволяло, совмещая не вполне идентичные изображения, достигать иллюзии глубины и объема. Однако его выступление не получило резонанса.

В 1844 г. Мозер создал первый стереоскопический фотоаппарат для дагерротипии ²⁴. А в 1849 г. стереоскоп предложил вниманию покупателей сэр Дэвид Брюстер (David Brewster), изобретатель калейдоскопа. Коммерческий успех его предприятия был не в последнюю очередь обусловлен восторженной реакцией королевы Виктории, опробовавшей стереоскоп на Всемирной выставке в Лондоне. К 1856 г. было продано более миллиона стереоскопов, а одна Лондон-

ская стереоскопическая компания продавала в период между 1854 и 1860 годами по несколько тысяч снимков в год.

Основной жанр стереоскопических фотографий – стереография городских видов. Фотографии делались с различных точек, отстоящих друг от друга на 10–20 см. В журнале *Photographic Quarterly Review* за 1860 г. в разделе «Патенты» приведены сведения о 16 изобретениях в области фототехники, из них 9 – о различных усовершенствованиях стереоскопа. Например, патент № 2112, выданный Джозефу Беку (Joseph Beck), относился именно к области оптимизации стереоскопической съемки. Остальные изобретения касались панорамных линз, фотокамер (всего – 3), а также изощренной технологии маскировки лысин клиентов фотоателье.

До 1860 г. каждый из снимков, который демонстрировался стереоскопически, делался изолированно, что создавало немало трудностей и конфузов. Например, в продажу попал снимок, изображавший влюбленную пару под городскими часами, при этом на правом и левом снимках время различалось более чем на четверть часа. В 1860 г. Густав ле Грэй (Gustav le Gray) изобрел камеру, которая фиксировала оба негатива на одну пластину (рис. 3).

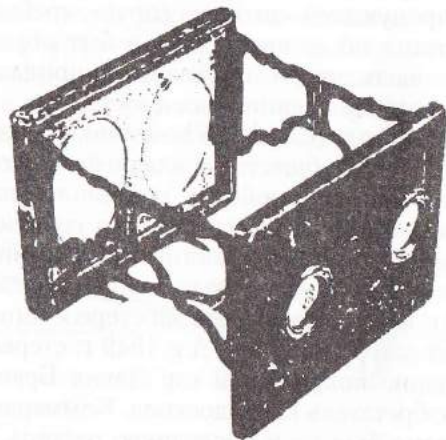


Рис. 3. Приспособление с линзами для просмотра стереоскопических дагерротипов. Филадельфия. 1855

Несмотря на то что на первый взгляд технические аксессуары такого типа приближали воздействие фотоизображения к «естественным» формам восприятия, данный путь оказался тупиковым и не получил дальнейшего развития. К концу XIX в. интерес к стереоскопии был окончательно утрачен. Из увлечения взрослых она перешла в разряд детских игрушек. В связи с этим фактом уместно предположить, что психологическое назначение фотографии принципиально отличалось от прямой реконструкции зрительного восприятия.

* * *

Итак, мы можем выделить первый, неспецифический, этап развития фотографии – этап технической новинки и «быстрого портрета». В это время фотография удовлетворяла те же потребности, что и живопись, она еще не обрела своих специфических функций, не стала средством формирования новых потребностей, она лишь новый способ удовлетворения прежних. Широко распространившиеся в тот период опасения, что технология фотографии подвергает угрозе нормальное функционирование культуры в целом, вытесняя традиционные формы искусства и книги (можно сослаться, например, на высказывания английского критика Джона Раскина или французского художника Делароше), только подтверждали взгляд на фотографию как на «нового игрока на старом поле». В связи с трудоемкостью процесса, высокой стоимостью необходимого инвентаря и высокими требованиями к узкоспециальным познаниям фотографа в области химии и физики на этом этапе производство фотографий являлось прерогативой профессионалов. Фотообразы создавались для широкой публики, которая осваивала новую культурную практику, но первое время вынуждена была довольствоваться только коммерческими предложениями и не имела возможности самостоятельно выбирать ракурс и объект фиксации. Однако в недрах достаточно краткосрочного неспецифического периода уже определились новые, качественно иные функции фотографии, например в форме дагерротипического портрета и автопортрета.

Глава 2

Фотография как носитель персональной идентичности

Современный человек не тот, кто стремится открыть себя, а тот, кто пытается *изобрести* себя.

М. Фуко

Поза это поза, это поза, это поза.

Перефразируя Г. Стайн

Исследования становления идентичности в онтогенезе показывают, что у ребенка в первую очередь формируется телесная идентичность: за счет кинестетических ощущений он определяет границы своего организма, далее развивается социальная идентичность, которая является результатом рефлексии принадлежности к различным социальным группам, на высшей стадии развития достигается персональная идентичность, т. е. осознание своих уникальных индивидуальных качеств, независимых от конкретной ситуации¹. Можно сказать, что культурогенез в данном случае на новом витке повторяет онтогенез, вручая индивиду фотографию как опору в строительстве каждого из перечисленных видов идентичности. Обретение, сохранение, утверждение и трансляция своей оригинальной идентичности являются, по-нашему мнению, хронологически первой психологически значимой функцией фотографии.

Фотография помогает человеку приобрести уникальный опыт стабилизации своего телесного образа. Известен эффект психологического шока при взгляде на свое фотоизображение. Первая реакция – отказ признать снимок от-

тиском своей реальной формы. Как замечает Картье-Брессон (Cartie-Bresson), «позирующий всегда сомневается в объективности фотоаппарата»². Дальнейшее носит двусторонний характер: с одной стороны, наблюдается постепенное привыкание к фотообразу, человек начинает верить в то, что фотография в большей степени отражает действительность, чем присутствовавшее до этого в его сознании представление о себе, с другой стороны, человек учится позировать, контролировать свое лицо и тело для получения заранее предвосхищаемого результата. Фотография становится средством обретения и стабилизации телесной идентичности. Придание своему лицу фотогеничности достигается упорной тренировкой, она формирует специальный навык, приобретение которого за счет неизбежной утраты спонтанности дает преимущество в сознательном управлении телесными проявлениями. Неопытный человек проходит как минимум три стадии в этом нелегком обучении: сначала он пробует принимать стандартную позу, делать «как все», затем экспериментирует с антипозами, как бы бросая вызов унифицирующему принуждению ситуации съемки (вспомним, что дети часто высовывают язык и кривляются перед объективом) и в конце концов овладевает «показным непозированием». В последнем случае поза, даже производя на зрителя впечатление спонтанного положения тела, все-таки остается позой. Фотография выступает здесь как средство конструирования облика, а следовательно и психических состояний субъекта.

Р. Барт (R. Barthes) подчеркивает факт конструирования себя в процессе позирования. «Я мгновенно фабрикую себе другое тело, заранее превращая его в образ. Фотография обрекает меня на то, что мое лицо всегда имеет выражение, а мое тело никогда не обретает нулевой степени самого себя», – пишет автор³. Созданный актом позирования образ не исчезает после завершения съемки, а становится достоянием личности, усвоенным средством регуляции конкретного способа внешней самопрезентации. Человек, позировавший перед объективом фотокамеры однажды, позирует всегда.

Первые портретные студии были открыты в США в 1840 г.: Александр С. Волкотт и Дж. Джонсон – (Alexander S. Wolcott, John Johnson) в Нью-Йорке и Роберт Корнели-

ус (Robert Cornelius) – в Филадельфии. Примечательно, что в Европе это произошло только год спустя⁴. Причиной европейского запаздывания, скорее всего, явились не только отзывчивость молодой нации на всевозможные технические новинки, но и более острый запрос индивидуализма как господствующей идеологии Нового Света.

Переживание персональной идентичности, возникающее в ответ на разглядывание собственных фотографий, достигает своего апогея к середине 50-х годов XIX в. и воплощается в социальном феномене «картомании». 27 ноября 1854 г. А. Диздери (A. Disderi) получил патент № 21502 в Министерстве сельского хозяйства, коммерции и общественных работ Франции. В пояснительной записке к описанию изобретения – камеры с четырьмя объективами, с помощью которых можно производить одновременно четыре идентичных снимка размером $3\frac{1}{4} \times 1\frac{1}{8}$ " на одной пластине размером $6\frac{1}{2} \times 8\frac{1}{2}$ ", он пишет: «С целью сделать фотографические отпечатки практичными и коммерчески успешными было необходимо значительно уменьшить стоимость продукции, чего я и достиг своим изобретением»⁵. Действительно, за счет уменьшения формата резко упала цена одного снимка. Каждый отпечаток теперь стоил около 4 долларов. Несмотря на то, что мотивация Диздери была арифметической, а не эстетической, его инновация имела отнюдь не только коммерческие последствия. Некоторые авторы оспаривают авторство Диздери, считая, что настоящим отцом визитной фотографии был итальянец Додеро Марселли (Dodero Marseilles)⁶. Однако в нашем контексте важно не кто придумал, а кто обнародовал эту чудесную техническую новинку. В мае 1859 г. в салоне Э. Делссера и С. Агуадо (E. Delssert, C. Aguado) появились визитные фотографии, сделанные по принципу Диздери.

Визитные фотографии вошли в моду после того, как Наполеон III заказал себе такие снимки. Фотографические *carte de visite* оставляли после посещения, рассылали вместе с приглашениями, обменивались ими в праздники. Они не требовали подписи, так как телесное подобие представлялось даже избыточным для выполнения представительской миссии, и позволяли участникам захватывающей «карточной игры» в полной мере освоить новое ощущение достоверности и персональной референции фотоснимка:

«Я – это я!». Барби д'Аурвилли (Barbey d'Aurville) в эссе 1867 г. назвал *carte de visite* «музыкой самолюбования» (*It's music of self-love*)⁷. Качество печати *carte de visite* было крайне примитивным. Визитные фотографии подвергались нападкам фотопортретистов (ле Грэй), художников (Делакруа), сатириков и карикатуристов (Марцелин), но оказалось, что статичное, стереотипное изображение маленького формата именно то орудие, которое дает возможность в достаточной мере овладеть собственной визуальной репрезентацией.

Фотография стала средством организации памяти другого о себе. В этом смысле ее функционирование приобрело коммуникативный аспект. Реальный человек получил своего «образного заместителя». Возникла новая форма презентации другого человека в сознании и воспоминаниях.

В обыденном сознании фотография до сих пор не утратила своей связи с изображенным на ней человеком. Фотография рассматривается не только как средство опознания человека, но и как возможный ключ, позволяющий получить доступ к его телу и судьбе. Вступление в контакт с фотоизображением является аналогом непосредственного контакта. Возникают особые формы эрзац-общения, круг которых достаточно разнообразен. При невозможности реальной коммуникации с близким человеком фотографический след выполняет функцию его замещения – материализации прототипа. В культуре распространены опосредствованные фотографией беседы, советы, споры. При желании навсегда прекратить любые формы коммуникации уничтожается и это средство установления контакта. Отсюда привычка рвать (или сжигать) фотографии бывших возлюбленных.

Диздери сколотил значительное состояние, получая огромные доходы в период разгара «картомании» (например, в 1861 г. до 48 000 фунтов стерлингов). На пике популярности студия Диздери изготавливала по 9 500 негативов ежегодно. Журнал *Photographic Quarterly Review* открыл номер (№ 2 за октябрь 1860 г.) привычной хвалой предприимчивости Диздери, с завистью именуя его «восьмируким» фотографом и смакуя сведения о его достатке. «Карточное безумие» продлилось, однако, не слишком долго. К 1866 г. ажиотажный спрос на *carte de visite* закончился, цены упали

до 1 доллара за отпечаток. Вероятно, к этому времени трансляция своей телесной идентичности (своеобразного «виртуального клонирования» себя с помощью фотокопии) представлялась уже чем-то обыденным и не вызвала бурного энтузиазма у публики. В 1870-х годах появились визитные фотографии кукол и комические визитные фотографии, что, по-видимому, свидетельствовало об общем снижении статуса данного класса фотографических объектов.

Показательно, что после того как интерес к *carte de visite* начал резко снижаться, Диздери попытался прибегнуть к стандартной уловке: он решил оживить свой продукт, выпуская аксессуары. В связи с этим 1866 г. стал годом рождения фотоальбома⁸. Правда, первые фотоальбомы, изготовленные из дорогих сортов кожи и изобилующие декоративными элементами, ни в коей мере не были аналогами современных семейных альбомов, они предназначались именно для хранения *carte de visite*, которые поклонники этого жанра к тому времени уже не знали куда складывать. В каталоге фирмы «Kodak» за 1904 г. ассортимент альбомов включал 47 наименований. Альбомный бизнес остается вполне прибыльным и по сей день.

Фотоальбом, собирая копии других людей, становился средством обращения к воспоминаниям о совместно проведенном времени. Э. Золя описал стандартное времяпрепровождение за рассматриванием альбома: «Когда дождливо или просто скучно, альбом становится центром разговора. Тогда они проводят часы, обсуждая прическу Экревиссы, двойной подбородок мадам Мейнхолд, глаза Лоуренс, шею Бланш Мюллер и губы маленькой Сильвии»⁹. На этом этапе своей «социальной экспансии» фотография не обращается к личной истории, а ограничивается синоминутными приметам своего референта, так как сама идея историчности фотографии еще не была вписана в культуру.

Знаковым фактом в контексте нашего анализа представляется своеобразное возрождение *carte de visite*, т. е. чистого референта персональной идентичности, освобожденного от преломления творческим взглядом фотографа-портретиста, в конце 1940-х годов. Тогда массовую популярность приобрели фотографические автоматы (те же четыре снимка на листе, та же дешевизна – 25 центов за

снимок)¹⁰. Сам принцип автоматической фотографии был запатентован в 1924 г. Анатодем Марко Джозефо (Anatol Marco Josepho) в Нью-Йорке. Первые пять автоматов для фотографирования были установлены в Париже в 1928 г. Весь процесс от экспонирования до получения готового снимка занимал 8 мин. Сначала обслуживание аппарата требовало оператора, и только в послевоенные годы механизм стал относительно самостоятельным. Правда, почти за 30 лет до этого, в 1891 г., Automatic Photograph Company Ltd. в качестве эксперимента разместила несколько автоматических фотокабин в публичных местах Лондона (продуктом были снимки на металле), но эта инициатива провалилась. Вероятно, на успехе второй попытки сказались различные реакции на идентичную техническую новацию, которое объяснялось обострением потребности в фиксации своего телесного облика в контексте послевоенной ситуации на фоне обретения миром нового качества стабильности и упорядоченности после многолетнего хаоса и непредсказуемости. Тревожное напряжение ожидания нового могло разрядиться в том числе и с помощью компенсаторного «умножения себя», в котором фотограф-посредник был избыточен и даже нежелателен.

Интересно, что переживание фотографии как средства осознания идентичности в начальный период носило крайне наивный характер. Сам процесс фотографирования, безусловно, еще нес в себе некоторую мистическую подоплеку, реализовываясь скорее не в обыденном визите в фотостудию, а в полном скрытого значения ритуале. Как пишет Дэвид Фридберг (David Freedberg): «Дагерротипические портреты помещали себя в дискурс, в котором господствовало атактистическое отождествление образа и магической копии, фетиша и изображения, где с полным наслаждением смешивались откровенность технологии и суровость ремесла»¹¹. Отсюда почти языческое стремление превратить рабочее место фотографа в подобие капища с соответствующим названием «храм фотографии» (*temple of photography*). Для оформления фотоателье как выделенного места, родственного театру или цирковой арене и обещающего недостижимые в обычной жизни переживания, использовались дополнительные приемы. В стенах фотографических ателье часто помещали выставки или коллек-

ции экзотических предметов (восточных раритетов, раковин и т. д.) Вход в ателье Надара украшало огромное чучело крокодила. Еще более емко семантику погружения в ирреальный мир отражал интерьер нью-йоркской студии Наполеона Сарони (Napoleon Sarony). Там посетителей встречали настоящие египетские мумии.

Фотография этого периода еще психологически не была эмансипирована от своего источника, т. е. снятого на фото объекта (модели). Фотография мыслилась как виртуальная часть запечатленного. Похожесть воспринималась как тождество, а напряженное взаимодействие между фотографирующим субъектом и противостоящим ему объектом (которым может быть и другой человек – фотографируемый) не осознавалась. Данное представление отражено в устойчивой лингвистической конструкции «снимок с кого» (сейчас – «снимок кого»). Например, реклама фотоателье знаменитого русского фотографа К.К. Буллы в Санкт-Петербурге на Невском проспекте, 48 гласила: «Снимки с людей, лошадей, собак и других животных. Снимки с древних и старинных предметов»¹². Интересно, что портретировали не только людей, но и животных, имевших особый статус в европейской культуре, таких, как лошади и собаки. У Надара в Париже даже была оборудована специальная студия для съемки лошадей. Очевидно, в данном случае мы имеем дело с утверждением не личной идентичности (животные, как известно, достаточно равнодушны к своим фотографиям), а, скорее, с созданием своеобразного «виртуального» капитала, аккомпанирующего идентичности заказчика. Подобно тому как в гробницу египетского фараона или скифского правителя клали трупы наиболее ценных животных, призванные сопутствовать ему в загробной жизни, так и фотографические копии человека сопровождалась анималистическими копиями.

Наглядным примером атактистического переживания фотоизображения как части личности служит хорошо описанный в известной работе Леви-Брюля ужас дикарей перед процедурой фотографирования, по их убеждению, отбирающей часть жизненной силы¹³. Такие наивные коммуникативные коннотации функциональной роли фотографии как референта персональной идентичности лежат в основе распространенного до сих пор суеверия, что порча

фотографии переживается как нанесение оскорбления или ущерба изображенному. До настоящего времени сохранились (и даже оживились) технологии целенаправленного социального воздействия на фотографию, якобы автоматически переносящие это действие на сам объект. Бульварные газеты пестрят предложениями магического воздействия через фотографию. Приворот, снятие порчи, лечение алкоголизма (и даже снятие пресловутого «венчика безбрачия»), по мнению публики, все эти манипуляции вовсе не требуют обязательного присутствия пациента, достаточно его фотографии. В народе бытует также поверье о том, что свойства фотографии меняются в зависимости от того, в каком состоянии находится изображенный на ней человек. Учитывая это, якобы можно определить, жив или мертв, болен или здоров тот, чьей фотографией вы обладаете.

Итак, можно сказать, что массовое фотографическое мышление 40–60-х годов XIX в. носит еще во многом «первобытный» характер.

Несколько позднее в Англии возникла практика кабинетного фотопортрета, которому и суждено было стать «могильщиком» визитной фотографии. В кабинетном фотопортрете (традиционный размер 5¹/₂×4") объединились идеи презумпции значительности предмета, выбранного для фотографирования, что сделало его прямым наследником портретной живописи с акцентом на телесную идентичность фиксируемой модели¹⁴.

На передний план вышла проблема фона, на котором позирует человек. Фон живописного портрета был конвенционально иллюзорен и отражал только желание заказчика. Так, купец средней руки изображался на фоне несуществующего дворца, а чиновник, стремящийся к образованию, в роскошной библиотеке, которой никогда не обладал.

Фон кабинетного портрета – референт социального положения портретируемого, задача фотопортрета – убедить зрителя, что он на самом деле является атрибутом изображенной персоны. В этом смысле интересен переход от стиливого (например, восточного, романтического) фона, господствовавшего до этапа достоверности, к предметному. Таким образом, фотография постепенно начала осуществлять функцию средства положительной социальной презентации, по существу, мы видим первые опыты «имидж-

мейкерства». Данные приемы частично использовались и в живописном портрете, но здесь они приобрели массовый и убедительный характер. Искусственный контекст изображения благодаря фотографии стал более достоверным.

По наблюдению Г. Герншейма (H. Gernsheim), на кабинетных портретах 1860-х годов в качестве фона преобладали балюстрады, колонны или тяжелый занавес (стилевой фон), в 1870-х – сельские строения и мосты; в 1880-х – гамаки, качели, вагоны поездов; в 1890-х – пальмы, гигантские кактусы и велосипеды, а в начале прошлого века – автомобили и аэропланы¹⁵. Можно построить временной ряд, отражающий модные ценности эпохи: театральность, естественность, движение, экзотика, скорость и современность (следование времени, обращенность в будущее). Замечательно, что фотоаппарат также стал престижным фоном для кабинетного портрета, что подчеркивает становление респектабельности этого рода деятельности. Эксплуатация «эффекта ореола», который формирует престижный контекст восприятия личности портретируемого, продолжается на протяжении всего времени существования фотографии. Недавно при посещении США в русскоязычной газете мне на глаза попалось рекламное объявление агентства, которое предлагало бывшим россиянам изготовление портретов на фоне атрибутов воплощенной американской мечты – загородных домов, роскошных автомобилей и яхт. Продукция агентства предназначалась для отправки родственникам и знакомым, оставшимся в родных пенатах. На отсутствие клиентов агентство не жаловалось.

Максимально массовый характер функция создания фона желательной самопрезентации приняла в технике стандартных контекстов, своеобразного проектирования самых фантастических фонов «для бедных»: по сей день посетители ярмарок имеют счастливую возможность запечатлеть себя на любом из предлагаемых фонов, просунув голову в овальную прорезь на богато декорированном фанерном щите. Содержание предметного фона выступает маркером опредмечивания или экстерниоризации соотношения социальных и личных ценностей портретируемого.

Отдельной проблемой социокультурно ориентированного психологического исследования может стать

анализ того, какие ценности выбирает для самопрезентации (или коррекции представления других о себе) конкретная личность. Особенно важным аспектом фона становится при рассмотрении уникального типа персональной фотографии – сущностной фотографии, о которой речь пойдет ниже.

Таким образом, ко второй половине 50-х годов XIX в. в европейской культуре оформилась хронологически первая специфическая функция фотографии: она превратилась в носителя персональной идентичности. В ходе становления этой функции человек выступал главным объектом фотографирования. Уже к концу 1840-х годов большинство дагерротипов – портреты. Причем в обретении личных фотографий реализовывалась экстенсивная потребность в «умножении себя», в своеобразном «клонировании» своего физического облика. В номенклатуре психиатрии появился новый симптом – патологическая страсть к собиранию собственных изображений. До известного момента такая нозология оставалась безусловной прерогативой элиты. Например, известно, что поэт Уитмен был одержим коллекционированием своих снимков, постоянно экспериментировал с экзотическим самопредставлением миру художник-сюрреалист Сальвадор Дали, Ман Рэй создал по заказу Марселя Дюшампа серию его фотопортретов в образе женщины, а Милвилл отказывался фотографироваться вовсе¹⁶.

Данный процесс в силу своей интимности (производства себе подобного существа, снабженного «первобытными» коннотациями прямой физиологической телесности) неизбежно поднимает социально-психологический вопрос об элиминировании позиции посредника. Именно это обстоятельство стремительно вызывает к жизни культурный институт фотолюбительства.

Дагерротипия, конечно, ограничивала возможности безболезненного вхождения неофитов в святилище фотолаборатории, но психологический спрос потребовал технологического предложения, и оно не замедлило появиться сначала в виде популяризации мокрого коллоидного процесса, затем с большей эффективностью в виде сухих бромжелатиновых пластинок, которые производились на фабриках (изобретение 1868 г.), а также в специализиро-

ванных центрах по проявке и печати готовых пластин. Полного исключения (пусть иллюзорного) профессионала-посредника между аппаратом и фотографируемым субъектом добилась компания Eastman Kodak, которая полностью депрофессионализовала процесс изготовления фотографий (см. гл. 1).

Сбывается всеобщая мечта, озвученная Леоном Видалом (Leon Vidal): «Снимать также легко, как говорить прозой, просто не замечая, что делаешь нечто необычное»¹⁷.

Глава 3

Фотография как метод социальной идентификации.
Каталогизация обывателя.
Картирование типичного

Фотография была единственной в XIX в. трансформирующей технологией, которая имела безусловную связь с установлением контроля над людьми.

М. Фуко

Практически параллельно происходило становление двух различных функций фотографии: она не только превратилась в средство для переживания персональной идентичности, но и легитимизировала представительство субъекта в социуме, являясь основанием для его социальной идентификации. Индивидуальное функционирование фотографии в этом контексте зачастую вступало в противоречие с коллективным. Новая технология начала обслуживать не личные потребности, а общественные. Как заметил Р. Экерет (R.U. Akeret), субъект съемки сменил статус заказчика, работодателя, контролера на статус жертвы¹.

Фотография всерьез приступила к завоеванию позиции «всевидящего ока» культуры. Реальность подобных амбиций хорошо иллюстрирует рекламный слоган «Nothing escapes Agfa» («Никто не избежит Агфы») компании AGFA. Недаром президент США Джон Ф. Кеннеди как-то заявил: «Фотокамера стала нашим лучшим инспектором»².

Фотография начала превращаться в инструмент, с помощью которого культура идентифицировала своего

члена, что обеспечивало решение многих социальных задач. Общество как целостная система открывало для себя возможность использования фотографии в качестве орудия управления и принуждения. Учет и каталогизация рядовых обывателей, безусловно, были важны для упорядочивания, стратификации и организации социума. То, что ранее достигалось за счет переписей, записей в церковных книгах, разного рода списков, теперь перешло в ведение фотографических социальных технологий. Интересно, что решение задачи создания всеобъемлющего каталога общества двигалось в двух направлениях: с одной стороны, разрабатывались мероприятия по своеобразному «фотографическому клонированию» каждого гражданина (полудобровольному для законопослушного подданного и однозначно принудительному для девиантного), а с другой – осуществлялась попытка портретирования всего общества в целом. Отсюда уже рукой подать до идеи классификации и типологизации человека, до изживания уникальности индивида и его «овеществления» в качестве представителя психологического типа, социальной группы, профессии, класса, болезни и т. д.

Фотография как инструмент социальной идентификации

Показательным в контексте первого из упомянутых направлений, следующего правилу «одна фотография – один человек», является факт включения фотодокументов в следственную и судебную практики. Примечательно, что для «первого знакомства» культура выбрала преступников. Начиная с 1840 г., т. е. сразу же после изобретения фотографии, всех поступающих в парижские тюрьмы дагерротипировали (это в то время, когда далеко не всякий почтенный горожанин мог себе позволить сняться на дагерротип!). В Швейцарии полицейская фотография получила распространение с 1851 г. Несколькоми годами позже на севере Великобритании было принято решение о полной фотографической каталогизации заключенных. С 1871 г. специальным актом парламента предусматривалась обязательная съемка не только заключенных,

в отношении которых решение о виновности уже принято, но и арестованных. Существуют данные³ о том, что в полицию часто поступали жалобы от фотографов на намеренное гримасничанье заключенных во время съемки (тем самым они пытались испортить снимки, т. е. сделать себя неузнаваемыми, «непрозрачными» для социума).

В 1851 г. во Франции вышел закон о печати, который вполне учитывал идентификационный аспект фотографии. Копии всех фотографий, выставляемых на продажу, должны были отправляться в архив. В Национальной библиотеке Франции до сегодняшнего дня хранятся около 10 тыс. приобретенных таким образом негативов. В 1865 г. аналогичный закон приняли и в России. Для удобства надзора за гражданами во всех фотоателье в обязательном порядке вводились специальные альбомы, в которые фотомастер был обязан вставлять дубликат каждого произведенного снимка. «Мера эта может оказаться полезной в известных случаях полиции при разыскивании лиц», – гласила статья закона⁴. В 1867 г. при полицейской типографии в Москве появилось фотографическое отделение, основной задачей которого явились изготовление фотоснимков преступников и фиксация мест происшествий. Перед нами тот редкий случай, когда Россия оказалась действительно «впереди планеты всей» по части инновационных социальных технологий, так как специализированная полицейская фотостудия в Париже была открыта только в 1872 г.

Истории известны случаи, когда фотоателье превращалось в малопривлекательный придаток полицейского участка. Собственно такая ситуация и положила начало полномасштабному использованию фотографии в полицейской практике. В период «кровавой недели» Парижской коммуны (1871 г.), внесшей в поминальный реестр национальной памяти французов 20–30 тыс. убитых коммунаров, на улицах осажденного Парижа работали несколько фотографов. Однако ни одного негатива из этой серии не сохранилось. Евгений Аппер (Eugene Appert) пошел по другому пути. Он производил портретные снимки коммунаров на более или менее безопасной с военной точки зрения территории. Вскоре он создал серию монтажных фотографий для пропагандистских целей, где к костюмированным торсам на фоне руин были присоединены головы коммунаров. По-

сле падения Парижской коммуны фотографии вторично изолировали от постановочного контекста и передали в полицию. Каждая была размножена тиражом 4 000 экз., обратясь в страшное и доселе неведомое орудие репрессий. Таким образом, Европа начала практиковать не просто фотографическую каталогизацию граждан, но и их розыск, обычно совмещенный с поимкой и арестом⁵.

В отличие от своеобразного защитного поведения общества, «берущего в заложники» портреты социально опасных элементов, формирование нового социального института поголовного документирования граждан (выдача каждому снабженного фотографией документа) апеллирует к нормальной законопослушной части социума. В практике фотографии «на документ» проявилась установка общества относительно идентификационных возможностей фотографии. Фото «на документ» возникло достаточно поздно и долгое время соседствовало с описанием так называемых особых примет субъекта. Так, в Великобритании фотография стала неотъемлемым атрибутом паспорта только в 1915 г., при этом в нем сохранился список антропометрических данных и особых примет⁶.

Интересно, что фото само по себе все же не является окончательно удостоверяющим средством. Необходимым моментом легитимации паспортного изображения служит личное признание владельцем аутентичности фотографии (подпись). Только признав фотографию своей, подписавшись под ней, субъект придает ей социальную функцию идентификации во всей полноте.

Развитие цифровых технологий и общая деконструкция доверия к фотоизображениям (см. гл. 4) привели к тому, что после векового периода безраздельного господства фотографии как главного инструмента идентификации, в XXI в. мы возвращаемся к более изощренному, но все-таки бертильонажу. Фотографию в паспорте теперь дополняет (или заменяет) отпечаток пальца и изображение радужной оболочки глаза (которые, кстати, тоже представлены в форме фотографии).

Бытование ряда документов без фотографии владельца (и это в эпоху повсеместного распространения фототехники!) представляет, по нашему мнению, форму «значимого умолчания», т. е. официальное санкционирова-

ние лишения определенной категории населения «лица» и, следовательно, ущемления в правах социального субъекта. К такому типу документов – маркеров социальной неполноценности – относится, например, справка об освобождении из мест заключения.

Еще одним показательным феноменом является требование вклеивать в паспорт новое изображение, отражающее облик его владельца в различном возрасте (в советском варианте – в 16, 25 и 45 лет, в российском варианте – в 14, 20 и 45 лет), что связано, в первую очередь, не со строгими данными динамики антропологических изменений субъекта, а с выделением этих возрастов как ключевых для социального формирования человека. Таким образом, возникает вопрос о существовании социально детерминированных возрастных периодов, рассматриваемых в культуре в качестве референтов человеческой жизни в целом. Некоторые особенно значимые документы (например, заграничный паспорт) требуют более частой смены фотографии (каждые пять лет)⁷.

В отличие от реализации идеи персональной идентичности, когда переживание субъекта направлено на собственное изображение, фотография стала объектом деятельности социальных институтов и специальных служб. Фотография и ее реальный референт слились в сознании Другого помимо воли самого изображенного. Фотография приобрела статус «техники принуждения» (М. Фуко) и именно в таком качестве осознавалась. Недаром в 1858 г. в России вышел указ № 117, согласно которому к профессиональным занятиям фотографией допускаются только полностью благонадежные граждане. Фотография теперь не частное дело, а агент власти. Другими словами, важно не только «что» говорит фотография, но и «кто» (государство) говорит ее устами. Социальную идентификацию осуществляет специальный представитель общества – некто, обычно остающийся анонимным. Именно в неосознаваемом протесте против такого слияния можно увидеть одну из причин часто наблюдаемого оценивания официальной фотографии самим субъектом как непохожей, неудачной. При этом для окружающих людей обычно не составляет труда установить однозначное соответствие между снимком и оригиналом. При достижении определенной степени

социальной компетентности человек начинает предпринимать попытки спрогнозировать воздействие своей фотографии на адресата (ведь для формальной фотографии делают совсем другое лицо, чем для фотографии дружеской).

С этой точки зрения интересно было бы исследовать критерии, по которым производится селекция своих фотографий для рассылки в кадровые службы, брачные агентства, на виртуальные конкурсы красоты и т. д. Оказывается, что парадоксальным для соискателя образом его прогноз относительно данного типа социальных ожиданий в большинстве случаев не подтверждается. Именно поэтому уважаемые организации требуют нескольких снимков, а уж потом сами отбирают наиболее адекватные. Еще несколько лет назад, когда наши соотечественники вновь после затянувшейся исторической паузы начали использовать традиционные для западной культуры способы дистантной репрезентации себя в социуме, проявилась очевидная тоска по визуальным носителям персональной и социальной идентичности. Первые визитки, заказанные «новыми русскими», в обязательном порядке снабжались фотографией. Цель этих фотографий, по замыслу заказчиков, была отнюдь не информационной (и часто контрастирующей с нейтральностью основного текста), а исключительно представительской.

Можно прийти к заключению, что рефлексия персональной референции фотографии имела неоднозначные последствия. С одной стороны, слияние идеи персональной идентичности, отраженной в фотографии, и идеи достоверности вылились в создание института официальной фотографии с соответствующими технологиями социального управления. Властные структуры организовывали специальные службы для фотографирования своих «подданных» и разрабатывали номенклатуру социальных препятствий, которые невозможно преодолеть, не предъявив фотографического двойника⁸. Государство будто бы стремилось к символическому обладанию гражданами, собирая в архивах, паспортных столах, отделах кадров, ОВИРах, отделениях милиции и прочих конторах миллионы бумажных копий. На временном отрезке, когда огромное количество фотографий уже накопилось, а компьютерные технологии еще не были внедрены, большая часть снимков так никогда

и не использовалась утилитарно, покрываясь пылью и ветшая от возраста. Стремление социума иметь максимально объемный каталог людей приобрело характер аутотелической деятельности, находящей удовлетворение в самом процессе, а не в результате. С другой стороны, даже полицейская фотография, нейтральная к внутреннему миру субъекта и призванная выполнять идентификационную функцию (т. е. служить средством опознания и учета), все-таки основывалась на презумпции уникальности человеческого облика и, таким образом, проявляла своеобразное уважение к личности⁹. Поэтому и по отношению к этому виду фотографий, фактически выступавших в качестве инструмента реализации техник принуждения и контроля, люди за редким исключением не испытывают резко отрицательных эмоций. Свойственное человеческой природе стремление к социальной принадлежности (описанное Альфредом Адлером, правда, через несколько десятилетий после дебюта официальной фотографии) вступает с ней в дружественный психологический союз. Стандартность официальной фотографии в прямом и переносном смысле «втискивает» позирующего в рамку, делая его нормативным, «таким как следует», и соответственно утверждает факт его социальной однозначности.

Фотография как инструмент типологизации

С другой социальной и психологической ситуацией мы сталкиваемся в случае фотографии, выступающей в культуре в качестве средства создания унифицированного образа человека определенного типа.

Драматическое развитие конфликта между индивидуальными потребностями частного пользователя фотографией и нуждами социума в целом проявляется в разнообразных практиках использования фотографии для фиксации различных аспектов жизнедеятельности общества в целом. Причем очевидно, что в портретировании такого рода в первую очередь нуждаются «другие», не элитные слои общества («буржуазия» и так уже практически полностью охвачена визитными фотографиями, каби-

нетными и променадными портретами и другими формами укрепляющих ощущение персональной значимости фотоизображениями).

Фотография буквально сделала миллионы людей «видимыми», сообщая их существованию бесспорную реальность. По мнению Дж. Жарковски (J. Szarkowski), серии снимков бедноты первоначально публиковались специально с целью «пощекотать нервы» благополучной публике¹⁰. В какой-то момент к подобной зрелищной аргументации прибавились этические и политические коннотации. Например, евангелический священник и медик Дж. Барнардо (J.T. Barnardo) в 1875 г. опубликовал сборник снимков с филантропическими целями, привлекая финансы в помощь нуждающимся. Он же первым применил крайне популярную сейчас технику сопоставления снимков «до» и «после» в качестве отчетов о благотворительной деятельности своей общины.

Американский документалист Джэкоб Риис (Jacob Riis) представил публике серию снимков под общим названием «Как живет другая половина», имея в виду угнетенную часть общества¹¹. В 10–30-х годах XX в. знаменитый немецкий фотограф Август Зандер (August Sander) разъезжал на велосипеде по улицам Кельна и фотографировал «типичных» людей, выпуская затем альбомы по 60 снимков в каждом¹². Отметим, что если труд Рииса был высоко оценен – Теодор Рузвельт в период своего губернаторства назвал Рииса «самым полезным жителем Нью-Йорка», – то пришедшие к власти в Германии нацисты разрушили все пластины Августа Зандера и наложили запрет на продолжение съемок. Можно предположить, что для претендующего на пост президента страны Рузвельта было крайне важно увидеть пусть и не слишком приятное, но объективно «общее» выражение лица своих избирателей. Напротив, последователям Гитлера типичный немец показался настолько далеким от арийского идеала, что о его существовании предпочли как можно скорее забыть.

Если вдуматься, то поиск типичного, общего для всех образа имеет смысл только при картировании своего рода *terra incognita* социального мира. Исключительное стремление ухватить как можно быстрее главное превалирует над поиском различий. Данную мысль хорошо иллю-

стрирует проект Дэвида Эффи (David Affie), проникшего в 1970-е годы на территорию СССР, за «железный занавес». Эффи оборудовал в Киеве студию с зеркалом, в которое была вмонтирована фотокамера. Желавшие принять участие в проекте заходили в помещение, позировали перед зеркалом и получали в награду снимок Polaroid. Эффи собирал обычные негативы, из которых впоследствии формировал альбом типичных лиц жителей загадочной для западного мира страны. Выставка, организованная по результатам работы Эффи, имела колоссальный успех¹³.

Вернувшись на много десятилетий назад, в культуру второй половины XIX в., можно понять, что господствовавшее в то время увлечение физиогномикой и френологией было желанием «вычитать внутреннее по внешнему». Это желание, соединившись с техникой фотографии, привело к манифестации многочисленных попыток построения универсальных классификаций человека, сопоставимой только с энтузиазмом естествоиспытателей XVIII в.

Формально, эксплуатируя новую функцию фотографии как инструмента научного познания, социум ставил перед собой исследовательскую задачу: выявить общи закономерности в многообразии душевной и социальной жизни составляющих его субъектов. Тогда функциональная суть фотографии резко меняется: получив большие массивы фотографий, социум не индивидуализирует, а унифицирует свои представления о природе человека. Появляется идея «выразительного» тела, снабженного от природы ограниченным репертуаром экспрессивных средств, и, следовательно, осуществляется попытка диагностировать психологические свойства каждого, сведя их к общему знаменателю визуальной очевидности и зафиксировав это правило раз и навсегда как закон природы. Фотография теперь представляет не конкретного референта, а более или менее типичного представителя вида.

Первые разработки в этой области, очевидно, связаны с исследованиями эмоций¹⁴. Эмпирический анализ эмоций доступен либо методом интроспекции, либо в форме исследования внешних выразительных движений: мимики, пантомимики и вокализации. Классической попыткой ответить на вопрос, почему у человека в эмоциональном состоянии специфически изменяется напряжение различных

лицевых мышц, была теория Ч. Дарвина. Дарвин выдвинул гипотезу, согласно которой мимические движения образовались из «полезных» действий. Другими словами, то, что на уровне человека опознается как выражение эмоций, в животном мире было реакцией, имевшей определенное приспособительное значение. Мимические движения, возникшие из преобразованных «полезных» движений, представляют собой, по мнению Ч. Дарвина, либо ослабленную форму этих «полезных» движений (например, оскаливание зубов при гневе является остаточной реакцией их былого использования в борьбе); либо их противоположность (например, расслабление мышц лица – улыбка, выражающая приветливость, является противоположностью напряжения мышц, характерного для враждебных чувств); либо выражение эмоционального возбуждения (дрожь – это следствие напряжения мышц при мобилизации организма, скажем, для нападения). Следовательно, согласно Дарвину мимика обусловлена врожденными механизмами, и поэтому мимические реакции должны быть тесно связаны с определенными эмоциями. Установление таких связей казалось важной научной и социально-практической задачей, поскольку обещало сделать возможным однозначное распознавание внутренне переживаемых человеком эмоций по их наблюдаемому, мимическому выражению¹⁵.

Ж.Д. де Болон (G.D. de Boulouge) при помощи брата великого фотохудожника Надара Адриена выпустил книгу, посвященную универсальному выражению эмоций у человека (исследования 1853–1856 гг.; выход книги – 1862 г.)¹⁶. На лица моделей, страдавших параличом мышц (так называемый синдром Мёбиуса), помещались электроды, которые, потенцируя слабые разряды тока, вызывали механическое сокращение мышц, якобы соответствующее различным эмоциям. Гальванизированная маска, в которую был превращен человек, выражала удивление, удовольствие, горе, тоску, страх. Результаты таких экспериментов многократно фотографировались и обобщались, формировалась иконография стандартных выражений человеческого лица. Великий фотохудожник Надар в начале карьеры попал под обаяние «научности» метода, правда пользовался для удовлетворения исследовательского интереса не электрической машиной, а актерским мастерст-

вом. Популярный в Париже мим Дебуро (Deburau) гримасничал по заказу фотографа, а снимки выходили альбомом как объективный каталог чувств.

Данный цикл исследований можно рассматривать как предтечу возникшей десятилетия спустя широко известной периферической теории эмоций Джеймса-Ланге¹⁷. Эта теория объясняла происхождение осознаваемых эмоциональных переживаний у людей отсроченной субъективной интерпретацией тех телесных проявлений, которые были вызваны изменениями внешней среды. Джеймс и Ланге считали, что мы испытываем страх оттого, что дрожим, а не дрожим оттого, что нам страшно; грустим оттого, что у нас на глазах выступили слезы, а не плачем оттого, что нам грустно, и т. д. Однако вопрос о том, насколько адекватно человек способен распознавать мимические реакции других людей, до сих пор остается в науке открытым. В экспериментальных исследованиях испытуемым, как правило, демонстрируются фотографии актеров, изображавших различные эмоции. Лангфелд (Langfeld) установил, что число правильных оценок чувств, которые хотел изобразить актер, составляет от 17 до 58%¹⁸. Впрочем, нельзя сказать, что идея классификации внешних проявлений душевной жизни индивида вовсе не привела к значительным достижениям.

Определенное развитие получило предположение о том, что отдельные формы мимического выражения не являются качественно своеобразными и их можно представить в виде некоторого континуума или шкалы. Наиболее известна шкала Шлоссберга¹⁹, в экспериментах которого испытуемым предлагалось оценить выражения лиц людей на фотографиях по трем шкалам: удовольствие – неудовольствие; принятие – отталкивание; сон – напряжение. В результате и была создана шкала для предсказания конкретных эмоций по их мимическому выражению, зафиксированному на фотоснимке. Шкала Шлоссберга является круговой. Она включает шесть основных категорий: 1) любовь, радость, счастье; 2) удивление; 3) страдание, страх; 4) решимость, гнев; 5) отвращение; 6) презрение. Чем больше расстояние между отдельными позициями на данной шкале, тем менее сходны соответствующие им мимические выражения. Шлоссберг также предлагал испытуемым и про-

тивоположные задания: он просил раскладывать фотографии согласно принципу предложенной им шкалы. Было установлено, что ошибки оценок колебались в довольно узких пределах.

Другим примером исследований проблемы внешнего выражения эмоций методом фотографии являются эксперименты Лэндиса (Landis). Лэндису удалось преодолеть условность искусственной демонстрации эмоциональных состояний актерами за счет создания «экологичных» экспериментальных процедур, которые, безусловно, содержали элементы жестокости. Так, чтобы вызвать сильные отрицательные эмоции, за спиной испытуемого неожиданно раздавался выстрел; испытуемому приказывали отрезать большим ножом голову живой белой крысе, а в случае отказа экспериментатор сам у него на глазах совершал эту операцию; в других сериях испытуемый, опуская руку в ведро, неожиданно находил там трех живых лягушек и одновременно подвергался удару электрического тока. Каждое эмоциональное состояние фиксировалось на фотографии. При этом основные группы лицевых мышц обводили углем. Это позволяло впоследствии измерять смещения, происходившие при различных эмоциональных состояниях. Попытки точно установить, какие группы мышц участвуют в выражении отдельных эмоциональных состояний, дали отрицательные результаты. Вопреки ожиданиям оказалось невозможным найти мимику, типичную для страха, смущения или других эмоций. Лэндис предположил, что только мимическая имитация эмоции соответствует общепринятым формам экспрессии, в то время как переживание подлинной эмоции индивидуально. Таким образом, на сегодняшний день признано необходимым различать закрепленную в культуре конвенциональную мимику и спонтанное индивидуализированное проявление эмоций. Очевидно, легкость определения эмоциональных состояний по фотографиям не в последнюю очередь связана с тем, что актер «показывает» ту или иную эмоцию, естественно прибегая к конвенциональной мимике.

Фотохудожник Рейландер (Rejlander) в поисках новых экспрессивных возможностей фотографии также обращался к исследованию выразительного репертуара человеческого лица. Более того, он иллюстрировал серией из 20

пластин работу Чарльза Дарвина «Выражение эмоций человеком и животными»²⁰. Описание выразительности нормального тела настойчиво требовало очертить границы между нормой и патологией как в узко медицинском, так и в социальном смысле.

В 1852 г. друг Арчера доктор Х. Диамонд (H. Diamond) выставляет в Лондоне серию снимков пациентов психиатрической лечебницы под названием «Типы безумия». Интересно, что доктор не только преследовал познавательные или диагностические цели, но и рекомендовал показывать фотографии самим пациентам по мере их излечения. Медицинская фотография начала внедряться в госпитальную практику в 1878 г.²¹

Первую фотографическую службу открыл в клинике Salpêtrière знаменитый доктор Шарко (широко известный в качестве изобретателя как одноименного душа, так и особой техники гипноза). Зигмунд Фрейд учился у Шарко в 1885–1886 гг. и был активным участником его пионерских работ. Шарко практиковал фотографирование пациентов в состоянии гипнотического транса. Затем аналогичный по своим задачам фотографический отдел стал действовать в клинике в Bicêtre. Фотографы Бурневий (Bourneville) и Регнар (Regnard) подготовили каталог психиатрических патологий для лекций и занятий со студентами. В 1884–1885 гг. Э. Мэйбридж (E. Muybridge) проводил хронофотографические опыты в университете Филадельфии для фиксации динамического аспекта эпилептических и истерических припадков. Альбомы, где изображения людей были лишь иллюстрациями к картине той или иной болезни, выходили регулярно и пользовались спросом не только среди специалистов²².

Представление о семантической нагруженности тела, послания которого имеют свойство визуальной очевидности и требуют лишь сличения с документальным образцом, утвердилось на долгие годы. Если до этого метки девиантности были результатом врожденного уродства или наносились самой культурой на тело заключенного (клейма, следы пыток и т. д.) в качестве опознавательных знаков²³, то теперь ответственность за решение о «нормальности» или «ненормальности» субъекта была возложена на беспристрастный фотоаппарат. «Читать человека, как раскры-

тую книгу» доселе было возможно лишь при должной компетентности, теперь обучение «грамоте» стало излишним, все стало «видно и так».

Другими словами, создание «портрета» медицинской патологии плавно перешло в портретирование патологии социальной. Ломброзо формулировал внешний облик криминального типажа следующим образом: «Существо атавистического вида, соединяющее в себе инстинкты примитивного антропоида и животного. Из сопоставления фотографий следует, что доминирующими чертами в облике преступника являются массивный, выступающий вперед подбородок, тяжелый взгляд, тонкие волосы, редкая борода и, с несколько меньшей вероятностью, оттопыренные уши, косоглазие и бесформенный нос»²⁴. Ломброзо сличил фотографии 4 000 заключенных различной национальной принадлежности и, по его мнению, выявил физиогномические корреляты «прирожденных» преступников, склонных к неконтролируемым вспышкам гнева. Интересно, что Ломброзо считал леворукость одной из характеристик криминальной личности. Знаменитый атлас Ломброзо впервые увидел свет в Италии в 1876 г. и был переведен во Францию в 1887 г.

Служащий парижской полиции Альфонс Бертильон (Alphonse Bertillon), собрав огромную коллекцию фотографических портретов преступников, решил создать нечто вроде фотографического конструктора присущих преступной личности черт лица. Имя А. Бертильона знаменито разработкой дошедшего без изменения до наших дней стандарта идентификационного фотоснимка: $\frac{1}{7}$ реальный размер объекта, с постоянным фокусным расстоянием и выдержкой фотография в двух фиксированных с помощью специальных приспособлений ракурсах: профиль и анфас. В 1882 г. Бертильон предпринял дополнительные антропометрические изыскания в целях создания комплексного метода идентификации преступников. К тому времени, когда он возглавлял фотографический отдел полиции Парижа, Бертильон уже разработал систему, включающую фотопортрет, данные антропометрических измерений и словесное описание, в котором особый акцент делался на особенности уха как самой постоянной, не подверженной искажению временем части человеческого тела. Отпечатки пальцев добавились к этому ряду лишь в

начале XX в. К 1890 г. Бертильон собрал свою коллекцию из 90 тыс. снимков и только тогда подошел к постановке проблемы классификации, которая и стала камнем преткновения бертильонажа в целом. Он искренне предполагал, что результатом его работы может стать формирование банка «чистых» преступных типов, по которому будет организован законодательно одобренный превентивный «отлов» потенциальных преступников, пусть еще и не совершивших преступления в реальности, но самим своим физиогномическим устройством обреченных на криминальность²⁵.

Особенно интересным методом порождения образа «типичного представителя» стали предложенные в 1878 г. так называемые собирательные портреты (composite portrait)²⁶. Они были призваны создать некоторое среднее изображение, которое заостряло бы общие свойства портретируемых и затушевывало бы различия между ними. Для изготовления собирательного портрета проводилось наложение снимков, выполненных при частичной экспозиции. Например, если бы гипотетическому исследователю нужно было сделать собирательный портрет класса, состоящего из 30 учеников, то каждого ребенка снимали бы отдельно в стандартной позе с выдержкой в $\frac{1}{30}$ от нормальной длительности. Собирательные портреты создавались с совершенно различными целями. Популярны были собирательные портреты семей, представителей различных этнических и профессиональных групп. Вильям Нойес (William Noyes) выпустил собирательные портреты различных психиатрических нозологий.

Фрэнсис Гальтон (кстати, кузен Ч. Дарвина), развивавший эвгеническую теорию направленной социальной эволюции для создания идеального человеческого типа, делал собирательные портреты евреев. Он также пытался создать собирательный портрет преступника, одновременно работая над «коллективным портретом» инженера и интегральными портретами семей²⁷.

Практика составления каталогов лиц, принадлежащих к различным профессиональным группам, продолжает развиваться и в наше время. Модельные агентства, актерские биржи, бюро по трудоустройству располагают фотографическими портфолио соискателей. При этом стан-

дартное требование представить фотографии двух типов – портретную фотографию и фотографию в полный рост – отсылает нас к пониманию человека как системы, функционирующей на двух уровнях: уровне уникальной личности и телесного типажа. Сверхзадача каждого помещающего свои снимки в подобные каталоги – добиться максимальной типичности, т. е. выглядеть, как «настоящая няня», «настоящая фотомодель», «настоящий менеджер» и т. д.

Таким образом, фотография (в частности собираемая) учила общество видеть норму и патологию в близком социальном окружении, а также различать «своих» и «чужих». Конкретный человек в рамках этой познавательной стратегии загоняется в силки фотографического, а потому крайне дифференцированного типа.

Индивидуальная сплоченность достигается за счет открытия и противопоставления национальных групп. Этнографическая фотография, поставляющая изображения типов представителей обычно весьма отдаленных как в географическом, так и в культурном смысле групп, дает возможность социуму занять экспансивную (или порой оборонительную) позицию по отношению к иным индивидам²⁸. Поэтому в этнографической фотографии было, пожалуй, всегда слишком много от бертильонажа.

В 1869 г. Томас Хаксли (Thomas Henry Huxley) подал заявку в Британское управление колониями с просьбой разрешить ему сделать систематическую серию фотографий представителей различных рас, населяющих Британскую империю. Хаксли обращал особое внимание на то, что фотографии должны быть абсолютно стандартными и поддаваться антропометрическому измерению и сравнению. Очевидно, Хаксли стремился увековечить не конкретных представителей, а именно типы, к которым они относились.

В погоню за «типами» включились не только профессиональные фотографы, но и любители. Состоялись дорогостоящие экспедиции в Бразилию²⁹, на Мадагаскар³⁰, главными трофеями которых оказывались фотографии. П. Потте (Potteau) поступал более остроумно: он фотографировал представителей дипломатических миссий из экзотических стран. Так, с «доставкой на дом», он, не покидая Парижа, составил коллекции «типов» Сиамы, Японии и Китая³¹. В России В. Каррик выпустил серию

типов крестьян Симбирской, Новгородской, Тульской и других губерний. Альбом с «типами» жителей Подольской и Бессарабской губерний были опубликованы в 1870-е годы М. Греймом³². На всемирных выставках широко демонстрировались фотографии типичных представителей различных этнических групп.

На основе фотографий удостоверяющего типа в социуме развиваются специальные формы идентификационной деятельности, которые затрагивают и профессионалов, и самые широкие слои населения. Проблема опознания человека по фотографии не теряет своей остроты и по сей день. В свете этой проблемы нельзя не вспомнить еще раз имя А. Бертильона, автора стандарта на идентификационный фотоснимок.

Фотографии служат материалом, стимулирующим социально-перцептивную компетентность. Решая задачи на узнавание (паспортный контроль на таможне, показания свидетелей в следственной практике, преподаватели, опознающие студентов по их фотографиям в зачетках, и т. д.), персонификацию деяний, объективацию образов памяти при использовании фоторобота, опознание реального человека по расклеенным в общественных местах фотографиям («Их разыскивает милиция» или «Ими гордится наше предприятие») и т. д., субъекты такой деятельности осваивают новые технологии восприятия. У них формируются перцептивные константы и универсальные семантические коды, функционирующие затем и в обычных процессах восприятия, не связанных с обращением к фотографическим моделям реальных объектов.

Распознавание лиц настолько важно для эффективной ориентации человека в социальном окружении, что некоторые авторы признают существование особых зон коры больших полушарий мозга, специализированных для кодирования эталонов лиц наиболее значимых людей. Наличие подобных зон выявлено в исследованиях на приматах³³. Эту точку зрения подтверждает факт существования специфической патологии восприятия – лицевой агнозии, заключающейся в том, что больной не может узнавать знакомые лица и запоминать новые. В пользу гипотезы о целостном кодировании в мозге изображений лиц, без дробления их на составные элементы, говорят и экспери-

ментальные данные, свидетельствующие о том, что нам значительно труднее опознать перевернутое изображение лиц, чем других объектов³⁴.

Попытки повысить качество опознания, научив людей «считывать» лица, исходя из анализа отдельных черт, терпят фиаско. Так, М. Вудхед, А. Бэддели и Д. Симмондс (M. Woodhead, A. Baddeley, D. Simmonds)³⁵ обучали группу испытуемых умению классифицировать элементы лиц и складывать из них различные комбинации. Проверка результатов обучения проводилась в игровой форме. Испытуемые играли роли таможенников. В их задачу входило не пропустить через контрольно-пропускной пункт «преступников», находящихся в розыске. Перед началом игры испытуемым демонстрировали фотографии «преступников», а затем они в случайной последовательности появлялись среди других фотографий. Метод анализа лиц по элементам оказался неэффективным. Испытуемые, прошедшие тренинг, показывали даже худшие результаты, чем наивные наблюдатели.

При восприятии лиц, скорее всего, мы пользуемся более осмысленными критериями для классификации, соотнося черты лица с личностными свойствами человека. Действительно, если попросить испытуемых оценить фотографии с точки зрения предполагаемых психологических характеристик запечатленного на них лица (умное лицо, живой взгляд, лукавая улыбка и т. д.), то опознание оказывается более эффективным, чем в случае анализа по простым физиологическим параметрам (длинный нос, миндалевидные глаза, узкие губы и т. д.). Полученные результаты можно объяснить эволюционными причинами. В древности, когда собственно и формировалась психика человека, было достаточно помнить всего несколько лиц представителей своего племени. Остальные попадали в простую категорию «враги». Теперь нам приходится узнавать тысячи лиц, а эволюционным механизмом для этого мы не располагаем. Поэтому мы и прибегаем к более высокоорганизованной стратегии анализа информации. Становится ясно, отчего нам так сложно запомнить лица представителей другой этнической группы. Мы обладаем прототипическими образами лиц своего этноса, связывающими ту или иную особенность облика с психологическим свойством

(например, вздернутый нос – зазнайка, опущенные вниз уголки губ – неудачник и т. п.). Лица же людей другой расы мы пытаемся опознать на основе прямого анализа физиологических черт и поэтому зачастую ошибаемся. Аналогичными причинами объясняются трудности опознания лица преступника по фотороботу – изображению, составленному из элементов. Несмотря на то, что адекватное распознавание лиц чрезвычайно важно, зачастую, в связи с тенденцией к целостному кодированию данного класса объектов, некоторые существенные характеристики образа «смешиваются» с другими, менее значимыми, а то и случайными.

Отдельной задачей становится идентификация психологических характеристик человека по его статичной фотографии. Складываются социальные стереотипы, мало достоверные в научном плане, но весьма распространенные и широко применяемые в обыденной жизни (высокий лоб характеризует человека умного, узкие губы – злого и язвительного, длинный нос – любознательного или любопытного). Такая психологическая псевдодиагностика легче осуществляется по фотоизображениям, чем при реальном взаимодействии с человеком, где присутствуют обратная связь и сложные потоки информации.

Потребность в идентификации психологического типа привела к возникновению специальных теорий. Немецкий психиатр Э. Кречмер (1888–1964) в книге «Строение тела и характер» выделил четыре основных типа телосложения (конституции), которые, по его мнению, тесно связаны с предрасположенностью к определенным психическим заболеваниям. Первый тип был назван астеническим и характеризует хрупкое телосложение, узкие плечи, вытянутое лицо, длинные и худые конечности. Вторым типом телосложения, атлетическим, обладает сильным развитием мускулатуры, широкими плечами и узким тазом. Третий тип, пикнический, характеризуется округлой фигурой и выраженной жировой прослойкой. Четвертый тип, диспластичный, представляет собой образец уродства с неправильным строением тела. Кречмер, исследовав 260 пациентов с различным типом телосложения, заключил, что существует связь между маниакально-депрессивным психозом и пикническим типом, шизофренией и астениче-

ским типом, эпилепсией и атлетическим типом. У. Шелдон (1899–1977), отталкиваясь от концепции Кречмера, разработал более тонкие процедуры описания соматических типов³⁶. Шелдон использовал технику фотографии, предполагавшую изображение человека в трех стандартных проекциях: фас, анфас, профиль. Шелдон проанализировал коллекцию из более чем 40 тыс. снимков и выделил три компонента классификации структуры тела (и соответственно психологических особенностей): эндоморфность, мезоморфность и эктоморфность. Представителей данных типов можно условно определить как «человека желудочного», «человека телесного» и «человека умственного».

Фотография как агрессия против личного суверенитета

Мы видим, что фотография как агент социума сначала присваивает себе право нарушать личный суверенитет рядового гражданина, а затем распространяет это право и на элиту общества. Имя Папарацци – героя знаменитого фильма Ф. Феллини «Сладкая жизнь» (*La dolce vita*) – давно стало нарицательным. Охота за неофициальными снимками знаменитостей существует как самостоятельный бизнес, в основе которого лежит эксплуатация готовности переживать фотографию как часть личности запечатленного на ней субъекта.

Основная цель труда папарацци – разъединить легенду и объект легенды, дать публике возможность увидеть в «небожителе» обычного человека. Фокус заключается в том, что элемент «как будто бы», игры, подтасовки интуитивно чувствуется всеми участниками действия по производству фотообразов, нарушающих личный суверенитет (*privacy*) значительных персонажей культуры. Эта новая функция фотографии как средства психологической агрессии смогла получить свое полное развитие только во второй половине XX в., в ситуации, когда информационная проницаемость всех социальных групп общества соседствовала с непреодолимой сегрегацией, осуществлявшейся на всех уровнях – от физического до морального. Обыватель живет

по принципу «видит око, да зуб неймет», остро желая заглянуть за кулисы обитателей высоких страт социума.

Развенчивающая героя фотография дает возможность по-иному увидеть и, следовательно, символически обесценить его могущество. Несанкционированные фотографии дают публике материал для личной идентификации с тем или иным культурным героем, тем самым только повышая его рейтинг, хотя, безусловно, и затрудняя реализацию связанной с анонимностью конфиденциальности. Почти патологический интерес общественности к срыванию покровов тайны с интимной жизни известных людей обусловлен, вероятно, и общей потребностью в гиперстимуляции. Современный человек нуждается во все более сильных раздражителях, для того чтобы испытать привычные переживания. Если в эпоху модерна образ непогрешимого «великого героя» предоставлял достаточный круг возможностей для универсальных идентификаций, то в современной постмодерной культурной ситуации требуется одновременное «возвеличивание» и «снижение» персонажа, которое позволяет вычленив из его образа банальную составляющую, необходимую для личной идентификации.

Компрометирующая фотография провоцирует действие по противопоставлению мифа и образа, в столкновении которых возникает сложная и эмоционально насыщенная система отношений между массами и героем. При этом она нарушает границы персональной территории, врывается в психологическое пространство субъекта и захватывая «боевые трофеи» в виде мгновений жизни, не предназначенных для постороннего взгляда.

Таким образом, социум до известной степени деперсонализировал субъекта с помощью фотографии. В паспортной или удостоверяющей фотографии дискриминируется идея отражения личностных характеристик субъекта в пользу максимально подробной (часто в нескольких установленных ракурсах) фиксации телесного образа. Фотография стала средством типологизации и, следовательно, орудием, направленным против уникальности субъекта и его психологической целостности.

Глава 4

Фотография как референт реального мира. Деконструкция доверия

В 1916, когда мы изобрели фотомонтаж в моей студии на юге Берлина в 5 часов одного майского утра, мы совершенно не представляли счастливую судьбу, которая ждала наше изобретение.

Георг Гроц

Р. Барт в своей работе «Camera Lucida» связывает основной эффект фотографии с принципом достоверности в ущерб признанию влияния временного или какого-нибудь иного фактора: «Фотография не напоминает о прошлом, в ней нет ничего от Пруста. Производимое ею на меня воздействие заключается не в том, что она восстанавливает уничтоженное временем, расстоянием и т. д., но в удостоверении того, что видимое мною действительно было»¹. Однако по ряду причин утверждение качества достоверности как центрального атрибута для раннего этапа развития фотографии представляется весьма проблематичным.

На самом деле рефлексия документальности фотоснимка дагерровского и постдагерровского периодов только пробуждается в форме догадки, а не субъективной очевидности. Достоверность фотографии – не более чем метафора.

Глаз человека XIX в. еще далек от признания того факта, что, по словам Р. Барта, «конкретная фотография не отличается от своего референта». В своем утверждении Р. Барт не смог отвлечься от визуальной позиции наблюдателя второй половины XX в., которая на деле всего лишь

результат перцептивной тренировки. Технология создания фотографии еще свежа и эффектна и в той же мере отягощена способом подражания породившей ее реальностью, что и другие традиционные виды визуальных искусств. Образцом дублирования реальности фотография станет значительно позднее, когда Европа освоит опыт импрессионизма и абстрактной живописи, когда сместятся показания по оси «похоже – непохоже». Но пока фотография немногим ближе к реальности, чем продукция классически ориентированных живописцев – апологетов реализма. Не будем забывать и об условности черно-белого изображения, и о преимущественно постановочном характере фотографии того периода.

По замечанию Р.Л. Грегори, «без необходимой подготовки фото казалось бы нам странным искажением действительности»². В работе П.И. Боярова рассматривается ряд параметров, по которым восприятие фотографии искажено по сравнению с восприятием реальных объектов внешнего мира. На фотоснимке наблюдаются искажения³:

- размерно-геометрических параметров объекта (таких, например, как высота и ширина);
 - геометрии взаиморасположения элементов съемочного сюжета / плоскостной композиционной структуры снимка;
 - кинетики объекта / ее отдельных дискретных фаз (например, неестественность кинограмм движения);
 - миимики объекта съемки / физиологической статики изображения;
 - яркостно-контрастных и цветовых условий;
 - содержательной ситуации съемки / фотоснимка;
 - резкостной структуры изображения / кажущейся резкости всех планов реального пространства;
 - оперативного поля зрения, легко и инстинктивно изменяющегося в зависимости от величины разглядываемого объекта и дистанции до него в пределах от 0 до 180 градусов / фиксированности поля зрения на фотоснимке;
 - замкнутости кадра / безграничности реальности.
- Кроме того, хотя фотоаппарат и принято считать чуть ли не точной механической моделью человеческого глаза, различия в свойствах «фотоглаза» и глаза биологического достаточно велики (табл. 2).

Таблица 2
Сравнительные характеристики свойств человеческого глаза и фотокамеры⁴

Свойство	Глаз	Фотокамера
Фокальное расстояние	17 мм	2–2000 мм
Обзор	F1 2–8	F1 0,5–250
Угол обозрения	120°	Стандартная линза – 50° Возможно – 0,5° – 220°
Стереоскопичность образа	0,25–500 м	Спектральная камера
Расстояние фокусировки	0,25 м – ∞	0,5 м – ∞
Разрешение	Зрительный нерв ≈ 800 тыс. волокон	В современных моделях – миллионы пикселей
Чувствительность к частям спектра	400–700 нм	300–1300 нм
Время доступа к образу	0,5 с (по Дж. Сперлингу)	Не ограничено
Хранение образа	Потеря или перенос в память (не поддается верификации)	Не ограничено

Мысль о принципиальном несовпадении видимого и запечатленного на фотографии развивает в своих мемуарах и классик отечественного фотопортрета М.С. Наппельбаум: «Но какая же точность у фотографии? Не знаю другого

способа, которым можно было бы так сильно исказить предмет, как посредством фотоаппарата»⁵.

Таким образом, приходится исходить из того, что достоверность фотоизображения не является его исходным атрибутом, а скорее становится достоянием по мере продвижения процессов рефлексии по поводу связи фотографии и реального мира, по мере развития ее абстрактных символических функций.

Репортажная фотография

Центральную роль в оформлении идеи достоверности фотографии сыграла практика фоторепортажа. Репортаж апеллирует к достоверности не персоны, что было свойственно уже для *carte de visite*, а события. На этом этапе область действительности осваивается фотографическими техниками таким образом, что в нее еще не проникает конфликт, хорошо известный в других сферах культуры (журналистике, мемуаристике, политике и др.), – конфликт между стереотипом достоверности и задачей критического мышления – определения степени достоверности. Фотография создает иллюзию прямого, непосредственного взаимодействия наблюдателя с отображаемой посредством этой визуальной модели частью мира. Бытует убеждение, что любой посредник вольно или невольно искажает транслируемую им информацию. Посредник всегда иносказатель. Интерпретатор искажает подлинность объекта. Поскольку для нашей культуры истина является предельной ценностью, исчезновение из поля зрения интерпретатора создает впечатление абсолютной объективности, достоверности, аутентичности фотографии ее референту.

Роль фотографа и аппарата намеренно подвергается дискриминации для повышения убедительной силы фотодокумента. Фотография как будто не имеет автора – ведь действительно мало кто читает набранные мелким шрифтом фамилии под иллюстрациями в газете. Пройдя этот этап развития, фотография также, как и другие социальные техники, вынуждена отвечать на вопрос культуры о беспристрастности, объективности или, напротив, субъективизме

державшего в руках фотоаппарат (и спрятавшегося за ним) интерпретатора, о том, что осталось за кадром. Цель культуры всегда состоит в стремлении прорваться к реальности будущего или прошлого. Социальная функция фотографии видится на данном этапе как возможность обеспечения аутентичного прорыва к реальности прошлого.

В этом контексте показательна фигура Мэтью Брэди (Mathew B. Brady)⁶. В начале творческого пути он использовал идею персональной атрибуции фотоснимка: в апреле 1844 г. открыл свою первую фотостудию в Нью-Йорке, в 1850 г. опубликовал 12 портретов в «Галерее знаменитых американцев», в 1858 г. открылась Национальная галерея фотографии Брэди в Вашингтоне, в 1859 г. Брэди осуществил хрестоматийную съемку инаугурации Авраама Линкольна, что позволило ему установить личные взаимоотношения с будущим президентом США (а Линкольна помогло в избирательной кампании). Впоследствии, став главой нации, Линкольн со свойственным ему остроумием говорил: «Брэди и институт Купера сделали меня президентом»⁷.

Поворотным моментом в жизни Брэди оказалась гражданская война в США (1861–1865 гг.). Брэди задумал и реализовал грандиозный проект стоимостью 125 тыс. долларов. Он решил зафиксировать войну в фотографиях. По личному распоряжению президента Авраама Линкольна каждый участник гражданской войны (естественно, со стороны северян) от рядового до генерала перед отправкой на фронт должен был сфотографироваться на *carte de visite* в одной из палаточных фотостудий М. Брэди. В течение всех лет войны на фронтах работали 20 групп фотографов, финансируемых самим М. Брэди. Они делали снимки в Вирджинии, Теннесси и Луизиане, а позднее и в Мексике. Черный вагон с оборудованием для печати фотографий курсировал между фронтами на всем протяжении линии боевых действий.

В каталоге 1897 г. упоминалось более 6 тыс. негативов, относящихся к данному периоду. К сожалению, большинство из них утрачено. По окончании гражданской войны М. Брэди открыл первое в США агентство фотонОВОСТЕЙ.

Р. Фэнтон и Дж. Робертсон (Roger Fenton, James Robertson) в этот же период старались запечатлеть в цикле из 360 фотографий оборону Севастополя во время Крымской войны (1853–1856 гг.)⁸. Журналы «Нива», «Всемирная

иллюстрация», «Иллюстрированная газета» активно публиковали гравюры с фотоснимков с фронтов Русско-турецкой войны 1877–1878 гг. Так, хроника М. Ревенского насчитывает 60 снимков. Фоторепортаж А.Д. Иванова «Забалканский поход 1877–1878 гг.» об освобождении Болгарии русской армией оставил истории 170 снимков⁹. Фотография стала функционировать как свидетельство и доказательство, фотокамера начала осознаваться как «глаз истории». Причем глаз, бесспорно, достоверный, сообщающий публике в том числе и то, что пыталась скрыть от нее власть.

К этому же периоду можно отнести начало обличительного пафоса в фотоделе. Фотографы отступали от эстетических норм того времени, обнажая прежде табуированные или смягченные изобразительными возможностями живописи темы. В то время как снимки самого Брэди, главным образом статичные портреты участников боевых действий на стороне северян, практически были лишены «запаха войны», работы участников его экспедиции, например Т. О'Салливана (T. O'Sullivan), – «живые» свидетельства трагических сражений. «Нью-Йорк таймс» так комментировала экспозицию фотографий бригады Брэди: «Мистер Брэди впустил в наши дома ужасающую реальность войны. И если он не принес тела погибших и не положил их в наши дворы и на улицы наших городов, то сделанное им весьма походит на это. На его фотографиях мы можем различить каждую черту на лицах убитых»¹⁰.

Таким образом, не исходная достоверность фотографии, по нашему мнению, детерминировала феномен доверия к ней, а, наоборот, доверие к реальности событий, представленных на фотографии, было позднее перенесено на само изображение.

Монтажная фотография

Рефлексия фотографии как документального, зачастую шокирующего слепка реальности немедленно порождает спекуляции и игру, основанную на доверии общества к фотографической объективности.

Родоначальником монтажной фотографии считают Оскара Г. Рейландера (Oscar H. Rejlander, 1813–1875) –

художника, впервые вставшего на путь намеренной девальвации достоверности фотографии и связанных с ней психологических эффектов¹¹. Рейландер родился в Швеции, жил в Риме, копируя старых мастеров, женился на англичанке и, переехав в Британию, выставлялся с 1848 г. С его именем связан процесс, который ретроспективно может быть назван инфляцией достоверности фотоизображения.

Впервые Рейландер испытал себя в жанре фотомонтажа в 1856 г., когда вниманию публики было представлено масштабное фотополотно «Две дороги жизни» по мотивам «Истории распутника» У. Хогарта, формально относящееся к живописной фотографии. Комбинированный отпечаток был сконструирован методом клеевого монтажа из 30 негативов, места соединения негативов тщательно закамуфлированы. Зрители восторженно приняли фотомонтаж.

Следовательно, хотя сам термин «фотомонтаж» был введен только после Первой мировой войны берлинскими дадаистами (Raoul Hausmann, George Grosz, John Heartfield, Johannes Boader, Hannah Hoch)¹², уже к 60-м годам XIX в. ясно осознавались возможности имитации реальности посредством фотографии. Отсюда прямая дорога к созданию параллельных реальностей, которая с блеском будет освоена к середине следующего, XX столетия.

Не случаен и громкий скандал, разгоревшийся в Великобритании в 1858 г. после публикации работы Г.П. Робинсона (H.P. Robinson, 1830–1901) «Уходящая». Снимок был смонтирован из пяти негативов и изображал драматическую сцену умирания юной девушки. Публику возмутило «искажение правды», однако негатив, полученный с помощью монтажа, приобрел королевский двор. Творческая карьера Г.П. Робинсона оформилась в ряде монографий, обосновывающих легитимность вымысла и фотомонтажа. «Необходимо приглушать в снимке обыденное и уродливое и, следуя примеру живописи, искать гармоничную композицию и изящную форму», — пишет он в работе 1869 г. «Живописные эффекты в фотографии»¹³. Робинсон испытывал большой энтузиазм по поводу того, насколько эффективна может быть фотография в деле смешения реальности и вымысла. Именно Робинсона с его вольным обращением с исходным фотографическим материалом считают предтечей пикториализма.

Нельзя не упомянуть в этой связи и повсеместную практику ретуши, т. е. трансформации негатива в угоду украшению портретируемого. Ретушь как технический прием также способствует снижению точности и объективности снимка по отношению к референту. Автором технологии ретуширования считают немецкого фотографа Франца Хафстайнгла (Franz Hafstaingl).

Путь фотомонтажа отнюдь не был безоблачным. Французское фотографическое общество запретило выставлять композиционные, смонтированные из нескольких негативов, фотографии. Однако вопреки противодействию ревнителей истинной фотографии в культуре закономерно зародилась новая психологическая функция фотографии — функция искажения реальности и материализации воображаемого. В отличие от живописи, для которой названные функции очевидны, фотография в силу своих технических возможностей транслирует продукты воображения автора в форме достоверных образов. Эту новую функцию можно назвать функцией порождения достоверности иллюзорных реальностей, когда существующим признается только то, что отражено на фотографии. Напомним хрестоматийный снимок участников XVII съезда ВКП(б), состоявшегося в январе 1934 г. По мере физического уничтожения делегатов съезда (а из 1961 делегата съезда 1108 были репрессированы) в кремлевской фотолаборатории с официальной версии фотографии вымарывались соответствующие фрагменты негативов.

В недавно переведенной на русский язык монографии, основанной на собранной Д. Кингом уникальной коллекции фотографий послереволюционного периода (оригинальное издание 1997 г.), приводится ряд захватывающих примеров того, как «за исчезновением политических оппонентов Сталина немедленно следовало устранение любых визуальных свидетельств их существования»¹⁴. Кисточка ретушера обращала недавно знаменитых людей в ничто. Так, с одной из неформальных групповых фотографий «Лето в Сибири, Туруханский край, село Монастырское, 1915 г.», где запечатлен и Сталин, удалили изображение Л. Каменева и еще шестерых большевиков. При размещении на календаре 1933 г. фотографии «Ленин и Горький на Втором конгрессе Коминтерна», выполненной в 1920 г.,

убрали изображения 23 (!) человек, включая К. Радека, Н. Бухарина, Г. Зиновьева и М. Ульянову. Фотомозаика «Большевики», впервые вышедшая в свет на обложке журнала «Октябрь» в 1920 г., ретушировалась 4 раза, приняв свой окончательный вид только спустя 50 лет.

Монтаж как средство усиления эмоционального воздействия снимка активно использовался и в создании фотохроники Великой Отечественной войны. В связи с огромной аксиологической насыщенностью военного этапа нашей истории пример, приведенный ниже, обладает особой иллюстративной яркостью. Историк фотографии Вл. Никитин во время работы над альбомом «Они снимали войну» восстановил истинную историю знаменитого снимка «Невский проспект. Зима 1942 г.», на котором запечатлена улица блокадного Ленинграда, атрибутировавшегося фотокорреспонденту газеты «Комсомольская правда» Борису Кудоярову. По мнению Никитина, данный снимок – результат монтажного соединения двух фотографий, одна из которых сделана Давидом Трахтенбергом (рис. 4 а, б).

До расследования, предпринятого Никитиным, ни у кого не возникало сомнения, что фотография была сделана с натуры в блокадном Ленинграде зимой 1942 г. Ужасы войны, отраженные на этом снимке, буквально впечатаны в память нескольких поколений русских людей. Итак, улица Ленинграда, человек в военной форме склонился над распростертыми на тротуаре мертвыми телами, мимо бредут прохожие, вдалеке видна трамвайная остановка – горький, до дрожи пробирающий своей будничностью быт осажденного города. Именно эта подчеркнутая будничность соседства живого и мертвого вызвала сомнения у Вл. Никитина. Он пишет: «Хорошо зная блокадную фотолетопись, могу утверждать, что снимков, на которых было бы много трупов, запечатленных на улицах города, не существует! Есть много фотоизображений, на которых везут один, ну два трупа, где люди поднимают только что убитого человека и т. д. Но множества трупов на одном снимке вы не увидите нигде! Это не значит, что их не было! Нет! Просто были очень жесткие цензурные ограничения на публикацию снимков с изображением жертв. В частности, предписывалось публиковать снимки, на которых одновременно можно было увидеть более трех убитых. Эти запреты моти-



Рис. 4а. Д. Трахтенберг. Улица Ленинграда. 1942 г.



Рис. 4б. Б. Кудояров. Невский проспект. Зима 1942 г.

вировались тем, что публикация снимков массовых жертв дала бы противнику более полную информацию об истинной ситуации, сложившейся в осажденном городе... Зная это, фоторепортеры и не снимали подобные сюжеты без особого указания. А кроме того, в некоторых редакциях, в частности в Фотохронике ТАСС, работала специальная комиссия, которая просматривала негативы и уничтожала те, что не проходили цензуру. Таким образом, можно утверждать, что Трахтенбергу удалось сделать в общем-то редкий кадр»¹⁵. Автор предполагает, что негатив, послуживший основой для итогового монтажа, был выменен Кудеяровым у вечно голодного блокадника Трахтенберга на продуктовый паек и переправлен на Большую землю. А уже потом пошел в дело.

Приведу еще один, куда более невинный, но от этого не менее показательный пример, но уже из области литературы – знаменитое фото П.А. Сергеевко, кочующее из одного учебника отечественной словесности в другой: Лев Толстой и Антон Чехов на террасе усадьбы в Ясной Поляне 12 сентября 1901 г.¹⁶ Что мы видим на этой фотографии? Встреча двух великих русских писателей. Титан классической традиции XIX в. передает символическое перо новой литературе века XX. На самом деле оригинальная фотография носила совершенно иной, бытовой, характер. На ней присутствовали также С.А. Толстая, М.Л. Оболенская, А.Л. Толстая и П.А. Буланже. Причем все участники сцены занимались вполне обыденным делом – подготовкой обеда. При увеличении фотографии все «лишние» персонажи были смыты с негатива.

Фотомонтаж часто использовался для решения художественных задач (диалектический монтаж в дадаизме, аллегорический монтаж в сюрреализме). Однако нередки случаи, когда в монтажное изображение вкладывался политический пафос. Например, в работе «Миллионы стоят за мной» (известное высказывание А. Гитлера) во вскиннутую в фашистском приветствии руку фюрера были вложены банкноты, разительно смещающие смысл изображения с поддержки нацистской политики народными массами на поддержку заинтересованными в военных заказах производителями оружия (1932). Очевидно, что основное отличие художественного фотомонтажа от деконструирующего ре-

альность фотографического подлога заключается в подчеркивании монтажных приемов вместо их маскировки.

Итак, описанный в данной главе этап развития фотографии характеризуется нами как этап достоверности и доверия. В рамках этого этапа выкристаллизовалась идея о фотографии как о свидетельстве действительности, о документальном хранилище настоящего, свидетельстве хода истории, сформировалось доверие к фотографическому материалу. Фотография в этот период несла в себе идею возможности достоверной исторической летописи. Утверждение удостоверяющей функции фотографии медленно вызвало к жизни спекуляцию доверием к фотоизображению. Начались инфляция, обесценивание фотографии как беспристрастного референта реального мира. Подчеркнем, что мысль о динамике, временной развертке, возможности фотографической репрезентации дискретной истории еще не сформировалась.

Апофеозом эксплуатации глубоко укорененного в сознании доверия к реальности фотографии стала эпоха цифровых технологий (первая успешная любительская цифровая фотокамера Canon 10N появилась на рынке в 1992 г.). Цифровая технология позволила с невиданной ранее свободой манипулировать образами. Аналогично тому, как на заре становления светописы художники предрекали фотографии роль могильщицы живописи, современные авторы привлекают внимание к угрозе «смерти фотографии». Г. Батчен (G. Batchen) пишет: «Реальность становится все более ирреальной. В связи с достижениями пластической хирургии, генной инженерии и т. д. видимое и его суть все чаще не совпадают. Картезианские дихотомии, на которых возшла идея фотографии, в первую очередь, противопоставление объекта и субъекта, сдают свои позиции. Не фото, а фотоподобные изображения находятся сейчас на переднем крае»¹⁷.

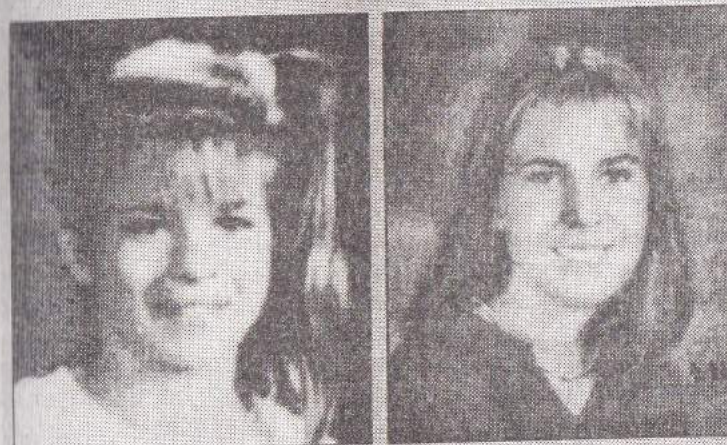
Среди фигур постфотографического времени особый интерес вызывает американский фотограф и манипулятор визуальными образами Нэнси Барсон (Nancy Burson)¹⁸. Получив образование в Массачусетском технологическом институте, она в 1968 г. переехала в Нью-Йорк и посвятила себя разработке компьютерных методов трансформации фотоизображений. Совместно с супругом Дэвидом Крамли-

хом (David Kramlich) и инженером Томом Шнейдером (Tom Schneider) в начале 80-х Барсон получила патент на компьютерную программу, визуально моделирующую процесс старения. Импульсом к работе над этим проектом послужила сделанная Барсон серия фотоснимков детей, больных прогерией (преждевременным и скоротечным старением). Выставленный в 1983 г. групповой портрет членов британской королевской фамилии в том виде, как, по мнению Барсон, они будут выглядеть в 2010 г., произвел впечатление не только на художественную общественность, но и привлек внимание спецслужб, ответственных за розыск пропавших детей. Барсон получила лицензию ФБР на производство «состаренных» фотографий пропавших без вести людей (рис. 5). В то же время к Барсон приходит множество писем от родителей умерших детей с просьбой сделать их фотографии во взрослом возрасте. Она продолжает работу над трансформацией фотографий, обращаясь к все более ирреальным сюжетам.

Несмотря на то что цифровые технологии делают идею о безупречной подлинности фотографии психологическим анахронизмом, многочисленные исследования показывают необычайную устойчивость этого убеждения (заблуждения). Иллюстрацией может служить цикл экспериментов с активным внушением образа другой личности по методике В.Л. Райкова¹⁹. Участники исследования в гипнотическом состоянии преобразались в творчески эффективных исторических персонажей, например художника И. Репина или шахматиста А. Алехина. В гипнозе они успешно выполняли творческие задания: рисовали картины, решали сложнейшие шахматные задачи. Таким образом, предполагалось раскрыть творческий потенциал испытуемых, реализации которого обычно препятствовали внутренние барьеры и тормозящие установки. Однако было обнаружено, что под действием гипнотической амнезии участники экспериментов отказывались признать продукты собственной творческой деятельности своими. Для того чтобы убедить человека, что то или иное произведение он создал самостоятельно, и преодолеть отчуждение результатов собственной деятельности, использовалась фотография. Снимок, где испытуемый был запечатлен за шахматной партией с известным гроссмейстером или с ки-

Help Us To
Picture Them Home

Andrea Durham



Female, Age Now: 26
Ht: 5'3 Wt: 110 lbs.
Green eyes, Blonde hair

Age Progression By NCMEC

Missing From: FL Walton Beach, FL on 02/01/1990

National Center for Missing and Exploited Children

Call 1-800-THE-LOST
(1-800-843-5678)

Proud Partners With
Internal Revenue Service



www.missingkids.com

Рис. 5. Объявление о розыске Андреи Дарем, пропавшей 2 февраля 1990 г. Фотография, имитирующая облик А. Дарем в возрасте 26 лет, создана по технологии Ненси Барсон. Плакат Национального центра розыска пропавших детей. США. 2002 г.

стью в руке около холста, обладал огромной убедительной силой. Человек начинал верить в то, что он в принципе способен порождать ценную творческую продукцию. В данном случае фотография возвращает человеку отсутствующие у него воспоминания о реально произошедших событиях. Однако доверие к фотоизображениям не только помогает вспомнить то, что имело место в реальности, или заставляет забыть то, что, по мнению социума, должно быть забыто (как было показано выше), но и «имплантировать» ложные воспоминания.

Доказано, что визуальная очевидность фотографических изображений заставляет испытуемых фальсифицировать автобиографические воспоминания высочайшей степени субъективной достоверности. Так, в работе К. Уэйд, М. Гарри, Дж. Рида и Д. Линдсея (K. Wade, M. Garry, J. Read и D. Lindsay) с помощью компьютерной программы PhotoShop была произведена компиляция личных детских фотографий и контекста вымышленной ситуации (полет на воздушном шаре)²⁰. Следует отметить, что предлагаемая ситуация была абсолютно невозможной, поскольку, согласно законодательству страны, в которой проводилось исследование, полеты детей запрещены. После предъявления монтажных фотографий около половины испытуемых «вспоминали» обстоятельства воздушной прогулки и сообщали о ней множество подробностей. Более того, когда исследователи открывали «обман», испытуемые наотрез отказывались признать, что воспоминание было сфальсифицировано. Так велика была уверенность в его истинности!

Убедительная сила фотографии столь велика, что показ фотографии, даже не связанной тематически с имплантируемым событием, значительно повышает вероятность принятия дезинформации. Стивен Линдсей с коллегами просили 45 испытуемых, пользуясь краткими описаниями, вспомнить по три события, относящихся к школьным годам. Два события из списка были истинными, а одно вымышленным. Большинство испытуемых верно различали реальные и вымышленные события. Однако, когда спустя неделю испытуемые получали аналогичную инструкцию, но процесс сопровождался рассмотрением групповой фотографии класса, тенденция опознавать вымышленные события как реальные значительно усилива-

лась (и это при том, что на фотографии ничто даже не намекало на целевое событие!)²¹.

В настоящее время фактологическая (удостоверяющая) функция фотографии, по-видимому, не является ее ведущей психологической функцией для взрослого представителя современной европейской культуры. Она имеет гораздо более существенное значение для несформировавшейся психики ребенка, у которого на этом этапе жизни существует важная задача – различить продукты воображения и воспоминания. После прохождения этого возрастного этапа психологическая значимость фактологической (удостоверяющей) функции резко падает. Она может оказаться вновь востребованной лишь в особых психологических условиях: при амнезии и, конечно, при недостатке информации.

Таким образом, переживание снимка как слепка с реальности, превосходящего по своей ценности обычное восприятие, способно вызвать к жизни «параллельные» миры, в которых отчасти и разворачивается существование современного человека. «Я убежден, что вы не можете утверждать, что увидели нечто достаточно глубоко до тех пор, пока не сделали фотографию, обладающую способностью обнаруживать множество деталей объекта, которые в противном случае оказались бы невоспринятыми», – писал Э. Золя²². Зародившись как локальный инструмент запечатления фрагментов мира, фотография преобразуется в глобальную технологию порождения миров, завоевывая на определенном этапе полное, лишенное какой бы то ни было критики доверие культуры в целом и каждого ее представителя, которое, как оказывается, не так-то просто разрушить.

Глава 5

Фотография как основа создания виртуальных сообществ

Вынь, дружок, из кивота
Лик Пречистой Жены.
Вставь семейное фото –
Вид планеты с Луны

И. Бродский

По мере развития технологии создания фотоснимков возникает возможность дублирования видимого мира, что приводит к принципиально новому направлению развертывания культурного процесса – к конструированию иллюзорных миров, которые постепенно обретают статус психологической реальности. Прежде подобная роль являлась прерогативой романистики, которая, во-первых, была ориентирована на узкий круг образованных читателей, а во-вторых, апеллировала, скорее, к воображению, чем к удостоверению. Кроме того, хотя мир романа порой вступал во взаимодействие с миром реальности (вспомним, например, волны самоубийств, следовавшие за публикацией «Страданий юного Вертера» или «Бедной Лизы»), он никогда не добивался равноправного с ним положения. Как будет показано ниже, иллюзорным мирам фотообразов эта задача оказалась по плечу.

Процесс удвоения (вскоре и тиражирования) образов, ставший возможным благодаря усилиям Г.Ф. Тальбота в 1840 г., открыл путь формирования виртуальных социальных общностей, где субъект обретает чувство принадлежности к этнической, национальной, профессиональной

и семейной группе, а социум придает материальную осязаемость ключевым фигурам культуры, наращивая жесткость и однозначность иерархии власти и авторитета.

Фотография знаменитостей

Практически одновременно с «картоманией» и официальной удостоверяющей фотографией происходила торговля фотокарточками знаменитостей. Этот новый культурный феномен однозначно свидетельствует о нарастании спектра социальных функций фотографии и их дифференциации. Идеологической предтечей практики популярного фотопортрета, безусловно, является легендарный «Пантеон» Надара¹. Американский фотограф М. Брэди в 1850 г. опубликовал 12 портретов в «Галерее знаменитых американцев»². В последующие годы достоянием массового читателя (или, скорее, зрителя) стали циклы Диздери «Галерея современников» (1862), «Мужчины и женщины дня» Барро (Barraud, 1888). В России вышел очень популярный альбом Г.И. Денъера «Фотографические портреты августейших особ и лиц, известных в России» (1865–1866), где наряду с членами царской фамилии были запечатлены и деятели искусства, например Ф.И. Тютчев, И.К. Айвазовский, И.И. Греч, Н.А. Некрасов и другие³. Деньер приобрел шумную славу в связи со скандалом, который разгорелся в 1869 г., когда он представил на очередной выставке Петербургской академии художеств наряду с картинами и рисунками фотоснимки. Деньер (1820–1892) – художник по образованию – изобрел знаменитый «эффект Денъера»: на одну пластину производились два снимка с несколько различным временем экспонирования. Впоследствии негативы накладывались друг на друга, что давало эффект мягкости контура изображения. Альбомы издавались отдельными выпусками – тетрадями по 12 портретов в каждом. Спрос на подобный товар был огромен. Так, Майэлу (Mayall) удалось продать 100 тыс. визитных фотографий британской императорской семьи, а после смерти принца Альберта разошлось более 70 тыс. его изображений⁴.

Таким образом, ко второй половине XIX в. относится начало процесса персонификации «бестелесных» до этого персонажей культурной жизни общества. Культура начала узнавать своих самых значительных представителей в лицо. Через тиражированные фотопортреты происходила консолидация общества, оно действительно проникало в каждый дом, оставляя в нем свои визуальные маркеры. Институты власти стали очеловечиваться, психологически приближаться к рядовому обывателю. Люди начали чувствовать свою принадлежность к воображаемому сообществу. Поднялась волна подражания фотообразам. Появилась богатая почва для универсальных и личных идентификаций. Отметим в этой связи мнение Мишеля Маффезоли, который считал, что очарование сверхъестественного образа определяется долей повседневного в его содержании.

Тиражируемые фотографии популярных персонажей транслируют в социум нормы и идеалы. Причем объектом транслирования могут выступать не только параметры физической красоты (мода на определенную конфигурацию черт лица, телосложение, цвет волос и т. д.), но и стандартные контексты, приобщение к которым предлагается адресату сообщения как единственный путь обретения искомого совершенства. Современное рекламное послание эксплуатирует это стремление с минимальными усилиями стать «как N», попасть на равных в референтную группу: купив бутылку коньяку, воссоединиться с элитой, с «теми, кто пьет Henessey», «кто ездит на автомобиле Mercedes».

Массовый спрос на фотопортреты знаменитостей выполняет функцию формирования социальной солидарности и сплоченности. Виртуальное окружение себя недоступными для реального общения «идеальными», высоколично значимыми и социально признанными субъектами создает новые условия для функционирования механизмов достижения самоидентичности. Если раньше социальная идентичность определялась контактами с ближайшим окружением, то теперь фотографии дают возможность сформировать практически любой социальный ареал, в рамках которого можно строить (и мыслить) свою идентичность. Референтный круг «свои – чужие» за счет фотографий может быть произвольно расширен или деформирован. Таким образом, личность выходит за преде-

лы объективной принадлежности к определенной социальной страте. Вспомним, например, интерьер комнаты типичного подростка – стены буквально усеяны образами поп-идолов. Очевидно, ребенок не просто украшает свое жилище, он активно использует фотографии для того, чтобы создать иллюзию соприсутствия кумиров в своей жизни. Недаром родители часто противятся подобным экспозициям, точно также как они запрещают своему чаду общаться с «не той» компанией. Мир чужих фотографий и отображенных в них образов жизней может быть интегрирован личностью и стать виртуальным пространством собственного самоопределения. В этом смысле совершенно верно предложенное С. Зонтаг понимание фотографии как «демократизатора» культуры⁵.

Новый механизм формирования идентичности, основанный на специально организованной деятельности собирания фотографий, по существу являющийся способом опредмечивания посредством фотографий идеального, воображаемого пространства бытия, ведет к неоднозначным последствиям, иногда – к социальной неадекватности и дезадаптации. В современной культуре чаще он выступает в роли позитивного стимула личностного развития. Интересно, что сами портретируемые стремятся к максимальным тиражам своих изображений, оценивая коммерческий успех портрета как мерилу популярности и социального признания. Так, Александр Дюма был очень горд тем, что все копии его достаточно фривольного портрета с молодой любовницей были раскуплены парижанами в рекордные сроки.

В выборе персонажей для публикуемых серий портретов отражаются и политические пристрастия самих фотографов. Надар, убежденный республиканец, снимал Прудона, а монархист Диздери – представителей императорского дома. В странах, до которых еще не докатилась волна революционных потрясений, плюрализм в выборе моделей для тиражирования не практиковался. Выдающийся русский фотохудожник Левицкий, например, почитал за честь разрешение на съемку представителей царской фамилии⁶.

Для анализа психологического воздействия фотографии этого типа критически важно, какие именно образы тот или иной человек выбирает для создания своего личного про-

странства, в частности для украшения жилища, автомобиля. Помещая в красном углу дома иконы, человек совмещал свое личное пространство с пространством священного. Достигался эффект присутствия сакрального компонента в мирском. Причем переживание этого присутствия имело не символический, а вполне непосредственный характер: иконы воспринимались не как изображения святых и самого Господа, а как их физические представители. Доски икон выносили из избы или разворачивали ликом к стене в том случае, если, по мнению домочадцев, в доме происходили некоторые небогоугодные действия, которые могли прогневить святых. Возникло даже выражение «хоть святых выноси». Композиция иконы создавалась в связи со смысловой традицией, часто вопреки принципу единства времени и места (Собор всех святых в земле российской просиявших и т. д.).

Со временем устойчивый на протяжении веков состав домашнего иконостаса стал дополняться выполненной типографским способом правоучительной картинкой – лубком и позднее – фотографией (личной и/или фиксирующей значительные политические события). Таким образом, на смену виртуальному сообществу святых героев, основной задачей бытования которых в рамках жилища было придание духовного статуса каждодневным делам и заботам, пришли индивидуально подобранные общности реальных персонажей, зафиксированных в момент их наивысшего социального расцвета. Заметим, что размещение на одной плоскости стены иконы, коронационной фотографии императора и фотоснимка, сделанного на собственной свадьбе, как бы уравнивает все три сюжета в правах, делает их субъективно равновеликими.

Интересно, что фотографический образ практически любого авторитетного лица оказывает влияние не только на психологическое состояние, но и на специфические поведенческие реакции. В исследованиях российского психолога В.А. Петровского изучался потенциал действия фотографий такого рода. Учитель давал детям задание и выходил из класса. Место реального учителя занимала его фотография. Оказалось, что ученики в отсутствие учителя (но в присутствии его фотографии) вели себя так, как будто он оставался в классе. Фотография строгого учителя удерживала учащихся от списывания, а

фотография творчески одаренного учителя стимулировала количество творческих решений заданий⁷.

Групповая фотография

К становлению социально-психологической функции фотографии, связанной с материализованным закреплением виртуальных сообществ, относится и практика групповой фотографии. На групповой фотографии человек помещается в контекст других людей, что обеспечивает стабилизацию переживания значимости социальной принадлежности. Групповые фотографии могут быть произведены спонтанно (вне намерений и согласия запечатленных на ней лиц), в этом случае индивидуальность каждого персонажа снимка теряется: вместо совокупности людей возникает толпа.

Самый распространенный тип групповой фотографии – постановочный, когда участие в съемке осознанно и желаемо, а в самом способе расстановки персонажей рефлексируется их место в социальной иерархии данной группы. Семантика фона в данном случае также играет значительную роль. Важен тот факт, что отсутствие физической возможности одномоментного объединения участников во времени и пространстве для проведения съемки не становится препятствием к созданию коллективного снимка, отражающего принадлежность к виртуальному сообществу (прежде всего, профессиональному, организационному или военному).

Здесь уместно снова вспомнить остроумного и предприимчивого Диздери, отца *carte de visite*⁸. В 1863 г. он запатентовал технику мозаики – совмещение на одном листе посредством монтажа нескольких фотопортретов. Снимкам обычно придавалась овальная форма, под каждым делалась подпись, а внизу листа золотой вязью название учреждения и год съемки. Техника мозаики избавила не только от каверз нефотогеничного субъекта (который зевалет или моргает всегда в самый неподходящий момент и портит весь снимок), но и позволила создавать групповые портреты огромного числа людей. Так, снимки сотрудников министерств, депутатов Государственной думы или ак-

теров императорских театров насчитывали более 200 индивидуальных фотопортретов (сам изобретатель-виртуоз умудрялся помещать на лист до 1 000 портретов размером не более булавочной головки). Маркером значимости персонажей в данном случае служили и размер размещенного портрета, и его положение. Министр и его заместители занимали почетные центральные места и вполне поддавались опознанию, в то время как третьеразрядные клерки ютились в дальних углах снимка в виде маленьких кружков. Понятно, что коллективные фотографии такого рода сопровождались пояснительными листами «Кто есть кто?». С другой стороны, здесь не столь важно было быть увиденным, различенным на сливающимся фоне коллег, значимо было само включение в «мозаику», обретение знака принадлежности к сообществу. Порывшись в домашних фотоархивах, каждый из нас может разыскать подобную «мозаику» из времен школьной или институтской жизни.

Мне удалось отыскать забавный групповой портрет – мозаику «Французские актеры, актрисы и танцоры Орега» [по данным Жана Сана (Jean Sane), авторство снимка принадлежит Диздери]. На ней в овалы заключены только ноги знаменитых в 1860-е годы исполнителей. Таким образом, с помощью «значимого умолчания» лиц портретируемых недвусмысленно определен их ущемленный социальный статус. Фотографически выделена только часть тела, представляющая общественный интерес и ценность, в то время как лица – общепризнанные носители персональной уникальности – игнорируются. В этом смысле наивность позапрошлого века, которую трудно назвать цинизмом, зримо обнажает инструментальную, утилитарную роль человека в индустриальной культуре. Интересно, что хрестоматийный двойной портрет основателей марксизма К. Маркса и Ф. Энгельса по сути также является «мозаикой» в смысле Диздери. Маркс и Энгельс никогда не снимались вместе, а для создания монтажа были использованы изолированные снимки 1875 и 1877 гг. соответственно. В ходе исторического процесса, как мы помним, этот дуэт превратился в трио: фотомозаика дополняется портретом еще одного единомышленника и продолжателя идей коммунизма – В.И. Ленина, затем – в квартет: в нее монтируется портрет И.В. Сталина.

Групповая фотография политических и государственных деятелей свидетельствует о том, что они представляют собой некий неделимый гештальт (союзники, партнеры и т. д.). В связи с этим каждое заключение значимого соглашения в обязательном порядке фиксируется на фотографии, а при политических проблемах фотографии уничтожаются или накладывается запрет на их публикацию. Тем самым разрушается и созданное коллективной фотографией виртуальное сообщество.

Вторая половина XX в. отмечена началом формирования идеи глобализации. Не последнюю роль в этом наряду с ядерной угрозой (теперь планету можно было уничтожить одним нажатием кнопки) сыграла и фотография (публикация вида планеты из космоса буквально перевернула менталитет современного человека, введя в оборот метафору Земли как «общего дома»). Субъективная теснота замкнутого мира средневекового человека (см., например, труды А.Я. Гуревича)⁹, сменившаяся простором Нового времени, снова вернулась как факт сознания современников, правда, на другом витке. Теперь речь шла о достаточно внезапном и шокирующем открытии, что Земля – лишь маленький уголок бескрайней Вселенной и все ее обитатели связаны между собой как единая семья. В этом контексте особый интерес представляют два проекта. Один из них был направлен на самопрезентацию человечества как целостного виртуального сообщества, а второй – на презентацию жителей планеты Земля иным цивилизациям.

В 1955 г. Эдвард Штейчен (Edward Steichen) организовал в Нью-Йоркском музее современного искусства (Museum of Modern Art in New York) выставку, тогдашнюю «самой выдающейся выставкой всех времен и народов». В экспозиции, озаглавленной «Семья человечества» («A Family of Man»), были представлены 503 снимка из 68 стран¹⁰. Сюжеты фотографий, охватывая весь жизненный цикл человека от рождения до смерти, показывали универсальность человеческих проявлений в самых отдаленных уголках Земного шара. Посетителей встречала цитата из Книги Бытия, намекающая на миссионерскую роль фотографии-светописи: «И сказал Бог, да будет Свет, и стал Свет». Главной заявленной задачей грандиозной экспозиции был вызов послевоенному ощу-

щению экзистенциальной разобщенности, попытка трансформировать его в чувство всеобщего единения. «Мы хотим объяснить человека человеку, создать зеркало универсальных элементов, зеркало сущностного единства человечества, в котором все существа и все вещи окажутся родственными друг другу», – сообщалось в пресс-релизе выставки «Семья человечества». В настоящее время этот проект возрожден и экспонируется в Люксембурге.

В 1978 г. с Земли с миссией покинуть границы Солнечной системы стартовал космический корабль «Вояджер» (Voyager)¹¹. На его борту находились 115 изображений, которые представляли собой послание «братьям по разуму». Большая часть этих изображений – фотографии. Некоторые из них были заимствованы из экспозиции «Семья человечества», другие сделаны специально для «Вояджера». Интересно, что в отличие от предшественников «Вояджера» – модулей «Пионер-10» и «Пионер-11», в которые на золотых дисках помещались изображения «усредненных» представителей человеческого рода, полученные методом, примерно аналогичным собирательной фотографии (см. гл. 3), на «Вояджере» были отправлены другим цивилизациям разнообразные сюжетные фотографии. Например, отец и дочь из Малайзии Дэвида Харви (David Harvey), охотящийся бушмен Р. Фарбмена (R. Farbman), танцовщики из Бали Донна Гросвенор (Donna Grosvenor), советский спринтер Валерий Борзов, пересекающий финишную ленточку на Олимпийских играх, и т. п. Можно предположить, что таким образом инициаторы проекта утверждали идею не усредненности (или посредственности) человека, а стремление к единству в многообразии.

Широкую известность получил и направленный против ксенофобии проект Н. Барсон «Нет гена расы» («There is no gene for race»), в рамках которого лицо одного и того же человека подвергается трансформации, становясь то европейским, то азиатским, то латиноамериканским, то индийским¹². «Я хотела создать “расовую машину”, которая позволила бы нам преодолевать различия и достигать общности. Когда я узнала, что ученые установили, что ДНК двух любых людей на 99,97% идентичны, я поняла, что это одно из самых выдающихся открытий в истории науки. Не

существует гена, определяющего принадлежность к той или иной расе. Все мы связаны друг с другом, все мы – одно», – пишет о своем проекте Барсон. Барсон создает также серии снимков андрогинов, комбинируя мужские и женские лица в одном кадре. Таким образом она стремится достичь общности не только между представителями различных этнических групп, но и между полами.

Семейный альбом

Еще одним закрепленным в культуре вариантом психологического существования групповой фотографии, формирующей виртуальное сообщество, является семейный альбом.

Острую потребность сознавать себя частью исторического семейного целого описывает Иосиф Бродский в автобиографическом эссе «Полторы комнаты»: «В полутора комнатах, где мы жили втроем, был паркетный пол, и моя мать решительно возражала против того, чтобы члены ее семьи, я в частности, разгуливали в носках... Теперь ни матери, ни отца нет в живых. Теперь я могу рассказывать в носках сколько душе угодно, так как у меня нет родственников на этом континенте. Если я все-таки не рассказываю в носках по широкому, канадского клена половицам, то не потому, что такая возможность тем не менее существует, и не из инстинкта самосохранения, но потому, что моя мать бы этого не одобрила. Вероятно, мне хочется хранить привычки нашей семьи теперь, когда я – это все, что от нее осталось»¹³.

История семейного альбома берет свое начало с альбомов для *carte de visite* Диздери и публикаций серий фотоснимков «видов» или знаменитых людей, собранных в тетради-альбомы. Первый из известных семейных альбомов хранится в настоящее время в Лондоне, в музее Виктории и Альберта, под каталожным номером 620¹⁴. Этот альбом был создан супругами Сидни и Анной-Марией Ватерлоу (Sir Sidney Hedley Waterlow & Anna-Maria Waterlow) в 1849 г. Помимо фотографий он включал театральные билеты и приглашения на особенно престижные званые обеды, например на прием к султану Турции.

Функцию семейного альбома С. Зонтаг видит в создании симулякра «большой» семьи, которая не существует в реальности¹⁵. Другими словами, семейная фотография может быть рассмотрена как важная разновидность реализации функции создания виртуального сообщества. Особенно ярко виртуальная сущность фотографии семьи проявляется в том случае, когда ряд независимых друг от друга по источнику фотографий монтируется в целостную структуру по типу составного портрета; «мозаики» или собирается под общую обложку альбома.

Действительно, традиционный семейный альбом – это замкнутая система, где каждый член виртуальной семейной общности представляет интерес только как референт группы¹⁶. Присутствие в альбоме официальных индивидуальных снимков с сопутствующими знаками социальных достижений увеличивают совокупный капитал общесемейного достоинства. Считается, что любительские фотографии неинтересны посторонним, и традиция демонстрации семейного альбома – привычный объект для шуток и анекдотов, на самом деле семейный альбом обладает универсальной коммуникативной прозрачностью. Семейный альбом в отличие от индивидуально существующей фотографии (несмотря на то что ее дубликат может быть включен в альбом) стереотипен и стандартен. Все семейные альбомы по своей сути параллельны друг другу, а следовательно, и сопоставимы.

Становление социально удачливых членов семьи, умалчивание о девиантных судьбах, удостоверение их совместного существования с помощью групповых снимков – вот привычное содержание семейного альбома, основная функция которого заключается в накоплении и стабилизации социального капитала семьи. Ценность семейного альбома растет по мере увеличения числа поколений, включенных в него, а также по мере усиления его виртуального компонента. В альбом помещаются изображения родственников, никогда не вступавших в непосредственный контакт по причинам фатального несовпадения во времени и пространстве. Семейный альбом вообще приобретает смысл только в том случае, если не существует реальной возможности собрать всех членов семьи, образы которых он заключает.

Катерин Хант Норен (Catherine Hant Noren) обнародовала творчески переработанный альбом своей семьи¹⁷. В альбоме показана история еврейской семьи, жившей в Пруссии и которой после прихода к власти нацизма пришлось бежать в Австралию, затем в Англию и, наконец, осесть в США. В альбоме представлены пять поколений (самая ранняя фотография датирована 1867 г.), а также исторические документы, задававшие контекст жизни семьи, такие, как портрет Гитлера, страницы паспортов с нацистской символикой, и т. д. Норен называет свою работу «человеческим коррелятом истории», призванным бороться с утраченной по вине исторических обстоятельств целостностью рода.

Несмотря на очевидную значимость официальной фотографии для семейного альбома, тематическим основанием его формирования все же остается время, понятое как смена поколений и возрастов. Семейный альбом всегда пытается выстроить временную вертикаль, усилить иллюзорную связь между живыми и умершими. Поэтому особого внимания заслуживают групповые фотографии представителей разных поколений, рассматривание которых обеспечивает подростку наследнику семейной традиции подменный опыт соприсутствия с отсутствующими в его сегодняшнем опыте предками. «Вот глядят они на меня. Нас разделяет целый океан времени. Кричи не кричи – не услышат. Так и будут стоять на другом берегу – смотреть в упор, через спрессованные пространства лет, и от их молчания, от их тайны, от неразрывности того мгновения с моей теперешней судьбой что-то вдруг начнет застилать мне глаза и знобким холодом стянет кожу на висках. Они ведь еще ни-че-го не знают, ни-че-го не ведают. И отец мой еще не превратился в серебряные буквы на гранитном поребрике» – так передает свои ощущения от опыта общения с фотографиями предков Александр Пирожков¹⁸.

Остановимся и на неравноправном положении различных возрастов в семейном альбоме. Парадоксальным образом наиболее важными для альбома представляются не время социальной активности членов клана, а периоды наибольшей зависимости от семьи: детство и старость. По данным К. Маселло (C. Musello)¹⁹, максимальное количе-

ство фотографий в типичном семейном альбоме приходится на возраст от 0 до 6 лет. Старики и дети помещаются обычно в центр группового снимка. Семейный альбом – структура с уникальной иерархией возрастов, в рамках которой зрелость человека воспринимается как иллюстрация к детству («Смотрите, каким он вырос!»), а старость – признаком долгожданного возвращения в лоно семьи после, безусловно, достойных любопытства, но, по сути, весьма факультативных странствий.

Норен называет альбом «фасадом» или «улыбкой» семьи. Действительно, улыбающееся лицо, являясь необходимым элементом семейной фотографии, достаточно редко встречается на фотографиях иных жанров. К. Маселло, проанализировав соотношение улыбающихся и нейтральных лиц в семейных альбомах и иных сборниках фотографий, установил, что если в первом случае улыбки присутствуют примерно на 60% снимков, то во втором – только на 20%. Другими словами, мы улыбаемся своей семье в три раза чаще, чем остальному миру.

Знаком освоения фотографии как неотъемлемого компонента фиксации семейной истории стало проникновение в нее темы смерти²⁰. В 50–60-е годы XIX в. возникла мода на посмертную фотографию. В обязательный перечень услуг фотоателье вошла съемка умерших. При этом дизайн фотографии оставался еще пограничным, умерший изображался на снимке как живой. Особенно ярко это явление проявилось в фотографиях детей, которых снимали в виде спящих, с любимой игрушкой в руках и прочими атрибутами живого ребенка. В данном случае снимок маскировался под представителя индивидуальной фотографии, хотя на деле он становился достоянием именно общесемейной истории – ведь объект съемки уже не мог ею воспользоваться (см. гл. 14).

Маселло выделяет три основные функции семейного альбома: презентация, коммуникация и документация. Наш анализ приводит к мысли о том, что все названные функции семейного альбома подчинены главной функции – созданию и поддержанию виртуального семейного сообщества.

Формирование
чувства общности
с помощью фотографий.
Психологическое
исследование

Недавно канадские психологи М. Барресс, М. Энзле и М. Морри²¹ (M. Burgess, M. Enzle, M. Morry) предположили, что факт совместного фотографирования сам по себе способен формировать отсутствующие ранее социальные связи между людьми.

В первом эксперименте авторы составили случайные пары из 92 студентов университета. Испытуемые заходили в комнату, в которой стояла фотокамера «Полароид» и сидели на стулья (стулья были привинчены к полу, так что испытуемые не могли по своему желанию менять их положение). Затем экспериментатор говорил им, что цель съемки – собрать материал для проверки гипотезы, что лица на фотографиях, снятые с высокой точки, опознаются лучше по сравнению со снятыми на уровне глаз. Неожиданно для участников опыта в лаборатории раздавался телефонный звонок. Половине испытуемых после этого (группа без фотографирования) заявляли, что необходимые материалы уже собраны и они могут быть свободны. Другую половину испытуемых действительно фотографировали (группа с фотографированием), затем показывали снимки и просили в письменной форме дать разрешение на использование материалов. По окончании процедуры испытуемые переходили в другую комнату, где заполняли опросники. Содержание опросника включало несколько шкал: по ним требовалось оценить самих себя и партнеров по диаде (привлекательность, открытость, популярность, дружелюбность и т. д.). Кроме того, испытуемых просили закончить предложения, описывающие предшествующую экспериментальную ситуацию. Предложения были составлены таким образом, что провоцировали выбор индивидуальной или коллективной грамматической формы (например, «мы вошли в комнату» или «я вошел в комнату»). После статистического анализа полученных данных оказалось: участники группы с фотографированием значительно чаще употребляли коллективные грамматические формы (8,24

раза против 6,27) и в целом ставили своим партнерам более высокие оценки (47,2 баллов против 42,1). Таким образом, результаты первого эксперимента подтвердили, что люди, которых случайно сфотографировали вместе, впоследствии проявляют склонность рассматривать себя как пару, как социальную общность и испытывают большую симпатию друг к другу.

Во втором эксперименте исследователи пошли еще дальше. В первом случае участники знали, что их будут фотографировать, физически присутствовали в момент съемки и имели возможность видеть ее результат. А если фотографировать испытуемых по отдельности и не показывать им получившихся снимков? Сохранит ли и тогда фотография свою власть?

282 испытуемых разделили на 5 групп. В первую группу попали те, кому предстояло фотографироваться вместе и видеть готовую фотографию, во вторую – те, кому готовую фотографию не показывали, хотя они и фотографировались вместе, участники третьей группы фотографировались отдельно, но потом получали фотографию, на которой они были объединены по принципу мозаики, участники четвертой фотографировались отдельно и не получали фотографии и, наконец, пятая группа служила контрольной, т. е. с ней не проводили никаких фотографических манипуляций. Аппаратура во втором эксперименте была аналогична описанной выше. Что же обнаружили исследователи? Удивительно, но все четыре экспериментальные группы – кого фотографировали вместе или отдельно, показывая или не показывая готовую фотографию – практически в равной мере употребляли местоимение «мы» и высоко оценивали своих партнеров по диаде и этим значимо отличались от контрольной группы. Иными словами, виртуальную общность создавал сам факт фотосъемки независимо от формы ее организации и знакомства с результатами!

Следовательно, фотографии являются одним из средств социально-психологической интеграции человеческого сообщества. Выводы Баргесс с коллегами имеют прямое практическое приложение. Совместные фотографии – это не просто документ, а мощное средство формирования психологической общности. Поэтому тем, кто хочет установить и поддерживать теплые отношения с другими

людьми, не следует пренебрегать групповыми фотографиями. Кроме того, поскольку при становлении фотографии как феномена культуры первоначально запечатлевались только важные персоны или социальные события, то впоследствии использование фототехнологии стало интерпретироваться в культуре как придающее социальную и субъективную значимость изображаемой ситуации. Так, совместная съемка новобрачных расценивается как ключевое событие свадебной церемонии, символизирующее начало новой общей для двоих жизни.

В обретении фотографией функции обеспечения виртуальной общности можно увидеть симптом нового типа культуры – информационной. Прямые взаимодействия с объектами культуры заменяются деятельностью с информационными (фотографическими) копиями, возникают образные модели и соответствующие им формы поведения. «Новая форма дружбы стала теперь возможной – фотографическая интимность между двумя людьми, которые никогда не встречали друг друга в реальности», – с восторгом восклицает Оливер Холмс²². Общедоступность фотографий, выступающих в качестве средств формирования самосознания и идентичности, сглаживает стратификационные социальные барьеры и является шагом к развитию массовой культуры.

Таким образом, создание виртуального визуального пространства культуры, наполненного фотографическими образами участников, преломляет идеи достоверности, персональной референции и презумпции значимости изображенного на фотоснимке (человека или события), а также становится формой достижения чувства общности и принадлежности, которое ведет к формированию максимально эффективной социальной, культурной и семейной идентичности.

Глава 6

Расширение границ видимого

Часто случается, более того, в этом и состоит одна из главных причин очарования фотографии, что оператор открывает в своем снимке, порой спустя долгое время, то, что он зафиксировал многие вещи, о которых и не подозревал в ходе съемки.

Г.Ф. Тальбот

«Видеть, не будучи увиденным, контролировать время, разбивая его на возможно более краткие мгновения, открывать невидимые доселе элементы жизни – на долгое время именно это стало главной задачей фотографии», – пишет историк и фотограф Жан-Клод Гатро (Jean-Claude Gautrand)¹. Несмотря на то что пластина, покрытая светочувствительной эмульсией, реагирует лишь на один из параметров мира, а именно на изменения в световом потоке, фотография кардинальным образом изменяет возможности и ограничения зрительной системы человека.

В философии позитивизма, оказывавшей значительное влияние на мировоззрение образованного класса второй половины XIX в., содержалась мысль о том, что подлинное знание является совокупным результатом изысканий в практически параллельных областях узкоспециальных дисциплин, каждая из которых не нуждается в общефилософской картине мира. Картина мира, таким образом, секуляризируется, разделяясь сначала на бытовую и научную, а впоследствии и на локальные субкартины мира конкретных наук. Так появляются физическое, биологическое, химическое и другие видения мира².

Возможность расширения видимого мира реализуется как минимум в пяти направлениях: во-первых, в сторону открытия микромира мельчайших существ, во-вторых, макромира огромных расстояний, в-третьих, внутренней среды человека, естественным образом скрытой от глаза наблюдателя, в-четвертых, предпринимаются попытки проникнуть в мир сверхъестественного и, наконец, открывается перспектива анализа движения, фазы которого потенциально доступны непосредственному восприятию, но актуально не осознаются. Научная фотография формирует принципиально новую точку зрения и в этом смысле создает иную, не известную ранее картину мира с измененными параметрами пространства и времени. Теперь визуальную очевидность приобретают недоступные человеческому глазу явления: микро- и макрообъекты, невидимые излучения, сверхбыстрые процессы, нестандартные ракурсы и перспектива.

Большинство фотографий, которые спустя полтора столетия рассматриваются, прежде всего, как эстетические объекты, были созданы с познавательными целями. Упомянем геологические штудии О'Салливана (O'Sullivan), дошедшие до нас под названием «Дикий Запад», ботанические зарисовки Карлетон Воткинс (Carleton Watkins), фотографии мостов и иных инженерных сооружений Коллара (Collard). Познавательная функция фотографии осознается значительно раньше других. Астроном Янссен (Janssen) определяет фотографию как «истинный глаз ученого» (the real retina of the scientist)³. В ходе развития в культуре феномена фотографии функция фотографии быть носителем информации предшествует смыслу фотографии как эстетического объекта.

В начале 1850-х годов Музей естественной истории Парижа объявил о начале реализации программы адаптации метода фотографии для нужд науки. Результаты программы отражены в книге «Фотография в зоологии», датированной 1853 г. К этому времени уже был создан и опубликован каталог морских водорослей Анны Аткинс (A. Atkins). В данном случае исследователи эксплуатировали только два аспекта фотографии: точность и полноту изображения. Фотография в работе замещала объект изучения в силу его подверженности разрушению или невоз-

производимости. Например, фотографии извержения вулкана Этна в 1865 г., сделанные Берффером (Berthier), безусловно, стали ценнейшим объектом изучения геологов, физиков и др.⁴ Следующим в развитии этой функции фотографии должен был стать шаг от стабилизации картины уже виденного к открытию доселе невидимой части мира.

Микро- и макрофотография

Первые опыты микросъемки предпринимал еще Г. Тальбот. Фотомикрографии кристаллов, фрагментов растений и крылышка мотылька были представлены в качестве иллюстративного материала на первом докладе в Королевском обществе в январе 1839 г. Ботаник Альфонс Де Бребиссон (A. De Brebisson) в 1849 г. сконструировал специализированный фотомикроскоп. В 1872 г. Наче (Nache) предложил даже фотомикроскоп для стереоскопирования. Применение этих технических изобретений, основанных на использовании фотоэффектов, дало возможность получать изображения все более мелких объектов. Человек начал «видеть» динамику микромира и познавать его законы⁵.

В 1934 г. Л. Мартон предпринял первые шаги в электронной микрофотографии, в 1937 г. он опубликовал микрофотографии бактерий. В 1940-х годах появились фотоизображения вирусов.

Если механический микроскоп позволяет производить фотосъемку с 2 000-кратным увеличением, то электронный – с 100 000 увеличением. В 1970 г. с помощью электронного микроскопа начали производить снимки отдельных атомов. В 1973 г. Стэнли Кохеном (Stanly Cohen) в университете Станфорда была сделана фотография молекулы ДНК (250 000-кратное увеличение при использовании сканирующего электронного микроскопа)⁶.

Таким образом, онтологическую очевидность приобрели объекты, о существовании которых ранее можно было лишь догадываться по косвенным признакам или обнаруживать в специально оборудованных лабораториях. Действительно, для современного человека (даже для ребенка, не

вооруженного знаниями о микромире) одинаково несомненен как факт бытия плода, например яблока, так и микроба, обитающего на его поверхности. По-видимому, всеобщее увлечение гигиеной, т. е. борьбой с микроорганизмами, восходит именно к возникшей с помощью фотографии «психологической равновеликости» разнопорядковых по размеру объектов.

Развитие макрофотографии, напротив, шло по пути расширения дистанции, доступной для восприятия. Ж. Драпер (J.W. Draper) в 1840 г. произвел первый в истории дагерротип Луны с 30-минутной экспозицией. Несколько позже Л. Фуко и Г. Физо (L. Foucault и H. Fizeau) сделали снимки пятен на Солнце тем же методом, но с экспозицией 1/60 с.

Солнечное затмение 18 июля 1860 г. снимали уже многие фотографы. Фотография стала новым и очень эффективным средством астрономии. Раферфорд (Rutherford) приступил к своим разработкам в 1858 г. и со временем, используя экваториальный телескоп и ахроматические линзы, получил детализированный «портрет» лунного диска, который был представлен на сессии Французского фотографического общества в 1865 г.

Полноценное функционирование астрономической фотографии начинается только в 1880-х годах с появлением бромжелатиновых пластин. До этого фотографирование небесных тел, производившееся по преимуществу в ночное время, было значительно затруднено недостаточной светочувствительностью материалов. Разработка специальных сверхчувствительных эмульсий позволила открывать новые, неизвестные ранее звезды. Пластины экспонировались, фиксировали недоступные человеческому глазу световые излучения звезд, а потом полученные таким «слепым» методом следы интерпретировались астрономами. Препятствием, тормозившим развитие данного метода, было естественное вращение Земли, которое вкуче с продолжительной экспозицией смещало отпечатки. Данная проблема решалась как за счет повышения светочувствительности фотоматериалов, так и за счет использования экваториальных телескопов, элиминирующих вращательные эффекты. И все это время не иссякает интерес к ближайшему спутнику Земли – Луне. В 1896–1910 гг. вышел полный «Атлас лунной поверхности»⁷.

Стремление изменить точку зрения относительно мира, увидеть и зафиксировать мир с высоты птичьего полета стало формироваться в начале 1860-х. Известно, что начиная с 1863 г. легендарный Надар постепенно отходил от фотоискусства и направлял все свои силы на развитие воздухоплавания. Его студия становилась штаб-квартирой The Society for the Encouragement of Aerial Locomotion by Means of Heavier than Air Machines (Общество поощрения воздухоплавания с использованием летательных аппаратов), главой которого он являлся. Секретарем общества избрали Жюль Верна. В 1858 г. Надар произвел первую в мире фотосъемку с борта воздушного шара, наполненного горячим воздухом. В 1870 г. во время осады Парижа прусскими войсками он использовал воздушный шар для доставки почты за пределы города. Известно, что за фотографии передвижения немецких войск, сделанные с воздушного шара, Надар был награжден французскими властями⁸. В России первые съемки с летательного аппарата были проведены генерал-майором А.М. Кованько 18 мая 1886 г. В тот же год опыты фотографирования с борта воздушного шара осуществил Л.Н. Зверинцев⁹.

С развитием авиации появились аэрофотосъемка, а позднее и астрофотография. Причем последней принадлежит основная заслуга в становлении «планетарного» типа мышления. Образ «голубого шара» лежит в основе переживания человечества как единого целого (см. гл. 5). Астрофотография является одним из ярчайших примеров переструктурирования представлений о мире в целом с помощью визуальных образов, поставляемых фотографией.

Фотография проникла и в глубины океана, открыв восхищенному зрителю богатство подводного мира¹⁰. Наиболее успешным автором в жанре подводной фотографии следует назвать одну из самых неоднозначных личностей в истории кино и фотографии, «фотографа поневоле» Лени Рифеншталь (настоящее имя Хелен Амалия Берта Рифеншталь, 1902–2003)¹¹. Признанная звезда экрана и кинорежиссер (Гран-при и золотая медаль на Парижской ярмарке искусств за документальный фильм «Триумф воли» в 1937 г.), представшая перед судом по обвинению в пособничестве нацистам и, несмотря на оправдательный вердикт, навсегда утратившая право снимать полнометражное кино,

сделала блестящую карьеру в фотографии. В возрасте 70 лет Лени начала интересоваться плаванием с аквалангом. Изменив в анкете год рождения с 1902-го на 1922-й, она стала самым пожилым ныряльщиком в мире (и ныряла вплоть до 98 лет). В 1978 г. вышел ее первый альбом подводной фотографии, второй – «Чудеса под водой» – в 1991 г.

Вскоре после открытия самого принципа фотографии было установлено, что на снимке может быть зафиксирована и невидимая глазом часть светового спектра. Первый «портретист Луны» Драпер в 1842 г. стал пионером и в области фотосъемки в ультрафиолетовой и инфракрасной частях спектра. Отметим, что и Тальбот проводил аналогичные опыты.

Экспликация внутренней среды организма

С открытием X-лучей Рентгеном в 1895 г. возникла рентгенография или радиография¹². 22 декабря 1895 г. Рентген сделал рентгенографический снимок руки своей жены Берты, а также совместный автопортрет. Сначала для получения изображения требовалась выдержка продолжительностью не менее 30 мин, но с изобретением Истменом и Илфордом специальной эмульсии время экспозиции сократилось до 1 мин. Широкое распространение рентгенографии в медицинской практике началось с 1912 г. и особенно в годы Первой мировой войны. С открытием возможностей радиографии внутренняя среда человеческого организма стала доступной для визуального восприятия. Вместо загадочного «внутреннего мира» человека, интригующего романтиков, фотография предложила человеку видение себя как сложной совокупности мягких тканей, полостей и костей. В сознании культуры усилилась психологическая диссоциация тела и души. Тело объективировалась более чем когда бы то ни было.

Созданию традиционного фотоизображения взамен более условного изображения рентгенограммы (которую нужно уметь «читать») способствовало внедрение эндоскопа. Эндоскопическая фотография сделала образ внутренней среды человека более убедительным. Ультразвуковой

мониторинг позволил наблюдать процессы, происходящие внутри человеческого организма, во время их протекания. Так, современные родители в буквальном смысле становятся свидетелями внутриутробного развития своих детей, «знакомясь» с ними задолго до их рождения.

Фотография сверхъестественного

Опыт визуализации объектов, недоступных прямому восприятию, посредством фотографии имел вполне мистические последствия на рубеже XIX–XX вв.¹³ Поскольку X-лучи ни при каких обстоятельствах не были доступны зрению (их называли светом в темноте), распространение рентгеновских изображений вызвало не лишнее логики предположение о существовании других подобных источников «света». Принцип «сделать видимым на фотографии значит доказать реальность существования» прочно вошел в культурный обиход и активизировал настойчивые поиски неуловимых ранее энергий. Оноре Бальзак писал: «Так как все реально существующие объекты отражают какую-либо часть спектра светового излучения, ее можно поймать и воспринять». Ассистент изобретателя телефона Александра Белла Томас Уотсон (Thomas Watson) был уверен, что открытие электричества поможет обнаружить много нового в духовной сфере.

На фоне мощного движения спиритуализма в США (кстати, ставившего перед собой и политические вопросы, например женское равноправие) возникло стремление «сфотографировать душу». Причудливый сплав позитивизма и мистицизма вылился в стремление найти научные доказательства существования души и загробной жизни. Ипполит Барадюк (Hippolyte Baraduc), один из главных энтузиастов фотографии как средства рационализации иррационального, в 1896 г. выпустил книгу «Душа человека». В ней читателю предлагались многочисленные нечеткие снимки, иллюстрирующие бытование разного рода «свечений», «психических флюидов» и пр. Венцом коллекции была фотография под названием «Эманация жизненной силы, вызванная у ребенка переживанием нежности»¹⁴. Барадюк

не был одинок в своей надежде изыскать объективный способ материализации души. Так, Альберт Роша (Albert Rochas) активно фотографировал спиритические сеансы и самих медиумов в момент общения с духами, и даже художник-футурист Марсель Дюшамп пытался делать «спиритические» фотографии своих моделей перед написанием портретов. Вообще переживание мистического опыта в фотографических терминах характерно для последних лет XIX в. и первого десятилетия века XX.

Секондо Пиа (Secondo Pia), довольно известному итальянскому фотографу, официально доверили сделать снимки Туринской плащаницы, которую впервые выставили на публичное обозрение в Страстную неделю 1898 г. Само событие приводило в трепет каждого верующего. Когда фотографии отпечатали, обнаружилось, что отпечаток более походил на изображение человека, чем конфигурация темных пятен на куске полотна плащаницы¹⁵. Тут же была предложена гипотеза, гласящая, что эманация тела Христа оставила негативный отпечаток, который стало возможным сделать явным только с применением фотопроцесса. Церковь отнеслась к этой версии вполне лояльно. Фотография приступила к расширению границ видимого за рациональные пределы.

Интересно, что первые фотографии «духов» появились благодаря техническому несовершенству съемочной аппаратуры. Если неодушевленные объекты способны выдерживать экспозицию сколько угодно долго, то люди и животные зачастую покидали кадр до того, как необходимое время выдержки было достигнуто. Результатом становились снимки, на которых на фоне ясных изображений статичных предметов виделись расплывчатые контуры «духов» (сначала это слово употребляли в переносном смысле). Широко известен снимок, получивший название «Исчезающий фонарщик», где наряду с изображением улицы Лондона (почти по Блоку: улица, фонарь, аптека) просматривалась смутная фигура фонарщика, неосведомленного о том, что идет съемка, и покинувшего свой пост, как только он завершил свою работу¹⁶. В 50-е годы XIX в. фотографии «духов» публиковались в качестве забавного фокуса, причем и те, кто производил снимки, и те, кто их приобретал, вполне отдавали себе отчет в условности изо-

бражений. Особенно яркий эффект получался при использовании стереоскопии. Английский ученый Дэвид Брюстер (David Brewster) в книге «Стереоскоп» пишет: «Для развлекательных целей фотограф может создать у зрителя впечатление сверхъестественного. Его искусство позволяет представить некоторые фигуры на композиции в виде духовных сущностей»¹⁷. Одна из ведущих компаний в области производства фотографий для стереоскопов (London Stereoscopic Company) в этот период выпустила на рынок объемную серию под названием «Привидения в стереоскопе».

Если сначала подобные образы воспринимались как развлечение, то в 1868 г. бостонский гравер Вильям Г. Мамлер (William H. Mumler) объявил о том, что ему в самом деле удалось сфотографировать посланников потустороннего мира. При этом он утверждал, что не знает, каким образом при печати на снимках появляются дополнительные фигуры. Дело поступило на рассмотрение в суд Нью-Йорка. На стороне Мамлера выступали многочисленные свидетели, которые подтверждали, что обсуждаемые фотографии делались без применения особых технических приемов. Оппоненты Мамлера, фотографы-профессионалы, доказывали, что полученные эффекты можно легко достигнуть, манипулируя временем выдержки, освещением и т. д. Дело имело широкий общественный резонанс, что косвенно способствовало укоренению мнения о принципиальной возможности визуализации сверхъестественного с помощью фотографии. На первой странице популярной газеты *Nagreg's Weekly* было опубликовано девять «спиритических» фотографий Мамлера. Суд не пришел к определенному решению, предложив участникам процесса окончить дело миром. Мамлер торжествовал. Однако финансовые расходы на судебные издержки оказались для него непосильными. Несмотря на то что Мамлер еще более 15 лет посвящал фотографии сверхъестественного, перед смертью он уничтожил все негативы. Таким образом, он лишил потомков шанса провести еще одну независимую экспертизу их подлинности¹⁸ (рис. 6).



Рис. 6. Вильям Мамлер. М.А. Доу с духом Мэйбл Варрен. Визитная фотография. 1871

На рубеже XIX–XX вв. появились так называемые фотографические медиумы, например Уайлли (Wyllie), Хадсон (Hudson), миссис Диана Хоуп (Mrs. Deane Hope), которые практиковали снимки без камеры, когда «посредники между мирами» просто держали в вытянутых руках светочувствительные пластины. Предполагалось, что фотографические медиумы во время сеансов выделяли особую субстанцию *ectoplasmic manifestations*, представляющую собой один из видов «первичной материи». Интересно, что и сама фотокамера порой вызывала религиозные чувства. В 1901 г. Джеймс Райдер (James Ryder) написал: «Корпус – это тело, линзы – это душа, наделенная всевидящим оком и божественным даром создавать образ на пластине»¹⁹.

В Европе вошли в моду гастролирующие «спиритические кабинеты» [например, европейский тур братьев Давенпорт (Davenport)]. Получили известность особенно «фотогеничные» духи, которые демонстрировали явное пристрастие к фотографированию. Так, некая Кати Кинг (Katie King) появилась на 44 снимках, сделанных в усадьбе Эдди в Вермонте. Причем за их достоверность поручился

Вильям Крукс (William Crooks), президент Королевского научного общества, открывший новый химический элемент таллий²⁰. Впоследствии многие из «спиритических» фотографий подверглись анализу, который показал «человеческое» происхождение сверхъестественных эффектов. В частности, Гарри Прайс (Harry Price), проводивший экспертизы для *Journal of the Society for Psychic Research*, установил, что в большинстве случаев «духи» – результат двойной экспозиции, когда на одну пластину производится два снимка с разной по времени выдержкой (этим достигается большая ясность «реального» персонажа по сравнению с «духом»).

Таким образом, фотография кардинальным образом изменила картину мира современного человека, включив в границы видимого макро- и микромиры, а также внутренние по отношению к наблюдателю процессы и мир сверхъестественного, придав им качество непосредственной очевидности.

Хронофотография. Фотография движения

Расширение границ видимого мира с помощью фотографии происходило и в направлении перевода потенциально воспринимаемого в реально осознанное. Ярким примером такого процесса являются спонтанная фотография и фотография движения.

«На вид старые аппараты были похожи на часы», – замечает Р. Барт²¹. Однако идея времени не содержится имплицитно в фотографии как таковой. Ряд искусствоведов обнаруживают внутреннюю связь мгновенной фотографии с импрессионизмом в живописи²². Отметим, что идея спонтанности впечатления, мгновенности, «непостановочности» фотографии на самом деле возникла значительно позднее, чем аналогичный тип художественного мышления. В отличие от традиции статичной фотографии альтернативная тенденция представляет собой попытку зафиксировать мгновенность события, скоротечность времени, иными словами, «остановить мгновение». Интересно, что в рамках «портретной» любительской фотографии снимки,

фиксирующие движение объекта, расцениваются как испорченные (одним из дошедших до нас примеров является портрет Бодлера, снятый Надаром, где изображение смазано). В то время как для спонтанной фотографии именно мгновенность, выхватывание краткого отрезка времени из статичного протяженного контекста, а не предметное содержание снимка становятся самоцелью. Первые известные попытки спонтанной фотографии были предприняты Шарлем Негре (Charles Negre)²³. Его «уличные зарисовки» с использованием скрытой камеры относятся к 1853 г. Однако мокрый коллоидный процесс не мог еще дать удовлетворительных результатов. Практика случайной, спонтанной фотографии технически обеспечивалась распространением переносных портативных камер, минимизацией времени экспозиции и фотоматериалами высокой светочувствительности.

Ценность спонтанной фотографии, фиксирующей скоротечность, мгновенность жизни, определялась специальным термином «фотогения». Понятие фотогения, т. е. живого впечатления без художественной обработки, было введено Д.Ф. Араго в статье «Современная публика и фотография» еще в 1839 г., когда спонтанность фотосъемки представлялась скорее гипотетическим идеалом, нежели реальной практикой.

В 1861 г. Генри Дю Монт (Henry Du Mont) получил патент № 49520 на камеру, способную фиксировать последовательные фазы движения. Данное приспособление экспонировало на один негатив серию снимков.

Настоящего успеха в фиксировании движения достиг только Э. Мэйбридж (E. Muybridge, 1830–1904)²⁴. Интерес Мэйбриджа был направлен в первую очередь на научное приложение фотографии. В 1872 г. он получил заказ от бывшего губернатора Калифорнии, страстного любителя лошадей, который заключил пари с французским физиологом Марэем (Marey). Вопрос звучал следующим образом: существует ли такая фаза движения, когда все четыре копыта лошади не касаются земли? Другими словами, может ли животное зависать на мгновение в воздухе? Мэйбридж выполнял работы по фотографированию скачущих лошадей в течение нескольких лет – с 1872 по 1877 г. На два года исследование было прервано в связи с судебным разбирательством (Мэйбридж в состо-

янии аффекта застрелил свою жену и ее любовника). Для решения поставленной задачи фотограф изобрел специальный аппарат, состоящий из 12 камер, приводящихся в рабочее состояние электрическим таймером. Время между экспозициями можно было варьировать. К сожалению заказчика, оказалось, что лошадь даже на полном скаку никогда полностью не теряет контакта с твердой поверхностью. Однако исследования Мэйбриджа получили широкий резонанс как среди ученых, так и в мире искусства. Например, фотохудожник Рейландер повторил исследования Мэйбриджа, не желая верить его выводам. Живописец Мейссонер (Meissonier) исправил положение ног лошадей на двух своих полотнах после того, как ознакомился с результатами фотосъемки Мэйбриджа.

Вскоре Мэйбридж получил выгодное предложение от Университета Филадельфии, что дало ему возможность продолжить свои изыскания, завершившиеся в 1887 г. выходом 781 отпечатка (выбранных из 20 тыс. сделанных) серии «Локомоция животных» и получением трех патентов (№ 212864 и № 212865 от 4 марта 1879 г. и № 279878 от 19 июня 1883 г.). «Электрофотографическое исследование последовательных фаз движений животных» было опубликовано в виде альбома²⁵. Серия включала 562 снимка мужчин, женщин и детей, 95 снимков лошадей и 124 снимка других животных и птиц. Многие модели были сняты обнаженными. Среди подписчиков цикла были такие звезды научного и артистического сообщества конца XIX в., как Эдисон, Гельмгольц, Тиффани, Роден и другие. Как ни странно, Мэйбридж не сделал следующего шага. Препарирование движения не подтолкнуло его к последующему синтезу и реконструкции движения, т. е. к открытию принципа кинематографа. Несмотря на это, очевидно, именно принцип отраженного в фотографии движения является основополагающим для кино («Если и есть эстетика кинематографа, то она может быть суммирована в одном слове: движение» — так сказал знаменитый французский кинорежиссер Рене Клер).

Этьен-Жюли Марэй, физиолог из Коллеж де Франс и оппонент Мэйбриджа в споре о лошадиных ногах, к моменту своего обращения к фотографии как инструменту исследования был уже известен работами в области физиологии движения. Встреча с Мэйбриджем помогла ему осознать преимущества фотографии для фиксации движения.

Марэй сконструировал «фотографический пистолет», названный им впоследствии хронофотографом.

Аппарат включал вращающийся диск, состоящий из 12 негативов, на которые последовательно с постоянной скоростью $1/12$ с экспонировались фазы перемещения объекта. Время экспозиции было $1/500$ с. Работа над хронофотографом была полностью завершена в 1883 г. Используя свое изобретение, Марэй исследовал характеристики различных видов перемещения: полет птиц, езду на велосипеде, бег, ходьбу, дыхание и т. д. Вскоре он предложил геометрическую хронофотографию. В этом случае человек позировал на темном фоне, одетый в темную облегающую одежду. На суставах закреплялись светящиеся лампочки (метод Quenu). Таким образом фиксировались траектории движения разных частей тела. Результаты работ Марэя, в частности составившие монографию «Полет птицы», внесли огромный вклад в зарождение авиации. Интерес к хронофотографиям рабочих движений привел к возникновению целого научно-практического направления, впоследствии получившего название «нот» (научная организация труда). Отец этой дисциплины Ф.У. Тейлор выпустил книгу «Искусство резки металла», где на материале хронофотографий показал различия между оптимальными и ошибочными движениями рабочего. Разработка норм производительности труда также проводилась на основании хронофотографий²⁶.

Другая линия развития эксплуатации фактора времени в фотографии связана с использованием фототехники для фиксации сверхмедленных и сверхбыстрых процессов, недоступных непосредственному наблюдению. Накладывание друг на друга негативов снимков, произведенных с интервалом в несколько часов или дней при идентичных условиях, создает образы развития растений, горных пород и т. д. Иллюзия овладения временем усиливается с появлением скоростных электронных камер, которые могут развивать скорость до 20 млн кадров в секунду. Именно таким образом фиксируются, например, расщепление атома, деления клетки или взрывы звезд²⁷.

Очевидно, что полученные в результате хронофотографирования образы были очень далеки от данных непосредственного восприятия. Они как бы дематериализовывали объекты фотографии, фиксируя движение как тако-

вое, независимо от его носителя. Фотография стала не просто средством удвоения мира, а творцом мира, обладающего иными различительными характеристиками.

Отметим, хотя Марэй в 1892 г. и предложил идею проецировать последовательно сделанные снимки для создания иллюзии движения, кинематограф в собственном смысле слова стал достоянием культуры благодаря братьям Люмьер, которые, кстати, были частыми посетителями лаборатории Марэя. Историки кинематографа утверждают, что открытию братьев Люмьер предшествовал ряд близких по смыслу разработок²⁸. Попытки проецирования серии фотографий, фиксирующих движение, с начала 1880-х годов предпринимал Луи Ле Принс (Louis Le Prince). На работу «Прогулка по мосту», представляющую собой проекцию со скоростью 12 снимков в секунду, он получил патент в 1886 г. В 1899 г. Берт Акрес (Birt Acres), проведя аналогию с технологией Истмена, предложил использовать для проекции пленку шириной 17,5 мм. Первое любительское кино было снято в России А.П. Федетским («Казачий парад»). В 1912 г. Шарль Пате (Charles Pathe) создал проект для домашнего просмотра кинофильмов. Пленки хватало на 4 мин просмотра, аппарат стоил 80 фунтов, а домашний киносеанс являл собой торжественное событие в жизни семьи. С этого момента кинематограф стал осознаваться как конкурент фотографии (впоследствии эстафету принял домашнее видео). К 1970 г. 9% англичан и 20% немцев владели любительскими кинокамерами. Однако расцвет домашнего кинематографа был недолгим. 1963 г. ознаменовался выходом на рынок первых моделей видеокамеры и видеоманитона (Nottingham Electronic Valve). Уже в 1965 г. компания Sony выпустила первые аппараты для создания и просмотра домашнего видео (Sony SV 2000). К 1980 г. 10 млн англичан имели видеоманитоны²⁹.

Несмотря на все опасения, видео, т. е. движущаяся фотография, не вытеснило фотографию статичную. Движение (впрочем, как и цвет) оказалось избыточным для реализации основных (за исключением эстетической) функций фотографии. Как замечает Р. Акерет, цветная фотография часто выглядит вульгарной³⁰. Реализм черно-белой фотографии сменяется в ней натурализмом. Кинематограф в отличие от фотографии создает абсолютно параллельный мир, в то время как фотография фиксирует, расширяет, утверждает ком-

поненты мира уже существующего. Просмотр кино или видео полностью замещает реальность, вымышленное событие как бы ставит себя на место реального. Показ идет в динамичном режиме времени, подменяющем реальность, не оставляя пространства для активности субъекта-интерпретатора. Фотография же, наоборот, встраивается в течение жизни в качестве фрагмента, отсылки к прошлому. Реальность фотографии не является вполне параллельной, скорее ее можно назвать «перпендикулярной» реальностью, так как она закрепляет, фиксирует отраженную в различных практиках фотографирования текучую ткань действительности, сообщая ей несомненное бытие. Интересно, некоторые кинорежиссеры пытаются вернуться к эстетике фотографии в практике безмонтажного кино. В этом смысле показателен пример работы А. Сокурова «Русский ковчег», фильма, снятого единым кадром.

Фотография движения в философском смысле впервые позволила начать деконструкцию видимого мира. Вероятно, именно поэтому первые работы художников-футуристов апеллировали к хронофотографическим опытам Марэя. Движение фотодинамизма отражало идеологическую близость к футуризму. Можно упомянуть манифест 1913 г. футуристического фотодинамизма «Фотография момента» А. Брагаглия (Bragaglia)³¹. Мир в творчестве футуристов представлялся разъятым на дискретную последовательность деконструированных моментов, помещенных одновременно на единое пространство холста. Среди самых ярких работ футуристического направления в живописи назовем полотно Марселя Дюшампа «Обнаженная, спускающаяся по ступеням». Следовательно, именно фотография подготовила переворот в художественном видении эпохи.

Способность фотографии «остановить мгновение» впервые подводит человечество к решению проблемы «онтологизации времени», сопровождающемуся рефлексией по поводу этой функции фотографии. Неуловимый момент настоящего, присутствующий в сознании каждого в качестве мостика между прошлым и будущим, с помощью фотографии разворачивается, приобретая свое материальное бытие. Таким образом, нечто, зафиксированное в фотографических изображениях, остается вечно длящимся психологическим настоящим.

Глава 7

Фотография как произведение искусства

Живопись никогда с таким бесстыдством, как фотография, не бралась доказать, что мир прекрасен.

С. Зонтаг

Я фотографирую то, что не хочу рисовать, и рисую то, что не могу фотографировать.

Ман Рэй

Трудно не согласиться с утверждением Р. Акерета (R. Akerat), что «все фотографии красивы». «Отчего все фотографии кажутся красивыми? — продолжает он. — Красоту можно обнаружить в каждой фотографии, на которую мы обращаем внимание. Красота рождается из напряжения, противоречия и конфликта, которые разрешаются ощущением магии»¹.

Взаимоотношения фотографии и других видов творческой деятельности нельзя назвать безоблачными. Претензия фотографии на творческую роль порождения целостных художественных произведений длительное время вызывала агрессивное неприятие. Традиционное искусство легко согласилось лишь на вспомогательную роль фотографии, признав, что ее функции исчерпываются облегчением участи позирующей модели или воспроизведением и тиражированием объектов искусства в целях их популяризации. Ателье, изготавливающие репродукции знаменитых полотен, были широко распространены в середине XIX в. и помогали заработать на хлеб насущный многим фотографам. Однако традиционное искусство отчаянно восставало против эстетической эмансипации фотографии.

Интересно, что, свершив полный круг развития, «фотография для живописи» возродилась в облике фотореализма 70-х годов XX в.: если сначала фотография воспроизводила живопись, то теперь живопись воспроизводит фотографию. В 1970 г. в нью-йоркской Галерее Утни открылась выставка «22 реалиста». На седьмом бьеннале в Венеции в 1971 г. фотореализму отвели отдельную секцию, в 1972 г. журнал *Art in America* взял интервью у лидеров этого движения. Авторы используют технологию, аналогичную той, что применял Хилл за сотню лет до этого. Художники-фотореалисты с помощью виртуозной изобразительной техники достигали имитации фотографии, вызывая у зрителя ощущение напряженного диссонанса между узнаваемым образом «низкого» массового жанра и авторитетом уникального творческого продукта². Например, работа Чака Клоуза «Роберт» состоит из 160 тыс. черных и белых точек и производит полное впечатление фотографии. Немец Герхард Рихтер (р. 1932), выставивший в 1977 г. в нью-йоркском музее современного искусства (МоМа) серию из 15 черно-белых фотоподобных изображений, при жизни признан классиком современной живописи. Иногда художники, например Ж. Монори, применяют эффект смазанности изображения, словно фигура сдвинулась с места во время предполагаемой съемки. Некоторые художники показывают в серии изображений покадровую съемку фаз движения и т. п. К концу 70-х годов стало казаться, что фотореализм исчерпал себя, однако новая волна увлечения имитацией фотографии в живописи и скульптуре проявилась в середине 80-х. Новые произведения были сделаны еще более совершенными технологически. При всей наглядности фотореалистических произведений очевидно, что они являются только знаками, подменяющими образы действительности, и в этом смысле взгляды фотореалистов близки позициям концептуалистов³.

Начав свой путь как вспомогательный инструмент живописца, фотография быстро заявила свои права на роль критика и законодателя в мире искусства. Однако социальное признание пришло к ней после упорной борьбы. Косвенным признаком, по которому можно проследить становление статуса фотографии среди других видов изобразительных искусств, является ее представленность на

всемирных выставках – средоточии достижений времени. На выставке в Лондоне 1851 г. фотография была включена в класс философских инструментов, в Париже 1855 г. отнесена к новинкам индустрии, и только в 1859 г. салон фотографии был размещен в одном павильоне с экспонатами изящного искусства. Правда, дабы не травмировать критически настроенную публику, для поклонников фотографии устроили отдельный вход.

Процесс осознания культурой фотографии как произведения искусства ведет и к признанию ее в качестве объекта интеллектуальной собственности. В 1851 г. во Франции ввели исключительное авторское право в отношении фотографии, позднее аналогичные права были включены в законодательства всех цивилизованных стран⁴. Фотографы подписывали свои снимки, позиционируя себя в качестве полноценных творцов, а не обслуживающего персонала беспристрастного механизма. Однако открытым оставался вопрос, в чем заключается творческий компонент фотографии. Очевидно, в отличие от живописи собственно производство изображения обеспечивалось не художником как таковым, а техническим средством. Как пишет Вальтер Беньямин в работе «Искусство в эпоху его технической воспроизводимости», «фотография освободила руки мастера, оставив ему только авторское видение через линзу фотокамеры»⁵. Таким образом, акцент перенесли именно на креативность видения мира, индивидуальность и избирательность авторского взгляда.

Постепенно складывалось мнение об аутентичности фотографии, что само по себе достаточно парадоксально в связи с принципиальной возможностью ее тиражирования. Ведь, как подчеркивает Вальтер Беньямин⁶, «репродуцирование уничтожает ауру предмета». Возникают понятия «оригинальная фотография» и «винтажная фотография» (original and vintage)⁷. По определению Арнольда Крэйна, винтаж – это отпечаток, который был сделан фотографом вскоре после экспонирования им негатива. Фотографии такого типа ценятся значительно дороже, так как, по его словам, «винтаж-отпечаток обладает необъяснимой магией присутствия своего создателя». Ситуация с винтажными отпечатками на самом деле не так однозначна, как кажется на первый взгляд. Ведь, во-первых, во многих случаях фо-

тографы не печатают свои фотографии самостоятельно, прибегая к услугам ассистентов, и, во-вторых, зачастую первый отпечаток появляется спустя длительное время после создания негатива. Но сам факт существования понятия винтажа подтверждает психологическое сближение фотографии с другими видами графического искусства, в котором традиционно подчеркивается ценность первого исполнения в отличие от копий (даже авторских).

Самим своим существованием фотография опровергала реалистическую живопись и, бросая ей вызов, требовала адекватного ответа. Изобразительные искусства не могли игнорировать факта рождения фотографии. Фотография оказала решающее влияние на художественные процессы, происходившие в визуальных искусствах. Правоммерно утверждать, что возникновение фотографии стимулировало антиреалистические тенденции в живописи. И наоборот, в своем дальнейшем развитии фотография стала нести в себе черты не столько отражения, сколько конструирования реальности (например, А. Родченко, Э. Лисицкий, М. Рэй). Наиболее адекватным ответом на эстетический вызов фотографии стал импрессионизм в живописи. Недаром, Х. Белофф (H. Beloff) назвала импрессионистов фотографами без камеры⁸. Интересно, что Надар в 1854 г. предоставил свою парижскую студию для первой выставки импрессионистов. Если мы согласны считать фигуру Надара «пророческой» для понимания всей истории фотографии, то воспримем данный факт как вполне прозрачный культурный намек.

Оформление идеи художественной фотографии неразрывно связано с именем Надара⁹. Надар (Nadar) – настоящее имя Гаспар-Феликс Турнашон (Gaspard-Felix Tournaillon, 1820–1910) – был одной из выдающихся личностей своего времени. Карикатурист, писатель, журналист, пропагандист воздухоплавания, человек, близко знавший практически всех значительных современников, он вошел в историю прежде всего благодаря фотоискусству. Надар начал свою журналистскую карьеру в 1838 г. как литературный критик. Приехав в Париж из Лиона, Надар продолжил занятия журналистикой, совмещая ее с политической деятельностью. В 1848 г. он вступил в Польский легион и отправился бороться за освобождение

Польши, но был арестован и выслан обратно во Францию. С 1850 г. он совладелец фотостудии своего младшего брата Адриена. Посещение первой Всемирной выставки в Лондоне в 1851 г. привело Надара к замыслу создания знаменитого «Пантеона» (см. гл. 5). Он планировал выпустить литографические портреты 1 000 самых популярных людей Франции, однако вышла серия, состоящая только из 240 работ. Для изготовления портретов он решил использовать популярную в то время Woodward's Solar Camera (см. гл. 1). Перерисовывая снимки на холст, Надар внезапно осознал, что фотография сама по себе может представлять художественную ценность. С этого момента начался взлет Надара-фотохудожника. В 1860 г. он открыл собственную фотостудию на бульваре Капуцинок. Он смело экспериментировал, используя необычное освещение, вспышку, спонтанные позы, разворот модели «в три четверти» и нетрадиционный фон (вернее, замену традиционного фона световым) для портретной фотосъемки. Впервые была поставлена задача – отразить сущность личности в фотографии, что исключает использование атрибутов социальной жизни и подвергает трансформации или фрагментации тело модели. Ярчайшим примером творческого подхода фотохудожника является знаменитый портрет «Глаза композитора Шарля Гуно». Расцвет творчества Надара пришелся на десятилетие с середины 1850-х до середины 1860-х. Разорившись окончательно в 1871 г., он передал свое фотоателье сыну Полю, который стал впоследствии коммерчески успешным портретистом. Последнее изобретение Надара в области фотографии – жанр фотоинтервью¹⁰.

В 1854 г. фотографическое общество во Франции признало фотографию видом искусства. Отметим, что этот процесс происходил не без жестокого сопротивления традиционных художников, которые чувствовали в фотографии прямую угрозу живописи. Так, Ш. Бодлер активно выступал против присвоения фотографией эстетических функций. В статье «Об искусстве» 1859 г. он назвал фотографию «технической уловкой» и с болью констатировал: «В наше прискорбное время фотография стала прибежищем неудавшихся художников, малоодаренных или слишком ленивых недоучек»¹¹. Однако и сам Бодлер уже был заражен довери-

ем к реальности фотографии: «Пусть фотография спасает от забвения», – продолжил он на той же странице.

Термин «живописная фотография» ввел в оборот Шарль Обри (Charles Aubry) в 1864 г.¹² Первое время в репертуаре фотохудожников преобладали композиции аллегорического характера. Портрет становится в центр художественной практики фотоискусства только тогда, когда фотографией окончательно освоена функция внешней, телесной репрезентации субъекта в лишенной авторского взгляда формальной фотографии типа *carte de visite*.

Мы видим, как в истории фотографии возникала новая социокультурная задача – найти возможность передать, используя фотографические техники, не тождественность физического облика, а психологическую суть человека. Приемы достижения этого эффекта в живописном портрете не могут быть прямо перенесены в мир фотографий, они должны быть сконструированы внутри фотографического пространства особыми средствами. Ведь пишущий картину художник из множества эпизодов позирования экстрагирует идею личности портретируемого, в то время как перед фотографом стоит противоположная задача: единственный акт съемки должен привести к созданию целостного, семантически превосходящего границы кадра образа. Отказ от сиюминутной достоверности в пользу выявления уникальных личностных черт развивается в дальнейшем всей практикой художественного фотопортрета¹³.

Фотография стала средством опредмечивания потребности субъекта в формировании идентичности, которая традиционно удовлетворялась с помощью зеркала и живописного портрета, а впоследствии на уровнях становления телесной и социальной идентичности – в виде *carte de visite*, кабинетного портрета и официальной фотографии. Достижение личностной идентичности, т. е. экспликация существенных, скрытых от внешнего наблюдателя характеристик личности, потребовало взгляда художника, способного сделать явным внутренний мир портретируемого.

«В какой-то мере природа фотопортрета документальна. Но, повторяю, документальность не в том, чтобы случайно подсмотреть жизненно правдивое выражение лица и щелкнуть затвором. Нет, задача фотопортретиста – упорно искать самое существенное, обобщающие черты,

проявляющиеся в данной неповторимой индивидуальности», — таким образом раскрывает суть творческого подхода к фотопортрету Моисей Наппельбаум¹⁴.

Огромный вклад в развитие фотоискусства внесли представители так называемого братства прерафаэлитов¹⁵. Это художественное объединение возникло в 1848 г. под знаменем возвращения к эстетическим идеалам Средневековья против академизма в живописи. Прерафаэлиты впервые осознали уникальные возможности фотоискусства. Один из основателей «братства» Данте Габриэль Россетти (Dante Gabriel Rossetti, 1828–1882) обратился к фотографии в 1853 г. В прерафаэлитской эстетике создавал свои работы и Фредерик Скотт Арчер (F.S. Archer), более известный в истории фотографии как изобретатель мокрого коллоидного процесса.

Тот факт, что фотография стала уважаемым занятием виднейших представителей культуры того времени, подтверждают и произведения Чарльза Доджсона (Льюиса Кэрролла), автора одной из самых выдающихся лингвистических выдумок в истории европейской словесности «Алисы в стране чудес» и «Алисы в зазеркалье». Льюис Кэрролл владел фотографическим ателье в Оксфорде, где активно снимал обнаженную натуру. Среди его моделей преобладали несовершеннолетние девочки, поэтому боязнь огласки заставила Кэрролла уничтожить все негативы¹⁶.

К числу выдающихся мастеров художественной фотографии можно отнести также английскую фотохудожницу Д.М. Камерон¹⁷. Джулия Маргарет Камерон (Julia Margaret Cameron, 1815–1879) родилась в Калькутте. Получив образование во Франции и Англии, она стала женой юриста и владельца кофейных плантаций Шарля Камерона и поселилась на Цейлоне. Только в возрасте 48 лет Камерон предприняла первые попытки заняться фотографией. Она пользовалась камерой, подаренной ей дочерью. Камерон освоила два жанра, в каждом из которых стала выдающимся мастером. Это жанры фотопортрета и постановочной фотографии в викторианском стиле под сильным влиянием прерафаэлитской живописи. Моделями Камерон были Джон Хершель и Чарльз Дарвин. В своих работах она пользовалась рядом приемов, которые были «переоткрыты» лишь в 20-х годах XX в. Но основная ее заслуга состоит в

разработке экзистенциального фотопортрета. Многих современников удивляла склонность Камерон к размытому, нечеткому фокусу снимка. Однако в этом и заключалась ее тяга к поиску «новой пластичности».

С признанием фотографии как полноправного вида искусства связано оформление жанровых и стилевых направлений. Постепенно выкристаллизовывались стили: высокий стиль, пикториализм, романтизм, честное фото (Straight photo), документальный подход, динамизм, структурализм, абстракционизм и сюрреализм¹⁸. Возникла рефлексия творческого замысла фотохудожника, который должен быть разгадан зрителем и не исчерпывался бы информацией, заключенной в изображаемом фрагменте реальности. Развивались также прикладные жанры художественной фотографии, например фотография моды. Однако специальные журналы, публикующие художественную фотографию, появились лишь в 1930-х годах.

На отечественной почве произведения фотоискусства создавались и в рамках эстетики, близкой кружку художников-передвижников¹⁹. Представители данного направления пытались передать социальный пафос «честного искусства», бичующего пороки общества, с помощью постановочного фото. Одним из самых значительных последователей такого понимания задачи фотографии и, следовательно, допустимых технологий изготовления фотообразов был Андрей Осипович Карелин (1837–1906). Известный в свое время коллекционер русской старины и рационализатор фото процесса, он добился решения проблемы пространства, не применяя монтаж, а варьируя условия съемки. Карелин изобрел павильон особой конструкции и специальные добавочные линзы для объектива, которые позволяли создавать «глубокое» пространство. В 1876 г. А.О. Карелин получил золотую медаль международной фотовыставки в Эдинбурге за лучшую работу, выполненную без монтажа²⁰.

В процессе создания и использования фотоснимка разделялись и становились все более независимыми друг от друга этап съемки и восприятие снимка. Своего апогея это разделение достигает в современной практике экспонирования старинных бытовых фотографий, когда снимки, выполненные для определенной прикладной цели, воспринимаются как специфические объекты искусства.

Однако на первых порах фотоискусство как бы на шаг отставало от господствующих художественных течений. Парадоксальный путь развития фотоискусства, которое, с одной стороны, разрушило традицию живописного реализма, а с другой – само задержалось в недрах его миметической эстетики, завершил новый поворот в рамках авангарда первой четверти XX в. Авангард, являясь не одной из рядоположенных форм творческих исканий, а воплощением действительно революционной смены ценностей, лежащих в самой основе искусства, смог предложить фотоискусству достойное место. Авангард базировался на идее нового креационизма, атеистического по своей сути и ренессансного, антропоцентрического по способу исполнения. «Картина – это мир», – говорил В. Кандинский²¹. Конструируемые авангардом миры могли быть замкнутыми, независимыми, существующими вне пространства обыденности. Они были беспредметны (супрематизм) или гиперпредметны (сюрреализм). Фотоискусство избрало иной способ создания новой реальности, обусловленный, в первую очередь, его средствами. Параллельные миры фотоавангарда встраиваются в миры реальные за счет выбора неожиданных ракурсов, процесса переозначивания привычных предметов и образов.

В книге Г. Стайн «Автобиография Алисы Б. Токлас» описывается гротескная ситуация противопоставления антиреализма нового искусства и реализма фотографии. Публика начала века настолько уверена в окончательной узурпации любых проявлений реализма фотографией, что отказывает в нем живописному изображению: «Тем летом (1907) Пикассо приехал с испанскими пейзажами, и можно сказать, что эти пейзажи были началом кубизма... Когда их только повесили на стену, никому, естественно, не понравилось. А они с Фернандой фотографировали некоторые деревни, которые он писал, и он подарил фотографии Гертруде Стайн. Когда говорили, что несколько кубов, изображенных на пейзажах, ни на что, кроме кубов, не похожи, Гертруда Стайн смеялась и отвечала, если бы вам не нравилась чрезмерная реалистичность этих пейзажей, ваше недовольство было бы отчасти оправдано. И она показывала фотографии и картины. В самом деле, картины, как она правильно говорила, можно было бы назвать слишком фотогра-

фичной копией природы. Много лет спустя Элиот Пол в Транзишн по совету Гертруды Стайн напечатал репродукцию картины Пикассо и фотографию деревни на одной странице, и это было чрезвычайно интересно»²².

Более или менее мирно сосуществуя с другими направлениями в искусстве (неоклассицизм, неоромантизм, фольклорные тенденции), фотоавангард становился респектабельным художественным течением. На сегодняшний день он существенно умерил свой реформаторский пыл, уступив позицию миростроительства интересу к более конкретным объектам. Торжествует ракурс как таковой, а не содержание, этим ракурсом выявляемое. Более близким по времени примером такого рода «прирученного» авангарда представляется «новая вещьность» (Nene Sachlichkeit), манифестом которой стала работа Ренгер-Патча (Renger-Patch) «Мир прекрасен»²³.

Для понимания оформления отношения к фотоснимку как к средству творческого самовыражения необходимо остановиться еще на одном из упомянутых выше стилей. Это – пикториализм или фотоимпрессионизм²⁴. Пикториалисты специальным образом обрабатывали негатив, добиваясь особой легкости, нематериальности изображаемых объектов. Сегодня фотография представляет собой полностью «сделанную» вещь искусства, для которого фиксация физической реальности является не более чем черновой основой, «холстом». В этом направлении проблематизация объективности продукта светописы достигает своего апогея.

Таким образом, в позиционировании фотографии как равноправного вида искусства произошло вторичное обнажение доселе скрытого инструмента фотографирования, его внутренней структуры, возможностей и принципиальной субъективности. Фотоаппарат стал осознаваться рядоположенным кисти живописца, перу поэта и резцу скульптора. Таким образом, был завершен путь от маскировки средства через его проблематизацию к функциональной дифференциации различных типов фотографии.

Глава 8

Фотография как средство символического обладания

Фотография – это стяжание.
Через фотографию мы становимся
в потребительскую позицию
по отношению к событиям.

С. Зонтаг

Классик фотографии Анри Картье-Брессон (Henri Cartier-Bresson) сказал в одном из интервью: «Фотография сама по себе меня не интересует. Я просто хочу захватить кусочек реальности»¹. Действительно, фотография – это прежде всего вещь, которая предполагает владельца. Эстетическая ценность фотографии приобретает самостоятельный статус только в случае, когда она помещена в музейную витрину или на разворот художественного альбома. Обычно эстетический компонент является дополнительным, на первом плане находится определенный аспект символического присвоения объекта реального мира, которым в силу ряда обстоятельств субъект не может (или не считает нужным) обладать. Для эффективного осуществления функции символического обладания необходима максимальная элиминация посредника – технологии производства изображения: объект на фотографии должен восприниматься так, как будто бы он настоящий.

Соотношение реального и символического удовлетворения потребностей привлекало внимание психологов различных направлений. Психология как наука, акцентирующая свое внимание на субъективности человека, достаточ-

но давно утвердилась в мысли, что идеальный объект способен с успехом удовлетворять широкий круг потребностей. Перефразируя известное изречение Л.С. Выготского, можно сказать, что «идеальное яблоко» зачастую оказывается даже более желаемым, чем «яблоко реальное»². Субъективность значительно (порой до неузнаваемости) преобразует объективность. Так, с помощью термина «аутистическое мышление», введенного психоаналитиком Блейером, описывался факт структурирования символического пространства личности теми потребностями и мотивами, которые актуальны для конкретного человека, что может приводить к весьма отдаленному сходству этого пространства с реальной ситуацией. Осуществляемые в данном пространстве символические действия и взаимодействия порой замещают собой реальность.

В бихевиоризме идея эффективности символического подкрепления многократно проверялась экспериментально. Б.Ф. Skinner, один из отцов необихевиоризма, создал «жетонную» систему подкрепления для терапии поведенческих расстройств, которая нашла применение в психиатрических больницах и тюрьмах. За хорошее поведение и соблюдение режима испытуемые награждались жетонами. Жетон на первой стадии эксперимента был аналогом локальной валюты, т. е. давал возможность купить ряд предметов (сигареты, сладости и т. д.). Сначала люди стремились обладать жетонами вполне рационально, так как видели в них потенциальный эквивалент реальных благ. Затем, по указанию экспериментатора, жетоны девальвировались. В результате они превращались в лишние какой-либо практической ценности кусочки пластмассы. Казалось бы, после подобной перемены участники опыта должны были бы потерять всякий интерес к жетонам. Однако на самом деле наблюдался обратный эффект. Жетоны приобретали побудительную силу сами по себе, вне их связи с материальным эквивалентом. Пациенты клиник и заключенные старались заработать жетоны ради самого факта обладания ими. Таким образом, было выяснено, что символическое подкрепление не менее значимо, чем референтные ему объекты, напрямую удовлетворяющие актуальную для субъекта потребность³. Одним из аналогов жетонов Скиннера в современном мире является фотография.

Коннотации символического обладания присутствуют практически во всех культурных практиках использования фотографии, причем спектр объектов обладания простирается от товаров, удовлетворяющих витальные нужды организма, до товаров, воздействующих на эмоциональное состояние (например, состояние сексуального возбуждения в случае с порнографической фотографией), от религиозных и политических идей вплоть до формирования моделей образа жизни как целого. Помещая на стену квартиры репродукцию живописного шедевра, хозяин становится ее символическим владельцем, портрет знаменитого актера предполагает игру с социальной дистанцией, делая недоступного идола «своим», а коллекция журнальных красавиц позволяет подростку почувствовать себя Казановой.

В наиболее чистом виде с функцией фотографии как средства символического обладания объектом мы сталкиваемся в двух случаях: в практике порнографической фотографии и рекламной фотографии.

Эротическая
и порнографическая
фотография.
Фотография
как средство перенесения
эмоционального отношения
с референта реального мира
на его изображение

Еще в 1841 г. ассистент Дагерра Андрэ Лефевр был задержан полицией за продажу фотографических карточек непристойного содержания. Сюжет первого в мире порнографического снимка был весьма затейлив: на фоне древнегреческих колонн и фикуса в горшке была снята молоденькая девушка, совершавшая половой акт с жеребцом пони! На суде А. Лефевр старался доказать, что на фото изображен не половой акт, а лишь его имитация, а сам снимок является иллюстрацией к одному из древнегреческих мифов. Однако строгие судьи не поверили поклоннику античности и приговорили его к пяти месяцам тюрьмы за распространение порнографии.

Через некоторое время Лефевр заболел воспалением легких и умер в тюремном лазарете⁴.

Широкое распространение фотография обнаженной природы получила в период с 1844 по 1849 г. Во Франции цензура на снимки обнаженной природы была введена в 1855 г. с приходом к власти Наполеона III. В Британии учредили специальную организацию по борьбе с порнографией. Одна из громких акций этого общества – разгром в 1874 г. магазина в Pimlico: активисты захватили более 30 тыс. фотографий и передали несколько человек в руки полиции. В течение некоторого времени после истории с Лефевром в Париже были осуждены дагерротипист Феликс Жак-Энтони Мулин (Felix Jacques-Antoine Moulin) и его дилер Малкарида (Malcarida). Причем, если первый отделался месяцем заключения и 100 фр. штрафа, то второй получил наказание в виде года тюрьмы и уже 500 фр. штрафа. Здесь видится аналогия с существующей юридической практикой назначения более жесткой кары не тем, кто сам является объектом торговли, а «менеджерам» продажной любви.

Анонимность автора порнографического снимка, безусловно, значима как фигура умолчания. Однако, скорее всего, причиной стремления к анонимности является не только риск уголовного преследования, но и вуаеристская сущность данного вида фотографии, когда подглядывающий не должен быть опознан. Именно анонимность снимка может быть предложена в качестве психологического критерия разделения эротической и порнографической фотографии, где имеет место смещение акцента с создателя снимка на запечатленную натуру. В эротической фотографии важно, кто сделал снимок, в порнографической – интерес вызывает модель как таковая. Кстати, невольно возникает аналогия с псевдоанонимностью открыток с изображениями знаменитых людей, когда персонаж настолько значителен, что превращает автора в безымянную функцию. В то же время до нас дошли имена ряда фотографов, практиковавших стереоскопическую эротическую фотографию: Огюст Белло (Auguste Belloc), Брюно Бракс (Bruno Braquehais), Эжен Дюрье (Eugene Durieu), Феликс Мулин (Felix Moulin), Луи Камилль д'Оливье (Louis Camille d'Oliver), Генри Плю (Henri Plaut), Амбруаз Риченбур (Ambroise Richebourg)⁵.

Авторизованные фотографии были снабжены специальной маркой Министерства внутренних дел (декрет 1862 г.) и продавались в аптеках (!!!). И русские фотографы не брезговали порнографическим жанром: знаменитый М.П. Дмитриев выпустил рекламную серию открыток проституток для Нижегородской ярмарки⁶.

Эффективность эротической фотографии связана, в первую очередь, с феноменом психологической обратимости в восприятии фотоснимка. Эмоциональное отношение проецируется на запечатленный на снимке объект, минуя материальный носитель изображения, неотягощенный для уверенного в достоверности кадра потребителя способом создания образа. Понятно, что данный эффект может в полной мере реализоваться только в случае, когда идея о достоверности фотографии уже полностью интериоризирована широкими массами. Именно такая возможность психологически непосредственного «общения» с фотографическим изображением вызывает отторжение моралистов. Дездери, человек, по всей видимости, не слишком обремененный заботой о высоком предназначении фотографии, чувствовал это, когда писал в книге «Фотография как изобразительное искусство»: «Как может фотограф добиться истинно прекрасного образа, если моделью Венеры служит ему дама легкого поведения, за плату?»⁷. Позирование куртизанок старым мастерам искупалось в глазах зрителей «творческой переработкой модели» в произведение искусства. Модель лишь вдохновляла творческий акт, сама при этом оставаясь в «психологической тени». Картина – явление идеальное, в то время как фотография материальна. Факт подглядывания за моделью, разглядывания ее в объектив непреложен, поэтому фотография осознается как вещественное доказательство аморального факта контакта с моделью.

Позволю себе привести развернутую цитату из статьи В. Ходасевича «О порнографии», в которой автор аналогично нашему пониманию трактует эмоциональное воздействие фотографии обнаженной натуры как функцию достоверности: «Между тем как искусство, пользуясь образами действительности, на деле уводит нас от нее, – цель порнографии как раз обратная: неживое или словесное изображение в наибольшей степени приблизить к реальности... Порнографическая фотография не случайно вытесняет на рынке не только

порнографический рисунок, который менее доступен по цене, но даже и механическое воспроизведение рисунка, которое гораздо дешевле, нежели фотография. Это потому, что один и тот же сюжет, запечатленный в рисунке и в фотографии, в последнем случае всегда будет притягательнее для любителя именно своею документальностью, своею природной антихудожественностью – ибо искусство не вызывает той иллюзии, которая требуется. Весьма примечательно, что современное объявление о порнографических фотографиях всегда в первую очередь рекламирует именно их документальность, их стремление приблизиться к действительности, а не к искусству. «Сюжеты необыкновенные в их жизненности и движении», – читаем в одном таком объявлении (в оригинале по-французски. – В. Н.). В другом: «Они настолько похожи на действительную жизнь, что можно ошибиться». В третьем: «Все детали, все позы описаны мастерски, без всяких ухищрений. Все, чтобы дать точное представление и привести в восхищение». Отсутствие ретуши особенно подчеркивается во всех объявлениях»⁸.

Психоаналитически ориентированные интерпретаторы для объяснения взрывного успеха порнографической фотографии во второй половине XIX в. традиционно привлекают предложенный З. Фрейдом механизм вытеснения⁹. Как известно, в быденном сознании имя Фрейда прочно ассоциируется с темой сексуальности (поэтому его конструкции представляются вполне релевантными теме порнографии). Действительно, Фрейд уделял большое внимание данной теме. Однако объясняется это, прежде всего, тем, что, по его мнению, сексуальное влечение сталкивается с наибольшим противостоянием общества. Отсюда именно сексуальное влечение оказывается максимально конфликтным. Напомним, что основная функция Эго заключается в том, чтобы обеспечить человеку возможность удовлетворить свои влечения за счет интеграции Оно и сверх-Я для обеспечения необходимой связи с внешним миром. Эго обладает очень важной способностью, реализующей механизм, посредством которого слишком «строгое» сверх-Я может быть «обмануто», а удовлетворение влечения достигнуто без переживания вины. Этот механизм называется психологической защитой. Психологическая защита облегчает существование лично-

сти, поскольку ослабляет интенсивность конфликта. Защита помогает осознавать только часть влечения (или вовсе перестать его осознавать) и найти для влечения такой парциальный объект, который является социально приемлемым. К одному из описанных механизмов психологической защиты относят вытеснение, т. е. процесс «хирургического» удаления из сознания влечений, вызывающих тревогу. Согласно данной модели вытеснение сексуальности чопорной викторианской моралью (как, впрочем, и буржуазным мировоззрением в целом) и провоцировало разрядку через более или менее безопасный замещающий объект – порнографический снимок. Однако, по Фрейд, личность, действующая в рамках защитного поведения, не осознает своих истинных влечений, чувств и целей. Для потребителя порнографии его объект желаний отнюдь не «смутен», а чрезвычайно прозрачен. Поэтому представляется более разумным рассматривать данный феномен, опираясь на концепцию воспитания чувств, популярную в той же викторианской Британии или Франции периода II империи. Идеальным направлением развития личности здесь становилось повышение чувствительности и, следовательно, сексуальной возбудимости в том числе (хотя об этом никогда и не говорилось явно). Порог стимуляции, достаточной для разрядки напряжения, снижается. Как указывает Жан Клер (Jean Clair): «Взгляд заключает в себе эрекцию глаза»¹⁰. Таким образом, формируется особая психологическая готовность к принятию иллюзорного стимула как реального. Кроме того, популярность эротической фотографии объясняется многочисленными психологическими выигрышами потребления «как бы» реального объекта в безопасной виртуальной ситуации, не требующей издержек личного контакта. Покупатель фотопорнографии не рискует ни репутацией, ни семейным благополучием, он не боится попасть в неловкую ситуацию и экономит значительные средства. В конце концов фотообраз становится оптимальным средством для вступления в субъектно-объектные суррогатные отношения взамен субъектно-субъектных, к чему, собственно, и стремится каждый «охотник» за ни к чему не обязывающими эротическими приключениями. Возврат к осознанию сексуального как

опасного, наблюдающийся в конце XX в. в связи с новой угрозой распространения неизлечимого заболевания (СПИДа), снова, как и в эпоху до изобретения антибиотиков, стимулирует повышение интереса к порнографии.

Сложилась традиция описывать порнографию (особенно раннего периода) как нечто существовавшее «для мужчин», «о женщинах». Данное видение подтверждалось частым включением порнографических снимков в дискурс экзотики и колониального стиля. Восточная тема в снимках данного типа осмысливалась как проекция мужского желания: мужчина, рассматривающий их, должен был представлять себя деспотом, окруженным гаремом из покорных любым его прихотям красавиц¹¹. На самом деле женщины буржуазного слоя, жестко ограниченные в свободе проявления своей сексуальности, в гораздо большей степени нуждались в суррогатных отношениях такого рода. Как указывает Линд Уильямс (Lind Williams)¹², начиная с 1860-х годов в порнографической фотографии преобладали гетеросексуальные сюжеты, включающие и мужчин, и женщин. Такие снимки успешно использовались обоими полами. Особо популярны у женщин были так называемые романтические серии, например «Брачная ночь», «Случайное свидание». Известно, что в настоящее время женщины столь же активные потребители порнографии, как и мужчины¹³.

Привлекательность порнографического снимка определяется и аспектом поиска запретности в обыденном. Своего пика данная линия в функционировании порнографической фотографии достигла с внедрением общедоступных камер с отсроченной экспозицией (автоматическим спусковым устройством, позволяющим отложить момент экспонирования на определенное время). Появилась группа любителейских фотоснимков «не для показа», которые фиксируют моменты интимной жизни в рамках пары. В этом случае символическое обладание дублирует реальное, сообщая ему новый ракурс и возрождая в игровой форме исчезающее в устойчивых отношениях супругов ощущение отстраненности и власти над сексуальным объектом.

Рекламная фотография.
Фотография
как средство перенесения
эмоционального отношения
с изображения на его
референт в реальном мире

Обратный описанному выше механизм перенесения эмоционального отношения с изображения на референт реального мира эксплуатируется рекламной фотографией. Дэвид Огилви в работе «Исповедь рекламного специалиста» подчеркивает важность создания убедительного образа рекламируемого товара¹⁴. Профессионально выполненная фотореклама дает возможность виртуально попользоваться товаром еще до его приобретения, почувствовать себя его обладателем. Остроумный слоган играет здесь, по всей видимости, менее значительную роль. В фоторекламе соединяются идеи достоверности и символического обладания изображенным объектом. Внутреннее родство фоторекламы с эротической фотографией прослеживается и в настойчивом включении эротических мотивов в сюжеты рекламы. Парадокс заключается в том, что символическое обладание достаточно эффективно замещает физическое, что делает в известной степени бессмысленным приобретение товара, к которому собственно стремится рекламодатель¹⁵. Очевидно, что рекламная продукция неоднородна. Как уже говорилось выше, можно разделить стремление к обладанию вещами, представляющими ценность сами по себе, и предметами, которые олицетворяют жизненный стиль референтной группы, являются его представителями. Второй случай возвращает нас к проблеме создания виртуальных сообществ, тогда как первый полностью сводится к тематике символического обладания.

Задача такого рода рекламной фотографии – создать максимально полный и привлекательный образ товара. Для получения нужного воздействия необходимо апеллировать не только к зрению, но и через специальную организацию визуального активизировать другие модальности, в первую очередь обонятельную и вкусовую. Образ должен производить «аппетитное» впечатление, вплоть до желания «пробовать», «откусить», «понюхать» изображение. Видимо,

поэтому для рекламной фотографии приобретает значение качество цветопередачи. Как было указано ранее, в контексте реализации иных функций фотографии цвет оказался не релевантным фактором (за исключением научной фотографии). Хотя первые технологии получения цветного снимка вместо монохромного были предложены еще в 1869 г. Шарлем Кросом (Charles Cros) и Луи Дюкосом дю Харо (Louis Ducos du Hauron) – трихроматический процесс, включающий красный, желтый и синий цвета. Настоящие успехи в этой области были достигнуты только к 30-м годам прошлого века. Соответственно повысилась и эффективность рекламной фотографии.

Рекламная практика неразрывно связана с тиражированием фотоизображений в средствах массовой информации. В периодических изданиях фотографии пришли на смену литографии и цинкографии, которые, впрочем, соседствовали с фотографиями на страницах иллюстрированных изданий вплоть до начала XX в. Первая фотография (фотогравюра с дагерротипа) была опубликована 1 июля 1848 г. в журнале L'Illustration («Баррикады на rue Saint-Maur»). Процедура изготовления фотогравюр была длительной и трудоемкой. Иллюстрация появлялась в газете лишь спустя неделю после того, как оригинальная фотография была отпечатана. Более экономичным и оперативным способом воспроизведения фотографии оказался перевод изображения в форму комбинации черно-белых точек. Типографии овладели этой технологией на рубеже 80–90-х годов XIX в. Первые фотографии с использованием точечной техники появились в Санкт-Петербурге в 1887 г. и в Вене в 1893 г. Daily Mirror начала публиковать фотографии с 1904 г.¹⁶

Динамику бытования фотографии в печати можно охарактеризовать как постепенный переход от иллюстративной функции, когда снимок пояснял информационный текст, к торжеству независимого визуального образа. Очевидно, что особенно важна финальная точка данного пути для коммерческой фотографии. По мнению Пьера Мартино, «зрительные образы вызывают меньше сопротивления у людей и, следовательно, потенциально более убедительны, чем слова». Фотографические образы способны внушать зрителю чувства уверенности, благополучия, комфорта, безмятежности, дружелюбия, новизны и т. д. При-

чем делают они это более эффективно, чем рисунки или, тем более, вербальное сообщение. «Мы установили, что фотографии привлекают больше читателей, в большей степени возбуждают аппетит, вызывают больше доверия, лучше запоминаются, обеспечивают больший возврат купонов и продают больше товаров, чем рисованное оформление», – считает Дэвид Огилви¹⁷.

Настоящий размах коммерческая фотография приобрела только к 20-м годам XX в. В это время производство фоторекламы осознается как самостоятельная деятельность, стоявшая на границе искусства и бизнеса. Американская ассоциация рекламных агентств заявила о своем открытии в 1917 г. В Германии Bund Deutscher Gebrauchgraphiers объединила дизайнеров и фотографов. Французское объединение фотографов для рекламных агентств возникло в 1919 г., а в 1929 г. в Берлине прошел первый конгресс Континентального союза работников рекламного бизнеса (Continental Advertising Union), открылись профильные факультеты в университетах¹⁸.

В последние годы рекламные фотографы все больше стремятся позиционировать себя как деятелей искусства, что снижает коммерческую эффективность визуальной рекламы. В достаточно многочисленных случаях рекламное фото уже не стимулирует покупателя приобрести изображенный на нем товар, а доставляет чисто эстетическое наслаждение. Часть фотоизображений, маскирующихся под рекламные сообщения, психологически перемещаются в сферу искусства. Отсюда выставки рекламной фотографии в традиционно музейных пространствах.

Таким образом, рекламная фотография выделяется в отдельную культурную практику, призванную обслуживать как индивидуальную потребность в символическом обладании привлекательными предметами потребления, так и запрос социума на активизацию коммерческого процесса.

В целом можно заключить, что потребность символического обладания, предполагающая интенсивное наращивание Я за счет коллекционирования и использования копий элементов внешнего мира, превращает фотографию (в первую очередь порнографическую и рекламную) в средство формирования массового общества потребления.

Глава 9

Фотография как инструмент психологической экспансии. Освоение пространства и времени

Человек, которого судьба или долг приковывают к месту его рождения, будет способен, избегая опасностей путешествия, созерцать красоту и восхищаться миром не в фантастических и обманчивых образах, а в поразительно точных картинах, которые магическим образом перенесут его на место событий.

Сэр Д. Брюстер¹

Камера способна выхватить лишь фрагмент пространства, но не времени.

З. Кракауэр

Если установка на символическое обладание предполагает интенсивное наращивание Я за счет «захвата» копий элементов внешнего мира, то психологическая экспансия направлена на трансляцию себя во внешний мир, на «захват» пространства и времени. Эту оппозицию можно суммировать в дилемме: «Мир во мне или я в мире». Фотография обслуживает индивидуальную потребность психологической экспансии в культурной практике туризма (пространственный аспект) и в исторической фотографии (временной аспект).

Пространственная экспансия.
Фотография и культурный
институт туризма

Всякое перемещение по плоскости, не продиктованное физической необходимостью, есть пространственная форма самоутверждения, будь то строительство империи или туризм.

*И. Бродский*²

«Собирать фотографии то же самое, что коллекционировать мир», – пишет Сьюзен Зонтаг в своей знаменитой работе «О фотографии» и продолжает: «Фотография – это экспансия, символический захват пространства и времени»³. По меткому выражению А.П. Левитского, «обладание / бытие – контрверза фотографического сознания»⁴. Фотографирование подразумевает псевдообладание.

Страсть современного человека к путешествиям общеизвестна. Бизнес, эксплуатирующий массовую дромоманию, процветает: одни тратят фантастические суммы на посещение объектов туристического интереса, остальные потребляют артефакты чужих путешествий. К середине 1990-х годов более 230 млн человек были заняты в туристическом бизнесе и около 3 млрд долларов ежегодно тратится на туристические поездки. По прогнозам экспертов в 2020 г. 1,5 млрд человек из 7,8 млрд, которые к тому времени будут населять планету, отправятся в путешествие⁵. Однако до сих пор остаются открытыми вопросы о том, каким образом и с какой целью происходит психологическое освоение пространства, чем определяется туристическая лихорадка, постепенно охватывающая все более широкие слои населения? Каково соотношение реального и виртуального в путешествии? В чем заключается, наконец, роль фотографии в «психологическом захвате» пространства?

До определенного исторического момента передвижение служило сугубо прагматическим, утилитарным функциям. Можно бегло очертить круг причин, которые побуждали представителей доиндустриальной цивилизации сниматься с насиженного места. Во-первых, это хозяй-

ственные передвижения, продиктованные необходимостью освоения новых пищевых ресурсов. Экстенсивный способ ведения хозяйства предполагал кочевье в поисках новых пастбищ, рыболовных и охотничьих угодий, пригодных для земледелия почв. Другой тип передвижения – завоевательный, позже принявший форму дипломатического визита. Далее следует перечислить в порядке вхождения в культурный обиход коммерческие, миссионерские, паломнические, профессиональные, исследовательские, оздоровительные и образовательные перемещения. Несколько особняком в этом ряду стоят пенитенциарные перемещения, или перемещения в целях наказания (изгнание, ссылка)⁶.

Отметим еще раз, что мотивационная основа топо-таксисов подобного рода на первых порах однозначно утилитарна. Перемещение ценно лишь в той степени, в которой позволяет достичь определенного географического пункта назначения (ярмарки, святилища, места вакансии, учебного заведения). Путь сам по себе не несет смысловой нагрузки, что обнажает общую направленность европейской культуры в отличие от культур Востока (см., например, философию Пути, или Дао) на результативный, а не на процессуальный аспект жизни. Инфраструктура путешествий до определенного момента также весьма прагматична. Все заведения для приема странствующих, начиная с почтовых станций (*circus publicus*) Римской империи до постоялых дворов (*taberna perpetua*) средневековой Европы, отличались крайней скудостью убранства и отсутствием сервиса. Такое положение сохранялось вплоть до конца XIX в., когда началось возведение унифицированных гостиниц, которые обеспечивают стандартно высокий уровень комфорта, независимо от их географического положения («Метрополь», «Гранд-отель» и т. д.).

В массовом сознании странник – это человек, лишенный самого необходимого. Даже паломничество представляется скорее карой за грехи, епитимьей, чем воздаянием. Вспомним знаменитые «Дорожные жалобы» А.С. Пушкина. Сколько напастей угрожает несчастному путешественнику! «Иль чума меня подцепит, / Иль мороз окостенит, / Иль мне в лоб шлагбаум влепит / Непроворный инвалид. / Иль в лесу под нож злодею / Попадуся в стороне, / Иль со скуки околею / Где-нибудь в карантине»⁷. А ведь это уже

1829 год! О том же и в «Евгении Онегине»: «Теперь у нас дороги плохи, / Мосты забытые гниют, / На станциях клопы да блохи / Заснуть минуты не дают; / Трактиров нет. В избе холодной / Высокопарный, но голодный / Для виду преЙскурант висит / И тщетный дразнит аппетит»⁸. В начале XIX в. романтизм отчасти легализовал «бесцельное» странствие, заглушая тем не менее чисто гедонистический аспект этого предприятия (см., например, «Путешествие по Гарцу» Г. Гейне, 1826 г.). Путешественник вызывал скорее сочувствие, чем зависть, его жалеют как больного: «Им овладело беспокойство, / Охота к перемене мест / (Весьма мучительное свойство, / Немногих добровольный крест)». Путешествие затевали, чтобы «убежать от себя» или от невыносимой ситуации, сложившейся на родине. Старательно подчеркивалась вынужденность поездки, сопряженной со значительными трудностями. Но постепенно путешественник становился в культуре и объектом зависти. Отсюда высмеивание человека, отправлявшегося в путь по своей воле. Он выставлялся чудачком, оригиналом.

В литературной мистификации кружка английских поэтов времен Иакова I «Кориэтовы нелепости» описывается личность вездесущего путешественника Томаса Кориэта, одержимого жаждой странствий: «При одном только слове “путешествие” он готов превратиться хоть во вьючную лошадь или в запряженного в телегу быка, и любой возчик может увести его из компании людей, не бывавших в чужих странах, ибо он является непревзойденным образчиком истинного путешественника. Прибывшая голландская почта возбуждает его; простая надпись на письме, что оно доставлено из Цюриха, заставляет его вскочить, и он начинает крутиться волчком, если письмо из Базеля или Гейдельберга. А увидя слова “Франкфурт” или “Венеция” хотя бы только на обложке книги, он может разорвать на себе камзол, выворачивает локти и заполняет комнату своим бормотанием»⁹.

Смещение акцентов в восприятии путешествующего человека – от жалости и насмешки в сторону зависти и восхищения – связано с наступлением эпохи Великих географических открытий. Заметками и письмами таких мореплавателей (или их сподвижников), как Васко да Гама, Америго Веспуччи, Фернан Магеллан и Себастьян дель Ка-

но, Фрэнсис Дрейк, Виллем Баренц, Джеймс Кук, зачитывалась вся образованная Европа. Интересно, что в это же время получили широкий резонанс и более ранние источники «литературы путешествий», например «Книга о разнообразии мира» Марко Поло, относящаяся к периоду его странствий между 1271 и 1293 гг. Кстати, по мнению А. Крючкова, историческая несправедливость в наименовании Нового света допущена именно в связи с литературной активностью Америго Веспуччи (Колумб путевых заметок не выпускал)¹⁰.

Объем и дальность путешествий между тем неуклонно нарастали (хотя относительные масштабы личных перемещений античности будут превзойдены лишь в XIX в.). Логично предположить, что деятельность путешественника побуждалась и регулировалась рядом дополнительных (позже становящихся центральными) мотивов. Во-первых, это внешний мотив самоутверждения с помощью освоения и передачи информации, недоступной оседлым обывателям. Отсюда возник жанр «литературы путешествий». «Литература путешествий» первоначально была адресована читателю, по разным причинам воздержавшемуся от путешествий, и поэтому в погоне за внешней эффектностью изобилует вымыслом. Предполагалось, что сведения, содержащиеся в путевых заметках, читатель не сможет проверить, их следует принимать на веру. Мифология путешествий расцвела на границе Возрождения и Нового времени. Безусловные вершины этого жанра – «Гаргантюа и Пантагрюэль» Франсуа Рабле и «Кориэтовы нелепости», упомянутые выше.

Наряду с внешней, инструментальной и социальной мотивацией путешествия в Новое время уже вероятно существование и внутренней мотивации. Внутренняя мотивация придавала путешествиям новый смысл деятельности по созданию индивидуальной истории жизни. Неповторимый образ странствий постепенно становился ценностью в качестве части содержания автобиографической памяти субъекта. Происходил перенос интереса с описаний чужих земель как таковых, предназначенных для их последующего воспроизведения в аудитории читателей или слушателей, на переживание и вспоминание себя в контексте различных географических объектов. Ретро-

спективный анализ позволяет вычленить автобиографическую мотивацию в каждом из указанных типов путешествий, но особенно показателен пример путешествий образовательных.

Путешествия с образовательными задачами выделяются среди культурных практик путешествий ключевой значимостью автобиографической мотивации¹¹. Причем происходило это уже в то время, когда подобная причина странствия однозначно воспринималась как маргинальная. В конце XVI в. в Европе насчитывалось 75 университетов. Латынь – единый язык «Республики словесности» позволяет с равной вероятностью успеха выбирать любое из доступных по цене учебных заведений. В средневековой Европе сложилась особая субкультура студенчества, одной из отличительных характеристик которой явилась страсть к путешествиям. Эта страсть выглядит, безусловно, девичантной по отношению к нормам жизни большинства и описывается как годы странствий («Wanderjahre»). «У немцев “Wanderjahre” следуют за “Lehrjahre”, и потом, вернувшись к исходной точке, человек начинает жизнь», – пишет об этом своеобразном социальном институте Н.Н. Берберова¹². Годы странствий осознавались не только как период познания мира, но и как время испытаний, приключений, подчас специально организованных. Здесь впервые явно произошло отступление от инструментального назначения путешествия, возникла связка «путешествие – игра» (ведь если все университеты доступны, смена одного на другой выглядит как минимум избыточной). Причем игровой формат странствий студенческих лет допускался именно в связи с тем, что «Wanderjahre» маркировались как не-жизнь, вне-жизнь, этап, отделенный от всех предшествующих и последующих событий жизни.

Позволим себе достаточно пространную цитату по этому поводу, правда, относящуюся уже к XX в., но несущую в себе дух студенческого странствия: «Обычно в Наумбурге или в Апольде мы выходили из вагона и, неся свою поклажу – заплечный мешок и дождевой плащ, продолжали путь, как странствующие подмастерья (апелляция к профессиональной мотивации перемещения. – В. Н.), уже “на своих двоих”. Во время переходов, длившихся с утра до вечера, мы ели в деревенских харчевнях, а иногда и просто

на траве, в тени какой-нибудь рощицы, и не одну ночь проводили на крестьянском сеновале, чтобы, едва забрезжит рассвет, совершить свое утреннее омовение над длинной водопойной колодой. На такое временное приобщение к сельскому примитиву, к матери-земле, горожан и интеллектуалов, сознающих, что очень скоро им придется возвратиться в привычную и “естественную” сферу буржуазной цивилизации, на такое добровольное опрощение неизбежно ложится налет искусственности... Но юность – единственно правомерный мост между цивилизацией и природой, она предцивилизованное состояние, из которого берет свое начало вся буршикозно-студенческая романтика»¹³. Итак, юноша, формально пускаясь в путь за знаниями, реально ищет чего-то другого, дополнительного к содержательной стороне своего образования. И отсюда уже рукой подать до социального института туризма.

Заметим, что «Wanderjahre» всемерно культивировались, так как обеспечивали наиболее эффективное усвоение знаний. В первую очередь это связано с интуитивным признанием того факта, что для знания безразличен контекст его получения. Образование как процесс становления субъекта культуры предполагает особое понимание жизненного пути. Представляется, что одной из важнейших функций образования является формирование средств интерпретации жизненной истории, зафиксированной в автобиографической памяти. События жизни, отраженные в автобиографической памяти, группируются в тематические сгустки, образующие сквозные темы человеческой судьбы. Важная задача образовательных институтов – сделать тему образования одной из ведущих, не прекращающейся на протяжении всего жизненного пути. Только в этом случае знания, умения и навыки, полученные на «острове образования», смогут функционировать в последующей жизни учащегося, становясь автобиографическими фактами.

Все сказанное выше позволяет заключить, что «Wanderjahre» являлись спонтанно возникшим в культуре средством для вовлечения автобиографического опыта студента в орбиту образования, где инструментальная цель маскировалась игровой мотивацией. С нашей точки зрения, «Wanderjahre» – это своеобразный мостик между географией и автобиографией, между жизнью и игрой.

Следующий хронологический и смысловой шаг неизбежно ведет к вступлению в область туризма, когда перемещение практически свободно от любой мотивации, кроме автобиографической. Туризм – это уже полностью игра в смысле, очерченном Й. Хейзингой: «Игра – свободная деятельность, которая осознается как “невзаправду” и вне повседневной жизни выполняемое занятие, однако она может целиком овладевать играющим, не преследует при этом никакого прямого материального интереса, не ищет пользы... свободная деятельность, которая совершается внутри намеренно ограниченного пространства и времени, протекает упорядоченно, по определенным правилам... игра сопровождается чувством напряжения и радости, а также сознанием “иного бытия”, нежели “обыденная жизнь”»¹⁴.

Для туризма действительны все предложенные критерии: свобода выбора, выделенность из обыденности (отпуск), специально организованное пространство (достопримечательности, гостиницы, особый транспорт) и т. д. Кстати, именно юридическое оформление фиксированных отпусков внутри годового рабочего цикла можно считать отправной точкой возникновения массового туризма. Вообще перемещение с туристическими целями возникло не ранее последней трети XVIII в. в очень узком кругу «праздного класса» (по Т. Веблену)¹⁵. К этому же времени относится появление слова «турист», образованного от «Grand tour» – большого путешествия по Европе в целях завершения интеграции в культурный мир, включавшего посещение Греции, Египта и Святой земли. Крючков возводит первое упоминание термина к книге Педжа (Pegge), датированной 1800 г.: «A traveller is nowadays called a tourists» (путешественника теперь называют туристом). Только в конце XIX в. туризм стал массовым почтенным занятием и оброс инфраструктурой, сопоставимой с современной.

Подчеркнем, однако, что центральная особенность туристической игры по сравнению с игрой, по мысли Хейзинги, заключается в ее неаутотелическом характере, т. е. в четком членении внутри сознания путешественника позиции по отношению к конкретному географическому объекту в отличие от опыта об этом объекте. Туризм пред-

ставляет собой в большой степени погоню за воспоминаниями. Об объекте узнают заранее, чтобы столкнуться с ним на мгновение и потом вспоминать. Таким образом, отсроченный опыт вытесняет непосредственное переживание. Турист диссоциирован со своим опытом, он переживает его одновременно как участник события и как наблюдатель. Данная особенность туризма обеспечивается соответствующими техническими средствами – сподвижниками туризма: картой, путеводителем, фотографией, открыткой, сувениром.

В этом контексте интересна фигура Карла Линнерхейэлма (Carl Linnerheim) – шведского путешественника-натуралиста, издавшего между 1797 и 1816 гг. три книги путевых заметок. Он прямо заявлял: «Я путешествую не для того, чтобы исследовать, а для того, чтобы видеть». Стремление накапливать личный опыт, систематизировать его и впоследствии разделять с другими включает в себе, во-первых, попытку достичь согласия между поиском новых впечатлений и желанием создавать архив уже имеющихся и, во-вторых, овладеть новыми оригинальными формами видения. Так, среди первых туристов было распространено использование «стекол Клода», названных в честь изобретателя Клода Лоррейна (Claude Lorraine). Стекла Клода – небольшие выпуклые линзы позволяли видеть ландшафт в разных необычных ракурсах¹⁶.

В отношении географического объекта человек может занимать две частично пересекающиеся позиции: Жителя или Туриста (в формах Зрителя или Наследника). Эти позиции различаются главным образом соотношением трех компонентов: предварительной информации, непосредственного личного опыта и дополнительными орудиями, опосредствующими фиксацию этого опыта, а также мотивационным и эмоциональным фоном пребывания в определенной географической точке.

Варианты соотношения перечисленных компонентов в содержаниях автобиографической памяти субъекта представлены на рис. 7.



Рис. 7. Варианты психологических позиций субъекта по отношению к географическому объекту

Освоение пространства обитания с позиции Жителя отсылает нас к базовым уровням функционирования символических значений по Эрвину Панофскому¹⁷. На первичном уровне освоения реальности Панофский выделяет фактические и выражаемые значения, далее следует уровень условленных значений и самый высокий – уровень сущностных значений. Проиллюстрируем данную классификацию на примере города Иерусалима. На фактическом уровне Иерусалим представляет собой конфигурацию поверхностей, которые предполагают тот или иной (подъем, спуск) способ передвижения и не более того. На уровне условленных значений Иерусалим – это совокупность сооружений, вызывающих прикладной интерес у Жителя (дом, магазины, государственные учреждения, опасные и безопасные, престижные и непрестижные районы). Только на третьем уровне сущностных значений Иерусалим перестает быть обозначением просто города, города в ряду других населенных пунктов. Он наделяется значением духовного центра трех цивилизаций, спор о государственной принадлежности которого выходит далеко за рамки потребностей в прямой географической экспансии. Очевидно, Житель строит свои взаимоотношения с Местом по преимуществу на первых двух уровнях, редко приближаясь к символическому осмыслению будничного пространственного опыта. Об этом свидетельствуют и данные конкретных исследований¹⁸. Для Жителя ориентирами в городском пространстве служат прежде всего объекты, связанные с его рутинной

деятельностью, он прекрасно владеет определенными маршрутами, но игнорирует сооружения, не имеющие непосредственного бытового значения. Так, британские исследователи, выполнявшие программу «Городской пейзаж», столкнулись с фактом отсутствия на схемах города, составленных жителями Бирмингема, признанного туристического символа этого города – Почтовой башни.

Образ географического объекта, складывающийся у Жителя, обусловлен его практической деятельностью, хаотичен и плохо поддается схематизации. Житель не способен охватить всю «архитектуру» того места, где обитает, его переживания неизбежно фрагментарны, поскольку каждодневные переживания затмевают общий смысл целого. Позиция Жителя, по сути, – позиция антипутешественника, так как, предполагая постоянное пребывание и удержание территории, она исключает стремление к фиксации географического переживания в автобиографической памяти. «Лучший способ забыть – это видеть каждый день», – сказала Анна Ахматова. «Большое видится на расстоянии», – вторит ей Сергей Есенин. Житель не гонится за воспоминаниями и поэтому феноменально не имеет их. Он ассоциирован с географическим опытом и, следовательно, лишен рефлексии. Отсюда парадоксальная на первый взгляд беспомощность в описании топоса своей жизни, искаженность представлений о нем.

Можно сказать, позиция Туриста имеет принципиально иную природу: не имея возможности назвать тот или иной географический объект «своим» в физическом смысле, он включает его в свою «духовную» личность, делает его достоянием истории жизни. Житель обладает обычно минимальной информацией о месте своего жительства. Действительно, постоянное присутствие разрушает восприятие места как ценности. Присутствие физическое – антипод присутствия психологического. Видимо, чувство причастности возникает в результате усилия от преодоления дистанции. Необходимо дистанцироваться от географического объекта, чтобы вписать в него историю своей жизни. Ностальгия представляет собой один из вариантов такого крайне насыщенного смыслами воспоминания о географическом объекте. Подчеркнем, что в данном случае позиция Жителя сменяется позицией экс-Жителя. Притя-

гивает утраченное. Само название места приобретает для Жителя смысл только после того, как место уже покинуто. Тогда оно становится географическим маркером, дополнением собственного имени. Например, Иисус из Назарета, Диоген Лаэртский и т. д.

Для любого государства чрезвычайно важна смена равнодушной позиции Жителя на активную позицию Туриста. Поскольку интегральная личностная идентичность есть результирующая многоуровневых процессов идентификаций, то и постепенно расширяющаяся тематика фотографий начинает обеспечивать формирование каждого из видов идентичностей (национальной, гендерной, телесной и т. д.). В качестве примера остановимся на фотографии как одном из средств формирования и поддержания стабильности национальной идентичности. При этом мы будем рассматривать аспекты идентичности: географическая – этническая – национальная – культурная как отсылающие к различным содержаниям персональной идентичности: отождествления себя с фрагментом географического пространства («Я родился и вырос в балтийских болотах...»), этнической группой («Я – русский»), с государственным образованием («Я – гражданин РФ») и культурной традицией («Я – интеллигентный человек»).

В крупных многонациональных государствах, например в Российской империи, этнографические снимки, поступавшие на рынок в форме серий открыток, несли в себе функцию формирования национального самосознания, индивидуального переживания «большой Родины» как «своей». Показательны в данном контексте серии этнографических снимков, например, М. Букаря «Фотографические снимки типов оренбургского края». Альбом «Типы и костюмы разных обитателей воронежской губернии» Н. Второва был награжден медалью Русского географического общества. В 1867 г. в Москве прошла Всероссийская этнографическая выставка, на которой демонстрировалось более 2 тыс. снимков, выполненных в экспедициях по стране¹⁹.

Связь географической идентичности с национальной, т. е. относящейся к государству, вызвала к жизни интереснейший культурный феномен – патриотический туризм, который достиг своего наиболее впечатляющего развития в рамках тоталитарных государств, располагаю-

щих уникальными рычагами воздействия на своих граждан. Идея патриотического туризма преодолевала противоречие пассивной, индифферентной к целостному государственному образованию позиции Жителя места и позиции Туриста, который психологически осваивал пространство, присваивая его и делая «своим». Психологическому обеспечению туристической вовлеченности в переживание пространства была посвящена разработанная в нацистской Германии программа «Сила через радость», возглавленная Робертом Лецем (Robert Letz).

Провозглашение политики завоевания жизненного пространства требовало формирования особого отношения к своему и чужому (как потенциально своему) географическому пространству. «Только тот, кто знает свой край, может любить его, и только тот, кто любит свой край, любит свое Отечество и является достойным гражданином своего Отечества», – заявлял лидер Немецкого трудового фронта Лец²⁰. Система общедоступного массового туризма была призвана обеспечить рядового немца автобиографическим опытом относительно его родной страны, а также основных европейских государств. К 1939 г. организация «Сила через радость» (Kraft durch Freude – KdF) насчитывала 40 млн членов. Групповой туризм, субсидируемый государством и снабженный идеологической подоплекой, был настолько совершенно организован, что опытом KdF страны-победители пользуются до сих пор. Можно сказать, что солдаты армии вермахта, вступающие в пределы Европы, субъективно не пересекали некой психологической границы, а делали еще один шаг в сторону «своего» (до этого туристического) опыта. В социалистических странах система государственной поддержки туризма в целях создания опыта «большой Родины» нашла воплощение в организации профсоюзной поддержки туризма.

Позиция Туриста является наиболее благодатным материалом для анализа географического опыта как автобиографического факта. Во-первых, визит к тому или иному объекту туристического паломничества обычно тщательно планируется. На этом этапе главными источниками информации о географическом объекте служат карта и путеводитель.

Для европейца, живущего в наше время, изображение поверхности Земли в форме плоскости, передняя сторона

которой – южная, кажется единственно возможным. Однако исторически различные народы представляли карту по-разному. Например, русские и китайцы выносили на передний план север, так, что на карте Крым оказывался наверху, а Архангельск – внизу (сегодня мы бы сказали, что такая карта перевернута). У тюркских народов карты были сориентированы на восток, т. е. повернуты на 90 градусов по сравнению с современными (кстати, прекрасное собрание старинных карт предлагает специализированный кабинет в галерее Уффици). Люди, населявшие совокупную территорию древнейших государств, называемую Ойкуменой, полагали, что исчерпывают собой все население Земли, и создали свой ориентир – центр земли, который совпадал со Средиземным морем, отсюда и его название²¹.

Умение ориентироваться по географической карте было, пожалуй, основным требованием к путешественнику до последнего времени. Карта, являясь предельно семантически емкой моделью объекта, формировала его целостный, но эмоционально нейтральный образ, подчеркивая ключевые точки туристического интереса и их взаимное расположение. Надо отметить, что туристическая карта создается именно для посетителя, а не жителя города, поэтому в качестве смысловых акцентов на ней существуют культурные достопримечательности и учреждения, оказывающие услуги путешественнику. В то же время картографическое изображение лишено конкретно-чувственных образов. Карта «обживается» с приобретением личного опыта посещения мест, на ней указанных, но необходимо предшествует ему и организует его. В 1930-х годах фирма Kodak выпустила серию карт городов с пометкой «лучшие места для фотографирования». Таким образом, поиск уникальных видов вырождается в фотографирование готовых фотографий.

В последнее время карты значительно упрощаются. Их использование становится доступным и без специальной подготовки. Так, в 1998 г. английские дизайнеры Джон и Эмили Симс предложили потребителям более удобную карту Англии: либо юг наверху («для путешествий в южном направлении»), либо север наверху («для путешествий в северном направлении»). В 1999 г. автомобильный концерн BMW выпустил на рынок приспособление, которое

облегчило ориентировку. В навигационную систему автомобиля включили «подвижную» карту, автоматически совмещающуюся с заданными параметрами направления движения²².

Иллюстрированный путеводитель в современном его виде появился в 1827 г. с началом деятельности специализированной издательской компании Карла Бедекера²³. Но и задолго до этого путешественники использовали в своей практике источники «литературы путешествий». Например, известно, что Христофор Колумб читал книгу Марко Поло, более того, она сопровождала его в путешествии. Содержание путеводителя не является рядоположенным относительно других литературных произведений. Задача путеводителя – организовать семиотическое пространство географических объектов. Эффективное использование путеводителя предполагает наличие у читателя культурной базы значений достопримечательностей, так как сама по себе информация, содержащаяся в нем, очевидно недостаточна. Важная часть путеводителя – иллюстрация.

Иллюстрированный путеводитель показывает связь между общекультурной семиотикой объекта, его обликом и географической локализацией. Он является промежуточным в превращении безличного знания в личное. В цепи «информация о месте – образ места – встреча с местом» путеводитель играет роль переводчика с языка семантической памяти на язык памяти эпизодической. Он подготавливает перевод знакомой ценности в переживаемую и, следовательно, делает ее «своей» для путешественника. Причем путеводитель ориентирован не на наделение ценностью индивидуального опыта, а на тиражирование зафиксированных в культуре пар «место – ценность». Путеводитель задает маршрут, подчеркивая существенное и игнорируя второстепенное. В этом смысле путеводитель призван прокладывать путь по «волшебным» местам, пребывание в которых обогащает личность Туриста новыми свойствами.

Непосредственное переживание присутствия, подготовленное предшествующей информацией, происходит у Туриста в достаточно парадоксальной форме. По преимуществу сразу после прибытия, едва осмотревшись, Турист начинает фотографировать, приобретать открытки с видами и сувениры. Выделение специального времени на медита-

тивное слияние с географическим объектом – явление крайне редкое. Вся активность Туриста направлена на то, чтобы как можно эффективнее запомнить опыт, который на самом деле удивительным образом проходит мимо него. Фотографирование на фоне культурных и природных объектов, пожалуй, представляет собой сущностную черту Туриста. Недаром более 60% респондентов, принявших участие в нашем опросе, соглашались с высказыванием «Если я забыл фотоаппарат, то поездка безнадежно испорчена».

Психологический смысл снимков «на фоне» заключается, с одной стороны, в символическом приобщении к тому или иному объекту, а с другой – в оставлении следа на этом объекте. В примитивном, дофотографическом, варианте мы имеем дело с печально неистребимым «Здесь был Вася», а в окультуренной форме, где фотографический дубликат заменяет реальный референт, – с коллекционированием снимков на фоне. Географический объект предстает как вместилище определенной ценности. Турист присваивает эту ценность через физическое присутствие на фотографии и идентификацию с местом как символическим выражением определенных ценностей. Посещая пункты, указанные в путеводителе, человек становится обладателем не только пространства как такового, но и ценностей, записанных за конкретными его фрагментами. Культура диктует перечень мест, которые обязан посетить всякий считающий себя цивилизованным человек.

Реестр необходимых фотографических объектов, безусловно, варьирует во времени в зависимости от различных обстоятельств (позиция паломника в этом смысле исторически была очерчена наиболее четко), однако в настоящее время он достаточно устойчив. Перечислим их и ценности, к которым через них приобщается путешественник. Итак, «Американка в двадцать лет / Должна добраться до Египта, / Забыв “Титаника” совет, / Что спит на дне мрачнее крипта. // <...> // И в Лувре океана дочь / Стоит прекрасная, как тополь; / Чтоб мрамор сахарный толочь, / Влезает белкой на Акрополь», – писал О. Мандельштам²⁴. Каир, Париж, Афины, Иерусалим. К этому ряду стоит добавить Рим, Лондон, Нью-Йорк и Амстердам. Приведенный ряд можно соотносить с набором ценностей, в нем объективированных. Тогда мы получаем следующие пары: Каир – веч-

ность, Париж – искусство, Афины – физическое совершенство, Рим – власть, Лондон – демократия, Нью-Йорк – современность, Амстердам – свобода, Иерусалим – вера.

Замечательно, что ценностями наделяются не только сооружения рук человеческих. Даже безликие, на первый взгляд, географические ландшафты несут семиотическую нагрузку. Осмысливание ландшафтов кажется поздним явлением, связанным с романтизмом. С того времени ландшафты приобрели «читаемость» вне прямой зависимости от их хозяйственного назначения. Возникли явления «топофилия», т. е. эмоциональное пристрастие к некоторому типу ландшафта, и «топофобия» – восприятие ландшафтов как эмоционально отталкивающих (термины предложены американским поэтом Оденем). К топофильным ландшафтам можно отнести лиственный лес, реку, озеро, гору. Однозначно топофобные формы – болото, ущелье, пустыня. Топофильные ландшафты охотнее воспроизводятся в литературе и на фото. Они имеют более широкую номенклатуру. Показателен, например, тот факт, что термин «пейзаж» – в китайском языке «шань-шунь-хуа» – в прямом переводе означает «живопись гор и вод». Запечатление максимально топофильных объектов превращается в поведенческий акт «глядеть вдаль с вершины» и представляется настолько значимым, что обозначается специальным иероглифом. Викторианский фотограф Роджер Фентон (Roger Fenton) дал следующую, основанную на бинарных оппозициях и апеллирующую к христианским ценностям классификацию ландшафтов: дерево – жертвенность / искупление; камень – возмездие / основание; обрыв – погребение / непорочное зачатие; арка – ад / рай; лестница – сошествие в ад / восхождение к добродетели; мельница – Страшный суд / воскрешение из мертвых; мост – полет / обращение; святилище – разрушение / прощение; облако – божественное пророчество / духовенство; водопад – всемирный потоп / спасение²⁵. Подобный перечень указывает на то, что для образованного путешественника второй половины XIX в. снимки «на фоне» оказывались более насыщенными смыслами, чем для современного зрителя. Этот факт, однако, не препятствует сохранению практики позирования на фоне пейзажей и в наше время. В путешествии рукотворные сооружения и ес-

тественные ландшафты составляют неделимую целостность, поэтому психологическое воздействие географического объекта усиливается за счет слияния осознанного ценностного и неосознаваемого эмоционального отношения (топофильного или топофобного).

Присвоение географического опыта со всеми его смысловыми коннотациями немислимо без фотографии. Сразу после изобретения дагерротипии в 1839 г. Н.М. Леребурс (N.M. Lerebours) нанял группу фотографов, чтобы сделать серию снимков достопримечательностей Средиземноморья. Было сделано 12 тыс. пластин, 110 из них опубликовано в виде литографий в 1840–1843 гг. Сам Тальбот в 1845 г., используя созданный им метод калотипии, осуществил съемку Шотландии (Sun Pictures of Scotland, 23 снимка)²⁶.

В 1851 г. в Англии был опубликован первый «Фотографический альбом» с видами знаменитых архитектурных сооружений для открытой продажи. В 1852 г. Максим Дю Камп (Maxim Du Camp) опубликовал 122 фотографии о совместном с Г. Флобером путешествии в Египет, Палестину и Сирию. Таким образом, покупатели получали возможность виртуально путешествовать с прославленным писателем в недоступные отдаленные уголки планеты. В 1862 г. Ф. Беато (F. Beato) издал серию снимков Японии. Восемь выпусков этнографических снимков под названием «Люди Индии» вышли в Лондоне в период 1868–1875 гг. Отметим, на снимках данной серии люди выступали лишь колоритными элементами ландшафтов и были лишены персональной идентичности. Снимки «дикой» природы в 1860-е годы играли роль символической экспансии в новые пространства, туда, куда до этого не ступала нога человека. Интересно, что публикации такого рода зачастую имели и политические последствия. Так, фотографии В.Г. Джексона (W.H. Jackson) «Природные чудеса верхнего Йеллоустона (Upper Yellowstone Scenic Wonders) помогли добиться открытия первого в США национального парка. Лоббисты раздавали конгрессменам фотографии, сделанные в этих местах, и таким образом склоняли их к принятию положительного решения²⁷.

Заслуга технического обеспечения идеи фотографии как географической экспансии принадлежит Хиллу Нор-

рису (H. Norris), открывшему сухой коллоидный процесс, который дал возможность производить спонтанную съемку. Основное отличие практики сухого коллоидного процесса от мокрого заключается в том, что пластины могут быть подготовлены заранее и сохраняться в течение нескольких часов. «Instantaneous picture en route – there is no discovery in the chemistry of photography of greater practical importance than this» («Мгновенная фотография в пути – трудно представить открытие большей практической важности»), – так восторженно отозвался о новом изобретении журнал *Photographic Quarterly Review* в октябре 1860 г.²⁸

Заметим, что многочисленные военные снимки Метью Брэди, несущие для нас семантику «апофеоза войны» (поля сражения, полные убитых и раненых, покинутые военные лагеря и т. д.), на самом деле обязаны своим апокалиптическим пафосом технологии мокрого коллоидного процесса. Брэди и его сподвижники (см. гл. 4) вынуждены были слишком долго готовить фотографические пластины к использованию. Зачастую так долго, что события, которые собственно и должны были стать предметом съемки, завершались, оставив лишь свои трагические следы²⁹.

С 1880 г. появилась новая практика пляжной фотографии. Люди снимались в купальных костюмах на фоне прибора. Чуткий к любой новинке Диздери после разорения работал пляжным фотографом в Ницце.

Туристическая практика лавинообразно расширялась в первые десятилетия XX в. «При наступлении весны и лета все, кто только может, отправляются в самые разнообразные вояжи. Вместе с тем все, кто только умеет фотографировать, и даже кто и не умеет, «захватывают» с собою фотографические аппараты» – так начинает свое популярное руководство для фотографов-путешественников А. Донде³⁰. Отметим два факта. Во-первых, туризм представляет собой уже нечто обыденное, желательное, а в некотором смысле и обязательное для представителей образованного класса. Во-вторых, фотоаппарат стал предметом, который можно захватить с собой в дорогу. Автор рекомендует не скупиться и приобретать аппараты лучших фирм: «Тенакс» Герца, «Пальмос» Цейсса (массовое производство с 1846 г.), Гомона, Ришара и Краусса. Еще в самом разгаре споры по поводу преимуществ и недостатков фотопленки в сравне-

нии с традиционными пластинками. К слабым сторонам целлулоидной фотопленки, вызывающим опасение у потребителя, относят непрочность, чувствительность к жаре и влаге, дороговизну и свойство свертываться при проявлении. Отметим, что фотограф-любитель – это особый, элитарный вид туриста. Фотография является прямым результатом и целью путешествия в значительно большей степени, чем «неопровержимым свидетельством того, что путешествие действительно имело место», по словам С. Зонтаг. Удовольствие фотографа заключается не в отсроченном восприятии виденного, а в самом процессе создания материального носителя. Охотник за фотографиями 1910-х годов должен был быть снаряжен надлежащим образом. Ему рекомендовалось иметь с собой:

- аппарат на размер снимка 6 x 9 или 9 x 12 см, к нему треножник легкий, светофильтры, кассеты, запасной магазин;

- негативный материал, примерно 6–8 пластин на день съемки;

- проявитель в патронах известных фирм (Hauff, AGFA) или в виде глициновой кашки Гюблю;

- посуду для проявления, фиксации и промывки;

- мешок-рукав для перезарядки, красный колпак на электрическую лампу (для путешествий в Европе) или свечу и складной бумажный фонарь (для еще не электрифицированных мест).

Как видно из приведенного списка, экипировка фотографа была еще достаточно громоздка, однако, конечно, ее нельзя даже сравнивать с той, что требовалось для проведения фотосъемки за 30 лет до этого. Тогда совокупный вес приспособлений для съемки, проявки и печати составлял около тонны и требовал специального вагона или повозки.

Путешественника с фотоаппаратом на его пути подстерегало множество опасностей: «Особенность заключается в приспособлении к обычаям того места, где производится съемка. При съемке следует соблюдать такт, не снимать того, что запрещено, и в особенности надо быть осторожным вблизи границ и крепостей, а также вблизи храмов и священных предметов у некультурных народов... При съемке на улице надо действовать быстро и уверенно. Сперва надо незаметно подготовить аппарат, т. е. поста-

вить скорость затвора и диафрагму, что можно делать на ходу, не меняя темпа походки: если долго приготовляться, то обыкновенно начинает собираться толпа, иногда даже и враждебная, но чаще всего дружественно настроенная, начинают позировать, иногда советовать, и характерность снимка пропадает... Хорошо делать все приготовления, обращаясь в сторону противоположную той, какую собираешься снимать, а экспонировать – обратившись быстро туда, куда надо»³¹. Заботливый автор справочника предостерегает также и от произвола таможни, которая склонна портить необработанные негативы. Особенно зверскими привычками отличались таможни азиатских стран, поэтому «на азиатских таможнях помогает иногда тактично данный бакшиш (взятка. – Н. В.)».

Продажа готовых «видов» туристам, по каким-либо причинам решившим не обременять себя громоздкой фототехникой, по времени практически совпала с появлением туризма как социальной практики. Первым человеком, которому пришло в голову выпускать почтовые карточки с готовым фотоснимком на одной стороне и местом для текста на другой, был Генрих фон Стефан (Henrich von Stephan, 1831–1897). Открытки появились на рынке в июле 1870 г. сначала в Германии, а затем в Британии и Швейцарии. Уже в середине 1870-х годов производство открыток с видами ставится на промышленную основу. В Англии Франсис Фрит (Francis Frith) открыл компанию Reigat, которая выпускала до 3 тыс. открыток ежедневно. Тогда же было создано аналогичное предприятие Уилсона (C.W. Wilson) в Шотландии³².

Туризм в 70–80-е годы XIX в. представлял собой деятельность, доступную лишь высшим слоям общества или профессионалам, поэтому распространяемые среди рядовых обывателей альбомы снимков экзотических стран выполняли скорее функцию замещения потребности в личной географической экспансии. Люди покупали снимки того, что не надеялись увидеть в реальной жизни. Реализация фотографий «видов» процветает и в настоящее время. С одной стороны, это, вероятно, связано с тревогой о качестве собственных снимков и стремлением немедленно обладать объектом, не дожидаясь проявки и печати (данная причина отчасти устраняется приспособлениями типа Polaroid) и

возможностью увидеть результаты съемки на дисплее цифрового аппарата). С другой стороны, открытка в отличие от фотографии на фоне есть слепок реально виденного. И в этом смысле она более убедительна, чем постановочный, по сути, монтаж своего образа и объекта. Так сувенирные открытки с видом Эйфелевой башни были мгновенно раскуплены посетителями первой Всемирной выставки в Париже. Они подтверждали существование нового архитектурного сооружения. Кроме того, открытка может быть незамедлительно отправлена по почте и тем самым, вкюпе с почтовым штампом, служит еще одним подтверждением присутствия. Как указывает Сюзан Стюарт (S. Stewart), магия места будто бы «осеняет» посланную по почте открытку и прекращает свое действие, если, например, отправить открытку уже после возвращения³³.

Таким образом, открывается связь фотографии и освоения пространства, которая совпадает с тем, что З. Бауман назвал переходом от «паломника к туристу». Если в первом случае фотография реализует психологическую потребность паломника в том, чтобы «пройденные маршруты и записи о них оставались в целостности и сохранности»³⁴, чтобы путь, который мыслится как целенаправленное телеологическое обретение стабильной и гомогенной идентичности, получил свой материальный носитель, то в случае Туриста «время распадается на эпизоды, каждый из которых замкнут в себе и самодостаточен». Современному человеку свойственны обе тенденции: стремление к упорядочиванию пространственного опыта и стремление к его фрагментации, представлению географических перемещений как череды солипсизированных, не связанных друг с другом событий. Вторая тенденция проявляется в практике «автоматических», неорганизованных снимков без ясно отрефлексированной цели, идеальным средством для создания которых является так называемая мыльница.

Мы приходим к выводу, что фотографии на фоне общезначимых культурных объектов символически совмещают личное пространство путешественника и пространство культурных ценностей, переживаемых как их атрибуты.

Еще один материальный носитель туристического опыта – сувенир³⁵. Апелляция сувенирной продукции к памяти следует из самого названия. Потребность унести с со-

бой аутентичный фрагмент достопримечательности подтверждает экспансивный характер туризма в целом. Сувенир напоминает о ценности, им обретенной, становится постоянным ключом к пережитому опыту. Очевидно, что институт сувенира (вещи, практически бессмысленной, но семантически насыщенной) восходит к религиозной традиции. Уже в первые столетия существования ислама в Мекке шла бойкая торговля лоскутами парчового покрывала главной святыни Кааба. Фрагменты мощей христианских святых многократно становились предметом распрей и даже войн. Крестоносцы привозили из походов разнообразные сувениры религиозного характера. Понятно, что психологический смысл сувениров такого рода сводится к принципу: «Владение святыней позволяет установить особые отношения с божеством». По этой же формуле сувенир является частью той ценности, которую олицетворяет собой географический объект. Интересно, что со временем утрачивается даже иллюзорная аутентичность сувениров. Все прекрасно осознают, что фигурки Хора или Осириса вовсе не извлечены из древних погребений, а изготавливаются в соседней деревне, но никто не может удержаться от покупки. Фотографируя или покупая сувенир, Турист уже грезит о третьей и самой волнующей стадии путешествия – о воспоминании.

Действительно, именно после возвращения начинается настоящая психологическая жизнь путешествия. Непосредственно пережитое и материальные артефакты путешествия обрабатываются и приводятся в соответствие друг с другом. Причем непосредственный опыт подвергается при этом значительной деформации. В первую очередь он переводится в вербализованную форму. Концепция социальных стереотипов в формировании автобиографических воспоминаний объясняет, как дополняются воспоминания, которые находятся на стадии забывания или из которых утрачены фрагменты. Считается, что происходит подмена действительного автобиографического воспоминания обычным, ожидаемым.

При воспоминании о путешествии автобиографический рассказ строится обычно в соответствии со стереотипом, только этот стереотип альтернативен по отношению к стереотипу обыденности. Путешествию положено быть

приключением, контрастировать с привычным. В связи с этим рассказ приобретает гиперболический характер, доходящий порой до прямого гротеска. Гиперболизируются как экстремальность обстоятельств, так и находчивость, смелость и сообразительность автора. На формирование рассказа оказывает значительное влияние наличие материальных носителей географической экспансии: фотографий и сувениров. Рассказ о путешествии – своеобразный комикс, речевое оформление фотоизображений, поясняющее и украшающее фотографии.

Дарение сувениров представляется также неотъемлемой частью путешествия. В акте дарения проявляется великодушие путешественника, который приобщает друзей и знакомых к своему уникальному и значимому опыту.

Позиция Зрителя как частный вид позиции Туриста характеризуется своеобразным соотношением непосредственного опыта и информации. В данном случае субъект выступает реципиентом организованных сообщений о географическом объекте, в то время как у него создается иллюзия владения полной информацией. Зритель потребляет видеосвидетельства путешествий других с целью совершить виртуальное путешествие.

Правда, в отличие от случая «имплантации воспоминаний», относящихся к политической и исторической сферам, виртуальный географический опыт никогда не маркируется как реальный. Человек ясно отдает себе отчет в том, что он не посещал тот или иной географический пункт. Однако в данном случае, поскольку, как указывалось выше, даже для самого Туриста виртуальный опыт отсроченного переживания оказывается более значимым, чем непосредственное переживание, Зритель осознанно довольствуется полученной информацией.

Современные средства массовой информации обеспечивают максимальное приближение виртуальной информации к непосредственно пережитой. Чем более полимодален виртуальный опыт, тем легче он становится психологической реальностью. В отличие от преимущественно вербальной формы представления информации в доиндустриальном обществе образы, продуцируемые радио, телевидением и фотожурналистикой, не требуют декодирования и поэтому потенциально способны замещать реальный опыт.

Наследник географического опыта – субъект, который осваивает образы исчезнувших географических объектов. Позиция Наследника органично вкраплена в подавляющее большинство форм современного туризма. Турист обычно нейтрален по отношению к современному состоянию достопримечательности. Он вовлечен в путешествие во времени, совершая палеонтологическую реконструкцию исторического контекста (палеонтолог даже по одному зубу, найденному во время раскопок, способен восстановить внешний облик животного). Частица любой вещи несет в себе намек на всю вещь целиком. Тем не менее намек этот может быть неполным, фрагментарным, а может быть и исчерпывающим, заключающим в себе всю необходимую информацию. Таков принцип голограммы. Основная задача субъекта заключается в голографическом выражении исторической эпохи, материальным следом которого являются остатки архитектурного сооружения.

Поднимаясь на Акрополь, Турист представляет себе Народное собрание афинских граждан и остается индифферентным к мало похожим на эллинов классической Греции торговцам мороженым. Наследник отличается от обычного Туриста в первую очередь тем, что пытается нанизать огромный массив информации на рудиментарный непосредственный опыт. Он посещает развалины и по фрагментам стен достраивает в воображении утраченный вид. Работа его по воссозданию прошлого весьма сходна с принципами функционирования автобиографической памяти в целом. «Мы, оглядываясь, видим лишь руины. / Взгляд, конечно, очень варварский, но верный», – писал Иосиф Бродский. Действительно, память из отрывочных фрагментов воспоминаний конструирует «гештальт» прошлого. Наследник из отрывков исторического прошлого выстраивает целостную его картину. Творческая работа воображения приносит ему глубокое удовлетворение, вероятно поэтому попытки реставрировать исторические интерьеры зачастую вызывают разочарование посетителей.

Подведем итог. Фотография выступает средством географической экспансии. С помощью практики фотографий на фоне человек визуализирует и переводит на материальный носитель проекцию себя во внешний мир, наделенный культурными значениями. Туристическое пу-

тешество запускается автобиографической мотивацией насыщения личной истории яркими и важными событиями и переживается как психологическая экспансия. Путешествие, т. е. расширение своего Я на объекты, обладающие семиотикой культурных ценностей, снижает состояние тревоги о темпоральной ограниченности через расширение психологического пространства.

Временная экспансия.
Фотография
как хроникер истории

Постепенно в культуре вызрела идея оформления всеобщей истории в образах. Эту идею мгновенно подхватили официальные властные структуры, становясь, по выражению М. Фуко, возможно одной из самых действенных «техник принуждения»³⁶.

Историческое событие только тогда становится автобиографическим фактом, когда ядро воспоминания есть личный опыт субъекта или то, что по определенным причинам маркируется как личный опыт. Фотография становится оптимальным средством наращивания «чувственной ткани» образа на безличную, нейтральную по отношению к субъекту историческую информацию.

Функции включения исторических событий в автобиографическую память и существования в ней в качестве личной истории различны. Воспоминания об исторических событиях могут:

обеспечивать исторический смысл контекста жизни; выступать условием (ситуативным фоном) реализации индивидуальных событий жизни;

обеспечивать переживание себя как части превосходящего аксеологически значимого целого (этноса, народа, государства, планеты);

формировать чувство принадлежности к конкретной социальной группе (социальную солидарность);

служить базисом для переживания себя творцом, активным участником современности³⁷.

Воспоминания об исторических событиях, безусловно, играют важную роль в душевной жизни личности, но

еще более существенным представляется наличие исторической памяти для нормального функционирования нации в целом. Общество нуждается в том, чтобы каждый его участник чувствовал свою неразрывную связь с национальной историей и включал себя в историческое, аксеологическое и географическое пространства своей страны. Без понимания своей личной судьбы как зависимой от общей истории народа немислимы патриотизм и деятельность, направляемая мотивацией «на благо Родины».

Антиисторичность автобиографической памяти входящих в общество индивидов обедняет живую историю нации. Культурная ситуация «народа без прошлого», которая может возникнуть как результат смешения разнородных традиций при образовании новой этнической общности (США) или политической доктрины «отказа от прошлого» (Россия 90-х годов XX в.), характеризуется отсутствием гармоничной преемственности ценностей и образцов, тенденцией к формированию особого типа личности, не имеющей исторических корней и национального опыта. В связи с этим актуальной проблемой психологического исследования исторической составляющей человеческой памяти является диагностика чувствительности субъектов, принадлежащих той или иной культуре, к историческим событиям, их готовность включать исторические события в свою автобиографическую память, делать их достоянием индивидуальной судьбы.

Эксплуатация идеи фотографии как хроникера национальной истории была осознана достаточно рано. Сам предмет, который призвана отражать данная ипостась фотографии, настолько ценен и значителен, что любые попытки отдать его на откуп любительской фотографии просто немислимы. Такое серьезное дело можно было доверить только профессиональным, официально ангажированным фотографам. Массовое же бытование исторические фотографии приобрели в форме открыток и плакатов. Серии открыток выпускались так же, как и своеобразные репортажи о значительных событиях. Например, «Посещение Саровской пустыни царской семьей» К. Гана, «Празднование 300-летия Дома Романовых»³⁸.

Распространение в социуме фотографий, фиксирующих события государственной важности, начало формиро-

вать особый тип социальных потребностей – присутствие, участие в событии. С этого времени широкие слои общества превратились с помощью техники фотографии в очевидцев исторически значимых событий. Факты истории сначала своей страны, а затем и всего социального мира стали включаться в автобиографическую память личности.

Психическое содержание приобрело новый аспект социальности – историческую ориентацию, базирующуюся на визуализированной информации. Расширилась временная развертка представленных в памяти событий, т. е. «раздвинулась» ось времени. Личность начала идентифицировать себя как представителя определенной исторической эпохи и определенной культуры.

Фотоаппарат – хроникер мировой истории – довольно скоро стал фиксатором истории индивидуальной. Дагерротип в первые десятилетия своего возникновения не фиксировал жизненную динамику, что объяснялось следующим: не выросло еще поколение людей, которые бы подвергались фотографированию многократно. Он не выполнял функции хроникера жизни. Безусловным исключением, свидетельствующим о том, что прозрение одного члена сообщества не всегда немедленно становится достоянием культуры в целом (вспомним геликоптеры Леонардо да Винчи), представляется опыт друга Дагерра Ж.Б. Сабатьера (J.B. Sabatier). На самом раннем этапе развития фотографии, в 1842 г., он предпринял попытку создать фотографическую хронику взросления своей дочери, включив, таким образом, фактор личной истории в потенциально доступный реестр функций фотографии³⁹.

* * *

Способность к перемещению наряду с развертыванием во времени – характерный атрибут человеческого существа. Психологически пространство и время переживаются на микроуровне как ситуативные локомоции (изменение позы, ходьба) и краткие временные отрезки, а на макроуровне – как путешествия и целостная история жизни. Человек достаточно свободен в манипулировании пространством, но жестко детерминирован своей конечностью относительно времени. Неразрывная связь пространства-

времени подсказывает субъекту возможность овладеть одной переменной через другую. Подчиняя себе пространство, человек становится хозяином времени. Фотография как «консерватор» временного и пространственного опыта становится мощным орудием воплощения психологического потенциала путешествия и структурирования исторического сознания. С помощью географической экспансии на психологическом уровне снимается проблема страха перед ограниченностью временного ресурса. В путешествии увеличивается субъективный «объем» жизни. Таким образом, современный человек может быть охарактеризован как «homo travellous», или «человек путешествующий», именно из-за высокого градуса темпоральной тревожности, свойственной актуальной культурной ситуации, и выбора путешествия в качестве основного инструмента ее преодоления, в котором фотография играет решающую роль.

Глава 10

Фотография как внешний аналог памяти

Память – это роскошное фотоателье
на бесконечной Пятой Могушест-
венной Авеню.

В. Набоков

Когда Джона Бергера (J. Berger) спросили: «Что занимало место фотографии до того, как она была изобретена?», он ответил: «Вы ожидаете от меня ответа – графика, живопись. На самом деле точным ответом будет – память»¹. Очевидно, можно мыслить фотографию аналогом как коллективной, так и индивидуальной памяти. В первую очередь фотография, бесспорно, выступает средством обращения к содержаниям личной памяти, что отражено в вербальном клише «фотография на память».

Фотография как опосредствующий память знак

Историческое развитие памяти, по мнению представителей культурно-исторического подхода, начинается с того момента, когда «человек переходит от пользования своей памятью как естественной силой к господству над ней»². Говоря более строго, в рамках дан-

ного подхода процесс развития памяти рассматривается как процесс превращения непосредственной (натуральной) памяти, присущей животным, маленьким детям и отчасти представителям примитивных народов, в произвольно регулируемую, опосредствованную знаками, специфически человеческую форму памяти.

Наиболее полно принцип культурно-исторической детерминации психики был раскрыт в учении о *высших психических функциях*, разработанном Л.С. Выготским. Выготский предположил существование двух линий развития психики: натуральной и культурно опосредствованной. В соответствии с этими двумя линиями развития выделяются *натуральные* и *высшие* психические функции.

Непроизвольная память ребенка или дикаря – это пример натуральных, или естественных, психических функций. Ребенок не может управлять своей памятью: он запоминает то, что случайно запомнилось. Натуральные психические функции представляют собой своего рода зачатки, из которых в процессе социализации формируются высшие психические функции (в нашем случае – произвольная память). Леви-Брюль пишет: «Наш опыт конденсируется в понятиях, и мы поэтому свободны от необходимости сохранять огромную массу конкретных впечатлений. У примитивного же человека почти весь опыт опирается на память... Примитивная память одновременно и очень верна, и очень аффективна. Она сохраняет представления с огромной роскошью деталей и всегда в том же порядке, в каком они в действительности связаны одни с другими»³.

Превращение натуральных психических функций в высшие происходит через овладение особыми орудиями психики – знаками – и носит культурный характер. «Культурное развитие заключается в усвоении таких приемов поведения, которые основываются на использовании знаков в качестве средств для осуществления той или иной психологической операции, в овладении такими вспомогательными средствами поведения, которые человечество создало в процессе его исторического развития и какими являются язык, письмо, система счисления и др., если бы мы теперь хотели рассмотреть память взрослого культурного человека, мы должны были бы брать ее не таковой, какой ее создала природа, а таковой, какой ее создала культура», – пишет Выготский⁴. Роль знако-

вых систем в становлении и функционировании психики человека принципиальна – они определяют новый этап и соответственно иную форму существования психики. При этом меняется сама структура психической функции – средство качественно преобразует ее.

Динамика перехода внешних средств во внутренние отражена в открытом в рамках отечественной психологии «параллелограмме развития». «Принцип “параллелограмма” представляет собой выражение того общего закона, что развитие высших знаковых форм памяти идет по линии превращения внешне опосредствованного запоминания в запоминание внутренне опосредствованное», – пишет А.Н. Леонтьев⁵.

Сначала, чтобы овладеть процессами памяти, человек использует уже готовые, имеющиеся в культуре знаки. Знаки, предусматриваемые культурой для управления памятью, весьма разнообразны и значительно варьируют по своему психологическому значению. Во-первых, они могут выполнять функцию напоминания, не обладая собственным содержанием, адекватным запоминаемому. Употребление такого рода знаков предполагает, что их владелец точно знает, о чем конкретно ему надо напомнить (например, узелки на память). Во-вторых, знаки могут иметь более или менее обобщенное универсальное для всех членов социальной общности значение (например, пиктографическое письмо). Подобные знаки отличаются наглядностью. Затем в культуре начинают создаваться качественно иные знаки, которые носят абстрактный характер (в этом случае по виду знака нельзя судить о его содержании). Можно сказать, что человек «вербальный» на этой стадии сменяет человека «визуального». Затем, научившись управлять своей памятью с помощью культурно заданных знаковых средств, человек учится сам создавать для себя эффективные мнемические орудия. Таким образом, культурогенез памяти заключается, во-первых, в нарастании роли социального компонента и, во-вторых, в опосредствовании знаковыми системами (зайствованными из культуры или авторскими, созданными самостоятельно).

Итак, мы видим, что прогресс культуры в целом и каждого конкретного индивида в частности заключается в овладении все более абстрактными психическими орудиями и

«врастании» их в саму структуру психических функций человека. С фотографией дело обстоит по-иному. На первый взгляд, фотография представляет собой регрессивный скачок к до-понятийному, наглядно-образному способу регуляции памяти. Может создаться впечатление, что упрощение приема актуализации материала (вижу, что надо вспомнить) отбрасывает культуру на несколько шагов назад аналогично тому, как замена рукописного письма автоматической печатью (нажимаю на кнопку вместо того, чтобы писать) ведет к снижению развития кортикальных зон речи у детей. На самом деле это, конечно, не совсем так. Фотография не упрощает память, а предоставляет в ее распоряжение новый ресурс, открывая возможности, недоступные ранее. Фотография – это знак, который, однако, может быть в разной степени востребован и по-разному применен в зависимости от достигнутого уровня развития памяти.

Р. Барт называет фотографию «посланием без языка», подразумевая, вероятно, указанную выше ее неоднозначность, а именно то положение, что «ключ» или способ дешифровки фотографического послания не прилагается автоматически к самому изображению⁶. Иначе говоря, фотографию можно читать и так, и этак. В контексте кажущейся безъязыкости фотографии нам важно замечание Серена Лавани (S. Lavani)⁷, подчеркивающее, что зрение только на первый взгляд занимает привилегированное положение в практике фотографии. По его мнению, присущее фототехнологии отступление к непосредственному восприятию обманчиво, поскольку видимое быстро перестраивается в форму особого языка. Более того, Джон Жарковский (J. Szarkowski)⁸ называет фотографию «визуальным эсперанто», т. е. универсальным, кросс-культурно прозрачным языком коммуникации.

Все-таки в каком смысле фотография может рассматриваться как знак? Люди используют готовые снимки и создают их сами, очевидно поэтому опосредствование памяти фотообразами может разворачиваться на двух уровнях: на уровне социального средства с жестко фиксированным значением и на уровне индивидуального средства с уникальным личностным смыслом. Интересно, что одна и та же фотография может быть рассмотрена с обеих позиций. Стоит различать и использование фотографии в коммуникации и

«для себя». Возьмем для примера фотографию из семейного альбома. В зависимости от того, сделана ли фотография профессиональным фотографом или самим владельцем, мы будем иметь дело с готовым или авторским знаком. Сюжет фотографии может быть самодостаточным (например, свадебная фотография) и таким образом выполнять функцию социально прозрачного наглядного знака, отсылающего к культурной практике свадебной церемонии, и в то же время быть для изображенных на ней лиц напоминанием о чем-то, что прямо не отражено на снимке (например, о свадебном путешествии, последовавшем за бракосочетанием). Далее может произойти обобщение значения фотографии по отношению к конкретному запечатленному эпизоду, и она превратится в своеобразное запечатленное понятие (например, понятие «счастье»). Потенциал фотографии в качестве абстрактного знака недавно почувствовал весьма далекий от культурно-исторического подхода американский психолог Р. Зиллер (R. Ziller)⁹. Он разработал методику, позволяющую выявить смысложизненные ориентации испытуемого. Обследуемому с помощью данной методики предъявляется серия из 140 фотографий, каждую из которых необходимо оценить по 7-балльной шкале по критерию «насколько эта фотография отражает ваше представление о смысле жизни». Автор доказывает, что за каждым снимком стоит значение, далеко превосходящее его конкретное содержание.

Таким образом, есть достаточно оснований говорить о фотографии как о знаке, опосредствующем память современного человека на различных уровнях и обеспечивающем ее функционирование в качестве высшей психической функции.

Фотография как аналог
иконической памяти
(зрительного сенсорного
регистра)

Если обратиться к моделям памяти в современной когнитивной психологии, то проблема механизма взаимодействия фотографии и памяти приобретает еще более сложное звучание. В настоящее время

многокомпонентная модель памяти, разрабатываемая представителями когнитивной психологии, – это крайне сложная конфигурация взаимодействующих подсистем, которые обеспечивают выполнение всех основных функций памяти: фиксацию, переработку и воспроизведение мнемических содержаний в поведении и сознании. В современных структурных моделях памяти выделяют следующие блоки (подсистемы): сенсорный регистр, блок распознавания информации (распознаватель), рабочую и долговременную память¹⁰. В свете данной классификации фотография выступает материальным аналогом идеального образа памяти в зрительном сенсорном регистре.

Сенсорный регистр – это сверхкратковременное «прекатегориальное» хранилище информации очень большого объема. В зрительном сенсорном регистре информация сохраняется от 250–500 мс. Основная задача блока сенсорного регистра заключается в том, чтобы предоставить следующему блоку возможность классифицировать поступающую информацию и отправлять ее на дальнейшую переработку. Сенсорный регистр необходим для того, чтобы переживать мир как непрерывную целостность. Если бы мы не обладали сенсорным регистром, мир представлялся бы нам последовательностью не связанных между собой изображений (перерывы в восприятии, вызванные морганием и саккадическими скачками глаз, приводили бы к забвению предшествующей информации) и разорванных звуков (слуховой сенсорный регистр позволяет опознавать слова как осмысленные комплексы). Код сенсорного регистра изоморфен нашим органам чувств, т. е. зрительная информация кодируется в виде образов, звуковая – звуков, кинестетическая – в виде тактильных ощущений. Сенсорный регистр работает автоматически, независимо от нашей воли. Прекратить его работу можно, только остановив поток информации, например закрыв глаза. Забывание в сенсорном регистре объясняется интерференцией (постоянным поступлением новой информации, которая стирает старую) и затуханием. Так, после прекращения звука мы еще короткое время «слышим» его эхо, которое сменяется тишиной, а после исчезновения изображения «видим» последовательный образ. Пройдя предварительную обработку в блоке сенсорного регистра, сводящуюся главным

образом к очень короткому по времени удержанию, информация передается в более глубокие подсистемы памяти.

Существование зрительного сенсорного регистра было открыто американским психологом Дж. Сперлингом (G. Sperling)¹¹. Дж. Сперлинг выдвинул гипотезу, что человек способен в течение короткого времени сохранять значительно больший объем информации, чем может произвольно воспроизвести в дальнейшем. Это свидетельствует о существовании особой подсистемы памяти, характеризующейся большой емкостью и малым временем хранения. Сперлинг опирался на модель переработки информации Дональда Бродбента (D. Broadbent)¹², в которой предполагалось, что поступающая на наши органы чувств (сенсорные поверхности) информация последовательно проходит через два блока: блок S и блок P. Блок S представляет собой буферное запоминающее устройство, в котором информация перерабатывается параллельно по сенсорным признакам. Объем этого блока велик, однако после его прохождения значительная часть информации утрачивается. Эта утрата происходит из-за ограниченной емкости блока P, способного лишь на последовательную обработку небольшого числа объектов по перцептивным признакам. Делая предположение о времени хранения информации в данной подсистеме, Сперлинг учитывал данные Д. Хебба о том, что для запуска механизма формирования синапса необходима активация примерно 0,5 с.

Для проверки своей гипотезы Сперлингу сначала требовалось установить, сколько информации может быть воспроизведено при традиционной процедуре опроса. Сперлинг проецировал на слабоосвещенный экран матрицы, состоящие из 12 символов. Экспозиция была короткой и продолжалась 50 мс. Затем перед глазами испытуемых вновь появлялось нейтральное поле. Правильным ответом считалось совпадение наименования символа и его места в таблице. Таким образом Сперлинг боролся со случайным угадыванием. При использовании методики полного отчета испытуемые воспроизводили от 3,8 до 5,2 символов при среднем показателе 4,3 (36% от общего числа предъявленных символов). Однако согласно его предположению гипотетически выделенная подсистема памяти характеризовалась крайне коротким временем хранения информации,

поэтому, возможно, испытуемые просто не успевали «считать» необходимые для правильного ответа символы до их исчезновения. Для того чтобы избежать вмешательства данного фактора, автор предложил метод частичного отчета. Испытуемым сообщалось, что вскоре после предъявления матрицы прозвучит высокий, средний или низкий звуковой тон. Если прозвучит высокий тон, то от испытуемого требуется воспроизвести только верхнюю строку матрицы, если средний – только среднюю строку, а если низкий – только нижнюю строку. Поскольку подача звукового тона носила случайный характер, испытуемый не мог заранее настроиться на восприятие той или иной строки. При применении данного метода испытуемые воспроизводили от 8,1 до 11 символов при среднем показателе 9,1 (76% от 12 возможных), т. е. в 2 раза больше, чем в случае полного отчета. Таким образом, Сперлинг счел гипотезу о существовании особой подсистемы «мгновенной памяти», характеризующейся большой емкостью, подтвержденной.

Оставался открытым вопрос о времени хранения информации в этой подсистеме. За какой период времени теряется «излишек» информации? В последующих сериях экспериментов Сперлинг варьировал длину интервала между предъявлением стимулов и подачей звукового сигнала от 0 до 1 с. Точность частичного воспроизведения оказалась быстро убывающей функцией от задержки сигнала-инструкции. При задержке в 1 с точность частичных отчетов приближалась к точности полных. Таким образом, было установлено, что время хранения информации в открытой Дж. Сперлингом подсистеме памяти, впоследствии получившей название «зрительный сенсорный регистр», не превышает 1 с.

Дж. Сперлинг считал сенсорный регистр эволюционным приспособлением организма к изменчивым условиям восприятия, обусловленным, в первую очередь, саккадическими скачками глаза. Время хранения информации в зрительном сенсорном регистре в обычных условиях соответствует длительности фиксационной фазы глаза. Следовательно, зрительный сенсорный регистр идеально подходит к физиологическим особенностям зрительной системы человека. Поэтому Сперлинг рассматривал зрительный сенсорный регистр как инерционный

след ощущения действующего раздражителя. Сенсорный регистр в зрительной модальности позднее был назван У. Найссером иконической памятью (от гр. *eicon* – изображение, икона).

Рассматривание фотографии дублирует ситуацию запуска информационного потока в систему и поэтому обеспечивает автоматический доступ к соответствующему нейронному ансамблю. При этом нарушение масштаба стимула (фотография все-таки по преимуществу уменьшенная копия) игнорируется системой. Человеческая система переработки информации «путает» фотографию и реальную стимуляцию. Получается, что фотография оптимально подходит к закономерностям работы перцептивного аппарата человека. Очевидно, что при изобретении фотографии эта находка оказалась случайной (ведь сенсорный регистр был открыт 120 лет спустя). В результате фотография не просто «ключ» к прошлому опыту, она устанавливает однозначное соответствие между однажды воспринятым образом и его вновь предъявляемым внешним аналогом по типу узнавания.

Фотография обнаруживает также родство с другим естественным психологическим явлением – феноменом эйдетики. Психологам уже давно известен факт эйдетики, т. е. возможности удерживать зрительный образ в течение длительного времени (обычно в течение нескольких минут). Эйдетика может отражать избыточное функционирование сенсорного регистра. Явления эйдетизма описывал Л.С. Выготский: «Сущность эйдетизма заключается в том, что человек обладает способностью видеть в буквальном смысле этого слова на пустом экране отсутствующую картину или предмет, который перед тем находился перед его глазами»¹³. Выготский приводит данные эксперимента с десятилетним ребенком, который после 9-секундной экспозиции многофигурной картины в течение пяти минут свободно отвечал на вопросы по поводу ее содержания, например: «Сколько кувшинов с молоком стоят на тележке?», «Что написано на вывеске над дверью?», «Каким шрифтом сделана надпись?» и т. д. У наблюдателей складывалось впечатление, что ребенок буквально «видит» отсутствующую в реальности картину и поэтому, не испытывая затруднений, описывает самые мельчайшие ее детали.

Данные в пользу существования эйдетической памяти и у взрослых были получены в начале 60-х годов XX в. Чарльзом Стромейером. Его испытуемой была художница по имени Элизабет. В качестве стимульного материала ей предъявляли два изображения, составленные из 10 тыс. точек каждое. Хитрость заключалась в следующем: если смотреть на каждую из комбинаций точек отдельно, они кажутся хаотичным нагромождением, лишенным всякого смысла. Однако при использовании стереоскопа (когда на один глаз подается одно изображение, а на другой – другое) появлялось трехмерное изображение геометрических фигур. Испытуемая рассматривала одно из таких изображений одним глазом в течение 1 мин. Затем следовала пауза. Потом на другой глаз подавалось второе изображение. Когда испытуемую спрашивали, что же она видела, она говорила о том, что ясно воспринимала геометрическую фигуру (конечно, она не могла знать заранее о замысле экспериментатора!). Дальнейшие эксперименты показали, что Элизабет была способна удерживать точный зрительный отпечаток не поддающейся структурированию конфигурации точек в течение целых суток! Для проверки этой гипотезы Стромейер предлагал ей с отсрочкой различные дополнительные группы точек и обнаружил, что у нее они также автоматически «складывались» в определенные стереоскопические фигуры¹⁴.

Таким образом, фотография представляет собой эрзац зрительного сенсорного регистра со снятым ограничением по времени, поэтому ее можно назвать материальной псевдоэйдетикой. Фотография в отличие от эйдетического образа позволяет разглядывать себя неограниченно долго, давая тем самым счастливую возможность задержать принудительную текучесть сознания (обратимся здесь к известной метафоре «потока сознания» Уильяма Джеймса). В работе «Стереоскоп и стереограф», увидевшей свет в журнале *Atlantic Monthly* в июне 1859 г., Оливер Венделл Холмс (Oliver Wendell Holmes) писал: «Фотография фиксирует наиболее текучие из наших иллюзий, становясь “зеркалом с памятью”. Наши собственные глаза теряют образы, которые жизнь рисует на них. Даже родители забывают лица собственных детей после одно- или двухлетней разлуки. Но неуывающая искусственная сетчатка сохраняет свои

впечатления навсегда. Тени остаются и после того, как отбрасывающие их люди покидают место действия»¹⁵.

«Фотографические» воспоминания

Анализ фотографии как средства организации мнемических процессов позволяет обнаружить связь не только с феноменологией сенсорного регистра, но и с одной из форм долговременной памяти – автобиографической памятью.

Тот факт, что воспоминания о себе качественно отличаются от деперсонализированных воспоминаний, в последние годы осознает большинство специалистов. В настоящее время работы по тематике автобиографической памяти являются, пожалуй, наиболее востребованными и популярными в психологии познавательных процессов. Термин «автобиографическая память» был введен Джоном Робинсоном (J. Robinson) в 1976 г. для различения памяти о себе и памяти о мире¹⁶. Автобиографическую память можно определить как подсистему памяти, оперирующую воспоминаниями о лично значимых событиях и состояниях. Ее функционирование сопровождается особым состоянием автоноэзиса («путешествия во времени») и служит основой переживания себя как уникального, протяженного во времени, тождественного самому себе субъекта.

Исследования автобиографической памяти начались с описания феномена «фотографических» воспоминаний (flashbulb memories)¹⁷. Проведя анализ воспоминаний современников о политических убийствах, потрясших нацию (братьев Кеннеди, Мартина Лютера Кинга), Браун (Brown) и Кулик (Kulik), постулировали существование особого механизма «print now» («запечатлеть сейчас»), мгновенно фиксирующего в памяти образ во всей полноте его деталей. «Это детальные воспоминания обстоятельств, в которых человек впервые узнал о крайне эмоционально волнующем событии. Качество таких воспоминаний практически совпадает с воспринятыми образами. Они, подобно фотографическим снимкам, сохраняют все подробности пережитой сцены», – пишут Браун и Кулик¹⁸. По мнению авторов,

именно осознание значимости происходящего в момент свершения события побуждает память создавать точные копии пережитого. Так, чернокожие испытуемые оценивали убийство Кинга как более лично значимое и продуцировали более детальное и яркое воспоминание о событии, чем белые.

За этой работой последовало множество сходных исследований. Д. Пиллемер (D. Pillemer), опрашивая испытуемых с интервалом в шесть месяцев о попытке покушения на президента Р. Рейгана, получил результаты, подтверждающие открытие Брауна и Кулика¹⁹. М. Конвей с коллегами (M. Conway) сравнил выборки британских и американских студентов относительно их воспоминаний об отставке премьер-министра Великобритании Маргарет Тэтчер в 1990 г. Испытуемые тестировались дважды: спустя две недели после события и спустя одиннадцать месяцев. Как и предполагалось, британские студенты продемонстрировали более прочные и стабильные во времени воспоминания²⁰.

С момента публикации ставшей хрестоматийной статьи Брауна и Кулика не прекращается дискуссия о степени совпадения автобиографических воспоминаний и стоящих за ними событий. Энтузиазм по поводу абсолютной точности «фотографических» воспоминаний будто бы вернул исследователей к утверждению репродуктивной природы памяти.

Кстати пришли опубликованные задолго до этого волнующие данные канадского нейрофизиолога и нейрохирурга Уайлдера Пенфилда. Пенфилд при трепанации черепа раздражал височные отделы коры больших полушарий мозга с помощью электродов. Больные находились под местным наркозом, поэтому были в сознании и могли отвечать, что они чувствуют. Электрическое раздражение определенной точки коры иногда внезапно пробуждало в сознании больного яркое автобиографическое воспоминание – картину из жизни. Воспоминания были не смутными, а четкими, насыщенными деталями и ощущением возвращения прошлого. Одна из пациенток Пенфилда слышала церковную литургию, исполнявшуюся во время Рождества в Голландии, другая – голос своего маленького сына, доносившийся со двора вместе с другими звуками – гудками автомобилей, лаем собак и криками мальчишек,

молодой человек увидел себя со своими двоюродными сестрами в родном доме в Южной Африке и т. д. Пенфилд пишет: «Когда электрод нейрохирурга случайно активирует запись прошлого, это прошлое разворачивается последовательно, мгновение за мгновением. Это несколько напоминает работу магнитофона или демонстрацию киноленты, на которой как бы запечатлено все, что человек некогда осознавал, то, на что он обратил внимание в тот промежуток времени»²¹.

В качестве еще одного яркого примера существования фотографической памяти приводят историю Франко Маньяни (Franco Magnani)²². Покинув в юности родной городок Понтито на севере Италии, Маньяни в течение нескольких десятилетий рисовал по памяти картины прошлого. Спустя почти тридцать лет американский фотограф Сюзан Шварценберг (Susan Schwartzberg) решила проверить точность запоминания Маньяни и отправилась в Италию. К ее удивлению, большинство работ художника в мельчайших деталях повторяли существующие в реальности пейзажи Понтито. Однако впоследствии идея фотографической памяти была подвергнута серьезной критике. По мнению В. Брейера (W. Brewer), считать, что наши яркие воспоминания представляют собой точные копии прошлого опыта, значит выдавать желаемое за действительное²³. Главным фактором здесь является чувство непререкаемой достоверности автобиографических воспоминаний, о котором говорилось выше. Более пристальный анализ «фотографически» точной живописи Маньяни показал, что на самом деле его воспоминания не столь безупречны, как предполагалось ранее. Например, на его картине несколько видов дорог от лавки к дому объединены в одну композицию. Путь, который ему, вероятно, не раз приходилось пройти в детстве, на полотне выглядел короче, чем в реальности. Фотографу Сюзан Шварценберг понадобилось три снимка, чтобы запечатлеть то, что у Маньяни поместилось на один лист.

Широко известен случай великого швейцарского психолога Жана Пиаже, который был уверен, что обладает истинным «фотографическим» воспоминанием, относящимся к двухлетнему возрасту. Он писал: «Я до сих пор могу ясно видеть сцену, в реальности которой я был абсолютно уверен вплоть до пятнадцати лет. Я сижу в моей ко-

ляске, которую няня катит по Елисейским полям. Мы проезжаем мимо станции метро. Вдруг какой-то мужчина пытается выхватить меня из нее. Однако ему мешают ремни, удерживающие меня от падения. После секундной заминки няня отважно бросается мне на помощь. Она закрывает меня своим телом. В борьбе она получает несколько ссадин, и я отчетливо вижу кровь на ее лице. Собирается толпа, полицейский со свистком и белым жезлом приближается к нам, и вор пускается бежать». Казалось бы, налицо классическое «фотографическое» воспоминание. Однако далее Пиаже продолжает: «Когда мне было пятнадцать, мои родители получили письмо от моей бывшей няни, где она сообщала, что решила посвятить свою жизнь служению в Армии спасения. Перед тем как стать монахиней, она сочла необходимым покаяться в грехах. Поэтому она возвращала часы, которые получила в награду за мое спасение. Она признавалась, что выдумала историю от начала и до конца, специально расцарапав себе лицо. Видимо, в детстве я не раз слышал эту историю и поэтому принял ее как реальность»²⁴.

Многочисленные исследования также ставят под сомнение истинность воспоминаний типа flashbulb. Наиболее последовательным критиком концепции Брауна и Кулика стал Ульрик Найссер (U. Neisser)²⁵. Две его работы оказали особое влияние на мнение научного сообщества в данном вопросе. Во-первых, он проанализировал аудиозаписи выступлений в суде Джона Дина Уотергейта (John Dean Watergate), выступавшего главным свидетелем против президента Никсона в так называемом Уотергейтском скандале. Сравнив показания Уотергейта с архивными материалами, он показал, что, будучи достаточно точным в изложении основных фактов, свидетель неверно описывал детали переговоров. Во-вторых, Найссер сделал объектом ревизии свои собственные «фотографические» воспоминания, в частности историю налета японской авиации на американскую эскадру в Перл Харборе. И в этом случае оказалось, что многие аспекты «фотографического» воспоминания за исключением содержания события подверглись значительным искажениям.

Интересное исследование было проведено С. Кристиансоном (S. Christianson)²⁶. Он дважды с годичным ин-

тервалом опрашивал 40 жителей Швеции о том, что они запомнили об убийстве премьер-министра Улофа Пальме, произошедшем на улице Стокгольма 28 февраля 1986 г. Испытуемых просили как можно более подробно рассказать о том моменте, когда они узнали о трагедии, и ответить на ряд дополнительных вопросов: указать точное время случившегося; описать место, где они находились; что они делали; кто был рядом; во что они были одеты; воспроизвести свои мысли и чувства. Кристиансон показал, что большинство испытуемых при отсроченном воспроизведении использовали реконструктивные стратегии, достраивая воспоминания в соответствии с гипотезами, которые выдвигались в ходе протекания акта воспоминания. Например, испытуемый помнил, что узнал о гибели Пальме субботним утром. Затем он комбинировал данную информацию с тем, что он обычно делает утром по субботам (смотрит популярную программу «С добрым утром, Швеция»). В результате конструировался целостный образ: «Я встал утром и включил телевизор, ожидая начала передачи. Вдруг начался экстренный выпуск новостей, из которого я узнал, что наш президент убит».

Важным фактом, полученным в серии исследований, посвященных проблеме «фотографических» воспоминаний, стало разделение двух позиций, с которых может переживаться воспоминание. Это включенная позиция и позиция Наблюдателя (*field / observer perspective*). В первом случае человек вспоминает, находясь как бы внутри своего тела, во втором – он видит происходящее и самого себя со стороны. По данным Джорджии Нигро (D. Nigro) и Ульрика Найссера, около 40% «фотографических» воспоминаний переживаются с точки зрения Наблюдателя и уже поэтому не могут быть «отпечатками» нашего непосредственного опыта²⁷. Интересно, что зачастую человек может по своей воле менять перспективу воспоминания, концентрируясь или на собственных ощущениях (включенная позиция), или на внешних обстоятельствах происшедшего (позиция Наблюдателя).

Таким образом, в настоящее время преобладает частично конструктивный взгляд на «фотографические» воспоминания о прошлом. Наши даже самые яркие и субъективно истинные воспоминания не являются «слепокми»

реальности, двойниками нашего восприятия. В свете сказанного выше фотография представляет собой совершенную внешнюю фотографическую память.

Отметим в заключение, что фотография превосходит свой естественный прототип – человеческую память еще в одном смысле. За счет избегания потерь при переходе от непосредственного сенсорного отпечатка к «единице хранения» долговременной памяти, неустранимых в человеческой познавательной системе, фотография дает шанс «просочиться» избыточной информации, которая в противном случае осталась бы незамеченной.

Глава 11

Фотография как средство реализации функций автобиографической памяти

Изобретение фотографии вошло в резонанс с уже существующей у личности потребностью осознать историю своей жизни, что означает помнить, знать, понимать и конструировать индивидуальную историю своего бытия в мире и пути своего личностного развития.

Потребность иметь презентацию истории личностного существования воплощается в особую деятельность – «судьбостроительство», материалом для которой выступает содержание автобиографической памяти. Прежде культура располагала для решения аналогичных задач психотехниками исповеди и дневника. Появление фотографии преобразует эту деятельность, являясь для нее новым материалом и средством организации¹.

«Судьбостроительство» осуществляется на двух уровнях: на одном создается история жизни, на другом – концепция судьбы. Наличие экзистенциального, т. е. относящегося к полю осуществления личности, мотива позволяет нам выделять деятельность «судьбостроительство» как особую форму активности человека, определяющую его самодетерминацию. Вызванная к жизни мотивом иметь презентацию истории личностного существования, деятель-

ность «судьбостроительство» в свою очередь определяет цели, результаты, достижение которых обеспечивается особой группой функций автобиографической памяти (табл. 3).

Таблица 3
Структура деятельности «судьбостроительство»

Потребность	Экзистенциальная потребность быть личностью
Мотив	Иметь и осознавать историю личностного существования (история жизни, судьба)
Цели	Самопознание Самоопределение Смыслообразование Осознание уникальности своей жизни Историческая и культурная отнесенность Финальная интеграция личности

Автобиографические воспоминания, материализованные в форме фотографий, служат не только потребности быть личностью (или потребности в самоактуализации), но и другим потребностям. В этом случае они являются «кирпичиками» интерсубъективных (например, коммуникативной) и интрасубъективных (например, саморегуляционной) деятельностей.

В разрабатываемой нами концепции автобиографической памяти личности содержится идея о широком спектре ее функций (табл. 4), в соотношении с которыми мы будем анализировать использование новой культурной реальности – фотографии.

Таблица 4
Функции автобиографической памяти

Функция	интерсубъективная	Поддержание связей с различными социальными группами и отдельными людьми Достижение социальной солидарности или отторжения Передача опыта новому поколению Установление доверия в межличностных контактах Предсказание поведения других людей по аналогии с событиями своей жизни Эмпатия
---------	-------------------	--

Функция	интра- субъек- тивная	Саморегуляция (настроения, мотивации) Источник формирования Я-концепции Построение и выбор целей и тактик поведения Построение интервалов самоидентичности личности
	экзистенциальная	Самопознание (на основе сопоставления личностных характеристик и фактов жизни) Самоопределение (формирование стратегии жизни) Смыслообразование (создание концепций своей судьбы, смысла жизни и личного предназначения) Культурная, историческая и социальная соотнесенность Осознание и переживание уникальности своей жизни Временное структурирование самосознания на основе интервалов самоидентичности личности Финальная интеграция личности

Обратимся сначала к группе *интерсубъективных функций* автобиографической памяти.

Поддержание связей
с различными социальными
группами

Коммуникативно компетентные люди обычно имеют достаточно широкий и постоянный репертуар автобиографических историй, которые помогают им налаживать и поддерживать социальные контакты, быть «своим» в любом окружении. Такая «социальная мимикрия», базирующаяся на реальных (порой и полуреальных) автобиографических фактах, очень эффективна. Роль фотографии в данном контексте – удостоверение факта принадлежности к некоей виртуальной социальной общности. Фотография позволяет организовать самопрезентацию через интерпретацию контекста получения фотографии. Например, практика фотографии со знаменитым человеком, обычно осуществляемая в результате случайного стечения обстоятельств, в акте коммуникации становится доказательством дружеских отношений, повышает социальный рейтинг и обеспечивает ряд психо-

логических привилегий при вхождении в новую социальную группу. В данном случае эксплуатируется в первую очередь идея достоверности фотоснимка.

Достижение социальной
солидарности
или отторжения

Общие воспоминания позволяют человеку пережить единение с различными социальными общностями: с семьей (семейные легенды и предания), поколением, нацией, человечеством в целом. Характер воспоминаний дает возможность противопоставить свою социальную группу иной, не имеющей сходного опыта. Устойчивые социальные группы собирают фотоархивы (военные, профессиональные и т. д.), при просмотривании их актуализируется пласт совместно пережитого опыта. Фотография становится фундаментом для коммуникации. Диссонанс рассогласования прошлого и настоящего в коммуникации преодолевается в процессе обсуждения общих фотографий. Общение людей по поводу прошлого, связанного с рассматриванием фотографий, оживляет эмоциональные связи, которые в настоящий момент уже не являются актуальными. С другой стороны, фотографии выявляют схожесть фрагментов опыта при вступлении в новую общность. Здесь происходит психологическая «нормализация» фотографии к коллективному опыту («И я был там», «И я служил в тех же войсках» и т. д.).

Передача своего
уникального опыта
и ценностей новому
поколению

С помощью презентации своей биографии в форме серии фотографий, относящихся ко времени молодости и зрелости, пожилые люди стараются обеспечить преемственность опыта и традиций. Образные средства перестраивают процесс коммуника-

ции. Коммуникация углубляется: поскольку видимое симульганно уже присутствует на фотоизображении, возникает необходимость описать свои чувства и переживания в момент свершения того или иного события или при прохождении жизненного этапа. Активизацию размышлений о прошлом вызывает не возраст как таковой, а, скорее, определенные характеристики этого периода, например ожидание конца жизни, исчезновение предшествующего поколения и соответственно переориентация на последующие поколения, желание передать им в наследство ценности и знания. Пожилой человек обычно озабочен сохранением традиции.

Барьером в передаче традиции является отсутствие наглядных образов прошлого в сознании представителей молодого поколения. Фотография помогает преодолеть такое препятствие. В этом смысле выставки старых фотографий играют огромную роль в позиционировании прошлого как ценности. Расширяющийся поток воспоминаний вызывает также контраст между окружающим обществом и тем, что было знакомо человеку в детстве. Этот контраст усиливает сознание того, что человек жил в мире, который уже исчез. По мнению Старла (Starl), стремительные социальные и экономические изменения, свойственные индустриальному и постиндустриальному обществу, пробуждают обостренную потребность в сохранении образов «уходящего мира»². В этом случае роль фотографии трудно переоценить. Еще в 1874 г. в Британии было создано Общество фотографирования реликтов старого Лондона (Society for photographing the relics of old London). Чуть позднее, в 1897 г., сэр Бэнджамин Стоун (Sir Benjamine Stone) организовал Национальную ассоциацию фотографических записей (National Photographic Record Association), призванную документировать в сериях фотоснимков отмирающие церемонии и народные праздники. После информационного взрыва, связанного с проникновением в жизнь новых тотальных средств массовой коммуникации, общение по поводу семейного фотоархива приобрело и функцию индивидуализации в рамках семейного клана, противостояния формированию унифицированной личности.

Установление интимных межличностных контактов

Современный человек испытывает постоянно фрустрируемую потребность в открытой, глубокой и интимной коммуникации. При установлении контакта рассказ о себе служит сигналом симпатии и расположения. Рассказывая эпизод из своей жизни, человек определенным образом представляет себя партнеру по общению. Часто самопрезентация уточняется с помощью фотографий, демонстрирующих атрибуты рассказчика, то, что человек называет «своим». Для этого предъявляют фотоснимки членов семьи, жилища, домашних животных, автомобиля и т. д. Швейцарский психолог Урс Фюхрер (Urs Fuhrer) предлагал испытуемым необычное задание – представить себя с помощью фотоснимков. Каждому участнику эксперимента выдавался фотоаппарат Polaroid со стандартной 10-кадровой кассетой. Делать автопортреты запрещалось. Оказалось, что для самопрезентации 47,5% испытуемых используют образы других людей (из них 20% – друзей, 16% – родственников, 12% – детей), 32% представляют себя через пространства (40% – через частные, например фотографируют свою комнату, и 60% – через общественные, например фотографируют библиотеку), остальные использовали в качестве маркеров своей идентичности предметы (20% – книги, 17% – инструменты, включая компьютер и фотоаппарат, и 15% – автомобили)³. Фотографические копии значимых объектов позволяют сразу наметить важную для субъекта тематику общения. Степень сокровенности изображений задает при этом границы интимности (например, официальный портрет супруга или снимок членов семьи в неформальной обстановке). Думается, что показ своих детских фотографий может быть расценен как обещание максимально искреннего общения, свободного от формальных условностей.

Предсказание поведения других людей по аналогии с событиями своей жизни

С некоторым допущением можно сказать, что биографии людей имеют много схожего.

Это дает возможность понять и предсказать поступки, чувства и мысли других людей по аналогии со своими собственными. Стратегия экстраполяции своего опыта на других имеет как преимущества, так и недостатки. Общеизвестна истина: «По себе других не судят», и также бесспорно стремление поступать именно таким образом – судить других «по себе». В данном случае фотография, лишённая временной развертки, не интенсифицирует коммуникацию, а, наоборот, солипсизирует опыт, замыкает его. Показ фотографии без дополнительного комментария заставляет собеседника оценивать событие как соответствующее социальному стереотипу или напрямую отождествлять его со своим личным опытом. Таким образом, фотография создает иллюзию понимания и уменьшает глубину проникновения в смысл чужого прошлого. За счет событийной прозрачности происходят ошибки, в первую очередь в плане мотивационной атрибуции события. Доступ к анализу глубинных причин события оказывается закрытым. В то же время возникла группа экспертов (психологи, следователи, гадалки), которые ставят перед собой специальную задачу – преодолеть описанный механизм идентификации. Они стремятся вычитывать нестереотипные характеристики фотообраза и получать объективные выводы о психологических свойствах изображенных на фотографии. Отметим, что часто у них действительно обнаруживается способность делать достаточно корректные заключения и надежный поведенческий прогноз.

Эмпатийная функция

Эмпатийная функция имеет два аспекта: познания и воздействия. Первый заключается в проникновении, вчувствовании в эмоциональное состояние другого человека, второй – в трансляции ему своего эмоционального состояния. Известно, что для решения познавательной задачи многие считают полезным увидеть не только самого человека, но и множество его фотографий и сравнить впечатления. С помощью демонстрации фотографии можно добиться сопереживания своему опыту или, используя фотографию «с настроением» как инструмент (средство воздействия), вызвать необходимые переживания в собеседнике.

Другой группой функций автобиографической памяти являются *интрасубъективные функции*.

Саморегуляция

Предметом специального способа саморегуляции, основанной на погружении в прошлое, являются настроения («вспомнить забавный эпизод из жизни, чтобы стало легче на душе»), мотивы («как много мне хотелось в те годы, когда я был молодым»), черты характера («ведь я не трус?»). Фотография дает возможность вернуться к реальности, в которой было пережито определенное состояние, погрузиться в нее, раствориться в ней. Здесь фотография выступает инструментом целенаправленного обращения к конкретному эпизоду прошлого, а также средством произвольной регуляции внутренних состояний личности. Фотография представляет шанс наладить истинный диалог с собой в различных временных ипостасях, активизировать те свойства личности, которые могут быть использованы в качестве ресурса в проблемной жизненной ситуации. З. Фрейд полагал, что процесс воспоминания, погружения в безоблачность детства помогает выйти из взрослого опыта страдания в нестрадающее детское сознание, достичь счастья. При этом психоаналитики подчеркивают, что человек погружается в это состояние непроизвольно, вследствие действия защитного механизма регрессии. Важно, что фотография способствует осознанному решению данной задачи. Фотография становится одним из социокультурных средств, превращающих саморегуляцию в высшую психическую функцию. Именно поэтому в трудные моменты жизни многие люди любят рассматривать детские фотографии.

Формирование Я-концепции

Познание собственной души осуществляется интересубъективно. Однако эта интересубъективность имеет решающее значение только на первых этапах формирования личности. Позднее «глаза другого»

становятся собственными «глазами памяти». Фотография дает объективные образцы, по которым производится самооценка, и вводит в психологический оборот реестр параметров, недоступный непосредственной рефлексии. Механизмом формирования Я-концепции служат анализ и ревизия зафиксированных в автобиографической памяти случаев из жизни, на основании которых субъект делает вывод (эксплицитно или имплицитно) о присущих ему психологических свойствах или чертах характера. Фотография, особенно сделанная спонтанно, зачастую вызывает бурную эмоциональную реакцию: «Неужели я такой?». Впоследствии самоанализ и сбор экспертных оценок расширяют содержание Я-концепции или меняют значимость отдельных параметров в ее структуре. Окружающие, рассматривая фотографию, делают предметом обсуждения скрытые до этого от самого субъекта свойства. Например, замечания типа «какие у тебя грустные глаза на этой фотографии» или «почему у тебя такой растерянный вид?» обращают внимание на те аспекты, которые не были ранее включены в Я-концепцию. Таким образом, фотография изменяет набор параметров и/или их иерархическую организацию в структуре Я-концепции и, следовательно, трансформирует самооценку. Различные варианты изменения самооценки (трансформация значимости ее параметров, интеграция или дезинтеграция и т. д.) являются естественной реакцией на обращение к фотографиям, относящимся к различным периодам жизни.

Осознанный выбор
или построение
индивидуально приемлемых
жизненных стратегий

Отбор успешных и отбраковка неэффективных способов поведения осуществляются на основании сопоставления настоящего момента с событиями, пережитыми в прошлом. Этот процесс оказывается наиболее эффективным в том случае, если он подкреплен иллюстративным материалом в виде фотографий, зафиксировавших с непреложной визуальной очевидностью ситуации успеха и провала.

Установление интервалов
самоидентичности личности

Данная функция определяет содержание процесса периодизации самой личностью этапов жизненного пути и рефлексии человеком ключевых моментов в собственном развитии, ведущих к качественно преобразованию личности как целостной структуры. В автобиографических интервью присутствует особый тип событий жизни, отмечающих точки разрыва единой линии личностного пути. При переходе через эти точки «перелома» личность становится другой (по крайней мере в собственных глазах).

Особую группу составляют фотографии типа «до» и «после», где само переломное событие не находит своего отражения, а может быть реконструировано в сопоставлении зримых перемен, которые оно вызвало во внешнем облике субъекта («После развода я очень постарела») или представленных на фотографии обстоятельствах жизни («Вот такая вилла у меня была до дефолта»).

При разглядывании фотографий обнаруживается граница интервала самоидентичности, что ведет к феномену «непохожих» фотографий, когда наблюдается расхождение между своим обликом в настоящем и в прошлом. Люди отличаются степенью чувствительности к различиям на разновозрастных фотографиях. При этом можно предположить, что в появлении феномена отчуждения от своих фотоизображений более значимы не физические параметры (потолстел – похудел, изменила цвет волос и т. д.), а личностные характеристики, ключом к пониманию которых и является фотография. Интервал самоидентичности личности представляет собой базис построения временных конфигураций памяти, а при восприятии фотографии служит основанием для их датировки или для выстраивания временной последовательности. Одно из проведенных нами исследований показало, что, вспоминая личные фотографии, люди неосознанно группируют их вокруг временных периодов, заключавших в себе серьезные жизненные и личностные перемены⁴.

Особую группу функций, придающих автобиографической памяти важнейшую роль в жизни личности как уникальной целостной системы, составляют *экзистенциальные функции*.

Самопознание посредством автобиографического анализа

Обращение к материалу автобиографической памяти, отраженному в массе фотографий, представляющих всю жизнь в целом, переключает интерес человека с привычного изучения внешнего мира на ретроспективное исследование внутренних оснований собственной личности (ресурсов, потенциалов, богатств, препятствий, противоречий и т. д., проявившихся в конкретных событиях жизни). Часто мы обращаемся к осмыслению своего прошлого сознательно. Но автобиографические воспоминания, проникающие в сознание стихийно, неустойчивы, сливаются в трудно поддающийся аналитическим процедурам поток. Фотография, выхватывая мгновение жизни, делает его «опорной точкой», из которой разворачивается акт познания. Обращение к массиву фотографий провоцирует субъекта на раздумья над вопросами: «Кто я есть?», «Как я стал тем, кто я есть?». Совокупность фотографий представляет для современного человека своеобразный «сухой» остаток жизни, его визуальную историю. В ходе самопознания расширяется внутренний горизонт (рефлексивная доступность пространства жизненной и личностной динамики), становится возможным и субъективно необходимым поиск главного экзистенциального инварианта судьбы – жизненного смысла.

Смыслообразование

Смысл, извлекаемый автобиографическим самопознанием из идеи своей уникальности, из раздумий о своей судьбе, способен, слившись с общезначимым, культурно заданным смыслом, породить

новое образование: жизненный смысл – предназначение. Фотография является эффективным средством консервации смыслов, актуальных не «здесь и теперь», а бывших значимыми «там и тогда», в момент свершения события. Следовательно, фотография есть уникальное средство, позволяющее получить доступ к уже исчезнувшим смысловым структурам. Существует даже специальный тип фотографий – ностальгические, удостоверяющие момент «ухода» как таковой. Ностальгические фотографии переносят субъекта в заверченный интервал самоидентичности личности (например, жизнь в другой стране), реактуализируя автобиографическую (опыт), а не семантическую (знания) память о прошлом. В сущностной фотографии, о которой речь пойдет ниже, закрепляются универсальные и уникальные в рамках жизни конкретного человека смыслы.

Самоопределение

Человек может самоопределиться только на основании особой формы рефлексии опыта своей жизни. История жизни строится в ответ на запрос экзистенциальной ситуации, где личность должна выработать определенную позицию. Фотографии, содержание которых отражает самого субъекта, включенного в различные виды деятельности, дает возможность составить каталог репертуара жизненных тем, свести в одном поле восприятия все разнообразие опробованных к данному моменту жизненных альтернатив.

Историческая и культурная соотнесенность

Каждый человек является носителем исторической памяти, но при этом занимает различную позицию по отношению к конкретным событиям прошлого. Заметим, поскольку личность всегда осуществляет себя в конкретно-историческом пространстве, «нулевая степень письма» хранящейся в памяти автобиографии практически невозможна. По данному поводу основопо-

ложник экологического подхода в психологии Ульрик Найссер утверждает: «Личные воспоминания – это способ связывания индивидуальной истории и Истории»⁵. Память позволяет нам вписать свою личность в современную культуру, эпоху, показывает, как быть не просто представителем рода человеческого, а человеком определенных временных качеств. Человек стремится жить в соотносённости с вечностью, в координации с событиями и именами своей и иных эпох. Само обращение к прошлому открывает в жизни скрытый до поры фактор времени. Только человек способен жить одновременно во времени и вне времени, преодолевая его, «путешествуя» в нем. Фотография содержит в себе «вкус эпохи», объективирует те аспекты воспоминания, которые не несут событийной нагрузки и поэтому, не будучи отраженными на фотографии, стираются из памяти (мода, предметная среда и т. д.). Итак, личность всегда в той или иной степени соотносена с историческим контекстом. Согласно предложенной нами модели субъект может находиться в различных психологических позициях: Участника, Свидетеля, Современника или Наследника относительно исторического события⁶. Варианты соотношения в содержаниях автобиографической памяти непосредственного личного опыта и полученной извне дополнительной информации, интерпретирующей событие, представлены на рис. 8.

Наиболее проблематичной в смысле истинности воспоминаний об общезначимом историческом событии является позиция Современника, так как в этом случае у субъекта создается иллюзия владения полной информацией относительно события, хотя на самом деле его историческая память функционирует скорее как архив организованных (в том числе фотографических) сообщений об этом событии.

Человек, который переживает связь с историческими событиями, имевшими место до его рождения, занимает позицию Наследника. В отсутствие личного опыта относительно события он выступает в качестве реципиента готовых формул – схем исторических событий. Послания такого рода весьма многообразны: от примитивных пропагандистских лозунгов, рассчитанных на некритичное воспроизведение, до изощренных политических технологий, учитывающих психологические особенности каждой адресной группы.



Рис. 8. Варианты психологических позиций субъекта по отношению к историческому событию

Логично было бы предположить, что показатели по шкалам пристрастности, достоверности и активности относительно событий должны нарастать при смене позиции от Наследника к Участнику исторического события. Однако то, что верно логически, не всегда верно психологически. Отсутствие непосредственного опыта переживания события легко дополняется виртуальным опытом, в результате чего отдаленные в пространстве и времени факты порой включаются в автобиографическую память как имевшие место в пространстве индивидуальной судьбы.

Включение в индивидуальную автобиографическую память объективно отдаленных во времени и пространстве событий связано в первую очередь с синхронией индивидуальной жизни и исторических процессов. Отметим, что прямое совпадение во времени отнюдь не гарантирует психологического переживания вовлеченности в исторический процесс. С одной стороны, человек обладает ярким

чувственным образом воспоминания, так как он действительно находился в конкретной точке своего жизненного пути в тот момент, когда произошло данное общезначимое событие (что совершенно исключено для событий далекого прошлого). Часто он имеет и фотографии «на фоне» события (широкий резонанс в печати получил тот факт, что толпа зевак во время октябрьских событий 1993 г., забыв об опасности, фотографировалась возле осажденного Белого дома в Москве). С другой стороны, интерпретация исторического события является не следствием личного переживания и осмысления, а привносится с помощью техник социального принуждения. В результате образуется нераздельное единство несомненной достоверности индивидуального опыта и внешней по отношению к субъекту интерпретации.

Роль средств массовой информации, основная функция которых, по мнению Ж.-Ф. Лиотара, заключается в том, чтобы «уберечь сознание людей от сомнения», здесь невозможно переоценить⁷. Радио и телевидение почти непрерывно сопровождают жизнь современного человека и, эксплуатируя феномен синхронии индивидуальной жизни и исторических процессов, создают смешанный виртуально-реальный опыт, фиксирующийся в исторической памяти. Однако фотография, служащая эффективным средством формирования виртуального сообщества людей, вовлеченных в активное преобразование исторической ситуации, по всей видимости, превосходит иные типы средств массовой информации. Сила воздействия фотографии связана с особым феноменом смешения контекстов. Глядя на фотографию, трудно разделить информацию, относящуюся к личному прошлому субъекта, и объективные «знаки времени». Так, старушка умиляется своему подвенечному платью и лихо закрученным усам жениха на снимке 37-го года и, конечно, не может поверить конкурирующим историческим сведениям об этой эпохе. Таким образом, работа по верификации исторических воспоминаний крайне затруднительна.

Фотография как средство массовой информации, характеризующееся наибольшей широтой аудитории и длительной сохранностью материала, максимально приближает виртуальную информацию к непосредственно пе-

режитой. Чем более полимодален виртуальный опыт, тем легче он становится психологической реальностью. В отличие от преимущественно вербальной формы представления информации в доиндустриальном обществе образы, продуцируемые радио, телевидением и фотожурналистикой, не требуют декодирования и поэтому обладают способностью маркироваться как реальный опыт.

Манипулирование исторической составляющей автобиографической памяти всегда являлось одним из козырей в политической игре. Именно исторические воспоминания, представляющие собой сплав индивидуально значимого личного опыта и «сцепленного» с ним опыта социума, – излюбленный материал для строительства национальной мифологии. Создание политически обусловленных, но при этом психологически адекватных личной судьбе каждого индивида воспоминаний об исторических событиях связано с механизмом «смешения» источников воспоминаний. Приходится констатировать, что мы, по большей части, – обладатели субъективно истинных, но объективно необоснованных исторических воспоминаний⁸. Различные способы превращения исторического события в автобиографический факт схематически изображены на рис. 9.

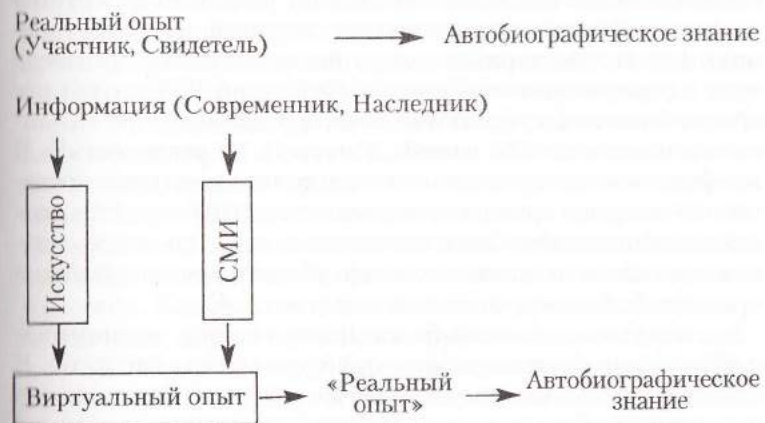


Рис. 9. Механизмы приобретения историческим событием статуса личного опыта

«Имплантированные» воспоминания возникают на основе непосредственных воспоминаний под воздействием социального фактора. Они базируются на производимом извне конструировании личного опыта. «Чужие» интерпретационные схемы модифицируют первичный материал памяти, и он постепенно утрачивает свою пластичность. Культура как система по производству смыслов придает непосредственному воспоминанию значение и формирует структуру социально ориентированного автобиографического рассказа⁹. «Имплантированные» воспоминания – это основной инструмент для закрепления определенных установок по отношению к политическим фигурам и их действиям. Согласно полученным данным имплантация воспоминаний возможна лишь в случае, если у реципиента уже существует подходящая схема, т. е. схожий опыт действительно имел место в его прошлом¹⁰. Фотографии за счет элиминации временной развертки зафиксированного на пленке события в отличие от кино- и видеохроники оставляют большой простор для оценки объективно нового как аналогично уже случившемуся.

Фантазийные воспоминания содержат нереальные события, которые ошибочно маркируются как реально случившиеся. Они имеют чувственный базис-конструктор, т. е. чувственная ткань воспоминания такого рода конструируется на основе фрагментов различных ситуаций, подобно явлению *deja-vu*. Экспериментально было показано, что после трех направленных текстовых воздействий 25% людей искренне оценивают абсолютно ложные воспоминания как достоверные и еще 30% готовы допустить их реальность¹¹. В исследовании авторы использовали только текстовые послания. Очевидно, привлечение дополнительных средств воздействия может еще более значительно исказить воспоминания и снизить их истинность, что убедительно показано на примере фотомонтажных снимков (см. гл. 4).

Создание фантазийных исторических воспоминаний – высший класс работы политических технологов. В этом случае необходимо тонко учитывать мотивационную доминанту общества, его готовность откликнуться на определенный стимул и предлагать ему образы, позволяющие разрядить мотивационную напряженность. Виртуальные воспоминания заимствуют недостающую им чув-

ственную ткань главным образом у теле- и фотообразов. Здесь наряду с монтажными важны постановочные фотографии, которым приписывается достоверность. Известно, что критичность по отношению к информации, связанной с мотивационным центром личности, резко снижается. Например, фотографии первого лица государства в роли пилота самолета-истребителя или капитана подводной лодки (естественно, ни летчиком, ни моряком он не является) способны дать зримую опору информации о его выдающихся лидерских качествах.

Итак, воспоминания об исторических событиях не могут быть фотографическими копиями действительности. При этом фотография может играть значительную роль в их формировании. Фотографический образ благодаря своей точности (при безусловном искажении масштаба), идее достоверности и конструктивному потенциалу способен подменить собой энграмму памяти. Безусловно, в создании любого автобиографического воспоминания принимают участие реконструктивные процессы. Автобиографическая память, в том числе и в своем историческом аспекте, – это всегда реконструкция, а не репродукция. Накопленные к настоящему времени данные экспериментальных исследований убедительно свидетельствуют о том, что в организацию автобиографической памяти включена особая «историческая парадигма памяти», социальная по своему происхождению и имеющая конкретно-историческое содержание, детерминируемое культурой. Обобщая работы, касающиеся отражения исторических событий в автобиографической памяти современников, Н. Браун (N. Brown) попытался наложить схему исторического процесса на материал автобиографической памяти¹². Модель автора содержит представление о трехуровневой организации автобиографической памяти: новостей, общественных фактов и исторических периодов или эпох. Каждый из перечисленных уровней снабжается адекватным ему массивом фотографических изображений.

В последние годы был проведен ряд впечатляющих исследований, в которых демонстрировалась критическая роль средств массовой информации в создании исторических воспоминаний. В работе Кромбага (Stombag) объектом исследования стали воспоминания о катастрофе самолета «Боинг-747», который врезался в жилое здание в Амстерда-

ме в октябре 1992 г.¹³ В результате катастрофы погибли 43 человека. Естественно, само событие не могло быть показано по телевидению, однако информация о трагедии оставалась в эфире на протяжении нескольких недель. Десять месяцев спустя авторы провели анкетный опрос жителей Нидерландов: «Помните ли вы кадр из телевизионных новостей, на котором был зафиксирован таран здания?» 55% респондентов ответили, что видели этот момент на экране. Причем 59% из них отчитывались о том, что пожар начался сразу после падения самолета, 23% – пожар начался спустя некоторое время и лишь 18% не располагали ярким образом события, который позволил бы им так или иначе ответить на вопрос о времени начала пожара. Респонденты включали в свои рассказы множество деталей, например утверждали, что видели горящий в воздухе самолет. Ост (Ost) с коллегами получили схожие результаты на материале воспоминаний о гибели принцессы Дианы¹⁴. Около половины британцев демонстрировали уверенность в том, что видели сцену автокатастрофы в телерепортаже! Аналогичные данные, относящиеся к гибели парома «Эстония» в 1994 г., опубликовал Гранхаг (Cranhag)¹⁵. 76% опрошенных шведов после «напоминания» о том, что хроника крушения парома транслировалась в эфире, с готовностью продуцировали необычайно яркие воспоминания об этом событии.

Однако пока неясно, насколько влиятельным оказывается тот или иной тип освещения катастрофических исторических событий в средствах массовой информации. В описанных исследованиях авторы обошли вниманием следующий факт: степень восприимчивости к трансформации воспоминаний об исторических событиях может быть связана с оценкой субъективной и объективной значимости случившегося. Кроме того, вне рамок рассмотрения оказался динамический аспект формирования исторической памяти.

В первой серии проведенного нами исследования принял участие 91 испытуемый. Во второй серии исследования, которая проводилась полгода спустя, участвовали 80 испытуемых. Предметом исследования стали воспоминания москвичей о взрывах жилых домов в Москве 9 и 13 сентября 1999 г. и террористической атаке на Всемирный торговый центр (ВТЦ) в Нью-Йорке 11 сентября 2001 г.¹⁶ Выбор данных событий был продиктован тем, что, по нашему мнению,

при структурной схожести эти два события различаются степенью личностной включенности респондентов и качеством освещения в средствах массовой информации. В первой серии опрос проводился в форме заполнения анкеты. Испытуемым был задан вопрос: «Когда вы слышите словосочетание “трагические события сентября”, какое событие вспоминается вам в первую очередь?» Далее испытуемые оценивали воспоминания, используя 5-балльную шкалу. Вопросы касались: детальности, ясности, целостности и точности образа памяти; источника информации; временных параметров события; эмоций, пережитых в момент получения информации о событии и испытываемых в настоящее время при отсроченном воспроизведении; оценки исторической и личностной значимости события и т. д. Во второй серии испытуемые были разделены на две группы: одной группе предлагалось вспомнить о террористическом акте в Нью-Йорке, другой – о террористическом акте в Москве.

Парадоксально, но только 5,4% испытуемых (5 человек) вспомнили о московских взрывах в первую очередь. Подавляющее большинство испытуемых (75 человек – 82,4%) актуализировали воспоминание о террористической атаке на ВТЦ. При повторении инструкции 45 испытуемых (49,5%) вспомнили о взрывах в Москве и 15 испытуемых (16,5%) о взрывах в Нью-Йорке. Критическую роль телевидения в формировании образа воспоминания ярко иллюстрируют данные, полученные относительно атрибуции событий к тому или иному времени суток. Разница часовых поясов между Москвой и Нью-Йорком (8 ч) привела к тому, что 37% испытуемых сообщили, что, по их мнению, террористический акт в Нью-Йорке произошел днем. Таким образом, мы имеем дело с психологическим смещением актуального, переживаемого времени (около 5 ч после полудня в Москве) и известного времени события (8 ч 45 мин и 9 ч 03 мин утра по нью-йоркскому времени). В результате память испытуемых сохранила некоторое среднее время события. Менее объясним тот факт, что москвичи в 12 % случаев грубо ошибались относительно взрывов в Москве (полночь и 5 ч 05 мин утра). Согласно их отчетам взрывы имели место утром или днем. Оговоримся, на наш взгляд, 5 часов утра расценивалось скорее как ночное, чем как утреннее. Утро – это время выхода в эфир телевизионных новостей, откуда люди узнали о случив-

шемся. Эмоциональный накал переживания взрывов в Москве значимо превосходил пережитое, касающееся событий в Нью-Йорке. Испытуемые, безусловно, переживали взрывы в Москве как личное событие. В то же время ассимиляция суждения средствами массовой информации об общемировом значении террористической атаки в Нью-Йорке привела испытуемых к убеждению, что именно это событие надолго останется в памяти людей. Испытуемые уверены, что хорошо помнят общие обстоятельства и детали атаки на ВТЦ. В рассказах о взрывах в Москве часто наблюдалась низкая оценка ясности и точности воспоминания. Воспоминания об атаке на ВТЦ отличались большей полнотой, обилием деталей, качественными характеристиками образа. Содержание эмоций, которые вызвали у испытуемых известия о событиях, качественно различались. Вспоминая о взрывах жилых домов в Москве, испытуемые говорили, что пережили чувства страха (46%), ужаса (28%), шока (14%) и гнева (12%). Данный спектр переживаний может быть охарактеризован как маркер психологической включенности в ситуацию. В случае ВТЦ наиболее распространенной реакцией на случившееся было «не поверил в реальность случившегося» (29%), затем следовали печаль (27%) и удивление (21%). По нашему мнению, данный тип переживаний относится к категории психологически дистантных. Ужас перед реальной угрозой оказаться на месте жертв трагедии уступает место созерцанию события, которое происходит в другой части света.

При повторном обследовании испытуемых с интервалом в шесть месяцев была обнаружена интересная динамика в оценке воспоминаний¹⁷. Оценка как исторической, так и личной значимости события возросла для террористических актов в Москве и понизилась для террористических актов в Нью-Йорке. Возможно, это связано с тем, что российские средства массовой информации предприняли успешную попытку наверстать упущенное после захвата заложников на Дубровке (опрос производился через две недели после события). В обоих случаях испытуемые повысили оценки яркости и детальности образов памяти, что также можно отнести на счет ассоциации с новым террористическим актом в Москве. Кроме того, все испытуемые получили анкету с дезинформирующим вопросом: «Когда полгода назад вы принимали участие в исследовании памя-

ти об исторических событиях, вы упомянули о том, что ваше воспоминание включало образы раненых животных. Расскажите об этом подробнее». Понятно, что никто из испытуемых ранее не упоминал животных. Половину группы просили вспомнить о террористических актах в Москве, а половину – о террористических актах в Нью-Йорке. Испытуемые, которых просили вспомнить о Нью-Йорке, оказались устойчивы к ретроспективной дезинформации, в то время как испытуемые, вспоминающие о терактах в Москве, в 12,5% случаев не только соглашались с тем, что они уже рассказывали о животных при предшествующем анкетировании, но и актуализировали яркие, полные деталей образы. Так, один из испытуемых говорил о том, что вспоминает «обезумевшую от страха собаку, которая мечется на руинах взорванного дома в поисках хозяина», другой описывает «нахохлившегося попугая в клетке, которого, наверное, успели вынести из рухнувшего здания», и т. д. По нашему мнению, выявленные различия в готовности принять ретроспективную дезинформацию объясняются следующим: образ катастрофы в Нью-Йорке был «спрессован» в тщательно структурированных и компактных телевизионных репортажах, так что испытуемым буквально некуда было «вмонтировать» дополнительные элементы.

Следовательно, можно прийти к выводу, что травматические исторические события отличаются особой податливостью к формирующим воздействиям массмедиа не только на уровне оценки события, но и на уровне образной составляющей воспоминания.

В формировании субъективной отчетливости и стабильности воспоминаний об исторических событиях значительную роль играет фактор многократного социально санкционированного восстановления образа события в средствах массовой информации. В исследованном нами случае образ катастрофы в Нью-Йорке был объективирован в тщательно структурированных и компактных телевизионных репортажах, что и определило преимущество при воспроизведении данного события. Значительное влияние на характеристики воспоминаний о террористических актах в Москве и Нью-Йорке оказала дополнительная информация, которая маркировала американские события как события исключительной исторической значимости. Личностная вовлеченность в

событие ведет к снижению качества образа памяти. Воспоминания о трагических исторических событиях, оцениваемых испытуемыми как высоко лично значимые, предстают в виде хаотических, неорганизованных фрагментов непосредственного опыта. Лично дистантные исторические события переживаются с позиции Наблюдателя, что позволяет, с одной стороны, некритично принимать предлагаемую средствами массовой информации картину события, а с другой – сохранить и воспроизвести все богатство деталей образа. Вспоминая, субъект центрирован на исторической значимости ситуации, а не на собственных переживаниях в момент свершения события. Испытуемые в большей степени склонны доверять социально сформированным образам памяти, чем непосредственно пережитым.

Осознание уникальности своей жизни

Одной из закрепленных форм утверждения уникальности своего прошлого опыта является написание мемуаров. Всегда социальные по способу исполнения, т. е. предполагающие читателя (вынесенного вовне или представленного в виде альтер эго пишущего), мемуары могут служить утилитарным нуждам социального самоутверждения (например, политические мемуары). Современные мемуары всегда сопровождаются изобразительным рядом. Существует достаточно жесткий канон подбора иллюстративного материала для решения мемуарных задач. В мемуаристике автобиографические воспоминания часто являются лишь средством, подчиненным цели логичного и непротиворечивого построения истории человека. Ведь мемуары пишутся тогда, когда результат жизненного пути уже известен и определен самим автором. При этом желание увековечить себя на фоне превосходящего личность объекта (например, знаменитости или властной структуры) старо как мир. Безусловно, оно проявляется и в селекции фотографий. Булат Окуджава с большой иронией заметил: «На фоне Пушкина снимается семейство». Психологический анализ мемуарной фотографии показывает, что обычно автор ищет в ней подкрепление наименее убедительным (в частности, для него самого) местам текста.

Фотографии выполняют «защитную» функцию по отношению к версии судьбы, которая излагается в книге.

Р. Барт считает, что обилие фотографий делает как биографию, так и автобиографию лучше, т. е. прозрачнее для читателя. Однако он указывает на необходимость сбора дополнительной информации об обстоятельствах создания снимка. Можно сослаться здесь на мысль философа Л. Витгенштейна: «Когда вы видите на фотографии улыбающегося человека, неплохо узнать, чему он улыбается – играющему ребенку или агонии врага»¹⁸.

Поскольку иллюстрации биографии должны подтверждать мысль автора, при подборе фотографий в зачастую нейтральные образы «вчитывается» дополнительная информация. Например, в биографии Лоуренса, автора знаменитого романа «Любовник леди Чаттерлей» помещена типичная детская фотография: маленький Лоуренс лежит в коляске. Но интерпретатор обращает внимание читателя на то, что одежда ребенка выглядит богаче, чем должна была бы выглядеть одежда сына горнорабочего. Выдвигается гипотеза, что одежда взята напрокат у богатой сестры матери писателя. Через подобное разъяснение актуализируется концепт маргинальности описываемого лица, который преследовал Лоуренса на протяжении всей жизни¹⁹. Приведенное выше, мягко говоря, расширенное толкование невинной фотографии из семейного альбома тем более показательнее, что сам Лоуренс был уверен в абсолютной однозначности любого снимка. «Многие века человечество пыталось зарегистрировать образ, возникающий на сетчатке глаза таким, каков он есть. Наконец-то мы достигли желаемого: не нужны больше иероглифы! Мы получаем только настоящую объективную реальность. Изобретение “Кодака” доказало наш успех. Может ли ложь прийти из черного ящика, в который не попадает ничто кроме света? Легче умереть, чем заставить камеру солгать!» – пишет он²⁰.

Финальная интеграция личности

Загадочным феноменом автобиографической памяти представляется феномен «вся жизнь

прошла перед глазами». Р. Моуди пишет, что умирающий человек «пытается оценить свою жизнь и некое существо проводит его через мгновенные картины важнейших событий его жизни, происходящие перед его мысленным взором»²¹. Различные источники по-разному описывают феномен прохождения перед глазами всей прошлой жизни – акта, продолжающегося объективно лишь доли секунды, но создающего субъективное впечатление необыкновенной протяженности. Однако все описания подчеркивают возможность прохождения перед внутренним взором вереницы несущих максимальную эмоциональную и смысловую нагрузку образов, которые вызывают острое переживание самоидентичности. Наиболее адекватной формой представления автобиографического материала, судя по работам Моуди и ряду других данных, является серия «фотографий», запечатлевших ключевые, пиковые или наиболее характерные моменты жизни. Интеграция личности перед завершением физического существования человека оказывается важнее прямого выживания, а иногда позволяет личности максимально сконцентрировать все ресурсы для продолжения физической жизни. Возможно, что этот механизм закреплен на биологическом уровне.

Таким образом, использование фотографии повышает уровень произвольности и осознанности автобиографической памяти. Фотография обеспечивает более эффективное эксплицирование автобиографических воспоминаний в материальной форме. Тем самым обращение к хранящемуся в памяти автобиографическому материалу с использованием «фотографического ключа» облегчает и структурирует процедуру доступа к необходимой в данный момент информации о собственной жизни, актуализируя ее во всей полноте чувственного образа, погруженного в пласт социокультурных значений и индивидуализированную систему смыслов. Личный архив фотографий помогает достигнуть временной и смысловой упорядоченности воспоминаний о прошлом. Фотография, таким образом, выполняет роль специального средства, обеспечивающего постоянную связь и эффективную коммуникацию между психологическим прошлым и психологическим настоящим.

Глава 12

Фотография
как средство управления
воспоминаниями
о ярких, важных и переломных
событиях личного прошлого

Всё, что мило, зримо, живо,
Повторяет свой полет,
Если ангел объектива
Под крыло твой мир берет.

Арсений Тарковский

Жизнь измеряется событиями, ее заполняющими. Метрику человеческой судьбы можно задать следующим образом: жизненная эпоха – жизненный этап – событие – момент. Единицами организации автобиографической памяти являются дискретные события, имеющие три аспекта существования, которые были объективированы нами как воспоминания о ярком, важном и переломном событии жизни. Все типы содержаний, включенных в структуру автобиографической памяти, имеют своих «двойников» в культурных практиках фотографии. Такие характеристики автобиографического события, как его уникальное перцептивное и эмоциональное содержание, социальное и культурное биографическое значение, богатство и дифференцированность смыслового компонента, интуитивно отраженные или преобразованные процессами сознательного анализа, осмысления и вербализации, по-разному представлены в специфике каждой из рассматриваемых далее культурных практик фотографии. Отдельно мы рассматриваем уникальный вариант фотографии – сущностную фотографию.

Фотография и воспоминание о ярком эпизоде прошлого

Каждый из нас обладает широчайшим «каталогом» доступных ему ярких эпизодов прошлого. Эти эпизоды представляют собой воспоминания «фотографического» типа, т. е. живые картины событий, в которых запечатленная информация репрезентируется полимодально (зрительный образ, тактильные ощущения, запахи, вкус, звуки). Воспоминания о ярких эпизодах фиксируются максимально подробно в момент свершения события вследствие силы сопровождающих его переживаний. Рассказ отражает процесс «означивания» образа, подбираются языковые средства для описания актуализированной картины, возможно продолжительное вычитывание дополнительных деталей эпизода. Порождаемый текст структурно строится как рассказ о картине и сопровождается повторным переживанием эмоций, идентичных тем, которые были в момент запечатления (возвращение в прошлую ситуацию). Воспоминание лишено дополнительных интерпретаций и существует как бы само по себе, независимо от последствий произошедшего. Событие переживается как непрерывное, как целостный эпизод. Время представлено конкретно и выражено через изменение пространственных отношений и действия участников. Относительно «большого» времени жизни такое воспоминание солипсизировано, временная локализация затруднена, временные рамки события задаются одномоментным восприятием¹. В романе Ф. Саган «Неясный профиль» дается адекватное описание таких воспоминаний: «Я знала, что никогда не забуду этой минуты: маленький пустой вокзал в лучах уходящего солнца, их лица, такие похожие и такие разные, обращенные ко мне, запах деревни, тишину после грохота поезда и ощущение счастья, точно чудесный кинжал, пригвоздившее меня к месту. На секунду все остановилось, чтобы навсегда запечатлеться в моей памяти»².

Таким образом, основными характеристиками воспоминаний о ярком эпизоде прошлого являются:

спонтанность, непреднамеренность фиксации события в памяти;

перцептивная полнота образа памяти;
вневременное существование воспоминания.

Наиболее адекватным эквивалентом воспоминания о ярком эпизоде прошлого является непостановочная случайная фотография. Подобная фотография отражает «чувственную ткань» воспоминания. Полное совпадение фотографии и зрительного образа наблюдается в практике случайной мгновенной фотографии. Такая фотография в деталях фиксирует перцептивный материал мнемического образа и оживляет в сознании конкретную картину ситуации, она соответствует увиденному как бы внутренним взором. Применительно к яркому эпизоду прошлого фотография предоставляет возможность продолжительного «вычитывания» дополнительных деталей эпизода и содержания, в том числе и относящихся к другим модальностям в дополнение к зрительной.

Спонтанная фотография – референт мгновенного переживания прошлого, она не относится к конкретной дате. Аналогично тому, как для датировки воспоминания о ярком событии человеку приходится прибегать к особым реконструктивным стратегиям, спонтанные фотографии оказываются вне времени. Подлежащим фотографического высказывания такого рода преимущественно оказывается эмоциональное состояние, а не событие как таковое. Поэтому среди спонтанных фотографий особенно ценятся фотографии с настроением. Рассматривающий их начинает выдвигать гипотезы относительно того, где и когда была произведена съемка.

В спонтанной фотографии происходит расхождение целей и задачи субъекта в момент съемки. Фотография делается неожиданно, вне установки на запоминание. Отсутствуют выбор ракурса и факт колебаний при принятии решения, снимать или не снимать. В дальнейшем не предполагается сознательно использовать именно данную фотографию из всего массива случайных снимков. Случайные фотографии редко становятся достоянием семейных альбомов, их обычно хранят отдельно. Другими словами, случайная фотография функционирует вне временного контекста жизни в целом.

Наиболее полного выражения идея мгновенной материализации яркого момента жизни достигла в техноло-

гии снимка типа Polaroid. В 1947 г. американец Эдвин Лэнд (Edwin Land) предложил фотоаппарат, способный в течение одной минуты выдавать потребителю готовый снимок. За 20 лет, прошедших со времени изобретения, было продано 14 млн камер. С 1963 г. мгновенная печать стала цветной, что еще более приблизило ее к форме непосредственного следа памяти. Заметим, что сама идея преодоления условности черно-белой фотографии и перехода к цветной возникла в 1861 г. у Джеймса Максвелла (James Maxwell). В 1869 г. Л. Дукос де Хаурон (Louis Ducos du Hauron) решил проблему цветной фотографии с помощью разложения изображения на три основных цвета: красный, синий и зеленый. Массовые тиражи цветных фотоматериалов стали выпускаться на рынок значительно позднее. В 1938 г. появились цветные фотопленки «Кодакхром» и «Агфахром», а в 1950 г. – «Эктахром». В 1972 г. Лэнд довел конструкцию до известного нам совершенства. Теперь весь путь от экспонирования до готового отпечатка занимает менее 2 с³.

Правда, абсолютная спонтанность снимков Polaroid уравновешивается принципиальным недостатком: снимок, как и столетие назад, существует только в одном экземпляре. Это требует дальнейшего развития особого фотографического восприятия, повышения его точности и скорости. Отметим, что с появлением в культуре феномена фотографии формируется так называемый глаз фотографа, регистрирующий любые явления действительности через призму потенциальной возможности воплощения в снимке. Таким образом, фотография оказывается средством регуляции и развития не только памяти, но и других психических функций.

При съемке эпизода мгновение жизни как бы обменивается на свой уникальный эквивалент. Происходит психологическое замещение реальной ситуации фотосъемки ситуацией рассматривания фотографии. Опыт преобразуется в образ, который аннулирует время переживания. Между потоком непосредственного опыта и воспоминаниями о дискретном фрагменте опыта человек выбирает воспоминания.

Преимущественные монтажность и постановочность присутствующей в обиходе современного человека фото-

графии интуитивно ощущаются в этом случае как дефект и ограничение в понимании истинного предназначения фотографии – служить эквивалентом памяти о ярком эпизоде: «Нет такого стороннего очевидца, что перенес бы в сегодняшний день все те наши воспоминания о раннем детстве, какие мы считаем настоящими. Эта сцена достоверна. Каждая ступенька, неровный клинker дорожки, ведущей к двери отцовского магазина, тропка в песке Зонненплац, Солнечной площади. Предвечерний свет падает на улицу откуда-то справа и отражается от желтоватых фасадов домов. Ну, а что же девочка, пора бы появиться и ей? Портрета нет. Здесь бы началась фальсификация. Память таилась в этой девочке и пережила ее. Тебе пришлось бы вырезать ее из фотографии и вклеить в воспоминание, тем самым испортив его. А ты ведь наверняка не собираешься мастерить коллаж»⁴.

Поскольку подавляющее большинство фотографий, составляющих личные коллекции, – это постановочные снимки «на фоне», именно к ним чаще всего приходится прибегать для воскрешения в памяти «фотографических» воспоминаний. Однако на снимках подобного рода совмещены образы, реально присутствовавшие в памяти субъекта (то, что видел я сам), и сам субъект, естественно, никогда не обладавший опытом взгляда на себя со стороны (то, что «видел» фотоаппарат). Вспомним растерянных путешественников-одиночек, судорожно озирающихся в поиске доброхота, готового «щелкнуть» на фоне популярного памятника. Очевидно, в данном случае чувственная ткань зрительного образа и фотографическое изображение не совпадают, а во многом и противостоят друг другу. Но, проигрывая в прямом подражании продукту памяти, фотография выигрывает в другом. По сравнению с непосредственным образом памяти в постановочном фотоснимке присутствует диссоциированность субъекта с образом памяти. Наблюдается разделение личностной позиции на три составляющие: «Я – прошлое 1» – реальный участник запечатленного события, «Я – прошлое 2» – привнесенный постановочной ситуацией съемки актёр снимка и «Я – настоящее» – зритель. Свообразным «утраиванием» Я достигаются интенсивность переживания самоидентичности и актуализация широкого контекста воспоминания,

который недоступен без использования фотографии. Итак, личная фотография – это почти всегда монтаж непосредственно пережитого опыта и его носителя. Она служит своеобразным ключом к воспоминанию и обладает свойствами, гарантирующими оптимальное его протекание. Быть представленной в последовательности фотографий, пожалуй, стало безальтернативной формой существования истории человеческой жизни. В этой связи можно говорить о «фотогенной амнезии», т. е. забывании опыта, который не подкреплён фотодокументом.

Еще одним значимым расхождением между фотографией и воспоминанием является тот факт, что, как правило, автобиографическое воспоминание яркого эпизода не «стоп-кадр», в нем представлен крошечный сюжет, имеющий начало и конец, динамику развития. В этом смысле статичность фотоснимка вступает в противоречие с непрерывностью потока воспоминаний. Но и здесь мы открываем удивительную взаимодополняемость памяти и фотографии. Мнемическая репрезентация эпизода прошлого характеризуется внутренней монолитностью, сюжетной непрерывностью, в него не способны внедриться фрагменты иных воспоминаний. Подчеркнем, что именно за счет статичности фотография проникает в ткань воспоминания, не разрушая, а преобразуя и организуя его. Фотография не подменяет собой воспоминание и не тождественна ему. Психологически она выполняет роль внешнего социального средства, позволяющего субъекту «войти» в соответствующие пласты материала, скрыто хранящегося в его автобиографической памяти.

В этой связи показательно, что динамичные способы фиксации реальности – кино- и видеосъемка – терпят фиаско в решении задачи овладения индивидуальной памятью. О смерти фотографии было громогласно (и абсолютно необоснованно) объявлено с появлением первых портативных видеокамер. По замыслу создателей фиксация движения, сопровождающегося звуковым рядом, не оставляла надежд на выживание старому техническому средству – фотографии⁵.

З. Бауман, рассуждая о материальных носителях идентичности в различные культурные периоды, пишет: «Если материальным носителем модерна была фотобумага

(вспомним желтеющие страницы неуклонно распухавших семейных альбомов, которые медленно запечатлевали медленное приращение необратимых и неизгладимых событий становления идентичности), то носителем постмодерна стала видеокассета с магнитной лентой (запись можно прекрасно стирать и перезаписывать, ведь кассета не рассчитана хранить что-нибудь вечно и тем самым несет в себе идею о том, что любая вещь в мире достойна внимания лишь до тех пор, пока не попадет следующая достопримечательность)»⁶. Однако парадокс заключается в том, что видеозапись используется в быту практически таким образом, как и фотография, не становясь принципиально новым средством организации автобиографической памяти и обслуживая те же социальные и индивидуально-психологические функции. Естественно, что в качестве нового средства преобразования и развития психической жизни человека фотография легко победила любительское видео, аналогично тому, как в свое время сделала излишней реалистическую живопись. Здесь интересно отметить, что и такое принципиальное нововведение в технологии фотодела, как цветное фото, также не привело к сколь-нибудь значительным переменам в функционировании фотографии в культуре и индивидуальной жизни.

Видео, копируя фрагмент жизни, переводит зрителя в параллельное время повторного переживания произошедшего, лишая одного из главных удовольствий: воссоздания прошлого внутри настоящего без ущерба для него. Фотография характеризуется «открытым» кадром: каждый снимок потенциально имеет измерения прошлого и будущего. Р. Барт называет данный эффект «слепым полем снимка», сообщающим ему задумчивость. Он предпочитает фотографию фильму, поскольку, по его словам, «фотография не может сказать, что мы должны увидеть дальше». Видеозапись не позволяет закрыть глаза и включить фантазию, она дублирует временной аспект событийной реальности.

Следовательно, мы еще раз убеждаемся в том, что внутренняя логика развития технического средства не всегда совпадает с логикой его психологического функционирования. Часть инноваций оказывается избыточной по отношению к обслуживаемым потребностям человека и либо

отбрасывается (вспомним судьбу стереоскопа), либо формально пополняет арсенал социокультурных средств, принципиально не обогащая их.

Стоит отметить и роль спонтанной фотографии как мощного врага забвения. С помощью обращения к спонтанной фотографии удастся вспомнить то, что казалось безвозвратно забытым (или даже создать ложные воспоминания). Фотография как психологическое средство направляет поток сознания, несущий в себе автобиографические воспоминания, организуя переход от узнавания к активному воспроизведению образов прошлого и обеспечивая возможность доступа к доселе спонтанно не актуализированным воспоминаниям. Опора на фотографию исключает ошибку запроса при произвольном воспоминании, которая часто возникает в том случае, когда мы даем себе словесную команду вспомнить определенный эпизод прошлого. Фотография при этом становится средством преодоления «туннельного» эффекта.

«Туннельный» эффект состоит в том, что автобиографические воспоминания (особенно относящиеся к детству) появляются на свет, т. е. приобретают возможность актуализироваться в сознании намного позже (порой спустя десятилетия), чем они зафиксированы в памяти⁷. Длительное время содержание автобиографической памяти остается в скрытой форме. Существование «туннельного» эффекта служит для некоторых исследователей лучшим доказательством того, что автобиографическая память носит тотальный характер: фиксирует абсолютно все события жизни человека. На стадии запечатления автобиографическая память подобна камере хроникера, сопровождающей человеческое восприятие мира ежеминутно. Тогда сознательная автобиографическая память сравнима с монтажным столом, где выстраивается укороченная версия фильма. Правда, весь отснятый материал остается потенциально доступным, может быть извлечен на свет в любой момент и использован. Фотография служит архивом, который позволяет в сжатые сроки просмотреть весь доступный материал для создания «дайджеста» прошлого.

Фотография и воспоминание о важном событии прошлого

Другой специфической формой представления в сознании воспоминания о жизненном событии является важное событие. Основное содержание воспоминания о важном событии составляет описание результатов и последствий события, взгляд на прошлое из сегодняшнего дня. В автобиографической памяти важное событие погружено не в ситуативный (событийный), а в смысловой контекст истории жизни. Воспоминание о важном событии зачастую становится достоянием автобиографической памяти не сразу, а лишь при ретроспективном анализе его последствий через принадлежность к жизненно важной теме, концепции судьбы или системе социально нормированных биографических знаний.

Опыт обращения к важному автобиографическому событию отличается от обращения к яркому событию. Форма осознания важного события имеет социально-смысловую, обладающую динамикой во времени, произвольно реконструируемую организацию. В отличие от непрерывности яркого события важное событие может быть прерывным, собираться и конструироваться из разнесенных во времени фрагментов («континуальное» событие). В этом случае в качестве события выступает не дискретный момент, а то, что можно назвать событийным этапом жизни. Рамки события, обеспечивающие его субъективную монолитность и целостность, удерживаются с помощью тематически-временного стержня.

Таким образом, воспоминание о важном событии прошлого: 1) соответствует социальным ожиданиям; 2) редуцирует перцептивную полноту образа памяти по принципу «ничего лишнего»; 3) однозначно локализовано на временной оси жизни; 4) статично.

Среди культурных практик фотографии данному типу воспоминаний соответствует постановочная фотография, фиксирующая социально важные вехи личной истории человека.

Фотография – хроникер личной истории – обеспечивает преемственность жизненного опыта на основе его спаянности с меняющимся телесным обликом и сопутству-

ющими ему аксессуарами. Дискретная история личности, заключенная в ряду фотоснимков, которые фиксируют кульминационные точки жизненного пути человека, создает впечатление непрерывной цепи событий.

Один из первых рекламных текстов Eastman Company in Rochester (New York), возглавляемой Георгом Истменом, апеллировал к мотивации создания личной истории, понятой как совокупность выхваченных из целостного контекста жизни мгновений с помощью фотоаппарата: «A collection of these pictures may be made to furnish a pictorial history of life as it is lived by the owner, that will grow more valuable every day that passes» («Вы составляете коллекцию фотографий для того, чтобы создать пикториальную историю своей жизни, каждый день которой становится драгоценным после того, как промелькнет»)⁸.

Для важного события фактор времени принципиально значим. Событие локализуется во времени и оказывается вписанным в последовательную цепь событий. Рамки события удерживаются тематически-временной структурой представлений о собственной жизни и являются «эластичными», т. е. субъективно временные границы важного события прошлого не совпадают с объективным временем его протекания. Для человека важное событие психологически длится до тех пор, пока с помощью разнообразных процессов интерпретации оно связывается с настоящим (актуальными потребностями и мотивами, миропониманием, жизненной ситуацией).

Фотография важного события прошлого в отличие от художественной всегда, по нашему современному разумению, относится к какому-то конкретному времени, а не к жизни вообще. Дата составляет неотъемлемую часть фотографии. Хотя уже автографическая версия «Кодака» 1914 г. допускала возможность поместить надпись непосредственно на негатив, жесткая связь снимка и фиксации его датировки распространилась в практике значительно позже. Фотоаппарат Konica FSW 1962 г. выпуска впервые был оборудован специальным устройством записи даты съемки на пленку (независимо от желания потребителя)⁹.

Альбом, состоящий из датированных фотографий, упорядоченных во времени, структурирует личное время жизни. Фотографии становятся своеобразными опорными

точками памяти, с помощью которых снимаются эффекты деформации временной оси прошлого, в частности «календарный» эффект, эффект « годового цикла », « телескопический » эффект. « Календарный » эффект заключается в том, что при датировке автобиографических событий большинство воспоминаний группируется у границ заданного инструкцией периода. Эффект « годового цикла » действует в том случае, когда временным маркером воспоминания служит повторяющееся событие, закрепленное за определенным сезоном (например, отпуск). « Телескопический » эффект состоит в склонности отчитываться о давно произошедших событиях как о недавних¹⁰.

В автобиографической памяти не прослеживается линейная зависимость между качеством воспоминания (яркостью образа и его полнотой) и временем запечатления, что создает деформацию объективной метрики временной оси жизни (своеобразную иллюзию приближения события). Пожелтевшие фотографии удостоверяют давность события. При рассмотрении старых фотографий происходит столкновение субъективной оценки события как недавнего (как будто это было вчера) и ветхости бумажного отпечатка. И наоборот, опыт, который кажется далеким, ушедшим из актуального плана жизни, вдруг встречается с достаточно « свежей » фотографией. В связи с тем, что временные деформации провоцируют высочайшую степень субъективизма в отражении индивидуальной истории, человек часто затрудняется в датировке фотографий и в выстраивании временной последовательности снимков. Особенно это касается современной ситуации, когда в каждом доме хранится огромный корпус необработанных фотографий, не подписанных и не включенных в альбомы из-за их банальности и лени владельца. Сам процесс фотографирования превращается в среде любителей в род аутотелической деятельности (деятельности, цель которой заключена в ней самой): о фотографии забывают сразу после того, как она сделана, фотография теряется в ряду себе подобных и не включается в обиход.

Фотография важного события прошлого максимально семиотически нагружена. Поскольку фотография всегда избыточна по сравнению с вербальным описанием того, что на ней изображено, составляющие фотографию элементы

обладают «мерцающим» значением. Фрагменты фотографии, которые имели факультативное значение или вовсе не осознавались в момент съемки и непосредственно после нее, в ретроспекции обретают высокую значимость, а зачастую и становятся смысловым центром фотографии. Явление изменения смысла фотографии наблюдается в первую очередь в случае, когда снимок относится к пройденному интервалу идентичности личности, так что событие, его инициировавшее, уже не воспринимается по-настоящему важным, в то время как детали фона становятся объектом интереса.

Процветание организованных форм фотоиндустрии важных событий личной жизни свидетельствует и о заинтересованности социума в том, чтобы субъект обладал качественными фотографиями ключевых, по общему мнению, моментов своей жизни. Практически все население вовлечено в процесс группового фотографирования. Фотоуслуги буквально навязываются выпускникам, новобранцам, военнослужащим. Поскольку профессия фотографа относится к сфере обслуживания, эстетические требования к снимкам минимальны. Социум ориентирован на сам факт фиксации событий, расцениваемых как безусловно биографически важные.

Институт социальной фотографии призван визуализировать динамику социальной идентичности как развивающегося во времени процесса. В этом состоит его отличие от существующего в единичной форме фотопортрета, где социальная идентичность портретируемого предстает статично, являя собой свершившееся достижение. «Увековечивание успехов индивида в качестве члена семьи (или другой подобной группы) явилось первым всеобщим использованием фотографии», – пишет С. Зонтаг¹¹. В данном пассаже не учитывается динамический аспект личной фотографии, то, достоянием чего – личной истории или семейного архива (альбома) – она становится; к чему обеспечивает доступ фотография: к индивидуальному прошлому или к семейной общности – вот критерий для функционального отнесения снимка. Во втором случае психологическим подлежащим фотографии является «быть с кем-то», а сказуемым – «я». В первом случае именно «я» представляет собой центр высказывания.

Использование постановочной фотографии, бесспорно, оказывается очень эффективным инструментом доступа к памяти о социальных общностях. В своем уникальном исследовании Гарри Ф. Бахрик (H.P. Bahrick) собрал группу из 392 испытуемых, получивших образование в Delaware Ohio school за 50 лет, предшествовавших опросу¹². Бахрика интересовало, насколько хорошо выпускники разных лет помнят имена и лица своих бывших однокурсников. Одним из условий его эксперимента был показ испытуемым групповой фотографии курса и списка их имен. Испытуемые должны были показать этих людей на фотографии (тест соответствия имен). Другое условие предусматривало (в свободной форме) узнать всех, кто изображен на фотографии. В первом случае испытуемые спустя 34 года справлялись с установлением соответствия имени и изображения в 75%, а спустя 47 лет правильно указывали около 60% однокурсников. Выполнение второго условия оказалось более трудным, но даже спустя 34 года испытуемые правильно воспроизводили около 50% имен.

Фотография и воспоминание
о переломном событии
прошлого

Переломное событие – это особый тип события, оно отличается критической важностью и вызывает переориентацию субъекта с ассимиляции событий внешнего мира к аккомодации самого себя к этим новым, нарушающим преемственность существования событиям (от «я меняю мир» к «мир меняет меня»). Человек называет переломным не только такое событие, во время переживания которого он вынужден кардинально измениться, но и такое, когда постоянно возвращающееся воспоминание продолжает быть источником изменений личности. Именно удержание ускользающего воспоминания, постоянное напоминание могут рассматриваться в качестве одной из функций фотографии по отношению к автобиографической памяти. Так, командированный берет с собой фотографию супруги, чтобы сохранить самоощущение семейного человека.

Переломное значение события разделяет временную ось биографии на время «до» и «после», причем только новый опыт представляется личности ценным, все же ветхое, произошедшее до данного события, отвергается. Возникает феномен неравноправия этапов прошлого, который сужает репертуар выбора в процессе жизнетворчества обращением лишь к недавним событиям, отрицая ценность всего, бывшего до личного потрясения.

Время самого события вырождается в точку перелома, развертываясь в ситуации «до» и «после». Структура переломного автобиографического воспоминания строится из содержательного сопоставления двух одновременных систем самоописаний (self-descriptions) в их отношении к точке перелома (точке разрыва). Именно личностные изменения становятся маркером для временной локализации переломного события в автобиографической памяти. В рассказе о переломном событии однозначно превалируют когнитивные интерпретации, образный компонент flashbulb элиминирован (исчезает) еще в большей степени, чем при воспоминании о важном событии. Наблюдается столкновение субъективного переживания непрерывности события и его возможности конструироваться из разнесенных во времени фрагментов, этапов. Временным маркером служит интервал самоидентичности личности.

Парадоксальным образом переломные события как таковые редко имеют прямой референт в фотографии. Это происходит только в случае, если переломным становится событие, заранее рассматриваемое как важное, т. е. социально значимое в личной жизни. Обычно представление о переломном событии складывается путем реконструкции сопоставленных фотографических изображений «до» и «после» свершения события. Данный процесс может осуществляться двумя способами. Во-первых, субъект может иметь представление о событии, которое привело к изменению его личности, тогда изучение им фотографий будет направлено установкой на отыскание примет перемены. Например, случается наблюдать, как люди, пережившие войну, по-разному интерпретируют до- и послевоенные фотографии. Непосвященному трудно найти отличия в одежде (для похода к фотографу всегда выбирали лучшее и в этом смысле трофейный гардероб даже улучшал внешний вид барышень), приче-

сках, выражении лиц. Но стремление укоренить во временной оси жизни критическое для становления личности событие – военные годы – формирует особенную чуткость к едва уловимым нюансам. Во-вторых, рефлексия над трансформацией своего изображения на одновременных фотографиях может привести к непреднамеренной находке переломного события, значение которого до этого игнорировалось.

Основное отличие переломного события от важного заключается в том, что в первом случае предметом интерпретации выступает жизненная ситуация, во втором – сам субъект. В то время как важные события существуют в автобиографической памяти в контексте истории жизни, переломные определяют историю изменений личности. После свершения переломного события модификации подвергаются самооценка в различных областях деятельности, представление своих качеств, свой образ. В связи с этим может произойти переоценка фотоизображений. Фотографии, казалось, особенно удачные и развешенные на стенах для всеобщего обозрения, вдруг утрачивают привлекательность, становятся непохожими. При этом их можно перевести или в разряд уродливых, или, наоборот, идеализированных, не отражающих реалии настоящего момента.

Случается так, что встреча с фотографией может сама по себе стать переломным событием в жизни человека. С. Зонтаг рассказывает именно о таком случае: «Для меня это была фотография из Дахау, которую я случайно увидела в витрине книжного магазина в июле 1945-го. Ничто из того, что я когда-либо видела в жизни или в искусстве, не пронзало меня так резко, глубоко и бесповоротно. Для меня очевидно, что этот снимок разделил мою жизнь на две части: до того, как я его увидела (мне было тогда двенадцать), и после этого. Хотя прошло несколько лет, пока я полностью осознала, что именно со мной произошло»¹³.

* * *

Фотография как средство организации структуры автобиографической памяти на уровне фиксации и извлечения (актуализации) отдельных событий жизни – ярких, важных и переломных – приводит к выводу о следующих механизмах ее функционирования:

фотография позволяет обеспечить доступ к тем автобиографическим воспоминаниям, которые не могут быть извлечены из памяти произвольно;

фотография выполняет функцию «ключа» к семантически или ассоциативно связанным с ее содержанием пластам воспоминаний;

процесс узнавания при обращении к фотографии непроизвольно преобразуется в процесс активного воспроизведения: вспоминается автобиографический материал, тематически или темпорально относящийся к презентированному снимку;

массив личных фотографий выступает внешним средством для формирования индивидуальных стратегий временного упорядочения и структурирования личной истории (создания хроники жизни);

фотография способствует объективации деятельности, направленной на автобиографический анализ течения жизни и личностной динамики;

фотография служит источником формирования и трансформации идентичности, материализуя представления об интервалах самоидентичности.

Таким образом, личная фотография как средство организации работы с материалом автобиографической памяти ведет к повышению уровня осознанности, произвольности и интегрированности этой особой мнемической системы. При этом арсенал личности пополняется новыми «техниками себя», образующими индивидуальные формы деятельности «судьбостроительство».

Глава 13

Фотография как средство
экспликации свойств личности.
Сущностная фотография.
Эмпирическое исследование

В фотографии моего деда, когда было ему шесть лет, по-моему заключается секрет его личности. Мальчик счастливый, игривый, смешливый, сквозь кожу просвечивает душа быстрая и ясная.

Чеслав Милош

Можно выделить особый тип фотографий, который характеризуется тотальной непроницаемостью для стороннего наблюдателя. Основное их отличие от социальной фотографии, успешно функционирующей в интересубъективном пространстве, заключается в специфическом соотношении психологического сказуемого и подлежащего снимка. Если в социальной фотографии можно достаточно четко разделить психологическое подлежащее (обычно Я) и сказуемое, т. е. информацию, которая иллюстрирует, разъясняет свойства (по преимуществу социально значимые) изображенного субъекта, то в сущностной фотографии психологическое сказуемое и подлежащее сливаются в одно недифференцируемое высказывание, содержание которого заключается в «сущности Я». Такие фотографии названы нами «сущностные фотографии».

В сущностной фотографии преодолевается внешний облик портретируемого, в образе конденсируется гештальтное и метафорическое ядро личности. Сущностная фотография содержит в себе минимальную документальность при максимальной свободе и степени выраженности Я. Можно сказать, что сущностная фотография характери-

зуется высокими показателями по осям свободы и присутствия личностного компонента и снижением значимости оси социальной всеобщности.

В практике сущностной фотографии наблюдается максимальное расхождение между съемкой и отбором фотографий. Случайная зачастую встреча со своим сущностным изображением вызывает сильную эмоцию самоожиданности «Я – это Я!». Порой обретение сущностной фотографии становится актом восстановления разрушенной идентичности. Человек в фотографии буквально находит себя. Одну из таких волнующих историй рассказал М. Вигодер (M. Wigoder) в статье «История начинается дома»¹. Спустя 45 лет после окончания Второй мировой войны Стивен Блейер (Stephen Bleyer), прогуливаясь по улицам Монреаля, увидел в витрине никогда не публиковавшуюся ранее фотографию из недавно обнародованного архива. Это был снимок, сделанный русским солдатом во время освобождения концентрационного лагеря «Аушвиц». На фотографии изображен истощенный мальчик с идентификационным номером на предплечье. Что-то заставило Блейера остановиться и пристально взглянуть на фотографию. Его вдруг бросило в дрожь, и ему пришлось присесть на ступени магазина. Через минуту Блейер закатал рукав и посмотрел на выколотый на руке номер (В14615). Номер на руке и номер на фотографии совпали! Связавшись с архивом, Блейер потребовал, чтобы подпись к фотографии изменили. Вместо «Неизвестный 14-летний еврейский узник Аушвица» появилась подпись «Стивен Блейер».

Сущностная фотография близка по своим характеристикам к одной из форм существования автобиографического воспоминания – «сущностному» воспоминанию, в котором эпизод прошлого выступает в качестве метафоры личности в целом. Перцептивный материал, служащий основанием для конструирования «сущностного» воспоминания, преобразовывается системой символических значений. Формируется вторичный самосозданный образ. В «сущностном» воспоминании происходят реконструкция события в соответствии с содержанием Я-концепции, монтаж эпизода в момент актуализации, т. е. в полном смысле конструирование воспоминания.

Часто сущностной фотографией становится автопортрет. Интересно, что фотографический автопортрет практически ровесник фотопортрета. Первый автопортрет с использованием фотоаппарата был создан одним из его изобретателей Ипполитом Байяром в 1840 г. Его снимок носил весьма странный характер и был выполнен, как говорится, «на грани фола». На фотографии Байяр запечатлел себя в виде утопленника, снабдив оборотную сторону карточки следующим текстом: «Тело джентльмена, которое вы видите на этом снимке, принадлежит господину Байяру, изобретателю превосходного процесса, результаты применения коего вы только что видели и еще увидите в будущем. Насколько мне известно, этот несчастный изобретатель бился над улучшением своей разработки более трех лет. Академики, король и публика восхищались его работами, которые сам он рассматривал как несовершенные. Снимки принесли ему славу, но не сделали богатым. Правительство отдало пальму первенства господину Дагерру, отказав в ней Байяру. Так что ему не осталось ничего лучшего, как утопиться»². На фотографии «утопленник» Байяр окружил себя предметами, которые выражали свойства и стремления его личности: античной статуэткой купальщицы (стремление следовать классическим образцам), вазой (вместилище природного начала) и дорожной шляпой (судьба вечного странника). Автопортрет Байяра, конечно, в первую очередь пример сатиры, но в нем приобрел визуальную очевидность душевный мир автора с его горестями, обидами и стремлениями. Поясняющие ремарки возникли из опасения не быть услышанным, они дублировали информацию, которую при желании и осведомленности о перипетиях соперничества за приоритет дагерротипии и калотипии легко вычитать в изображении. Безусловно, перед нами яркий пример сущностной фотографии, продублированный в форме рассказанной истории.

Фотоавтопортрет отличается от живописного автопортрета тем, что в процессе фотографирования автор не может в полной мере контролировать свои телесные проявления. Художник пишет автопортрет, постоянно сверяясь с отражением в зеркале (некоторые искусствоведы даже считают, что автопортреты создаются с целью сэкономить на модели!). С этой точки зрения фотографический автопорт-

рет глубже обнажает истинное лицо портретируемого. Для психолога сущностная фотография в целом и фотографический автопортрет как одна из самых красноречивых ее форм в частности представляют огромный интерес в психодиагностическом плане. Анализ и последующее обсуждение сущностной фотографии можно отнести к инновации в области проективных методов исследования личности.

В практике любительской фотографии снимок приобретает маркер сущностного при ретроспективном анализе. Человек может также обратиться к профессиональному фотографу, рассчитывая на его способность распознать в рутине телесного отблеск богатого внутреннего содержания. Однако в этом случае появляется проблема доверия к точке зрения фотографа. Иное дело, когда создание сущностной фотографии становится результатом осознанной деятельности.

С 3 декабря 1983 г. по 29 января 1984 г. в музее изящных искусств при Университете Нью-Мехико (США) проходила уникальная художественная акция, имеющая скорее философский, нежели чисто эстетический смысл. 14 ведущих фотографов США выставили необычные фотографии, основное содержание которых заключалось в представлении их собственного Я. В выставке приняли участие Эйлин Коин (Eileen Cowin), Джек Фалтон (Jack Fulton), Джудит Голден (Judith Golden), Роберт Хейнешен (Robert Heinechen), Венди МакНейл (Wendy MacNeil), Эстер Парада (Esther Parada), Анна Ногл (Anne Noggle), Барбара Джо Ревель (Barbara Jo Revelle), Диана Шoenфельд (Diane Schoenfeld), Кейт Смит (Keith Smith), Роберт Стюарт (Robert Stewart), Алекс Траубе (Alex Traube), Гвен Уидмер (Gwen Widmer). «Работы этих четырнадцати открыли новый контекст фотографии, который не был известен ранее», – написала в аннотации к каталогу выставки Дана Асбури (Dana Asbury)³. Впервые произошла осознанная попытка выразить личную сущностную идентичность, которая до этого была лишь скрытым продуктом создания фотографии. Данный художественный проект эксплицировал экзистенциальную задачу «открытия» себя. И фотография оказалась наиболее мощным средством регуляции данного процесса.

В «проекте 14-ти» задача «на смысл» решалась в момент совершения фотоснимка и ограничивалась особенно-

стями технологии, в то время как в естественной ситуации сущностная фотография становится таковой по преимуществу в момент селекции. Выбирая ту или иную фотографию в качестве сущностной, субъект приписывает ей важные аспекты своей личности, принимает ее как часть себя.

Порой сущностное фото оказывается настолько интимным, что теряет свойство презентабельности, его нельзя показать другим. Широко известна история такого поиска сущностной фотографии, рассказанная Р. Бартом в работе «Самега Lucida»⁴. После смерти нежно любимой матери Барт перебирал домашний архив, стараясь отыскать тот образ, который воплотил бы его неподдающуюся словесному описанию идею матери, некий отпечаток ее души. Такой фотографией оказался снимок, запечатлевший его мать в пятилетнем возрасте рядом со старшим братом на фоне стеклянного павильона Зимнего сада. Для Барта именно эта фотография воплотила уникальную идентичность ее личности, заключающуюся в особом взгляде матери-ребенка. «Я увидел доброту, охватившую ее существо мгновенно и навсегда», – написал он. Посвятив обретенной фотографии множество страниц текста, Барт так и не показал ее читателю, оставив «для себя».

Сходная ситуация сложилась у Роберта Стюарта (Robert Stewart), одного из участников «проекта 14-ти», который пришел к выводу, что наиболее сущностной для него является фотография, которую он никогда не видел и не увидит («Думаю, эта фотография существует где-то в Хиросиме»)⁵ (табл. 5).

Заинтересовавшись тем, насколько распространена сущностная фотография и не является ли она исключительно творческим продуктом деятельности интеллектуальной и художественной элиты, мы задали 50 респондентам следующий вопрос: «Есть ли у Вас фотография, которая наиболее полно выражает Вашу сущность? Опишите, что на ней изображено. Если у Вас нет такой фотографии, представьте, как она могла бы выглядеть». Удивительно, но испытуемые охотно выполняли такое, на первый взгляд, необычное задание. Среди 50 участников только четверо отказались выполнить инструкцию, ссылаясь на то, что у них нет и они не могут себе представить такой фотографии (трое мужчин и одна женщина). Таким образом, было получено 46 протоколов описаний сущностной фотографии.

Таблица 5
Роберт Стюарт. Автопортрет в уличном кафе (1978 г.)

Авто-портрет	Ситуация	Фотограф	Возможный результат
Париж. Уличное кафе	Уличное кафе напротив гробницы Наполеона, очень солнечно. Много народа, столы сдвинуты, я пью кофе и чувствую себя усталым после поездки в Шартр, снуют официанты.	Незнакомец. Он и его жена только что спрыгнули с подножки одного из многих туристических автобусов. Они были из Хиросимы (я всегда прошу только американских или японских туристов сфотографировать меня). Им около 45 лет, хорошо одеты, довольны собой, у обоих на шее аппараты Nikon (японцы – единственные туристы, которые покупают камеры каждому члену семьи). Кроме слов «хай» и «Хиросима», я не понял ни одного слова из того, что они говорили.	Отлично, я думаю, что это – цветной снимок, горизонтальный. Я сижу за маленьким столиком, передо мной чашка кофе. Стараюсь выглядеть, насколько возможно, по-американски. Скрестил ноги, улыбаюсь. Вокруг меня столы и люди за ними. Думаю эта фотография существует где-то в Хиросиме.

Перечислим полученные описания сущностной фотографии:

1. «Я сижу на лесенке возле старого дома, у меня длинные рыжие волосы (парик), длинное пальто, высокие каблукы, в руках недокурная сигарета. Лестница старая, полуразрушенная. Рядом стоит сумка. Взгляд направлен в камеру. Он полон безысходности» (вымышленная фотография).

2. «Я со своей семьей» (реальная фотография).

3. «Мне 9 лет. Сейчас я, конечно, старше. Но дело не в возрасте. Там изображено мое лицо. Я смотрю» (реальная фотография).

4. «Детство: широко открыты глаза, чуть приоткрыт рот, выражение немного просительное, немного вызывающее упрямое; юность: стою на мосту, рядом подруга, на лице – порыв, и кажется, что мне легко, все подвластно и что вся жизнь – это порыв, а быта вовсе нет и быть не может; сейчас: суть – штилевое спокойствие, желание все воспринимать, улыбаться» (реальные фотографии).

5. «Зима. Солнечный день. Елки в снегу. Я верхом. Моя лошадь встала на дыбы, но это не желание скинуть, а кипящая радостная сила. Она, опустив голову, пытается посмотреть на меня. Я улыбаюсь ей. Равенство. Жажда жизни, Избыток сил. Бурлящая радость. Власть над жизнью» (реальная фотография).

6. «Я смеюсь. Я залезла на какую-то скалу и не могу слезть, от этого всем смешно. Все стоят вокруг в замешательстве и смеются, я стою на этой скале, и мне тоже очень весело. Все естественны, не напряжены и не ожидают, что их снимают» (реальная фотография).

7. «Я в кругу близких друзей во время праздника» (реальная фотография).

8. «а) рыба, точнее веселый мудрец, который поймал большую рыбу (любовь); б) спящая девочка, толстая и вся закутанная в свои волосы; в) созерцатель, с ухмылкой, но добрый» (вымышленные фотографии).

9. «Я смотрю на человека, в которого влюблена, это совсем другое лицо, чем то, что я вижу перед собой в зеркале ежедневно, и чем то, которое видят окружающие, но оно наиболее верно отражает мой внутренний мир, я на ней открыта до самых глубоких закоулков души. Я ее очень люблю. Просто мое лицо, но взгляд...» (реальная фотография).

10. «Широко открыты глаза. Игривый, немного хитрый и очень добродушный взгляд. Небольшая улыбка, возможно от удивления, что застали врасплох» (вымышленная фотография).

11. «Я запечатлена полуобнаженной, в каком-то обольстительном белье. Фотография должна быть не откровенно эротичной, но немного. Мои волосы распущены и красиво блестят на солнце. Я нахожусь где-нибудь на лоне природы,

не знаю точно в каком месте. Может быть, в северном лесу, среди мхов, камней и чистых маленьких озер или около водопада. Обязательно летом. Рядом со мной – мой любимый мужчина. Мы не смотрим в объектив, мы полулежим на траве и смотрим друг на друга. Чуть в отдалении – наш дом. Он деревянный, весь светится на солнце. Вдали, среди верхушек деревьев виднеется купол церкви. Она тоже деревянная, как в Кижах. Рядом с нами лежат мои карты и сотовый телефон» (вымышленная фотография).

12. «На фоне белой стены я сижу в кресле за журнальным столиком, который покрыт белой скатертью. На мне черное вечернее платье, волосы уложены в “ракушку”. На столе стоит чашка кофе, и я держу ее обеими руками. У меня вид такой “правильной” девушки, но под глазом – огромный синяк (нарисованный тенями)» (реальная фотография).

13. «Фотография, сделанная в фотоателье. Очень качественный снимок. Я стою в обнимку со своим другом, симпатичным парнем (не мужем). У меня модная аккуратная, красивая прическа, оголенный живот с проколотым пупком и сверкающим камнем в нем. 10-сантиметровые тонкие каблуки у босоножек, обтягивающие брючки и кофточка – с глубоким вырезом. На лице улыбка, взгляд наивный» (вымышленная фотография).

14. «Дача. Лето. Крупным планом я и дочь. Я сижу боком на стуле, она стоит рядом, опершись одной рукой о мою руку, хитро улыбается. Я спокойно улыбаюсь, на заднем плане участок, зелень, дом. От фотографии веет теплом, уютom, спокойствием, видно, что мы с дочерью прекрасно понимаем друг друга» (реальная фотография).

15. «Это природа, снятая мною, но где меня нет в кадре. Что-то из снимков 15-летнего возраста. Например, дерево, упавшее над водой. Его ствол толстый, листва живая, зеленая. Ясный день и почему-то туман над водой. Или лучи в тумане после дождя и улица, уходящая вдаль. Виден силуэт человека и собаки (реальная фотография).

16. «На фоне осеннего пейзажа, среди желтой листвы стоит компания жизнерадостных людей. Это я и мои друзья» (реальная фотография).

17. «Мои родители, я, мои сыновья» (реальная фотография).

18. «Сижу за письменным столом, обложившись книгами» (реальная фотография).

19. «Много фотографий, на которых я запечатлена наиболее раскрыто. Это снимки, где я “обезьянничая” и делаю разные “лица”» (реальная фотография).

20. «Помещение с большими окнами, в нем достаточно большое количество людей, все в движении, танцуют (фотография сделана в момент танца под очень быструю музыку). Я в движении, волосы в разные стороны (одежда просторная, не сковывающая), взгляд чуть в сторону от камеры, направлен внутрь (немного застывший), выражение лица несколько отрешенное, полное поглощение музыкой и движением среди таких же людей – моих друзей» (реальная фотография).

21. «На пузе на простыне в 3 месяца. Там взгляд осмысленный не на шутку; хипповские фотографии, где я валяюсь на траве; коллажи» (реальные фотографии).

22. «Лев в Алушкинском дворце» (реальная фотография).

23. «Меня там почти не видно, расстояние большое. Зима, Александровский сад, я дурачусь, подсакиваю весело в неуклюжей позе, мама фотографирует. Наверное, это сущность» (реальная фотография).



Рис. 10. Сущностная фотография участницы исследования

24. «На фото нет меня. Там есть большая зеленая поляна, обрамленная лесом, большой дуб, защищенный зарослями боярышника, темно-серое небо» (реальная фотография).

25. «Я сижу на берегу Черного моря на большом камне, знакомом мне с детства, кругом нет никого. Я смотрю вдаль, где садится багряное солнце, волосы у меня длинные и распущенные, как раньше, все кругом излучает спокойствие и гармонию» (вымышленная фотография).

26. «Фотография, которую сняли неожиданно, т. е. меня позвали, и я повернулась. Дело было в каком-то месте, где было много народу. Фотография отображает мое нежелание отвечать на оклик, я не люблю, когда нахожусь в компании, чтобы меня трогали, обращались ко мне. Больше всего приятно сидеть в уголке» (реальная фотография).

27. «Сочетание фотографий: делаю удержание мастеру по самбо, сижу на краю пропасти (200–300 м вниз), делаю пирожки в спортивном костюме» (реальная фотография).

28. «Шуточная фотография: лавочка, на ней стоит кулич, лежит пасхальное яйцо. Я на коленях перед лавкой, делаю вид, что молюсь» (реальная фотография).

29. «Это мой портрет. Я там получил естественным и нравлюсь сам себе. Фото черно-белое, сделано недавно» (реальная фотография).

30. «Есть портретные кадры, которые более-менее нравятся, так как считаю, что “я – такой”, есть дорогие мне кадры и без меня, когда я могу сказать: “Вот моя жизнь”» (реальная фотография).

31. «Я сижу за роялем и играю виртуозную пьесу» (вымышленная фотография).

32. «Портретная фотография. Мне 25 лет. С фотографии смотрит молодой человек, глаза которого и черты лица свидетельствуют о том, что это честный и доброжелательный человек. Таким я и стараюсь быть всегда. Насколько удалось мне – судить не мне» (реальная фотография).

33. «Я читаю лекцию об экономии поджаривающим меня чертям» (вымышленная фотография).

34. «На фоне красивого интерьера в стиле ампира я, сидящий в глубоком кресле у горящего камина, возле которого лежит большая благородная собака. У меня в руке бокал коньяку, а на коленях раскрытая книга» (вымышленная фотография).

35. «Я сижу на диване и держу на руках кота, смотрю в сторону. Больше никого на фотографии нет. На стене висит ковер» (вымышленная фотография).

36. «Это фотография, на которой я изображен стоящим на скале в черных одеждах во время сильного шторма на море. Рядом приближенные слуги» (вымышленная фотография).

37. «Я стою на сцене» (реальная фотография).

38. «Я читаю лекции на механико-математическом факультете» (вымышленная фотография).

39. «Озеро, пляж, костер из саксаула, теплый песок. Вокруг меня моя семья, в том числе братья да сестры. Я и дядя сидим с гитарами. На лицах отблески костра, на голове – панамы» (вымышленная фотография).

40. «На этой фотографии девушка (снималась специально для меня) под известной шутилой эмблемой “не сдаваться никогда”, где изображены аист и лягушка» (реальная фотография).

41. «Я стою одна на небольшой горе. Внизу море. Полный кайф» (реальная фотография).

42. «Две фотографии. На одной из них Настя стоит на улице, а я сижу на корточках и обнимаю ее. Я в пальто и в шарфе, на улице зима. Другая сделана летом. Настя сидит у меня на коленях, а я ее обнимаю. Мне очень приятно, очень уютно видеть эти фотографии. По-моему, от них веет счастьем» (реальная фотография).

43. «Мне 3 месяца, я лежу, судя по всему, на кровати родителей, смотрю прямо в объектив, и у меня очень хитрое лицо» (реальная фотография).

44. «Мне 1 год, я сижу у папы на плечах и держу в руке игрушечного бегемота, у меня толстые щеки, и вся я очень толстая, выражение лица серьезное чрезвычайно» (реальная фотография).

45. «Портреты разных мест, но всегда сделанные во время путешествий. Каждый выражает меня – “тогдашнюю”. Я на фоне яркой осенней природы, в горах, сижу по-турецки. Можно что-нибудь в руки – айву или яблоко» (реальная фотография).

46. «Я сижу на бревнышке в Карелии, грызу укроп. Мне очень хорошо – блаженный вид, растрепанная коса, я греюсь в лучах вечернего солнышка» (реальная фотография).

Итак, испытуемые представили отчет о 34 реальных и 12 вымышленных фотографиях, что позволяет сделать следующий вывод: испытуемые имеют в своем распоряжении фотографии, которые мы назвали сущностными; испытуемые помнят о существовании этих фотографий. В беседе многие испытуемые подчеркивали, что сначала они размышляли о том, какую фотографию выбрать и только потом обращались к фотоархиву, проверяя, действительно ли такая фотография существует на самом деле. Очевидно, сущностная фотография носит глубоко индивидуальный характер, отражая личностно значимые свойства. Тем не менее мы сочли возможным предпринять некоторую классификацию сюжетов сущностной фотографии. Критерием для классификации стало главное действующее лицо изображения. Результаты обработки приведены в табл. 6.

Таблица 6
Сюжеты сущностных фотографий

Сюжет фотографии	№ протокола	Процент от общего числа
Я в предметном контексте	1, 3, 4, 9, 10, 12, 18, 19, 21, 25, 26, 29, 30, 32, 36, 37, 41, 43, 44, 45, 46	21–46
Я и другие люди	2, 6, 7, 11, 13, 14, 16, 17, 20, 23, 39, 42	12–26
Я в деятельности	27, 28, 31, 33, 38	5–11
Я и животные	5, 34, 35	3–7
Предметы	8, 22	2–4
Ландшафты	15, 24	2–4
Другие люди без автора	40	1–2

Как видно из приведенной таблицы, основным содержанием сущностной фотографии является свой образ, причем «представителем» личности может быть примерно с равной вероятностью как лицо (9), так и все тело субъекта (12). В первой подгруппе испытуемых, избравших для описания своей личности свой образ, мало вымышленных фо-

тографий (14%), тогда как для второй по численности подгруппы «Я и другие люди» эта цифра составляет 25%. В подгруппе «Я в деятельности» это соотношение уже достигает 60%. Остальные подгруппы слишком немногочисленны, но и в них доля вымышленных образов больше половины, за исключением подгруппы «Ландшафты», где оба образа опираются на реально существующие фотографии.

При описании вымышленных фотографий испытуемые более многословны. Возможно, это продиктовано необходимостью сконструировать образ в ответ на инструкцию экспериментатора. Описания вымышленной фотографии не только более объемны, но часто обладают и некоторой вычурностью (см. протокол № 11). В целом по группе эмоциональная установка по отношению к сущностной фотографии может быть охарактеризована как положительная. Анализ прилагательных показывает, что 19 испытуемых включили в свои описания ярко выраженные позитивные оценки актуализированного образа («От фотографии веет теплом, уютом, спокойствием», № 14; «Мне очень приятно, очень уютно видеть эти фотографии. Помоему, от них веет счастьем», № 42; «Суть – штилевое спокойствие, желание все воспринимать, улыбаться», № 4 и т. д.). Большая часть группы (25 человек) испытывают спокойно-позитивные переживания, их установку можно охарактеризовать как философскую («С фотографии смотрит молодой человек, глаза которого и черты лица свидетельствуют о том, что это честный и доброжелательный человек», № 32). В данном типе описаний субъект порождает, на первый взгляд, нейтральную вербальную продукцию, оставляя слушателю возможность для интерпретации. Только двое испытуемых демонстрируют резко негативное эмоциональное отношение к фотографии («Взгляд направлен в камеру. Он полон безысходности», № 1; «Фотография отображает мое нежелание отвечать на оклик, я не люблю, когда нахожусь в компании, чтобы меня трогали, обращались ко мне», № 26).

В том случае, если смысловой центр сущностной фотографии составляет не сам субъект, а другие люди, чувство самотождественности может быть с равной вероятностью выражено как через образы пары («Крупным планом я и дочь», № 14) – 5 протоколов, так и через включенность в ши-

рокую группу людей («Помещение с большими окнами, в нем достаточно большое количество людей, все в движении, танцуют», № 20) – 6 протоколов. Персонажи, через которые выражается суть личности, всегда находятся в определенной связи с автором, причем на эту связь специально указывается. Спектр значимых отношений достаточно широк и простирается от близких родственников до гипотетических слуг при описании вымышленной фотографии. В экспериментальной группе встретился только один случай представления, где действующим лицом был другой человек, а образ самого автора не включался в рассказ, хотя и здесь подразумевался контакт между ними [«На этой фотографии девушка (снималась специально для меня)», № 40].

Все предметы, окружающие автора в рамках сущностной фотографии, по нашему мнению, несут выраженную семиотическую нагрузку. Они эксплицируют внутреннее состояние автора, его чувства и мотивы. В сущностных фотографиях, чью синтаксическую конструкцию можно определить как назывную, чаще всего описывалось только лицо (в первую очередь взгляд) автора (см. № 3, 4, 9, 10, 26, 32, 43). Фон фотографии элиминировался, по-видимому, из-за напряженного стремления к внутреннему диалогу, не замутненному никакими внешними помехами. Фотографии «взгляда» в наибольшей степени ориентированы на самого автора и не предполагают расширенной коммуникации по поводу снимка. В высказываниях, имеющих более традиционную структуру взаимно характеризующих друг друга подлежащего и сказуемого, глагольные формы выражают общую установку субъекта (пассивную или активную), его привычный способ действия. В отчетах употребляются следующие глаголы: сижу (13) – № 1, 12, 14, 18, 25, 27, 31, 35, 39, 42, 44, 45, 46; стою (7) – № 4, 13, 16, 25, 36, 37, 41; смотрю (4) – № 3, 9, 11, 32; улыбаюсь (2) – № 5, 14; лежу (2) – № 11, 43; читаю (2) – № 33, 38; смеюсь (1) – № 6; люблю (1) – № 9, держу (1) – № 35; «обезьянничая» (1) – № 19; танцую (1) – № 20; валяюсь (1) – № 21; дурачусь (1) – № 23; подсакиваю (1) – № 23; повернулась (1) – № 26; не люблю (1) – № 26; делаю (1) – № 27; молюсь (1) – № 28; нравлюсь (1) – № 29; играю (1) – № 31; обнимаю (1) – № 42. Ясно видно, что частота употребления статичных глаголов практически не отличается от употребления динамичных глаголов (24 упоминания

против 22). Однако динамичные глаголы куда разнообразнее (статичных – 4, динамичных – 17).

Среди предметов упоминаются: кресло, скатерть, платье, волосы, чашка, стол, кровать, книги, фрукты, игрушка (реальные фотографии подгруппы «Я в предметном контексте»); лестница, дом, волосы, пальто, высокие каблуки, сигарета, сумка, «черные одежды» (вымышленные фотографии той же подгруппы); дом, стул, пальто, шарф (реальные фотографии подгруппы «Я и другие люди»); белье, волосы, дом, церковь, карты, сотовый телефон, живот с пирсингом, каблуки, брюки, кофта, гитара, панاما (вымышленные фотографии той же подгруппы).

Топофильные пейзажи (см. гл. 9) встречаются как самостоятельно (№ 15, 24), так и в качестве «значащего» фона, задающего эмоциональный контекст эпизоду. Топофильные пейзажи в рассказах испытуемых не встретились.

Обеспечить движение от существующего у испытуемого автобиографического знания о себе к тому событийному основанию, на котором оно возникло, – главная функция сущностной фотографии. Отбор фотографии, которая удовлетворяет требованиям сущностной, происходит с помощью двух основных стратегий: интуитивно (на основе модели «нечетко структурированный прототип») или рефлексивно с предварительным осознанием критериев выбора и развернутым процессом смысловой символизации событий жизни. При первом варианте фотографии подбирается без предшествующего четкого рефлексивного анализа тех личностных характеристик, которые должны быть отражены в ней, и лишь потом осознается голографичность зафиксированного в кадре эпизода. Человек «наталкивается» на фотографию и неожиданно переживает ощущение целостного выражения сути своей личности, острое чувство «Это – Я!». Специфическая эмоция, отражающая переживание самоидентичности личности, может быть понята как реакция на конгруэнтность фотографии и личности. Конкретная ситуация, запечатленная на снимке, является метафорическим представлением образа Я. Содержание кадра приобретает символический смысл. Субъект легко вычитывает (вербализует в системе формальных значений) те качества, которые моделирует зафиксированный эпизод.

Во втором случае модель самоописания, являющаяся регулятором поиска сущностной фотографии в ряду социальных, присутствует в сознании испытуемого заранее. Сущностные характеристики личности формулируются в рассказе параллельно с поиском, и фотография выбирается рефлексивно как соответствующая выделенным чертам. Рассказ строится исходя из рефлексивной позиции интерпретатора.

Метафорическое переживание личностного «гештальта» лежит в основе выбора сущностной фотографии и в том и в другом случаях. Метафора выполняет ряд функций в ходе организации когнитивных процессов: 1) номинативную, включая объект в культурно-языковой контекст; 2) познавательную, т. е. раскрывает и расширяет существенные для целей субъекта свойства объекта; 3) декоративную – создает образность речи; 4) оценочную и 5) эмотивно-оценочную⁶. Метафоры обычно возникают спонтанно, но сознательное овладение технологией построения метафор позволяет варьировать их репертуар, прибегая к непрямому метафорическому языку, воздействовать на свою внутреннюю, неподдающуюся рациональному осмыслению сферу отношений, преобразовывать картину мира, развивать индивидуальный символизм, определяющий наши связи с жизнью и внешним миром. В этом смысле сущностная фотография как сжатая, семантически емкая конструкция помогает пережить и передать нерасчленимость социокультурного значения с системой устойчивых и ситуативных личностных смыслов. Обобщенное представление о своей личности, выраженное в виде метафоры, отражает его «гештальтную» сущность как системного образования, которое не является формальной абстракцией повторяющихся эмоциональных состояний или алгебраической суммой запечатленных в автобиографической памяти и подкрепленных фотографическими копиями положительных и отрицательных событий индивидуальной жизни.

Время не является значимым аспектом в восприятии сущностной фотографии: она не имеет «временной развертки» и представляет собой одномоментный «срез» личностных качеств. Личность на такой фотографии находится в сущностном, а не в пространственно-временном

контексте, т. е. субъективно существует вне времени. Об этом ощущении Н. Бердяев написал: «Мне хотелось, чтобы времени больше не было, не было будущего, а была лишь вечность»⁷.

Итак, в сущностной фотографии зафиксированный на снимке эпизод выступает в качестве метафоры личности. Перцептивный материал – реальный референт снимка – преобразован системой символических значений. Рассматривая сущностную фотографию, субъект переживает привнесенную интерпретацией вторичную ассоциированность с образом фотографии («В этом эпизоде – весь я»). Однократный образ приобретает генерализованный смысл как вынесенная вовне репрезентация сути личности.

Глава 14

Фотография и смерть. Фотография как артефакт жизни

Все фотографии – это *memento mori*.
Сделать чью-либо фотографию
означает участвовать в его смерт-
ности, уязвимости, изменчивости.

С. Зонтаг

Что остается после того, как человек завершает свой земной путь? Его творения, воспоминания современников, семейные предания, дети. И еще – ворох фотографий. Фотографии в этом случае представляют собой артефакт жизни, свидетельство того, что жизнь имела место и прожита до конца.

Автобиографическая память личности имеет многоуровневую структуру. Она включает уровень ярких эпизодов прошлого, уровень скрепленных внутренней логикой развития жизненных этапов, доступных в виде важных воспоминаний о кульминации того или иного протяженного во времени события, и уровень переживания прошлого как целостности, уникальной в каждом конкретном проявлении судьбы человека. Фотография смерти апеллирует к этому, хронологически последнему системообразующему уровню автобиографической памяти.

Рассмотрение фотографии, фиксирующей смерть человека, может помочь нам сделать шаг на пути понимания того, как в культуре отражена целостность жизни. Безусловно, объект посмертной фотографии уже не включен в процесс рефлексии над снимком, поэтому фотографии дан-

ного типа служили и служат средством регуляции памяти живущих. В посмертной фотографии находит свое воплощение потребность социума в маркировке всех значительных этапов человеческого существования, в том числе его начало и конец.

На раннем этапе развития дагерротипии продолжалась традиция посмертного живописного портрета, в котором реализовывался сентиментальный подход к смерти, свойственный особенно протестантским обществам. Принципиальное различие между посмертным портретом и посмертной фотографией заключалось в том, что живописец изображал умершего как живого среди живых, лишь выделяя его особыми конвенциональными метками: венком, букетом цветов, молитвенником. На фотографии же усопший был лишен жизни, он однозначно мертв. Фотография фиксировала именно момент, следующий непосредственно за умиранием, а не предшествующую этому мгновению жизнь. Посмертный портрет эпохи дагерротипии представлял собой еще переходную форму: мы видим покойного с открытыми глазами, в каждодневной одежде, а не в посмертном облачении. Но в то же время сама фотография безжалостно показывала безжизненность своего объекта. Современный зритель переживает гнетущие эмоции, разглядывая снимки подобного рода. Мы как будто присутствуем при попытке «оживления» мертвецов, своеобразного психологического откладывания окончательной неизбежности небытия.

В иконографии посмертного дагерротипа центральное место занимали портреты умерших детей, а также родителей с умершими детьми на руках, что, очевидно, отражало демографические особенности эпохи¹. В снимках этого типа сегодня особенно остро ощущается отчаянное стремление сохранить иллюзорное присутствие ушедшего «в мир иной» члена семьи, подтвердить целостность виртуальной семейной общности. Фотография становится психологически действенным борцом со смертью, формой победы над утратой. В среде обывателей среднего достатка посмертный снимок оказывался обычно единственным изображением ребенка. Посмертная фотография детей сосуществует на этапе неспецифического функционирования фотографии с живописным портретом. Отметим, что, поскольку «гальванизация»

умерших гораздо лучше удается живописи, многие искусствоведы ошибочно относят большинство изображений детей XVIII–XIX вв. к прижизненным, хотя на самом деле они были написаны с умерших² (рис. 11).



Рис. 11. Вуд (?). 1845. Портрет отца с умершим ребенком на руках

Напомним, что массовое фотографическое мышление 40–60-х годов XIX в. носило еще во многом «первобытный», мистический характер. Фотография еще психологически не эмансипирована от своего «источника», т. е. снятой на фотографию модели, она как бы ее виртуальная часть. Господство «первобытного» мышления в отношении связи фотоизображения и его референта обнажало себя в рефлексии по поводу фотографии как бесспорного артефакта человеческой жизни. Люди размышляли о бренности своего существования, снимаясь на дагерротипы, и рассматривали их в качестве того, что останется близким после их физической кончины. Фотография начала осознаваться шансом воплощения пушкинского: «Нет, весь я не умру, — душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убе-

жит». Только надежду на гипотетическое творческое бессмертие заменило практическое бессмертие фотографии (кстати, дагерротип в отличие от фотографии на бумажном носителе действительно почти вечен). Место лиры занимает фотография. Таким образом, одним из мотивов фотографирования в середине XIX в. было стремление сохранить слепок, фрагмент своей личности после смерти.

После смерти человека миметическая функция фотографии утрачивает свою значимость, поскольку больше нет возможности сравнить фотографию и ее референта. В этом смысле разглядывание фотографий давно умерших предков действительно сообщает им новое бытие в сознании потомков. Фотография поистине становится «сертификатом присутствия». Вне фотографии их бы просто не существовало как субъективной реальности. Как говорит Р. Барт: «Фотография утверждает — у прошлого когда-то было настоящее».

Кракауэр (Krausauer) обнаружил в самом процессе производства фотоснимка коннотации с воскрешением умерших. Путешествие Орфея из тьмы Аида на свет сходно с процессом проявки фотографии. Пленку печатали в затемненном помещении, и в какой-то момент на бумаге проявлялся образ отсутствующего объекта. Эвридика возвратилась из Царства мертвых³.

Показателен следующий пример из переписки знаменитой американской поэтессы Эмили Дикинсон с отцом. В 1862 г. она писала: «Отец постоянно сожалеет о том, что не имеет при себе моего дагерротипического портрета. Он говорит, что смерть может настичь нас в любой момент, а он располагает образами всего на свете, но только не моим»⁴. Опасения отца Дикинсон оказались напрасными, мы до сих пор представляем ее внешность по дагерротипу 1849 г. и не можем реконструировать ее облик в более поздние годы. Другими словами, дагерротип является формой «заботы о себе» в понимании М. Фуко, затрагивающей аспект посмертного благополучия⁵. Посмертный портрет с этой точки зрения уже был данью родных, проявлением их заботы наряду с организацией похорон, церковного отпевания, поминания и т. д. Поэтому особую остроту принимала проблема качества фотографии. Большинство известных фотографов XIX в. прак-

тиковали в жанре посмертного портрета (например, Надар и Д.Г. Россетти), что свидетельствует о высоком общественном статусе данного типа фотографии.

Практика изображения мертвого тела как живого делала посмертную фотографию достоянием личной истории, точкой в хронике индивидуальной жизни, без которой она была бы неполна. Фотографирование больных и умирающих намекало на то, что бытование данного типа фотографии еще не эмансипировано от нужд изображаемого субъекта, т. е. индивидуально ориентировано. Фотография делалась в первую очередь для субъекта, а уж во вторую как напоминание о нем близким. В этой связи представляется показательным тот факт, что на надгробный камень помещается прижизненная фотография усопшего, призывающая своим содержанием вспомнить не смерть, но жизнь. Она обычно (ведь выбирается «удачная» фотография, где человек здоров, находится в расцвете сил, да еще и улыбается) разительным образом контрастирует с эпитафией, подчеркивающей, как правило, бренность жизни. Возможно, именно этим бросающимся в глаза диссонансом объясняется постепенное исчезновение жанра эпитафии как такового. Современность делает выбор в пользу «живого» фотографического образа.

Совершенно иную функцию выполняли посмертные фотографии знаменитых людей или святых⁶. Здесь фотография, являясь наследницей посмертной маски, призвана была сохранить для потомков черты лица персонажа, чье значение признано обществом. Посмертной фотографии святого, по мнению публики, сообщались чудесные свойства: она могла исцелять и предупреждать о надвигающихся катаклизмах. Подобные свойства, например, приписывались фотографиям священника Камиля Долара (Camille Dolard), который был канонизирован вскоре после опубликования его снимков на смертном одре. Описаны даже случаи мироточения фотопортретов. В иконописи всегда затушевывался аспект индивидуальности художника, все усилия которого должны быть направлены на воспроизведение лика святого с максимальной объективностью. Понятно, что фотография пришлась здесь кстати. При этом, однако, фотографическая икона до сих пор имеет маргинальный статус в церковной жизни. Офи-

циально внешний облик канонизированного утверждается Синодом в форме живописного изображения, хотя и выполненного на основе фотографий. По-видимому, препятствием к распространению фотографической иконы служит представление о массовости, общедоступности и демократизме фотопортрета (ведь сняться может каждый) при сохранении элитарности живописи.

Роль фотографий людей искусства и политических деятелей, конечно, была куда более скромной. Они, с одной стороны, и после смерти продолжали стоять на страже созданных под их эгидой виртуальных сообществ, а с другой – на индивидуальном уровне способствовали литературному и гражданскому вдохновению. Похороны заметных фигур часто выливались или в стихийные митинги, или в помпезные официальные мероприятия. Газеты публиковали репортажи с похорон, снабжая их фотографическими иллюстрациями и статистикой о количестве посетивших. Во всяком случае с появлением практики тиражированной посмертной фотографии смерть перестала быть частью индивидуальной жизни и стала публичным фактом, достоянием всех.

Отдельно развивался жанр личной похоронной фотографии. Здесь мы сталкиваемся с обратным процессом: начинаясь как репортаж об общественно значимом событии (похороны знаменитого человека) и, следовательно, представляя собой реализацию функции создания исторических воспоминаний, постепенно похоронная фотография внедрилась в обиход рядового обывателя. Инициированный социумом жанр перешел в область индивидуального использования. Семейные альбомы, особенно сельские, в обязательном порядке наряду с детскими, свадебными и коллективными фотографиями включают снимки похорон как значительной вехи существования семейной общности.

В средствах массовой информации фиксация индивидуальной смерти в коллективном опыте узкого круга близких родственников попадает в один ряд с «обезличенным» изображением смерти в фоторепортаже. Здесь личный финал деиндивидуализируется, лишается естественной эмоциональной нагруженности скорбью и сожалением. Фотограф показывает зрителю мертвое тело человека, который не был известен ему при жизни. Смерть

визуализируется сама по себе вне отношения к жизненному пути изображенного человека, он для нас – аноним, референт смерти как явления. Единственная эмоция, которую вызывают такие образы, – ужас и желание уклониться от какого то ни было контакта с пугающей реальностью.

Исключение смерти из контекста жизни, восприятие ее как явления экстраординарного в связи с развитием медицины, с одной стороны, и профессионализацией сферы обслуживания смерти – с другой, характерно для современного состояния культуры (многим кажется, что люди действительно умирают реже, чем раньше). Такое положение ведет к тому, что посмертная фотография попадает в класс «скрытых» изображений. Посмертную фотографию не демонстрируют чужим, оставляя ее для личного пользования. Посмертные и похоронные фотографии не помещают в альбом, а хранят отдельно в специальной папке (конверте, пакете). Таким образом, функционирование посмертной фотографии в культуре утрачивает социальный и коммуникативный аспекты. Она полностью переходит в сферу организации автобиографической памяти, которую в данном случае уместнее было бы назвать альтер-биографической.

Фотографический материал достаточно активно используется в психологических исследованиях. Например, Кристиансон и Лофтус (Christianson and Loftus) в целях изучения влияния стресса на точность памяти демонстрировали испытуемым фотоизображения дорожного происшествия с участием велосипедиста¹. С аналогичными целями Сагара (Sagara) предъявлял участникам эксперимента фотографии окровавленного мужчины, сидящего на земле возле автомобиля, или домохозяйки, порезавшей ножом палец². Контрольной группе показывали схожие по сюжету фотографии, на которых были удалены травмирующие детали. Сагара обнаружил, что непосредственно после предъявления испытуемые более полно помнят эмоционально нейтральные фотографии, но спустя несколько дней преимущество в точности переходит именно к стрессогенным снимкам. В работе Ашерманна (Aschermann) дошкольников просили вспомнить об игре в рыбалку, которая имела место за 10 дней до опроса. Детям из экспериментальной группы показывали фотографии, относящиеся к тому дню, когда происходила игра, в то время как детям из кон-

трольной группы приходилось опираться только на вербальную инструкцию. Было установлено, что даже для дошкольников фотографии являются мощным ключом доступа к воспоминаниям³.

Исследование Ярми (Yarney) было посвящено сравнению эффективности двух одинаково распространенных в юридической практике процедур опознания по фотографиям⁴. В первом случае для опознания предъявлялись все фотографии сразу (showups), во-втором – фотографии подозреваемых, причем последовательно, по одной (lineups). Варьируя временной интервал между целевым событием и предъявлением фотографий, а также степень отличия одежды человека на фотографии от той, в которую он был одет при встрече с испытуемым, Ярми установил, что предъявление снимков последовательно оказывается более эффективным, чем одновременно.

Сюзан Перлштейн (Susan Perlstein) удалось продемонстрировать значительную роль фотографий в формировании истории жизни⁵. Она предложила программу Elders Share the Arts, в рамках которой пожилые люди использовали свои личные фотографии для создания коллажей и фотоэссе. Диагностика психологического состояния участников программы до и после сессий с привлечением фотографий подтвердила положительное влияние подобных техник на общее улучшение психологического статуса.

В ряде работ было также установлено, что с помощью фотографий можно достигнуть значительного искажения существующих у человека воспоминаний. Так, Шактер (Schacter) написал о том, что просматривание фотографий способно индуцировать ложные воспоминания у лиц старшего возраста⁶. Участники эксперимента проявляли склонность «вспоминать» события, которые они видели на специально смонтированных фотографиях, будто они произошли в их реальной жизни. Шактер связал полученный эффект с ошибкой в мониторинге источника информации, о которой шла речь в гл. 11. Более подробный обзор психологических работ, проведенных на материале фотографий, можно найти в гл. 4–5, 10–13 настоящей книги.

Таким образом, можно утверждать, что использование фотографии для анализа широкого круга психических явлений и в первую очередь явлений памяти уже прочно

вошло в обиход психологической науки. Однако все приведенные исследования апеллируют к фотографии как внешнему по отношению к субъекту ключу доступа к содержанию памяти. Наш подход, реализуемый в работе, описанной ниже, кардинально иной.

Мы исходим из предположения о том, что люди используют фотографии не только в качестве материальных объектов, но и в качестве носителей идеальных образов, связанных с имеющимися в их архиве фотографиями. Предположительно только небольшая часть реально существующих фотографий по-настоящему присваивается субъектом, становясь Я-объектами и достоянием «личной культуры», по терминологии Баркляя и Смита (Barclay, Smith)⁷. Именно о таком классе фотографий Х. Белофф написала: «Есть фотографии, которые каждый из нас хранит в своей душе всегда. Их можно назвать личными иконами, и они играют крайне важную роль в нашей психической жизни»⁸.

Мы полагаем, что такие образы фотографий есть действительная сила, помогающая человеку сохранять автобиографические воспоминания. Концепция Л.С. Выготского, которая неоднократно упоминалась выше, рассматривает процесс интериоризации внешних культурных средств как основной механизм формирования специфики человеческой психики, определяемый складывающейся системой высших психических функций. Фотография, являясь развивающимся в культуре средством, существенно преобразующим процессы памяти людей нашей эпохи, также должна была пройти путь интериоризации и обнаружить свое функционирование в качестве внутреннего средства регуляции «окультуренной» психики личности, рефлексирующей индивидуальную историю своего бытия в мире. Интериоризованные личностью, «присвоенные» фотографии мы предлагаем назвать ментальными. Исследование индивидуального корпуса ментальных фотографий может обогатить наши знания и о закономерностях функционирования автобиографической памяти, и о существенных характеристиках фотографии как таковой.

Что означает помнить фотографию? Обладают ли ментальные фотографии какими-либо особенностями по сравнению с обычными материальными фотографиями? Зачем люди вспоминают свои фотографии? Пытаются ли они обрести доступ к конкретным эпизодам своего прошло-

го? Или они ищут образное выражение своей унитарной, не сводимой ни к одному конкретному переживанию идентичности? Вот круг вопросов, которые мы стремились изучить экспериментально.

Участниками исследования стали 31 испытуемый в возрасте от 18 до 34 лет (средний возраст = 26,2 года, станд. откл. = 4,4), среди них было 17 женщин и 14 мужчин. Исследование проводилось в университете г. Дарема в Великобритании (Durham University, UK) при содействии проф. М.А. Конвея (M.A. Conway). Для анализа данных использовался стандартный статистический пакет SPSS for Windows. Применялись T-test для независимых групп и экспериментальный факторный анализ.

Каждого участника исследования мы просили вспомнить 10 фотографий, на которых он или она изображены. Так как нас интересовали именно ментальные фотографии (т. е. воспоминания о фотографиях), а не сами фотоснимки, то достоверность полученных отчетов не верифицировалась. Вспомнив фотографию, испытуемый записывал на бланке ее условное название и вспоминал следующую. Затем испытуемые оценивали каждую из ментальных фотографий по 5-балльной шкале. Оценке подвергались следующие характеристики: частота воспоминания фотографии в прошлом; яркость и подробность своего образа (отдельно – лица, тела, одежды); яркость и подробность фона снимка; степень похожести и степень психологической близости образа (насколько близок вам ваш образ на фотографии?). Затем испытуемые заполняли лист общих вопросов, которые касались «возраста» фотографии, места, где был сделан снимок, контекста ситуации съемки, не отраженного на фотографии, и т. д.

В целом было получено 306 воспоминаний о фотографиях. Один из испытуемых (гражданин Пакистана) смог вспомнить только 6 фотографий, что связано с религиозным ограничением на фотосъемку людей на его родине. Испытуемые говорили о том, что располагают достаточным количеством своих портретов в личном архиве (среднее = 84, минимальное = 25), т. е. не испытывают трудностей с выполнением инструкции.

При анализе всего корпуса полученных данных какой-либо определенной тенденции относительно частоты вспо-

минания фотографий в прошлом не было выявлено (среднее = 3,09, станд. откл. = 1,17). 28 фотографий испытуемые вспомнили впервые во время опроса, 38 из упомянутых фотографий вспомнили почти ежедневно. Согласно учению о внутренних культурных средствах регулирования психики, на котором базировалось наше исследование, мы решили использовать критерий частоты воспроизведения фотографии в прошлом для отбора реально действующих в психологическом пространстве испытуемого ментальных фотографий. С нашей точки зрения, те фотографии, которые человек часто вспоминает вне стен лаборатории, могут пониматься как интериоризированные средства регуляции психики, в то время как остальные являются случайными и, следовательно, не релевантными нашей исследовательской задаче.

Для проверки гипотезы о характере различий часто и редко вспоминаемых фотографий мы разделили данные на две группы. В первую группу (часто вспоминаемые фотографии) попали ментальные фотографии, оцененные 3–5 баллами по шкале частоты воспоминания ($N = 204$, 67% всех фотографий). Во вторую группу (случайные фотографии) попали ментальные фотографии, которые были оценены 1–2 баллами по шкале частоты воспоминания ($N = 102$, 34% всех фотографий). Сопоставив группы с помощью T-test для независимых групп, мы обнаружили статистически значимые различия между ними (рис. 12).

Различия были установлены: в яркости образа в целом [$t(102) = 3,6$, SEM = 0,15, $p < 0,000$, 2-tailed]; детальности образа [$t(102) = 2,8$, SEM = 0,17, $p < 0,006$, 2-tailed]; ясности своего образа [$t(102) = 4,7$, SEM = 0,11, $p < 0,000$, 2-tailed]; ясности образа тела [$t(102) = 4,7$, SEM = 0,14, $p < 0,000$, 2-tailed]; ясности лица [$t(102) = 5,4$, SEM = 0,12, $p < 0,000$, 2-tailed]; ясности одежды [$t(102) = 3,5$, SEM = 0,13, $p < 0,001$, 2-tailed]; ясности фона [$t(102) = 3,4$, SEM = 0,15, $p < 0,001$, 2-tailed]; психологической близости образа [$t(102) = 8,2$, SEM = 0,12, $p < 0,000$, 2-tailed]; похожести образа [$t(102) = 5,9$, SEM = 0,13, $p < 0,000$, 2-tailed]; в порядке воспроизведения [$t(102) = 2,0$, SEM = 0,3, $p < 0,04$, 2-tailed]; в порядке предпочтения данной фотографии другим [$t(102) = 4,8$, SEM = 0,33, $p < 0,000$, 2-tailed] и вероятности того, что данная фотография будет оценена как лучшая [$t(102) = 2,3$, SEM = 0,04, $p < 0,02$, 2-tailed].

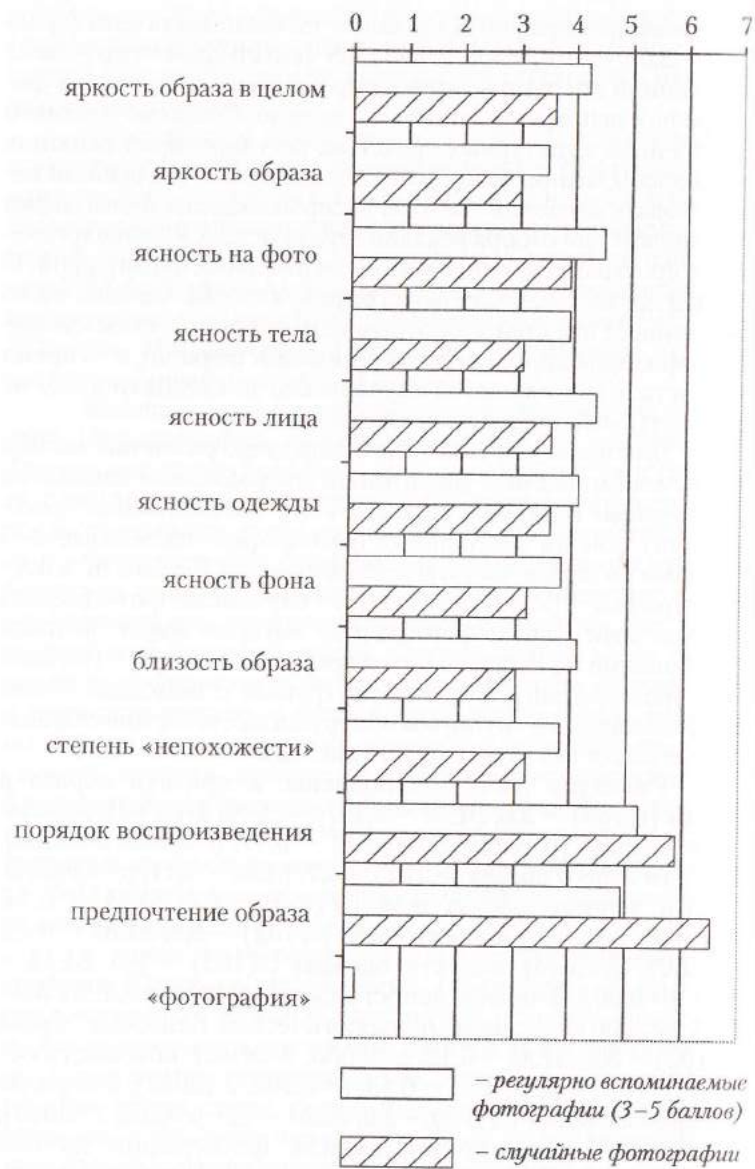


Рис. 12. Различия между оценками образов регулярно и редко вспоминаемых фотографий

Таким образом, можно считать установленным, что часто вспоминаемые ментальные фотографии в большей степени связаны с контекстом съемки, выходящим за рамки кадра. Обращение к ним позволяет реконструировать эпизод, прямо не зафиксированный на снимке. Они легко входят в сознание, поскольку их вспоминают в первую очередь, полны деталей и кажутся похожими и психологически близкими. Эти фотографии переживаются как «свои», как определенная психологическая собственность. Интересно, что между двумя группами не было выявлено различий в «возрасте» фотографий. Как часто вспоминаемые фотографии, так и случайные могли относиться к младенчеству, детству, юности или зрелости.

Тот факт, что атрибуция фотографии – похожей или непохожей – практически не зависит от времени снимка, выглядит парадоксальным. Другими словами, Я-младенец на фото субъективно также похож на меня нынешнего, как и Я-подросток. Вероятно, обнаруженный феномен объясняется потребностью сохранения непрерывности личности на протяжении всей жизни.

Анализ соотношения психологической близости образа и частоты его воспроизведения подтверждает тезис о субъективизации культурного средства в ходе его присвоения. Если образ воспринимается как «Я-объект», он психологически близок и легко доступен. Среди часто вспоминаемых ментальных фотографий 85% психологически близких и всего 2,5% психологически чуждых. Подобная зависимость не обнаруживается для редко вспоминаемых фотографий. Среди них 30% – психологически близких, 37% – психологически чуждых и 33% – получивших средние оценки. Можно проинтерпретировать эти данные, свидетельствующие о закономерной связи часто вспоминаемых фотографий со структурами Я.

Таким образом, мы подтвердили гипотезу о том, что люди располагают корпусом регулярно вспоминаемых ментальных фотографий, значимо отличающихся от редко или случайно воспроизведенных фотографий по субъективным критериям яркости актуализируемого воспоминания, детальности, психологической и миметической близости и доступности ситуационного контекста. Поскольку именно образы часто вспоминаемых фотографий

являются объектом нашего интереса, в дальнейшем мы будем рассматривать только их.

Образы регулярно вспоминаемых фотографий обладают высокой яркостью и детальностью (среднее = 4,4, станд. откл. = 0,81). Испытуемые могут легко узнать на фотографии свои лица (среднее = 4,36, станд. откл. = 0,99). Лицо на фотографии «видится» лучше, чем тело (среднее = 3,8, станд. откл. = 1,1) или одежда (среднее = 4, станд. откл. = 1,1). Различие между ясностью распознавания лица и тела статистически значимо ($p < 0,000$, $t(204) = 5,3$, SEM = 0,09). Различие между ясностью распознавания лица и одежды также статистически значимо ($p < 0,001$, $t(204) = 3,4$, SEM = 0,08). Следовательно, уместно, пользуясь терминологией Р. Барта, говорить о лице как о «пунктуме» ментальной фотографии. Термин «пунктум» означает наиболее значимый фрагмент визуального образа. Более того, именно яркость лица делает максимальный вклад в переживание яркости образа как целого. Максимальное сходство переменных, выявляемое методом факторного анализа, обнаруживает яркость образа в целом (факторная нагрузка 0,681) и яркость лица (факторная нагрузка 0,999). Как уже отмечалось, не существует определенного возрастного предпочтения среди часто вспоминаемых ментальных фотографий. Данные образы могут адресоваться к любому возрасту между 0,5 и 34 годами (среднее = 17, 24 года, станд. откл. = 8,0).

В начале главы мы уже размышляли о функциональной нагрузке ментальной фотографии. Исчерпывается ли ее роль обеспечением доступа к конкретному эпизоду прошлого? Предположим, что не все переменные, которые были включены в вопросник (ведь такое включение во многом – произвол экспериментатора), в равной мере важны. Кроме того, они могут отражать различные, частично независимые процессы, разворачивающиеся с использованием ментальной фотографии. Для проверки подобных предположений мы применили факторный анализ. Его результаты представлены в табл. 7.

Таблица 7
Результаты применения факторного анализа
(выделение двух факторов)

Loadings	Компонент	
	1	2
Объясняет процент дисперсии	23,588	23,588
Накопленный процент	18,767	42,355
Ясность образа лица	<u>.735</u>	2,601E-02
Ясность образа в целом	<u>.733</u>	-3,293E-02
Психологическая близость образа фотографии	<u>.700</u>	9,924E-02
Возраст на фотографии	4,315E-03	<u>.791</u>
Детали ситуации, которые отсутствуют на фотографии	,215	<u>.789</u>
Яркость образа места, где была сделана фотография	,168	<u>.757</u>

Примечания:

1. Метод выделения – анализ принципиальных компонент.
2. Метод вращения – Varimax с нормализацией Кайзера.

Важной находкой при применении двухфакторного анализа стало выявление трех принципиальных компонент (at $p < 0,05$, factor loading are $> 0,7$) для первого фактора, которые определяют качественные характеристики ментальной фотографии. Ими оказались ясность образа лица (0,735), ясность образа в целом (0,733) и психологическая близость образа (0,7). Взятых вместе, их можно объединить под названием «фигуративный фактор».

Для второго фактора были экстрагированы следующие принципиальные компоненты: возраст на снимке (0,791), детали ситуации, которые отсутствуют на фотографии (0,789), и яркость образа места, где проходила съемка (0,757). В совокупности данные компоненты можно рассматривать как детерминанты эпизодического контекста ситуации съемки, т. е. конкретного эпизода прошлого, прямым референтом которого служит фотосни-

мок. В связи с этим выявленный фактор получил название «контекстуальный».

Выделение двух факторов (контекстуального и фигуративного) позволяет предположить, что свой образ и контекст съемки на ментальной фотографии играют свои роли последовательно и частично независимо. По нашему мнению, данные факторы представляют собой отражение двух стадий использования ментальной фотографии. Можно предложить двухстадиальную модель адресации к памяти с помощью ментальной фотографии, базирующуюся на общей модели функционирования автобиографической памяти М. Конвея и Д. Рубина (M. Conway, D. Rubin)⁹. Согласно их точке зрения неизменных, готовых для воспроизведения следов памяти просто не существует. Напротив, каждое конкретное воспоминание является результатом конструирования «здесь» и «сейчас» из различных доступных фрагментов информации. Причем процессы поиска могут запускаться как «снизу вверх» (от конкретного эпизода), так и «сверху вниз» (от общего переживания целостности своей личности и судьбы). Фигуративная и контекстуальная фазы работы с ментальной фотографией как раз и отражают адресацию к различным уровням построения автобиографической памяти. Контекстуальная фаза связана с анализом богатого феноменологического материала личного прошлого, а фигуративная фаза апеллирует к высшему уровню памяти, к «точке» ее интеграции со структурами личности.

Для установления адекватной последовательности фигуративной и контекстуальной стадий в процессе оперирования автобиографической памятью мы сопоставили подгруппу ментальных фотографий, характеризующихся высокими показателями переменных, вошедших в один и в другой факторы. Другими словами, мы противопоставили фотографии, которые испытуемые оценили высоко и по яркости себя на снимке, и по яркости контекста съемки, и те фотографии, относительно обстоятельств возникновения которых испытуемые не располагали достаточной информацией. Для этого мы разделили все часто вспоминаемые ментальные фотографии по параметрам доступности деталей ситуации, не включенных в кадр, основываясь на данных, полученных при ответе на вопрос: «Можете ли вы вспомнить детали ситуации, которая предшествовала

съемке или следовала за ней?» Фотографии, набравшие 3–5 баллов по данной шкале, получили название «эпизодические» (N = 153, 70% всех фотографий), а фотографии, набравшие 1–2 балла по данной шкале, получили название «сущностные» (N = 51, 30%). Очевидно, речь идет здесь о ментальных фотографиях, «укорененных» и «не укорененных» в событийную ткань прошлого (подробнее о характеристиках сущностных фотографий см. гл. 13). Применяв T-test для независимых групп, мы обнаружили ряд статистически значимых различий между эпизодическими и сущностными ментальными фотографиями.

Различия были найдены в степени запоминания: обстоятельств съемки [t(50) = 8,414, SEM = 0,07, p < 0,000, 2-tailed]; человека, который произвел съемку [t(50) = 5,36, SEM = 0,12, p < 0,000, 2-tailed]; яркости образа места, где была произведена съемка [t(50) = 8,74, SEM = 0,21, p < 0,000, 2-tailed]; возраста на снимке [t(50) = 8,36, SEM = 0,54, p < 0,000]; психологической близости образа [t(50) = 3,78, SEM = 0,19, p < 0,004, 2-tailed]; похожести образа [t(50) = 4,73, SEM = 0,18, p < 0,000].

Таким образом, оказалось, что мы имеем дело с двумя подгруппами в равной степени проработанных ментальных фотографий, которые и используются людьми по-разному. Эти подгруппы равны в отношении полноты и детальности своего образа, в степени предпочтения и доступности для актуализации. В то же время они значительно различаются по доступности контекста, выходящего за рамки кадра, возрасту фотографии (средний возраст для эпизодической = 19,56 лет, станд. откл. = 6,7 Vs; средний возраст для сущностной = 10,14 лет, станд. откл. = 7,4) и субъективной похожести. Мы полагаем, что данные различия имеют прежде всего функциональные причины.

Продолжая развивать двухстадиальную модель адресации к памяти с помощью ментальной фотографии, мы полагаем, что эпизодические фотографии обеспечивают доступ к серии конкретных эпизодов прошлого. На первой стадии человек опознает себя на фотографии и формирует запрос именно в систему автобиографической памяти, которая наиболее тесно связана с системой Я. Ощущение «Это – я!» служит своеобразными воротами в хранилище памяти. Соседство с Я будит чувство психологической близости

ментального образа и как следствие переживание похожести. Затем на основании анализа перцептивных характеристик своего образа выносится суждение о периоде жизни, к которому относится фотография. Значимыми критериями здесь могут быть возраст, атрибуты социальной роли, деятельность и т. д. На этой стадии образ человека (фигура) играет роль подлежащего фотографического высказывания. Главной задачей данной фазы является переживание наиболее полной идентичности образа и личности. Мигание фигуры и фона происходит на следующей, контекстуальной, стадии. Субъект осознает контекст, присутствующий на фотографии, и устанавливает двухстороннее соответствие между видимым контекстом и невидимой ситуацией, которая стоит за ним. Этот акт ведет за собой процесс «on-line» реконструкции автобиографического эпизода. Свой образ, жизненный период и конкретный эпизод становятся неразрывно связанными. Обладая «внутренним» взглядом на фотографию такого рода, субъект достигает повторного переживания эпизода прошлого. В результате возникает сознательное воспоминание события прошлого.

Использование сущностной ментальной фотографии предполагает прохождение только через фигуративную стадию. Человек достигает переживания насыщенного чувства самоидентичности и протяженности себя во времени, не выходя в пласт частного события.

Таким образом, процесс взаимодействия субъекта и его автобиографической памяти, опосредствованный ментальной фотографией, можно рассматривать как направленный процесс сверху вниз, включающий фигуративную стадию (анализ своего образа на представленной идеально фотографии, результирующий в переживании самоидентичности) и контекстуальную стадию (анализ контекста образа и установление его связи с прошлой ситуацией). Фигуративная стадия мыслится универсальной для обоих типов функционирования ментальной фотографии (эпизодической и сущностной). Контекстуальная стадия необходима для полной реализации эпизодической ментальной фотографии и избыточна для сущностной.

Дополнительную поддержку предложенной нами модели мы находим при анализе временного распределения эпизодических и сущностных фотографий (рис. 13).

Возраст эпизодических и сущностных ментальных фотографий значительно отличается. Сущностные фотографии преимущественно относятся к детству (среднее = 10, 14 лет, минимум = 0, 8 лет, максимум = 27 лет, станд. откл. = 7,4). 57% сущностных ментальных фотографий основываются на снимках, сделанных в возрасте до 10 лет. Эпизодические фотографии скорее адресуются юношеским годам (среднее = 19, 56 лет, минимум = 3 года, максимум = 34 года, станд. откл. = 6,7). Лишь 9,25% воспоминаний об эпизодических фотографиях относятся к возрасту до 10 лет. Почти 70% эпизодических фотографий и 37,25% сущностных фотографий были сделаны, когда изображенным на них людям было от 16 до 27 лет.

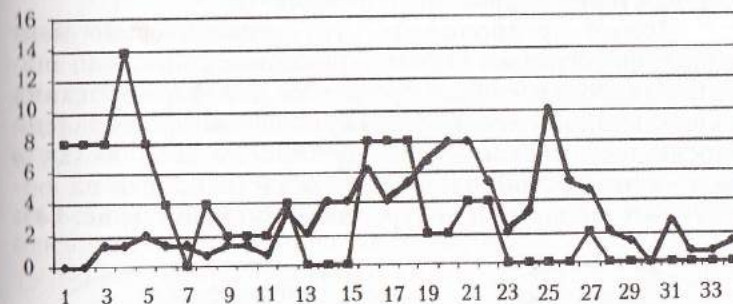


Рис. 13. Распределение воспоминаний о фотографиях по возрастам, %: —●— эпизодические фотографии; —■— сущностные фотографии

Мы видим, что эпизодические и сущностные фотографии, взятые вместе, формируют «пик» насыщенности воспоминаниями, т. е. своеобразное сгущение воспоминаний о периоде между 15 и 30 годами на фоне относительно низкого количества воспоминаний, относящихся к другим возрастам. Данный эффект был получен зарубежными авторами при использовании различного материала воспоминаний (ключевые слова, свободный рассказ и т. д.) и оказался необычайно устойчивым¹⁰. Исследователи объясняют эффект «пика» с точки зрения общих закономерностей запоминания, перенесенных из лабораторных условий на целостную жизненную перспективу.

В ситуации резких изменений поступление новой информации тормозит воспроизведение старой (ретроактивная интерференция). Длительный период стабильной стимуляции вызывает проактивную интерференцию, т. е. система препятствует фиксации новой информации, поскольку она сходна со старой. Таким образом, наилучшие условия для запоминания создаются в начале периода стабильности. В связи с тем, что юность характеризуется максимальным числом перемен на биологическом, социальном и личностном уровнях, именно следующий за годами юности период запоминается лучше всего. Развитие данного понимания сути эффекта «пика» происходит в рамках модели формирования личной идентичности Э. Эриксона. Период «пика» совпадает с возрастом обретения первой идентичности¹¹.

Можно предположить, что эпизодические ментальные фотографии за счет адресации к социально значимым эпизодам служат средством для формирования и социальной идентичности, а сущностные фотографии, относящиеся к этому периоду, вносят свой вклад в поддержание устойчивой самоидентичности на фоне бурных внешних и внутренних изменений (рис. 14).

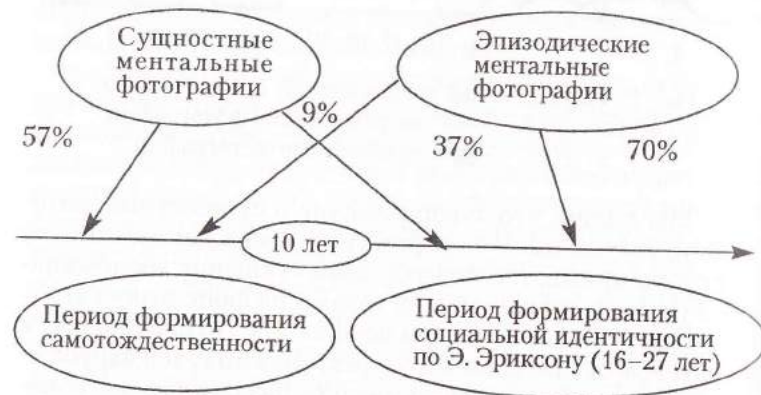


Рис. 14. Вклад сущностных и эпизодических ментальных фотографий в формирование идентичности

Преобладание сущностных ментальных фотографий о периоде детства при практически полном отсутствии эпизодических фотографий указывает на значение данного отрезка жизни как основы именно индивидуальной, коренящейся в детстве самоидентичности вне контекста социального окружения.

Итак, сосредоточив свое внимание на ментальных репрезентациях фотографий, мы следуем классической гегелевской схеме развития познания, согласно которой каждая когнитивная функция проходит три этапа: сначала она существует «в себе», затем «для других» и, наконец, «для себя». Вариантом подобного понимания в психологии является модель культурно-исторического развития Л.С. Выготского.

Суммируя полученные результаты, мы формулируем следующие выводы:

люди обладают корпусом ментальных фотографических репрезентаций (ментальных фотографий), которые служат внутренним интериоризованным культурным средством для регуляции единой системы «личность – память»;

ментальные фотографии характеризуются высокой субъективной яркостью и отчетливостью, психологической близостью и сходством, а также высокой доступностью ситуативного контекста съемки, не запечатленного на снимке;

образ лица является «пунктумом», т. е. наиболее семантически емким элементом ментальной фотографии;

содержание воспоминания, индуцированного ментальной фотографией, не ограничивается ситуацией, представленной на снимке, а разворачивается в координатах «пространство-время» далеко за ее пределы;

оценка ментальной фотографии как близкой и похожей является интегральным свидетельством степени приближенности к структурам Я;

адресация к системе автобиографической памяти, опосредствованная ментальной фотографией, проходит две стадии. Первая стадия (фигуративная), осуществляясь через осознание локализованного во времени своего образа, активизирует связанные с Я структуры и обеспечивает доступ к системе хранения индивидуализированных содержаний. Прохождение фигуративной стадии сопровождается ярким переживанием чувства самоидентичности. Вторая

стадия (контекстуальная), осуществляясь через анализ характеристик фона изображения, конкретизирует запрос к эпизоду прошлого;

может быть выделено два типа ментальных фотографий, которые обеспечивают доступ к системе автобиографической памяти. Оба типа образов равны в аспектах психологической близости и схожести, субъективной яркости и детальности, предпочтении и легкости актуализации. Они значимо различаются по параметрам доступности контекста ситуации съемки и возрасту съемки;

эпизодические ментальные фотографии (контекст доступен) считаются идеальным инструментом доступа к конкретным эпизодам прошлого. Их использование предполагает прохождение через обе выделенные стадии (фигуративная и контекстуальная);

сущностная ментальная фотография (контекст не доступен) служит для достижения чувства самотождественности и переживания непрерывности личной истории. Использование сущностной ментальной фотографии предполагает прохождение только фигуративной стадии обработки информации, так как в данном случае доступ к конкретному эпизоду является избыточным;

эпизодические ментальные фотографии преимущественно адресуются возрасту «пика» насыщенности воспоминаниями (юность). Через обращение к эпизодическим ментальным фотографиям субъекту репрезентируются вещи обретения социальной идентичности;

сущностные ментальные фотографии адресуются как возрасту «пика» насыщенности воспоминаниями, так и детству. Основная функция сущностных ментальных фотографий – поддержание самотождественности личности вне зависимости от социального контекста¹².

Заключение

Проведенное нами изучение соотношения развития фотографии как технического изобретения с его ролью в организации новых форм человеческой деятельности позволило выявить стадиальность вхождения в обиход культуры этого технического достижения. Мы показали, что освоение культурой такой технической новации, как фотография, происходило постепенно, закономерно порождая инновационные социальные процессы и развивая новые формы психики человека. Появление и внедрение в мир фотографии как социокультурного феномена сначала вписывается в сложившиеся технологии деятельности, в свою очередь преобразуя их, а затем сама внутренняя логика совершенствования этого технического средства вызывает мощный рост новых культурных практик. В ходе данного процесса фотография последовательно приобретает все новые социальные и психологические функции, которые получают свое необходимое техническое воплощение.

Эксплицированы шесть типов идей и практик использования фотографии в культуре:

– обретение субъектом новых форм телесной идентичности;

- идентификация и каталогизация социумом своих членов;
- отражение, открытие, конструирование (или искажение) новых физических и социальных миров;
- символическое обладание миром;
- психологическая экспансия в пространство и время;
- объективация и опосредствование индивидуальной и коллективной автобиографической памяти.

Социальные и психологические функции фотографии оказываются взаимосвязанными по типу конгруэнтности или конфликтности.

Человек, входящий в мир культуры, овладевает фотографией как потенциально неисчерпаемым социокультурным средством, последовательно раскрывая, распредмечивая содержащийся в ней широкий спектр психологических функций и возможных форм деятельности.

Культурные практики, основанные на фотографии, оказываются средством, преобразующим социум и личность, источником возникновения и распространения в культуре не существовавших ранее потребностей, форм познания, деятельности и общения. Фотография выступает в качестве объекта и средства:

- возникновения новых форм межличностной коммуникации и социальных воздействий;
- создания виртуальных общностей;
- презентации и конструирования новых миров;
- формирования специального «фотографического» восприятия мира;
- расширения пространства и времени бытия личности путем задания им особой «метрики»;
- обретения новых моделей и механизмов идентичности личности;
- «фотографического нормирования» самосознания;
- изменения способов самопрезентации и построения имиджа (self-image);
- стабилизации форм представленности личности в Другом;
- создания новых способов коммуникации с историческим, социальным и индивидуальным прошлым;

- обогащения механизмов организации автобиографической памяти, способов фиксации автобиографического материала и его извлечения.

Преобразование процессов социализации и индивидуализации личности, появление особого класса «техник себя», реализуемых с применением фотографий, обеспечивает новые пути психического развития человека.

Как убеждает ретроспективный анализ, фотография оказалась наследницей скорее не живописи, а зеркала, точнее, последствием их взаимопроникновения. Но культура зеркал, фиксирующая мгновенный след части мира, текущий и неуловимый, в фотографии достигает своей предельной цели – стабильности и неизменности, а в ограниченных рамках человеческой жизни – вечности.

Примечания

Введение

- ¹ Wood R.D. On the First Photograph. Available at: <http://www.midleykent.fsnet.co.uk/articles/Huet.htm>
- ² См.: Ong W. Orality and Literacy: The Technolising of the Word. L., 1982.
- ³ См.: Марковский Я. Пути науки о фотографии // Фотография в прессе: вопросы истории, теории и практики / Под ред. Ю.Л. Мандрика. Свердловск, 1989.
- ⁴ См.: Выготский Л.С. Развитие высших психических функций. М., 1960.
- ⁵ См.: Выготский Л.С., Лурия А.Р. Этюды по истории поведения. М., 1993.
- ⁶ См.: Флоренский П.А. Органопроекция. М., 1919.
- ⁷ Фуко Ф. Воля к истине. М., 1996. С. 170–171.
- ⁸ См.: Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. М., 1975; Выготский Л.С. Развитие высших психических функций. М., 1960.
- ⁹ Асмолов А.Г. Культурно-историческая психология и конструирование миров. Психологи отечества: Избр. психол. тр.: В 70 т. М.; Воронеж, 1996.

Глава 1

- ¹ Trachtenberg A. Likeness as Identity: Reflections on the Daguerrean Mystique // The Portrait in Photography / Ed. by Graham Clarke. L., 1992. С. 126.
- ² McQuire S. Visions of Modernity. California, 1998. С. 28.
- ³ См.: Newhall B. The History of Photography: from 1839 to the Present. N.Y., 1982.
- ⁴ См.: Головня И.А. С чего начиналась фотография. М., 1991.
- ⁵ Daguerre L.J.M. An Historical and Descriptive Account of the Various Processes of the Daguerreotype and the Diorama / Ed. by B. Newhall. N.Y., 1981.
- ⁶ См.: Photographic Quarterly Review / Ed. by Thomas Sutton. L., 1860. № 1–2.
- ⁷ См.: Arnold H.J.R. William Henry Fox Talbot Pioneer of Photography and Man of Science. L., 1977.
- ⁸ A New History of Photography / Ed. by M. Frizot. Köln, 1998.
- ⁹ Sontag S. On Photography. N.Y., 1977. С. 18.
- ¹⁰ См.: Trachtenberg A. Op. cit.
- ¹¹ Thomas A. Time in a Frame: Photography and Nineteenth Century Mind. N.Y., 1977.
- ¹² Sontag S. Op. cit. С. 10.
- ¹³ Чанек К. Человек и фотоаппарат. М., 1930. С. 38.
- ¹⁴ См.: Calvey M. Printer Giant HP Thinks in Ought be in Pictures // San Francisco Business Times. 1997. 29 Sept. Available at: <http://cgi.amcity.com/sanfrancisco/stories/092997/focus4.html>
- ¹⁵ См.: Gernsheim H. A Concise History of Photography. N.Y., 1986.
- ¹⁶ См.: Brayer E. Eastman: A Biography. L., 1996.
- ¹⁷ См.: Лавров А.М. Исторический перечень открытий в фотографии. СПб., 1903; Морозов С. Русская художественная фотография: Очерки истории фотографии 1839–1917. М., 1955; Чибисов К.В. Очерки по истории фотографии. М., 1987; Головня И.А. С чего начиналась фотография. М., 1991.
- ¹⁸ См.: Souvenirs: The Material Culture of Tourism / Ed. by M. Hitchcock, K. Teague. L., 2000.
- ¹⁹ См.: Freedberg D. The Power of Images. Chicago, 1989.
- ²⁰ См.: Beloff H. Camera Culture. N.Y., 1985.
- ²¹ См.: Русская фотография. Середина XIX – начало XX века: Фотоальбом / Сост. Н.Н. Рахманов; Худож. А.Ф. Быков; Авт. вступ. ст. Е.В. Бархатова. М., 1996.
- ²² Photographic Quarterly Review. 1860. № 1–2.

²³ См.: *Marien M.W.* Photography and Its Critics. A Cultural History 1839–1900. Cambridge, 1997.

²⁴ См.: *Davenport A.* The History of Photography: An Overview. L., 1991.

Глава 2

¹ См.: *Нуркова В.В.* Роль автобиографической памяти в структуре идентичности личности // Мир психологии. 2004. № 2. С. 77–87.

² *Cartie-Bresson H.* The Mind's Eye. N.Y., 1999.

³ *Bart P.* Camera lucida. M., 1997.

⁴ См.: *Mattison B.* The Social Construction of American Daguerreotype Portrait 1839–1860. Available at: <http://users.rcn.com/ben42//daguerre> 1995.

⁵ *MacCanley E.A.* A.A.E. Disderi and the Carte de Visite Portrait Photograph. L., 1985.

⁶ См.: *Matthews O.* An Album of Carte de Visite and Cabinet Portrait Photographs 1854–1914. L., 1974.

⁷ *Thomas A.* Time in a Frame: Photography and Nineteenth Century Mind. N.Y., 1977.

⁸ См.: An Early Victorian Album. The Hill. Adamson Collection / Ed. by Colin Ford: Comment. Roy Strong. L., 1974.

⁹ *Золя Э.* Карьера Ругонов. Добыча. М., 1979. С. 74.

¹⁰ См.: *Beloff H.* Camera Culture. N.Y., 1985.

¹¹ *Freedberg D.* The Power of Images. Chicago, 1989.

¹² Петербург глазами К. Буллы: Каталог выставки. СПб., 2003.

¹³ См.: *Леви-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1994.

¹⁴ См.: *Никитин В.А.* Рассказы о фотографах и фотографиях. Л., 1991.

¹⁵ См.: *Gernsheim H.* A Concise History of Photography. N.Y., 1986.

¹⁶ См.: *Trachtenberg A.* Likeness as Identity: Reflections on the Daguerrean Mystique // The Portrait in Photography / Ed. by Graham Clarke. L., 1992.

¹⁷ *Coe B.* The Birth of Photography. L., 1976.

Глава 3

¹ См.: *Akeret R.U.* Photoanalysis: How to Interpret the Hidden Psychological Meaning of Personal and Public Photograph. N.Y., 1973.

² См.: *Edom C.* Photojournalism: Principles and Practices. Iowa, 1980.

³ См.: *Secula A.* Body and the Archive. N.Y., 1986.

⁴ *Головня И.А.* С чего начиналась фотография. М., 1991.

⁵ См.: *Petitjean J.* The Paris Commune // A New History of Photography / Ed. by M. Frizot. Köln, 1998. С. 146.

⁶ См.: *Beloff H.* Camera Culture. N.Y., 1985.

⁷ См.: Ваш новый паспорт: порядок выдачи, изъятия, замены, учета и хранения. М., 1998.

⁸ См.: Паспортный режим. М., 1997.

⁹ См.: *Стетин В.С., Савушкин А.В., Зотов А.Б.* Криминалистическое отождествление человека по разноракурсным фотографиям: Метод. рек. М., 1992.

¹⁰ См.: *Szarkowski J.* Photography Until Now. N.Y., 1989.

¹¹ См.: *Koenig T.* Jacob A. Riis: How the Other Half Lives // A New History of Photography / Ed. by M. Frizot. Köln, 1998. С. 352.

¹² См.: *Sander A.* Citizens of the Twentieth Century. Cambridge, 1986.

¹³ См.: Contemporary Photographers / Ed. by C. Naylor. Chicago; L. 1988.

¹⁴ См.: *Рейковский Я.* Экспериментальная психология эмоций. М., 1979.

¹⁵ См.: *Мацумото Д.* Психология и культура: Совр. исслед. СПб.; М., 2002.

¹⁶ См.: *Duchenne de Boulogne G., Tournachon A.* Study of Muscular Movements by Electrical Contraction // Mecanisme de la Physionomie humaine. P., 1862.

¹⁷ См.: *Нуркова В.В., Березанская Н.Б.* Психология: Учеб. для вузов. М., 2004. С. 184–189.

¹⁸ См.: *Изард К.* Эмоции человека. М., 1980.

¹⁹ См.: *Schlosberg H.S.* A Scale for the Judgement of Facial Expressions // Journal of Experimental Psychology. 1941. № 29. С. 497–510.

²⁰ См.: *Jones E.Y.* Father of Art Photography: O.G. Rejlander, 1813–1875. Newton Abbot, 1973.

²¹ См.: *Frizot M.* Body of Evidence: The Ethnophotography of Difference // A New History of Photography / Ed. by M. Frizot. Köln, 1998. С. 259–271.

²² См.: *Lavani S.* Photography and the Deviant Body // Photography, Vision and the Production of Modern Bodies / Ed. by S. Lavani. N.Y., 1996.

- 23 См.: Фуко М. Надзирать и наказывать. М., 1994. С. 51.
 24 См.: Ломброзо Ч. Женщина преступница и проститутка. Минск, 2000.
 25 См.: Frizot M. Op. cit.
 26 См.: Holland P., Spece J. Photography / Politics. L., 1986.
 27 См.: Galton F. Inquiries into Human Faculty. L., 1883.
 28 См.: Bradeu S. Committing Photography. L., 1983.
 29 См.: Ferrez G., Naef W.J. Pioneer Photographers in Brazil (1840–1920). N.Y., 1976.
 30 См.: Davis K.F. Desire Charnay, Expeditionary Photographer. Albuquerque, 1981.
 31 См.: Anthropology and Photography, 1860–1920 / Ed. by E. Edwards. L., 1992.
 32 См.: Морозов С. Русские путешественники-фотографы. М., 1953.
 33 См.: Perrett D.I., Hietanen J.K., Oram M.W., Benson P.J. Organization and Functions of Cells Responsive to Faces in the Temporal Cortex // Philosophical Transactions of the Royal Society of London. L., 1992. Vol. 335. P. 23–30.
 34 См.: Patterson K.E., Baddeley A.D. When Face Recognition Fails // Journal of Experimental Psychology: Human Learning and Memory. 1977. № 3. С. 406–417.
 35 См.: Woodhead M.M., Baddeley A.D., Simmonds D.C.V. On Training People to Recognize Faces, Pictures and Words // Memory and Cognition. 1981. № 9. С. 368–370.
 36 См.: Нуркова В.В., Березанская Н.Б. Указ. соч. С. 409–413.

Глава 4

- 1 Барт П. Camera lucida. М., 1997.
 2 Грегори Р.Л. Разумный глаз. М., 1972.
 3 См.: Бояров П.И. О точности фотографического изображения // Фотография как явление визуальной культуры / Под ред. И. Брикше. Рига, 1992.
 4 См.: Ray S.F. Scientific Photography and Applied Imaging. Oxford, 1999.
 5 Наттельбаум М.С. От ремесла к искусству: Искусство фотопортрета. М., 1958. С. 51.
 6 См.: Horan J.D. Mathew Brady: Historian with a Camera. N.Y., 1955.
 7 Townsend G.A. Still Taking Pictures: Brady, the Grand Old Man of American Photography // The Daguerreian Annual, 1992. С. 109–117.

8 См.: Brothers C. War and Photography: A Cultural history. L.; N.Y., 1997.

- 9 См.: Русское прошлое: Ист. док. альбом. СПб., 1993.
 10 Photography: Essays and Images: Illustrated Reading in the History of Photography / Ed. by B. Newall. N.Y., 1980.
 11 См.: Ades D. Photomontage. L., 1993.
 12 См.: Druckpey T. From Dada to Digital // Metamorphoses. Photography in the Electronic Age. N.Y., 1994.
 13 Breen-Lewis J. Framing the Victorians: Photography and the Culture of Realism. L., 1996.
 14 The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia / Photographs from D. King Collection. N.Y., 1997.

15 См.: Никитин В.А. Версии одной фальсификации // Субъектив. 1996. № 4.

16 См.: Л.Н. Толстой: Док., фотографии, рукописи / Сост. и текст Л.М. Логинова. М., 1995.

17 Batchen G. Phantasm: Digital Imaging and the Death of Photography // Metamorphoses. Photography in the Electronic Age. N.Y., 1994.

18 См.: Busselle R. A defining reality: The photographs of Nancy Burson / Ibid.

19 См.: Психологические исследования творческой деятельности / Под ред. О.К. Тихомирова. М., 1975.

20 См.: Wade K.A., Garry M., Read J.D., Lindsay D.S. A Picture is Worth a Thousand Lies: Using False Photographs to Create False Childhood Memories // Psychonomic Bulletin & Review. 2002. № 9. С. 597–603.

21 Lindsay D.S., Hagen L., Read J.D., Wade K., Garry M. Picture this: True Photographs and False Memories // Abstracts of SARMAC Fifth Biennial Conference / Aberdeen University. Scotland, 2003.

22 Золя Э. Карьера Ругонов. Добыча. М., 1979. С. 11.

Глава 5

- 1 См.: Поллак П. Из истории фотографии. М., 1983.
 2 См.: Horan J.D. Mathew Brady: Historian with a camera. N.Y., 1955.
 3 См.: Русская фотография. Середина XIX – начало XX века: Фотоальбом / Сост. Н.Н. Рахманов; Художник А.Ф. Быков; Авт. вступ. ст. Е.В. Бархатова. М., 1996.

4 См.: *Thomas A.* Time in a Frame: Photography and Nineteenth Century Mind. N.Y., 1977.

5 См.: *Зонтаг С.* О фотографии // Худож. журнал. 1995. № 8.

6 См.: *Никитин В.А.* Рассказы о фотографах и фотографиях. Л., 1991.

7 См.: *Петровский В.А.* Психология надситуативной активности личности. М., 1989.

8 См.: *MacCanley E.A.* A.A.E. Disderi and the Carte de Visite Portrait Photograph. L., 1985.

9 См.: *Гуревич А.А.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.

10 См.: The Family of Man // Ed. by Steichen, Edward. N.Y., 1955; Available at: http://www.cna.public.lu/2_Photo/2_4_The_Family_of_Man/

11 См.: Voyager. Available at: <http://voyager.jpl.nasa.gov/>

12 См.: *Burson N.* The Human Race Machine. Available at: http://www.nancyburson.com/human_fr.html

13 *Бродский И.А.* Поклониться тени. М., 2001. С. 16.

14 См.: An Early Victorian Album. The Hill: Adamson Collection / Ed. by C. Ford; Comment. R. Strong. L., 1974.

15 См.: *Sontag S.* On photography. N.Y., 1977.

16 См.: *Stokes P.* The Family Photograph Album: So Great a Cloud of Witnesses // The Portrait in Photography / Ed. by G. Clarke. L., 1992.

17 См.: *Noren C.H.* The Camera of My Family. N.Y., 1976.

18 *Пирожков А.* Семейный портрет в интерьере столетия. Available at: www.atlant.ru/sebectiv

19 См.: *Musello C.* Family Photography // Images of Information / Ed. by J. Wagner. L., 1979.

20 См.: *Burns S. B.* Sleeping Beauty: Memorial Photography in America. N.Y., 1990.

21 См.: *Burgess M., Enzle M.E., Morry M.* The Social Psychological Power of Photography: Can the Image-Freezing Machine Make Something of Nothing? // European Journal of Social Psychology. 2000. Vol. 30. P. 613–630.

22 См.: *Holmes O.W.* The Stereoscope and the Stereograph // The Atlantic Monthly. 1859. Vol. 3. C. 739.

Глава 6

1 *Gautrand J.C.* Publicites Kodak 1910–1939. P., 1983.

2 См.: *Гумбольдт А.* Космос: Эскиз физической картины мира. М., 1866.

3 См.: Handbook for Scientific Photography / Ed. by Alfred A. Blaker. San Francisco, 1977.

4 См.: *Jussim E.* Visual Communication and the Graphic Arts: Photographic Technology in 19th Century. N.Y., 1974.

5 См.: *Langford M.* The Complete Encyclopedia of Photography. L., 1983.

6 См.: *Delly J.* Photography Through the Microscope. Rochester, 1988.

7 См.: *Bracegirdle B.* Scientific PhotoMACROgraphy. Oxford, 1995.

8 См.: History of Aerial Photography. Available at: <http://www.aerialarts.com/History/history.htm>

9 См.: *Найденев В.Ф.* Воздухоплавание. СПб., 1906.

10 См.: *Mertens L.E.* In-Water Photography. N.Y., 1970.

11 См.: *Киян Д.* Лени Рифеншталь // Foto&Video. 2001. Май. С. 16–23.

12 См.: *Wood R.* Photography by Invisible Rays // Photographic Journal. 1910. Vol. 50. Oct. C. 329–338; *Vetter J.P.* Biomedical Photography. Boston, 1992.

13 См.: *Getting F.* Ghosts in Photographs: The Extraordinary Story of Spirit Photography. N.Y., 1978.

14 См.: *Baraduc H.* L'Âme Humaine, ses Mouvements, ses Lumières et L'iconographie de L'invisible Fluidique. P., 1896. C. 60.

15 См.: The Mysterious Shroud of Turin. Available at: www.pagliarino.com

16 См.: The Vanishing Lamplighter. Available at: <http://www.photographymuseum.com/believe1.html>

17 *Brewster D.* Photography // North British Review. 1847. № 7. P. 502.

18 См.: The Mumler Mystery. Available at: <http://www.photographymuseum.com/mumler.html>

19 *Lavani S.* Photography, Vision and the Production of Modern Bodies. N.Y., 1996. C. 50.

20 См.: Sir William Crooks Spiritist Society. Available at: http://www.sirwilliam.org/html/Sir%20_William.htm

21 *Барт П.* Camera lucida. М., 1997. С. 29.

22 См.: *Пондопуло Г.К., Ростокская М.А.* Новые искусства и современная культура. Фотография и кино. М., 1997.

23 Некоторые работы выставлены в J. Paul Getty Museum, Los Angeles, USA. Available at: <http://www.getty.edu/art/collections/objects/oz44817.html>

24 См.: *Haas R.B.* Muybridge. Man in Motion. Los Angeles, L., 1976.

25 См.: *Muybridge E.* Animals in Motion. N.Y., 1957.

26 См.: *Taylor F.W.* Scientific Management – Comprising Shop Management. Harper and Row. 1964.

27 См.: Handbook for Scientific Photography / Ed. by Alfred A. Blaker. San Francisco, 1977.

28 См.: *Вартамов А.С.* От фото до видео: образ в искусствах XX века. М., 1996.

29 См.: *Chittock J.* From Home Movie to Home Video // The Story of Popular Photography / Ed. by C. Ford. L., 1989.

30 См.: *Akeret R.U.* Photoanalysis: How to Interpret the Hidden Psychological Meaning of Personal and Public Photograph. N.Y., 1973.

31 См.: Futurist Manifestos / Ed. by U. Apollonio L., 1973.

Глава 7

1 *Akeret R.U.* Photoanalysis: How to Interpret the Hidden Psychological Meaning of Personal and Public Photograph. N.Y., 1973. С. 74.

2 См.: *Meisel L.K.* Photo-Realism. N.Y., 1980.

3 См.: *Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда. М., 1993.

4 См.: *Никитина М.Н.* Авторское право на произведения науки, литературы и искусства. Казань, 1972.

5 *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996. С. 37.

6 *Беньямин В.* Там же. С. 223.

7 См.: *Коулман А.Д.* Винтаж // Foto & Video. 2001. Май. С. 78–81.

8 См.: *Beloff H.* Camera Culture. N.Y., 1985. С. 81.

9 См.: *Rosenblum N.* A World History of Photography. Abbeville, 1997.

10 См.: After Daguerre. Masterworks of French Photography (1848–1900) from the Bibliotheque Nationale. N.Y.; P., 1981.

11 *Бодлер Ш.* Об искусстве. М., 1986. С. 189.

12 См.: *McCanley A.* Charles Aubry Photographe. P., 1996.

13 См.: The Portrait in Photography / Ed. by G. Clarke. L., 1992.

14 *Наппельбаум М.С.* От ремесла к искусству: Искусство фотопортрета. М., 1958. С. 115.

15 См.: *Bass E.B.* Dante Gabriel Rossetti, Poet and Painter. N.Y., 1990.

16 См.: *Gernsheim H.* A Leius Carol Photographers. N.Y., 1962.

17 См.: *Gernsheim H.* Julia Margaret Cameron: Her life and Photographic Work. L.; N.Y., 1948.

18 См.: A New History of Photography / Ed. by M. Frizot. Köln, 1998.

19 См.: *Морозов С.* Русская художественная фотография: Очерки истории фотографии 1839–1917. М., 1955.

20 См.: *Карелин А.О.* Available at: <http://www.karelin.nino.ru/>

21 *Сарабьянов Д.В., Автономова Н.Б.* Василий Кандинский: Путь художника. Художник и время. М., 1994.

22 *Стайн Г.* Автобиография Алисы Б. Токлас. СПб., 2000. С. 135; *Пикассо П.* Альбом. СПб., 1996.

23 См.: *Кракауэр Э.* От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино: Авангардный чехословацкий фотограф Яромир Функе. Available at: <http://foto1.tele-kom.ru/funke.htm>

24 *Колосов Г.* Оптический пикториализм и новое восприятие – субъективные выводы // Фотография. 1995. № 3.

Глава 8

1 *Arbaizar P., Clair J., Cookman C., Delpire R. et al.* Henri Cartier-Bresson: The Man, The Image and The World: A Retrospective. Thams; Hudson, 2003. С. 67.

2 См.: *Выготский Л.С.* Мышление и речь: Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1982.

3 *Шульц Д., Шульц С.* История современной психологии. СПб., 1998.

4 См.: *Koetzle M.* 1000 Nudes. Köln, 1994.

5 См.: *Nazarieff S.* Early Erotic Photography. Köln, 1993.

6 См.: *Никитин В.А.* Эротика эпохи дагерротипии // Субъектив. 1996. № 4.

7 *Pellegrin M.* Masterpieces of Erotic Photography. Gibraltar, 1977.

8 *Ходасевич В.* Колеблемый треножник. М., 1991. С. 72.

9 См.: *Marcus S.* The Other Victorians. N.Y., 1974.

10 *Clair J.* Reconsidering Erotic Photography: Notes for a Project of Historical Salvage / Ed. by Solomon-Godeau A. Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices. Minneapolis, 1991. С. 229.

11 См.: *Lavani S.* Photography, Vision and the Production of Modern Bodies. N.Y., 1996.

¹² См.: *Williams L.* Corporealized Observers. Visual Pornographies and the «Carnal Density of Vision» // From Photography to Video / Ed. by Patrice Petro. Fugitive Images. Indiana University Press, 1995.

¹³ См.: *Gamman L., Makinen M.* Female Fetishism: A New Look. L., 1994.

¹⁴ См.: *Огилви Д.* Исповедь рекламного специалиста. М., 1989.

¹⁵ См.: *Левитский А.П.* Обладание / бытие – контроверза фотографического сознания // Фотография как явление визуальной культуры / Под ред. И. Брикше. Рига, 1992.

¹⁶ См.: *Latford C.* Photo-ads: Photographic Advertising 1845–1915. N.Y., 1986.

¹⁷ *Огилви Д.* Указ. соч. С. 32.

¹⁸ См.: *Сэндидж Ч., Фрайбургер В., Ротцолл К.* Реклама. Теория и практика. М., 1989.

Глава 9

¹ См.: *Brewster D.* Photography // North British Review. 1847. № 7. С. 502.

² См.: *Бродский И.* Поклониться тени. СПб., 2000. С. 186.

³ *Sontag S.* On Photography. N.Y., 1977. С. 3.

⁴ *Левитский А.П.* Обладание / бытие – контроверза фотографического сознания // Фотография как явление визуальной культуры / Под ред. И. Брикше. Рига, 1992.

⁵ См.: *Крючков А.А.* История международного и отечественного туризма. М., 1997.

⁶ См.: *Нуркова В.В.* Человек путешествующий: География и автобиография // Вестник исторической географии. 2001. № 2. С. 65–87.

⁷ *Пушкин А.С.* Дорожные жалобы: Собр. соч.: В 3 т. М., 1985. Т. 1. С. 451.

⁸ *Пушкин А.С.* Евгений Онегин: Собр. соч.: В 3 т. М., 1985. Т. 2. С. 306.

⁹ *Гиллов И.* Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса. М., 1998.

¹⁰ См.: *Крючков А.А.* Указ. соч.

¹¹ См.: *Нуркова В.В.* Образование как автобиографический факт // Индивидуально-ориентированная педагогика: Сб. науч. тр. по материалам 2-й научной тьюторской конференции и региональных семинаров. М.; Томск, 1997. С. 58–68.

¹² *Берберова Н.Н.* Курсив мой: Автобиограф. М., 1996.

¹³ *Мани Т.* Доктор Фаустус. М., 1993. С. 102.

¹⁴ *Хейзинга Й.* Homo Ludens. М., 1989.

¹⁵ См.: *Веблен Т.* Теория праздного класса. М., 1984.

¹⁶ См.: *Stewart S.* On Longing: Narratives of the Miniature, The Gigantic, The Souvenir, The Collection. Baltimore, 1984.

¹⁷ См.: *Пановский Э.* IDEA. М., 1999.

¹⁸ См.: *Голд Дж.* Психология и география: Основы поведенческой географии. М., 1990.

¹⁹ См.: *Варманов А.С.* Фотографии рассказывают. М., 1977.

²⁰ *Confino A.* Traveling as a Culture of Remembrance: Traces of National Socialism in West Germany. N.Y., 1989.

²¹ См.: *Суперанская А.В.* Имя – через века и страны. М., 1990.

²² БМВ. Available at: www.bmw.com/generic/com/ec/products/equipment/navigation/roadmaps/index.html

²³ См.: *McCanell D.* The Tourist. N.Y., 1976.

²⁴ *Мандельштам О.Э.* И ты, Москва, сестра моя, легка. М., 1990. С. 74.

²⁵ *Weaver M.* Roger Fenton: Landscape and Still Life // British Photography in the Nineteenth Century: The Fine Art Tradition / Ed. by M. Weaver. Oxford, 1989.

²⁶ См.: *Hannavy J.A.* Moment in Time: Scottish Contribution to Photography, 1840–1920. Glasgow, 1983.

²⁷ См.: *Hales P.B.* William Henry Jackson and the Transformation of the American Landscape. Philadelphia, 1988.

²⁸ Photographic Quarterly Review / Ed. by T. Sutton. L., 1860. № 1–2.

²⁹ См.: *Kunhardt D.M., Kunhardt P.B.* Mathwe Brady and His World. Virginia, 1977.

³⁰ *Донде А.* О фотографировании в путешествии. М., 1912. С. 3.

³¹ Там же. С. 9.

³² См.: *Lofgren O.* On holiday. A History of Vacationing. California, 1999.

³³ См.: *Stewart S.* Op. cit.

³⁴ *Бауман З.* От паломника к туристу // Социологический журнал. 1995. № 4. С. 139.

³⁵ См.: *Souvenirs: The Material Culture of Tourism* / Ed. by M. Hitchcock, K. Teague. L., 2000.

³⁶ См.: *Фуко М.* Воля к истине. М., 1996.

³⁷ См.: Нуркова В.В. Историческое событие как факт автобиографической памяти // Воображаемое прошлое Америки: (История как культурный конструкт): Сб. работ. М., 2001. С. 20–34.

³⁸ См.: Русское прошлое: Ист. док. альбом. СПб., 1993.

³⁹ См.: Buerger J.E. French Daguerreotypes. Chicago, 1989.

Глава 10

¹ Berger J. About Looking / Uses of Photography. L., 1984. С. 50.

² Выготский Л.С., Лурия А.Р. Этюды по истории поведения. М., 1993. С. 87.

³ Выготский Л.С. Развитие высших психических функций: Собр. соч. Т. 3. М., 1983.

⁴ Выготский Л.С., Лурия А.Р. Этюды по истории поведения. С. 93.

⁵ Леонтьев А.Н. Развитие высших форм запоминания // Психология памяти / Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер и В.Я. Романова. М., 1998. С. 436.

⁶ См.: Барт П. Camera Lucida. М., 1997.

⁷ См.: Lavani S. Photography, Vision and the Production of Modern Bodies. N.Y., 1996.

⁸ См.: Szarkowski J. Photography Until Now. N.Y., 1989.

⁹ См.: Ziller R.C. Photographing the Self: Observing self, social environmental orientation. San Francisco, 1990.

¹⁰ См.: Atkinson R.C., Shiffrin R.M. Human Memory: A Proposed System and its Control Processes // The Psychology of Learning and Motivation: Advances in Research and Theory / Eds. by K.W. Spence, J.T. Spence. Academic press, 1968. Vol. 2.

¹¹ См.: Сперлинг Д. Информация, получаемая при коротких зрительных предъявлениях: Модель зрительной памяти // Инженерная психология за рубежом / Под ред. А.Н. Леонтьева. М., 1967. С. 7–95.

¹² См.: Broadbent D.E. Perception and Communication. Pergamon, 1958.

¹³ Выготский Л.С. Эйдетика // Психология памяти. С. 181–182.

¹⁴ См.: Айзенк Г., Айзенк М. Исследования человеческой психики. М., 2002.

¹⁵ Holmes O.W. The Stereoscope and the Stereograph // The Atlantic Monthly. 1859. № 3. С. 740.

¹⁶ См.: Robinson J.A. Sampling Autobiographical Memory // Cognitive Psychology. 1976. № 8. P. 578–595.

¹⁷ См.: Brown R., Kulik J. Flashbulb Memories // Cognition. 1977. № 5. С. 73–99.

¹⁸ Ibid. С.74.

¹⁹ См.: Pillemer D.B. Flashbulb Memories of the Assassination Attempt of President Reagan // Cognition. 1984. Vol. 16. P. 63–80.

²⁰ См.: Conway M.A., Anderson S.J., Larsen S.F. et al. The Formation of Flashbulb Memories // Memory & Cognition. 1994. Vol. 22. С. 326–343.

²¹ Penfield W., Perot P. The Brain's Record of Auditory and Visual Experience // Brain. 1963. № 86. С. 650–653.

²² См.: Schacter D.L. Franco Magnani: Obsessive Memory // Searching for Memory: The Brain, the Mind, and the Past. N.Y., 1996. С. 28–31.

²³ См.: Brewer W.F. What is Autobiographical Memory? // Autobiographical Memory / Ed. by D.C. Rubin. Cambridge, 1986. P. 25–49.

²⁴ Piaget J. Autobiography. L., 1986.

²⁵ См.: Neisser U. Snapshots or benchmarks? // Memory Observed / Ed. by U. Neisser. San Francisco, 1982. P. 43–48.

²⁶ См.: Christianson S.A. Flashbulb Memories: Special, but not so Special // Memory & Cognition. 1989. Vol. 17 (4). P. 435–443.

²⁷ См.: Nigro G., Neisser U. Point of View in Personal Memories // Cognitive Psychology. 1983. № 15. С. 467–482.

Глава 11

¹ См.: Нуркова В.В. Свершенное продолжается: психология автобиографической памяти личности. М., 2000.

² См.: Starl T. Icons of Photography: The 19th Century. N.Y., 2002.

³ См.: Fuhrer U. Cultivating Minds: Identity as Meaning-Making Practice. Routledge, 2004.

⁴ См.: Nourkova V.V., Mitina O.V. Personal Photographs Associated with Transitional Points of Autobiography are more Memorable (In press).

⁵ Remembering reconsidered: Ecological and Traditional Approaches to the Study of Memory / Eds. by U. Neisser, E. Winograd. Cambridge, 1988.

⁶ См.: Нуркова В.В. Историческое событие как факт автобиографической памяти // Воображаемое прошлое Америки: (История как культурный конструкт): Сб. работ. М., 2001. С. 20–34.

- ⁷ См.: *Луотар Ж-Ф.* Состояние постмодерна. СПб., 1998.
- ⁸ См.: *Nourkova V.V., Bernstein D.M., Loftus E.F.* From Individual Memories to Oral History. Frankfurt (In press).
- ⁹ См.: *Wallace J.B.* Reconsidering the Life Review. The Social Construction of Talk about the Past // *Gerontologist.* 1992. № 2.
- ¹⁰ См.: *Pezdek K., Finger K., Hodge D.* Planting False Childhood Memories: The Role of Event Plausibility // *Psychological Science.* 1997. Vol. 8.
- ¹¹ См.: *Porter S., Yuille J.C., Lehman D.R.* The Nature of Real, Implanted and Fabricated Memories for Emotional Childhood Events: Implications for the False Memory Debate // *Law and Human Behaviour.* 1999. Vol. 23.
- ¹² См.: *Brown N.* Organization of Public Events in Long-term Memory // *Journal of Experimental Psychology: General.* 1990. Vol. 119 (3).
- ¹³ См.: *Crombag H.F.M., Wagenaar W.A., van Koppen P.J.* Crashing Memories and the Problem of 'Source Monitoring' // *Applied Cognitive Psychology.* 1996. № 10. С. 95–104.
- ¹⁴ См.: *Granhag P.A., Stromwall L.A., Billings J.F.* «I'll Never Forget the Sinking Ferry!»: How Social Influence Makes False Memories Surface // Paper presented at the 12th European Conference on Psychology and Law. 2002. Sept. Leiven (Belgium).
- ¹⁵ См.: *Ost J., Vrij A., Costall A., Bull R.* Crashing Memories and Reality Monitoring: Distinguishing Between Perceptions, Imaginations and 'False Memories' // *Applied Cognitive Psychology.* 2002. Vol. 16. С. 125–134.
- ¹⁶ См.: *Нуркова В.В., Бернштейн Д.М., Лофтус Э.Ф.* Эхо взрывов: Сравнительный анализ воспоминаний москвичей о террористических актах 1999 г. (Москва) и 2001 г. (Нью-Йорк) // *Психологический журнал.* 2003. Т. 24. № 1. С. 67–74.
- ¹⁷ См.: *Nourkova V.V., Bernstein D.M., Loftus E.F.* Altering Traumatic Memory // *Cognition and Emotion.* 2004. № 4. С. 575–585.
- ¹⁸ *Wittgenstein L.* Philosophical Investigations. Oxford, 1968. С. 145.
- ¹⁹ См.: *Ellis D.* Images of D.H. Lawrence // *The Portrait in Photography* / Ed. by G. Clarke. L., 1992.
- ²⁰ *Lawrence D.H.* Study of Thomas Hardy and Other Essays. Cambridge. 1985. С. 165.
- ²¹ *Моуди Р.* Жизнь после жизни: Исследов. феномена жизни после смерти тела. Обнинск, 1991. С. 12.

Глава 12

- ¹ См.: *Нуркова В.В.* Свершенное продолжается: Психология автобиографической памяти личности. М., 2000.
- ² *Саган Ф.* Неясный профиль. М., 1999. С. 36.
- ³ См.: *Kept in a Shoebox: The Popular Experience of Photography* / Eds. by B. Lewis, C. Harding. Bransford, 1992.
- ⁴ *Вольф К.* Образы детства / Пер. Н. Федоровой. М., 1989.
- ⁵ См.: *Chittock J.* From Home Movie to Home Video // *The Story of Popular Photography* / Ed. by C. Ford. L., 1989.
- ⁶ *Бауман З.* От паломника к туристу // *Социологический журнал.* 1995. № 4. С. 134.
- ⁷ См.: *Ross B.M.* Remembering the Personal Past: Descriptions of Autobiographical Memory. N.Y., 1991.
- ⁸ *Brayer E.* Eastman: A Biography. L., 1996.
- ⁹ См.: *Sobieszek A.* Masterpieces of Photography from the George Eastman House Collection. N.Y., 1986.
- ¹⁰ *Thompson C.P., Skowronski J.J., Larsen S.F., Betz A.L.* Autobiographical Memory: Remembering What and Remembering When. New Jersey, 1996.
- ¹¹ *Sontag S.* On Photography. N.Y., 1977. С. 64.
- ¹² См.: *Bahrck H.P., Bahrck P.O., Wittlinger R.P.* Memory for Classmates after 50 years // *Journal of Experimental Psychology: General.* 1975. Vol. 104. С. 54–75.
- ¹³ *Sontag S.* Op. cit. С. 20.

Глава 13

- ¹ См.: *Wigoder M.* History Begins at Home: Photography and Memory in the Writings of Siegfried Kracauer and Roland Barthes. L., 2001.
- ² *Gautrand J.-C., Frizot M.* Hippolyte Bayard: Naissance de l'image Photographique. Amiens, 1986.
- ³ *Self as Subjects: Visual diaries by 14 photographers* / Ed. by D. Asbury. New Mexico, 1984. С. 11.
- ⁴ См.: *Барт Р.* Camera Lucida. М., 1997.
- ⁵ См.: *Self as subjects: Visual diaries by 14 photographers.* С. 34.
- ⁶ См.: *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем. М., 1988.
- ⁷ *Бердяев Н.* Самопознание. М., 1990.

Глава 14

¹ См.: *Breen-Lewis J.* Framing the Victorians. Photography and the Culture of Realism. L., 1996.

² См.: *Burns S.B.* Sleeping Beauty: Memorial Photography in America. California, 1990.

³ См.: *Wigoder M.* History Begins at Home. Photography and Memory in the Writings of Siegfried Kracauer and Roland Barthes. L., 2001.

⁴ Letters of Emily Dickinson / Ed. by M.L. Todd. N.Y., 1931. С. 275–276.

⁵ См.: *Фуко М.* Забора о себе. М., 1997.

⁶ См.: After Daguerre: Masterworks of French Photography (1848–1900) from the Bibliotheque Nationale. N.Y.; P., 1981.

Глава 15

¹ См.: *Christianson S.A., Loftus E.F.* Remembering Emotional Events: The Fate of Detailed Information // Cognition and Emotion. 1991. № 5. С. 81–108.

² См.: *Sagara Y., Ochi K.* The Effects of Retention Intervals upon Remembering Traumatic Events // The paper presented at ICP2000. Stockholm, 2000.

³ См.: *Aschermann E., Dannenberg U., Schulz A.P.* Photographs as Retrieval Cues for Children // Applied Cognitive Psychology. 1998. Vol. 12 (1). С. 55–66.

⁴ См.: *Yarmey A.D.* Person Identification in Showups and Lineups // Eyewitness Memory: Theoretical and Applied Perspectives / Eds. by C. Thompson, D. Herrmann. New Jersey, 1998. С. 131–154.

⁵ См.: *Perlstein S.* Elders Share the Arts: Transforming Memories into Art // Journal of Long-Term Home Health Care: the Pride Institute Journal. 1997. Vol. 16 (2). С. 12–20.

⁶ См.: *Schacter D.L., Koutstaal W., Johnson M.K., Gross M.S.* False Recollection Induced by Photographs: A Comparison of Older and Younger Adults // Psychology and Aging. 1997. Vol. 12 (2). С. 203–215.

⁷ См.: *Barclay C.G.R., Smith T.S.* A Remembering: Creating Personal Culture // Theoretical Perspectives on Autobiographical Memory / Eds. by M.A. Conway, D.C. Rubin, H. Spinner and W.A. Wagenaar. The Netherlands, 1995.

⁸ *Beloff H.* Camera Culture. L., 1985. С. 20.

⁹ См.: *Conway M.A., Rubin D.C.* The Structure of

Autobiographical Memory // Theories of Memory / Eds. by A.E. Collins, S.E. Cathercole, M.A. Conway, P.E. Morris. U.K., 1993. С. 103–137; *Conway M.A., Pleydell-Pearce C.W.* The Construction of Autobiographical Memories in the Self-Memory System // Psychological Review. 2000. Vol. 107. № 2. С. 261–288.

¹⁰ См.: *Rubin D.C., Schulking M.D.* The Distribution of Autobiographical Memories Across the Lifespan // Memory and Cognition. 1997. № 25 (6).

¹¹ См.: *Эрикссон Э.* Юность и кризис. М., 1989.

¹² См.: *Nourkova V.V.* Mental Photograph as a Method of Autobiographical Memory Research // Constructive Memory / Eds. by B. Kokinov, W. Hirst. Sofia, 2003. С. 252–263.

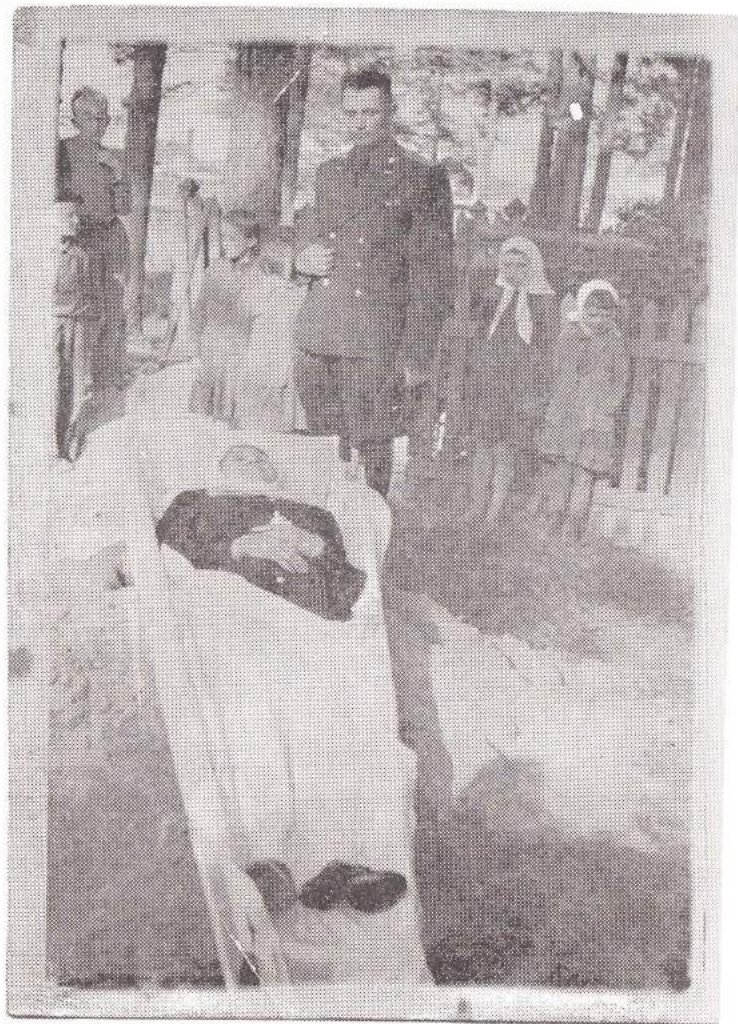
Оглавление

Введение	7
Глава 1. Этап «чудо-новинки». Неспецифическая стадия развития фотографии	19
Глава 2. Фотография как носитель персональной идентичности	36
Глава 3. Фотография как метод социальной идентификации. Каталогизация обывателя. Картирование типичного	47
Фотография как инструмент социальной идентификации	48
Фотография как инструмент типологизации	53
Фотография как агрессия против личного суверенитета	66
Глава 4. Фотография как референт реального мира. Деконструкция доверия	68
Репортажная фотография	71
Монтажная фотография	73
Глава 5. Фотография как основа создания виртуальных сообществ	84
Фотография знаменитостей	85
Групповая фотография	89
Семейный альбом	93

Формирование чувства общности с помощью фотографий. Психологическое исследование	97
Глава 6. Расширение границ видимого	100
Микро- и макрофотография	102
Экспликация внутренней среды организма	105
Фотография сверхъестественного	106
Хронофотография. Фотография движения	110
Глава 7. Фотография как произведение искусства ...	116
Глава 8. Фотография как средство символического обладания	126
Эротическая и порнографическая фотография. Фотография как средство перенесения эмоционального отношения с референта реального мира на его изображение	128
Рекламная фотография. Фотография как средство перенесения эмоционального отношения с изображения на его референт в реальном мире	134
Глава 9. Фотография как инструмент психологической экспансии. Освоение пространства и времени	137
Пространственная экспансия. Фотография и культурный институт туризма	138
Временная экспансия. Фотография как хроникер истории	162
Глава 10. Фотография как внешний аналог памяти ..	166
Фотография как опосредствующий память знак	166
Фотография как аналог иконической памяти (зрительного сенсорного регистра)	170

«Фотографические» воспоминания	176
<i>Глава 11. Фотография как средство реализации функций автобиографической памяти</i>	<i>182</i>
Поддержание связей с различными социальными группами	184
Достижение социальной солидарности или отторжения	185
Передача своего уникального опыта и ценностей новому поколению	185
Установление интимных межличностных контактов	187
Предсказание поведения других людей по аналогии с событиями своей жизни	187
Эмпатийная функция	188
Саморегуляция	189
Формирование Я-концепции	189
Осознанный выбор или построение индивидуально приемлемых жизненных стратегий	190
Установление интервалов самоидентичности личности	191
Самопознание посредством автобиографического анализа	192
Смыслообразование	192
Самоопределение	193
Историческая и культурная соотнесенность	193
Осознание уникальности своей жизни	204
Финальная интеграция личности	205

<i>Глава 12. Фотография как средство управления воспоминаниями о ярких, важных и переломных событиях личного прошлого</i>	<i>207</i>
Фотография и воспоминание о ярком эпизоде прошлого	208
Фотография и воспоминание о важном событии прошлого	215
Фотография и воспоминание о переломном событии прошлого	219
<i>Глава 13. Фотография как средство экспликации свойств личности. Сущностная фотография. Эмпирическое исследование</i>	<i>223</i>
<i>Глава 14. Фотография и смерть. Фотография как артефакт жизни</i>	<i>240</i>
<i>Глава 15. Ментальная фотография. Эмпирическое исследование</i>	<i>247</i>
<i>Заключение</i>	<i>263</i>
<i>Примечания</i>	<i>266</i>



Деревенские похороны. Возле гроба – М.Н. Нурков.
Ок. 1956 г.

Нуркова В.В.
Н87 Зеркало с памятью: Феномен фотографии: Культурно-исторический анализ. М.: Рос. гос. гуманитарн-т, 2006. 287 с.

ISBN 5-7281-0765-6

В книге впервые проводится междисциплинарный анализ феномена фотографии как фактора преобразования социальной реальности и внутреннего мира человека. С точки зрения автора, фотография выступает в качестве средства формирования новых культурных практик и видов индивидуальной деятельности.

Рассматривается вклад фотографии в формирование новых форм межличностной коммуникации и социальных воздействий, создание «новых миров» виртуальных общностей на основе специфического «фотографического» восприятия себя и мира, возможности расширения пространства и времени бытия личности, обретения новых моделей и механизмов идентичности, изменения способов самопрезентации и построения имиджа, создания специфических способов коммуникации с историческим, социальным и индивидуальным прошлым, обогащения механизмов организации памяти.

Особое внимание уделяется проблеме выделения этапов и форм освоения культурой и личностью потенциальных возможностей фотографии.

Для всех интересующихся проблемами функционирования современной европейской культуры.

УДК 159.953.3
ББК 85.16