

Санкт-Петербургский Государственный Университет
Институт философии

ФИЛОСОФСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ
КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ ВИЗУАЛЬНОГО ОПЫТА

Выпускная квалификационная работа по направлению 47.04.01.

«Философия»

Основная образовательная программа магистратуры ВМ.5678

«Философская антропология»

Исполнитель

Селиванова Светлана Геннадьевна

Научный руководитель

Кандидат философских наук, доцент

Исаков Александр Николаевич

Рецензент

Кандидат философских наук, доцент

Воскресенский Алексей Александрович

Санкт-Петербург

2018

Оглавление.

| | |
|--|----|
| Введение | 3 |
| 1. Глава. История фотографии. | 7 |
| 1.1. Параграф. Повседневная фотография: введение. | 7 |
| 1.2. Параграф. Некоторые аспекты истории фотографии: антропологическое измерение. | 11 |
| 2. Глава. Антропология фотографии. | 21 |
| 2.1. Параграф. Фотография в контексте терапии. | 21 |
| 2.2. Параграф. Терапевтическая фотография: Ролан Барт и «Camera Lucida». | 29 |
| 2.3. Параграф. Дигитальная фотография. | 43 |
| 2.4. Параграф. Фотография и социальные сети. | 52 |
| 3. Глава. Философия фотографии. | 62 |
| 3.1. Параграф. Фотография и массмедиа. | 62 |
| 3.2. Параграф. Философия фотографических практик: концептуализация в терминах. | 66 |
| Заключение. | 78 |
| Список литературы. | 81 |
| Приложения. | 89 |

Введение.

Круг вопросов и проблем, которые естественным образом возникают, если мы пытаемся говорить о визуальном опыте в целом, затрудняют концептуализацию указанной в заголовке темы. Определение визуального, сфера его применимости и адекватности необходимым образом детерминированы контекстом дисциплины, от лица которой и дается это определение. Трудность состоит в самой специфике функционирования визуального, тех прикладных аспектах, через которые и благодаря которым вообще имеет смысл говорить о практиках визуального и повседневности, медиа и образе. Провозглашенный Уильямом Митчеллом пикториальный поворот, а следом, диагностированный Готфридом Бёме, иконический поворот лишь усиливают разногласия между дисциплинами относительно того, что понимать под образом, определение которого непосредственно отсылает к визуальному. Поверхностный обзор представленных в академических кругах изысканий на темы образа и визуального, воображаемого и видения, говорит о богатстве коннотативных и конститутивных возможностей, однако здесь же полагается и своего рода ограниченность: очертания так и не приобретают четкость, мутные образования не дают определенности ни форме, ни содержанию, только пыль и туман. Но и попытки философии связать визуальные практики наукоемких, культурологических, социальных и искусствоведческих дисциплин наталкиваются на противодействие с их стороны, что большей частью связано с невозможностью учесть все оттенки и нюансы, с которыми сталкивается любая из научных областей, свести все к единой, универсальной структуре. То, что в итоге получается лишь конструкт, который далек от того, чтобы играть роль всеобъемлющей теории.

Столь обширное вводное слово ставит целью проиллюстрировать насколько, с одной стороны, непродуктивны, и, с другой стороны, несвоевременны на данный момент устремления охватить в изложении то, что не поддается концептуализации в своей совокупности, однако может

быть осмыслено в своих частях. В заданном исследовании мы намерены остановиться на тех аспектах визуального опыта, которые находят свое выражение в фотографическом образе.

Актуальность. Сегодня окружающая среда человека изобилует образами, уже нет социального пространства вполне свободного от «картинок повседневности»: на улице и дома, в транспорте и магазинах, в кинотеатре и музеях, парках и спортивных площадках – рекламные щиты, общественные знаки и схемы движения нас ждут и примечают, обращают наше внимание. Реклама и технологии продвижения (PR) создают удобные и уютные места обитания и пастбища для потенциальных потребителей и клиентов, усыпляя и анестезируя скидками и фуд-кортами, представлениями и концертами, модными показами и дегустациями. Простые и безыскусные образы поступательно вторгаются в жизнь, незаметно размечают ее и регистрируют. Повседневность и повседневные практики, покинув границы квартир и домов, расположились в «местах общественного пользования», стали достоянием широкой публики. Виртуальная среда атомизирует новые паттерны видения, создает альтернативную реальность, континуум, в котором жизненный опыт и ориентации по иному интенсифицируются, проживаются и размещаются; цифровое пространство генерирует уникальные технологии персонального обустройства, которые уже не вписываются в старые парадигмальные (аналоговые) отношения, но нуждаются не только в осмыслении, но детерминации. Не в последнюю очередь наш интерес к проблематике выражает желание понять современные фотографические упражнения, включая практики в социальных сетях, популярность которых связана, в том числе, и с активно продвигаемыми здесь визуальными технологиями, набирающими обороты экономическими (пример: интернет-коммерция, big data) и политическими (пример: PR-аккаунты политиков в twitter, facebook, instagram) стратегиями.

Новизну исследования мы видим в том, что антропология фотография является пока мало изученной областью, а фотографические антропотехники,

остаются пока в поле ведения терапевтической практики, где пространство применения фотографии ограничено ее целевыми установками.

Объектом нашего исследования является фотография, **предметом** исследования – фотографические антропотехники; то, как они функционируют и какими смыслами нагружается, а также то, как выстраиваются фотографические практики в зависимости от контекста деятельности и социального пространства выступает **целью** научной работы.

В соответствие с выше означенной целью, перед нами встают следующие **задачи**:

1. Проследить историю фотографии в антропологическом измерении, ее рождение и концептуализацию за период с 1839 г. до 30-х гг. XX века, поскольку именно в этом временном отрезке, по нашему мнению, складываются парадигмы вернакулярной фотографии, которые затем трансформируются, преобразовываются под воздействием социальных и техногенных сдвигов.

2. Рассмотреть фотографию в контексте различных практик: терапевтической, виртуальной, где отдельное место будет уделено концептуализации фотографии в исполнении Ролана Барта на примере его последнего произведения «Camera Lucida. Комментарий к фотографии».

3. Концептуализировать фотографические практики в терминах философии, внести критический элемент в позиционные структуры упражнений.

Гипотезу, таким образом, мы можем сформулировать так: фотография – антропологический факт, она есть неоспоримое свидетельство и алиби человеческого существования наряду с религией, искусством и кино. В каком-то смысле она по-новому выстраивает антропологию человека.

Структура выпускной квалификационной работы традиционно имеет Введение, 3 главы (8 параграфов), Заключение и Список использованной литературы.

Вынесенный в заглавии аналитический метод исследования доминирует, однако, **методологическая перспектива** необходимо включает общенаучные методы и специальные методы отдельных дисциплин – герменевтический, социологический, психоаналитический, исторический. Методология Клиффорда Гирца также отвечает нашему требованию, прежде всего тем, что устраняется от того, чтобы дать универсальное описание или такую оценку, которая как заплатка прикроет проблемные швы и лакуны на общедоступный и всем понятный манер. Фотографические антропотехники, представленные непосредственно либо опосредованные сетями и институциональными службами, те самые подмигивания «по поводу подмигивания по поводу подмигивания»¹, анализ которых не может сложиться в нечто конкретное через поверхностное рассмотрение на основе слухов и домыслов, но нуждается в столь же грамотном антропологическом исследовании, что и дальнейшая философская концептуализация: «предназначение интерпретативной антропологии не в том, чтобы ответить на самые сокровенные наши вопросы, но в том, чтобы сделать для нас доступными ответы других, тех, кто пасет других овец на других пастбищах, и тем самым включить эти ответы в доступную нам летопись человечества»². Дать «пастухам» говорить за них самих – такова наша интенция, таков наш план. Таким образом, тандем философии и антропологии станет для нас тем маяком, который, мы надеемся, не позволит нам погрязнуть как в излишнем формализме, так и в сентиментальности.

¹ Гирц К. «Насыщенное описание»: в поисках интерпретативной теории культуры // Антология исследований культуры. Интерпретации культуры. СПб., 2006. С. 177.

² Гирц К. «Насыщенное описание»: в поисках интерпретативной теории культуры. С. 199.

1. История фотографии.

1.1. Параграф. Повседневная фотография: введение.

История фотографии давно уже стала общим местом любого исследовательского проекта так или иначе связанного с фотографией. И все же, несмотря на множественность подходов и теоретических установок относительно фотографического эффекта, мы имеем на сегодняшний день только одну историю фотографии, где ключевыми элементами выступают эволюция технического устройства и деятельность выдающихся фотографов в контексте истории искусства (Фризо М., Левашов В., Бажак К., Miller R., «Собрание дома Джорджа Истмена История фотографии»). Это тем более удивительно, что вековой спор относительно того является ли фотография искусством до сих пор окончательно не решен.

Изложение исторических оснований и эволюция художественных идей с опорой на результаты деятельности авторитетных фотографов сужает перспективу теоретических инсайтов, постепенно формируется оппозиция устоявшимся методологическим канонам. Сегодня мы уже не можем отстраниться от тех образных форм, которые генерируются в пространстве интернета, а популярность фотографии вкупе с ее бесконечной воспроизводимостью и доступностью открывают перед исследователями неограниченное поле для изучения тех ее аспектов, которые ранее не пользовались популярностью. Одним из таких направлений, является изучение «любительской фотографии» (Бойцова О.Ю., Лишаев С.А., Гурьева М.М., Бурдые П., Vatchen G.) и множество ее граней: детская фотография (Орех Е.А., Чернявская Т., Holland P.), похоронная и postmortem-фотография (Бойцова О.Ю., Подорога В.А., Ruby J.), семейная фотография (Лишаев С.А., Бурдые П., Вайзер Д.), фотография обнаженного тела, включая телесные практики в спорте, эротическое фото (Гавришина О.В., Якимович Е. А., Алкемейер Т., Lucie-Smith E., Baetens P.) и др. Этот небольшой список лишь пример практически неограниченного горизонта фотографических упражнений, которые, наконец, попадают в сферу академического интереса.

Несмотря на все вышесказанное, своего рода любопытство к фотографии и ее антропологическому измерению существовал уже с первых дней ее существования, однако ограничивался лишь этнографическим материалом, где фотография была призвана осуществлять роль документа и свидетельства (антропология и этнография). Первые попытки очертить «вернакулярные» режимы фотографии мы находим у Бенямина В., которые носят критический характер и рассматриваются в контексте художественной теории фотографии как противопоставление уже сложившейся арт-теории. В послевоенное время социально-политические и антропологические аспекты фотографии становятся предметом пристального наблюдения и изучения среди большего числа исследователей на Западе (Барт Р., Сонтаг С., Бурдьё П., Вайзер Д., Метц К., Флюссер В., Hirsch M., Burgin V. и др.).

В отечественной традиции фотография становится объектом изучения и концептуального изложения лишь в первое десятилетие XXI века³, чему свидетельство цикл сборников и статей: «Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии» (2001) под редакцией Подороги В.А., «Зеркало с памятью: феномен фотографии: культурно-исторический анализ» (2006) Нурковой В.В., «Визуальная антропология: городские карты памяти» (2009), «Визуальная антропология: настройки оптики» (2009) и «Визуальная антропология: режимы видимости при социализме» (2009) под редакцией Ярской-Смирновой Е.Р. и Романова П.В. и др.; монографий: «Империя света: фотография как визуальная практика эпохи современности» (2011) Гавришиной О.В., «Помнить фотографией» (2012) Лишаева С.А., «Теория образа» (2012) Петровской Е.В., «Философия фотографии» (2015) Савчука В.В. и др.

То, что для теории искусства не обладало ценностью в фотографии, взяли на вооружение гуманитарные дисциплины. Любительская и бытовая фотография, социально-антропологические практики и режимы с ней

³ Мы опускаем те сочинения, в которых авторы рассматривают фотографию в контексте истории и теории искусств по преимуществу.

связанные приобретают особый статус факта и антропологического материала, на которых часто базируется теоретические построения и научные результаты, формируются новые междисциплинарные области: визуальная социология (Бурдые П., Штомпка П.), визуальная антропология и этнография, фототерапия (Копытин А.И., Вайзер Д., Ziller R.). Визуальная составляющая становится необходимым иллюстративным материалом всякой науки, а фотография - универсальной документальной записью, общедоступной и понятной практически любому (примером может послужить огромный интерес к фотографиям внутриутробного развития, впервые появившиеся в журнале Life в 1965 году, когда весь тираж был выкуплен за считанные часы (*Приложение 1.1*)⁴).

Наш интерес к фотографии, однако, выходит за пределы, очерченные как визуальной социологией, так и визуальной антропологией и терапией, которые усматривают в фотографии побочный продукт человеческой практики и полагают ее в ряду с другими практиками (иконографика, кино, живопись, скульптура, архитектура и т.д.), где инструментальная ее роль всячески поддерживается и манифестируется: «мы хотим с помощью фотографического образа *открыть существующие закономерности*⁵ общественной жизни, культуры или общественной структуры»⁶. Наша интенция располагается в ином ракурсе, а интерес обусловлен порядком личного инвестирования. Мы попытаемся посмотреть на развитие фотографического образа с позиции телесных практик и антропотехник, включить человеческий ресурс в конструирование фотографической истории. Мы будем говорить о художественной композиции и эволюции аппаратного устройства только в контексте человеческой памяти. Наш интерес

⁴ Нет сомнения, что автор фотографий стремился запечатлеть все фазы развития зародыша в научных целях. Однако очевидная красота снимков и достоверность запечатленного создали событие, которое естественным образом инициировало коммуникативную ситуацию, что и позволило включить снимки в популярное периодическое издание.

⁵ Курсив наш.

⁶ Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования: учебник. М., 2010. С. 29.

основывается, прежде всего, на тех предпосылках, которые детерминируют бытование и обустройство персонального опыта видения, служат парадигмой прошлых, настоящих и будущих идентификационных моделей.

В рамках данной работы мы будем использовать понятие «повседневная фотография», которое никоим образом не может быть сведено к определению «любительская», «бытовая» или «домашняя», однако имеет в западной традиции аналог «вернакулярная фотография» (vernacular photography). Под повседневной фотографией мы будем понимать не только результат фотографирования – снимок, но и весь комплекс материальных ресурсов и контекстов, которые непосредственно определяют использование фотографии в повседневной жизни. Мы считаем необходимым выделить несколько принципиальных аспектов, которые помогут в дальнейшем держаться курса данной исследовательской работы:

- Безразличие к авторству фотоснимка;
- Факт материального присутствия фотографии, где ее морфология играет ключевую роль в становлении повседневных фотографических практик (даггеротип, калотип, ферротип, негатив, пленка и т.д.);
- Функциональность и ценность фотографии, расположенные вне художественно-эстетических и этических категорий;
- Знаки и символы фотографии, служащие социальному позиционированию и персональной идентификации;
- Фото-коммуникативные техники и практики в центре нашего внимания (дар, обмен, архив, коллекция, с одной стороны, свадьба, похороны, семейные праздники и корпоративные мероприятия: учебная и трудовая деятельность, с другой).

1.2 Параграф. Некоторые аспекты истории фотографии: антропологическое измерение.

Антропологические аспекты истории фотографии, где основным вектор ее бытования располагается в повседневной среде, нашли свое выражение в соответствующих статьях и монографиях академического характера. Среди многочисленных публикаций интересен подход Круз Е.Г и Мейера Э.Т. (Edgar Gómez Cruz & Eric T. Meyer), которые рассматривают эволюцию фотографии с позиции ее социально-технического функционирования, которая, тем не менее, включает и вернакулярные режимы. Авторы подразделяют историю на пять фаз:

1. 1839 – 1900-е гг. Внедрение фотографии в широкую практику ограничено пока еще несовершенной технической оснащенностью, когда фотоаппараты представляли собой массивный инструмент, пользование которым предполагало особые знания и навыки, овладение ими требовало больших затрат и издержек (финансовый вопрос, время, которое затрачивалось на подготовку, фотографирование и дальнейшую обработку результата). В первые годы практики процесс фотографирования представлял собой довольно мучительную и болезненную для фотографируемого процедуру: долгое позирование при ярком свете под прямыми лучами солнца, специальное оборудование для поддержания тела и головы в устойчивом положении (*Приложение 1.2*). Фотография по большей части остается доступна сравнительно небольшой аудитории, она ценится как семейное достояние и бережно хранится (дагеротипия). Только с появлением ферротипии и визитной карточки (*carte-de-visite*), как более дешевых способов производства, расширяется сфера пользования фотографией, ее начали дарить и коллекционировать.

2. 1900-е – 1930-е гг. «Фотография становится частью повседневной жизни»⁷, что стало возможным благодаря инновациям Истмана Дж.,

⁷ Cruz E. G., Meyer E. T. Creation and Control in the Photographic Process: iPhones and the emerging fifth moment of photography // *Photographies*. 2012. Vol. 5(2). P.210.

создателя фирмы Kodak и первой в истории камеры массового производства. Камера попадает в сферу массового потребления, и, хотя «щелкать затвором» камеры стало под силу каждому, проявка и печать снимка – дело производственных компаний: фотоаппарат вместе с пленкой отправлялся на фабрику почтовой службой, обратно владелец получал напечатанный снимки и фотоаппарат с новой пленкой.

3. 1930 – 1990 гг. Время неограниченного распространения практики: все социальные слои независимо от уровня дохода могли позволить себе приобрести камеру. Фотографии наводняют семейные альбомы и архивы. Создается сеть компаний и салонов, которые минимизируют затраты на проявку и получение снимков. В фокус камеры попадают все аспекты человеческой деятельности, она получает доступ к семейной истории и личным переживаниям.

4. 1990 – 2010-е гг. На смену аналоговой фотографии приходит дигитальная фотография. Массовое производство компьютерной техники, внедрение интернет и Wi-Fi создали пространство для масштабной фототрансмиссии. Индивидуальный пользователь получил доступ ко всему процессу съемки: создание, редактирование, распространение.

5. 2010-е гг. Пятый фазис, по мнению авторов статьи, связан с внедрением в повсеместную практику смартфонов, где ключевые инновации в сфере принадлежат аппаратам Apple: iPhone и iPad.

Данное изложение истории несомненно обладает некоторым преимуществом в сравнении с искусствоведческим материалом, однако, здесь необходимо выявить лакуны и недостатки, учесть которые стоит для реализации нашей цели.

Главный недостаток мы усматриваем в формализме подхода. Вся история фотография прочитывается с оглядкой на сегодняшнее состояние дел, мы имеем дело с эволюцией аппаратного устройства, прежде всего, что, в свою очередь порождает мнение и об эволюции человеческой практики,

хотя в действительности мы наблюдаем смену парадигм и «мейнстрим» установок. Данный подход, хотя, как было сказано, и включает повседневные практики, но видит в них некие структурные элементы всеобщей социо-техногенной истории, где временные рамки лишь условные координаты, если учитывать специфику вернакулярной фотографии. Кроме того, авторы не удостоаивают внимания общие исторические условия, мировоззренческие координаты и персональный опыт, что в принципе вполне закономерно для объема статьи.

Иную парадигмальную установку мы находим у Бэтчена Дж. (Batchen Geoffrey), который одним из первых ставит вопрос об истории вернакулярной фотографии. Фокус его интереса направлен на «домашнюю» фотографию преимущественно и морфологию фотографической практики в частности: «фотография – это нечто, обладающее объемом, очевидностью и осязаемостью, физическим присутствием в мире... вернакулярные фотообъекты не просто чувственно-рукотворные артефакты, они провоцируют нас к размышлению над природой фотографии как таковой»⁸.

В монографии 2004 года Бэтчен Дж. предлагает историю вернакулярной фотографии с 1840-х гг. по 1930-х гг., где функция памяти играет определяющую роль, английская и американская фотография - предмет его исследовательского интереса. Привлекая огромный фотографический материал XIX – нач. XX века, автор заключает о том, что уже в первые годы существования фотографии стала очевидна ее мемориальная функция: удержание и сохранение воспоминаний о близких и родных (*Приложение 1.3*). Ценность фотографии была заключена не только в содержании снимка, но его форме и окружении, свойствах материала, из которого фотографии изготавливались, снимки отражали весь комплекс сложных мероприятий, которые необходимо было пройти фотографии, прежде чем стать материальным объектом и семейным достоянием. Особое

⁸ Batchen G. Vernacular photographs // Each Wild Idea: Writing Photography History. The mit press. Cambridge, London, 2001. P.60.

место хранения лишь подчеркивало уникальный экспонат: футляры и рамки украшались тесьмой, рисунками и узорами (*Приложение 1.4*). Фотографическая практика представляла собой ритуальное действие, включающее весь человеческий арсенал, телесные режимы и жестуальные техники, социальный статус и привычки: «эти снимки возникали в помещениях, в которых каждый клиент встречался в лице фотографа прежде всего с техником нового поколения, а каждый фотограф в лице клиента — с представителем восходящего социального класса со свойственной ему аурой, которая *проглядывала даже в складках сюртука и шейном платке*»⁹. Первые портретные снимки регистрировали единство мира и человека, неизбежность и постоянство места и времени человека в мире: «смотрящий на снимок чувствует опору под ногами, раз заданы четкие границы пространства, масштаб и местоположение самого зрителя. Этот мир выглядит упорядоченным, ясным, устойчивым, уютным, надежным и хорошо контролируемым»¹⁰.

60-е гг. XIX в. Дездери патентует новую форму фотографии – визитную карточку. Дешевизна процесса и формат печати создают широкий рынок сбыта, а изобретение стереоскопа – новую визуальную практику (*Приложение 1.5*). Это время, когда фотография перестает быть реликтом только аристократических домов, она попадает в мелкобуржуазные гостиные.

Огромная масса появившегося фотографического материала потребовала соответствующих способов размещения и хранения: появились альбомы, специально предназначенные для их компоновки; коллажи (*Приложение 1.6*), в которых игровая функция находит выражение в дизайне и оформлении. Как мы видим, в фотоальбоме размещаются не только представители одной семьи, место в нем отводится друзьям, знаменитостям и

⁹ Беньямин В. Краткая история фотографии. М., 2017. С. 22.

¹⁰ Якимович Е. А. Случайное и неслучайное. О развитии фотоискусства. 1850-1920 // Собрание шедевров. 2010. №3. С.114.

домашним питомцам, рисованные коллажи иллюстрируют стереотипные формы совместного пребывания и даже быта (*Приложение 1.7*). Повседневная фотография, те ее формы, которые мы наблюдаем на примере домашних фотоальбомов и фотокарточек, портретов и коллажей демонстрируют попытки адаптировать фотографию к сформировавшимся на канонах живописи оптикам видения XIX века¹¹: стараясь приспособить и ассимилировать рисунок и декоративно-прикладное искусство к фотографии (*Приложение 1.8*), повседневные фото упражнения создавали уникальную конфигурацию домашнего и интимного пространства. Фотопортрет гармонично вписывался не только в домашнюю обстановку, он интегрировался в телесную меблировку, инкорпорировался в тело (*Приложение 1.9*).

Расцвет студийной фотографии приходится на последнюю треть XIX века. Взяв в качестве образца аристократические салоны, владельцы студий обильно декорировали мастерские колоннами, коврами и драпировками, гобеленами и пальмами, «обстановка в салоне съемки, этом складе театрального реквизита не подчиняется никакой логике: балюстрады и колонны стоят на восточных коврах или паркете по соседству со стульями различных стилей и круглыми столиками на одной ножке, за тяжелыми портьерами открываются рисованные задники, изображающие заснеженные горы, лесные чащи или какой-нибудь морской порт»¹², провинциальные ателье заполнялись экзотической бутафорией: чучела животных и птиц, русские сани и китайские зонтики, всевозможные диковинные сувениры, привезенные из других стран и континентов (*Приложение 1.10*). Однако, для

¹¹ Многочисленные домашние фотопортреты XIX века подвергались модификации: их ретушировали и подкрашивали, благодаря чему создавалась иллюзия живописного портрета, с одной стороны. Другая сторона метаморфоз заключалась в том, что облик на портретах создавал видимость жизни, воплощал желание памяти зафиксировать дорогой образ в его полноте, краски на лице, одежде и украшениях должны были свидетельствовать о бытии существа, его ценности для обитателей семейства.

¹² Новая история фотографии: пер. с. франц. / под ред. М. Фризо. СПб., 2008. С.118-119.

того, чтобы запечатлеть статус, идентифицировать его и предъявить окружающим требуется нечто большее, чем богато обустроенная гостиная студии, необходимо привести собственное тело к установленному телесному порядку и доминирующему в обществе образцу.

Фотопортреты и случайные уличные фотоснимки 50-х гг. XIX в. выявили ранее незаметные телесные режимы, позы и жесты, то, что выглядело непринужденно и естественно непосредственному взгляду, фотография могла отразить как мучительный и наигранный жест, она обнажала внешнюю манерность, нарочитость и неэстетичность. Только одно тело обладало неоспоримой самоидентичностью и ярко ее демонстрировало – это «аристократическое тело»: «тело рафинированное, подверженное длительным и последовательным дисциплинарным практикам (обучение нормам поведения в самых разных жизненных ситуациях, занятия танцами, фехтованием, верховой ездой и др.), в результате формирующим целостный телесный код»¹³. Фотопортрет XIX века свидетельствует о двух телесных практиках, аристократической и буржуазной, которые, несмотря на запечатленное на фотографиях подобие (осанка, высоко поставленная голова и прямой взгляд), демонстрируют различные мировоззренческие и целевые установки. Привычки и маркеры принадлежности высшему классу, умение расположить себя в пространстве, которые были с рождения восприняты из окружающей обстановки и закрепились через образование и воспитание, мелкобуржуазной культуре пришлось вырабатывать и возвращать самостоятельно: «тело стало самой видной сценой для отработки и показа буржуазного самосознания. Буржуазия была новым и неустойчивым классом: с одной стороны, она настаивала на своих собственных принципах жизни, а с другой - невольно равнялась на пример дворянства, противопоставляя себя

¹³ Гавришина О.В. Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности». М., 2011. С.34.

людям из низов»¹⁴. Таким образом, буржуазная культура, так или иначе, перенимала жестуальную технику дворянского класса, наследуя ее внешнюю спектакулярную образцовость необходимую для фотографической выразительности. Весь студийный инвентарь: столики, ковры и кресла, изначально служившие опорой аристократическому телу в деле родового увековечения, в конце XIX века утратил свою первоначальную функцию. Теперь все эти столики-подставки, кресла с подлокотниками, гобелены исполняли символическую функцию принадлежности к высшим классам, картировали исполнение тела в момент фотографирования, задавали ему место и стиль расположения. Постепенно и символическая функция этого реквизита утратилась, о чем нам свидетельствует студийная фотография конца XIX – начала XX века с ее нормативностью и формальной образцовостью, близкой к трафаретным (*Приложение 1.11*).

Нельзя недооценивать роль одежды как индикатора социально-классовой принадлежности. Хотя, глядя на портреты первой половины XIX века, поза нам может показаться неестественной и вымученной, однако целостный облик, а именно: то, как человек устраивается в кресте, как на нем сидит костюм или платье, убор на голове и выражение лица – все нам говорит о некоей совокупной единице: «в одежде заключен тот же смысл, что и в лицах, и в истории тел, скрытых под нею. Костюмы, жизненный опыт, социальный слой и род деятельности совпадают»¹⁵. Джон Бёрджер предлагает нам посмотреть на костюмы на фотографиях Августа Зандера (*Приложение 1.12, Рис. 3, 4*), то, что он вычитывает на снимках известного немецкого фотографа, во многом совпадает с тем, что мы усматриваем на фотографиях времен Российской Империи и Советского Союза, соотнося их друг с другом: перед нами представители маргинальных групп, идентичность которых еще не успела оформиться и закрепиться (*Приложение 1.12. Рис. 2*,

¹⁴ Алкемейер Т. Стройные и упругие: политическая история физической культуры // Логос. 2009. №6. С.195-196.

¹⁵ Бёрджер Дж. Фотография и ее предназначение: [эссе]. М., 2014. С.64.

б), покрывающая их одежда плохо сидит, возможно, что она сшита не по размеру или куплена уже в готовом виде, сами персонажи чувствуют себя словно зажатые в инородном панцире, не успев вжиться в новый образ и стиль жизни. Если сравнить эти фотографии с другими (*Приложение 1.12, Рис. 1, 5*), где одежда демонстрирует принадлежность к группе, родственную связанность с его владельцем, то разница наиболее очевидна, она интенсифицируется в деталях: отогнутый лацкан, слишком тугий корсет, чересчур длинный покрой пиджака, небрежность посадки: «статичная фотография демонстрирует – возможно, ярче, чем в жизни, – фундаментальную причину, объясняющую то обстоятельство, что костюмы отнюдь не скрывают социальное происхождение тех, на кого они надеты, но подчеркивают его»¹⁶.

Революционные последствия для фотографической практики происходят с появлением первой любительской камеры, выпущенной фирмой Kodak в 1888 году. Девиз компании «Нажимайте на кнопку, а мы сделаем остальное»¹⁷ ознаменовал новую фотографическую эпоху, открыв доступ к художественной практике любому желающему за сравнительно небольшую сумму в 25 долларов: простота в использовании, небольшие габариты, моментальность снимка – качества новой камеры, открывшие широкие возможности для реализации персонального опыта видения. Камера Kodak – не просто камера для массового пользования, беспрецедентны рекламный контекст и стратегия компании: первые серии камер (Kodak №1, Kodak №2, Kodak №3) адресовались, прежде всего, маргинальным группам потребителей – женщинам и детям (*Приложение 1.13*). Подтекст первых рекламных компаний был очевиден: использование камеры не требует ни особых навыков, ни знаний, ни интеллектуальных усилий. Прозрачная функциональная оснащенность предлагала широкий спектр тем для фотографирования: отдых и активный туризм, игры, праздники и семейные

¹⁶ Бердгер Дж. Фотография и ее предназначение: [эссе]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С.62.

¹⁷ История фотографии с 1839 года до наших дней. Собрание Дома Джоржа Истмена. М., 2010. С..345.

события; делиться и пересылать родственникам, стало возможным инвестировать свою личность в конструирование семейной истории. Каноническая для Соединенных Штатов камера Kodak на европейском континенте имела свои аналоги и легенды. Камера Leica, первый серийный выпуск которой датируется 1925 годом, стала образцом для малоформатных камер, выпускавшихся впоследствии как в Европе, так и в России («ФЭД», «Зоркий», «Зенит»). «Маленькие негативы, большие фотографии»¹⁸ - девиз, предложенный ее автором Оскаром Барнаком, позволил стать этой камере подручным инструментом фоторепортера и фотожурналиста.

Новая фотографическая практика складывалась не одно десятилетие. Прежде, чем выработались каноны и штампы любительской фотографии, она ориентировалась на образцы фотографического искусства и технические особенности первых камер, у которых отсутствовал видоискатель, отсюда все несуразности этих снимков: тени, обрезанные лица, децентрированная «композиция», гримасы, пальцы, случайно попавшие в объектив (*Приложение 1.14*). Но те же самые снимки свидетельствуют о новом телесном режиме: тела расслаблены, часто лица сопровождаются улыбкой и даже смехом, на некоторых люди играют и дурачатся. Официоз фотографической практики постепенно приобретает повседневный и свободный характер, все больше вербуя в число своих адептов разные слои населения по уровню жизни и достатку.

Однако, и на первых любительских фотографиях отпечатываются парадигмальные установки современной повседневной фотографии: небольшие события и памятные моменты индивидуальной истории. Эти, далекие от метанарративности фотографические дискурсы, имели свою собственную логику восприятия и позиционирования, не вписывающуюся в художественную или политическую логику событий. Красота снимка, его композиция имели второстепенное значение, глядя на фотографию, я смотрю не на то, что на ней изображено, но сквозь нее, в восприятие включается весь

¹⁸ Кучеренко Б. Рождение малого формата // Советское фото. 1993. №7-8. С.36.

комплекс контекстов, аллюзий и реминисценций, где главная роль отводится памяти и воспоминанию, их чувственным обертонам, которые говорят мне, что «это было» и «я это видел». Несомненно, что подобным эффектом могут обладать фотографии из журналов и газет, студийные и художественные образы, но для того, чтобы запустить процесс индивидуального инвестирования, сделать подобный снимок частью личной истории в нем уже должна латентно присутствовать некая связь с личностью, *punctum* в терминах Ролана Барта, то самое «закадровое пространство», которое инициирует инсталляцию снимка в персональную картографию образов.

2. Глава. Антропология фотографии.

2.1. Параграф. Фотография в контексте терапии.

Эволюция технических, электронных и цифровых технологий открыла дорогу таким практикам, внедрение которых прежде было немислимо. Фотография как инструмент терапевтической практики впервые упоминается еще в 1856 году, впрочем, эта дата для истории фототерапии так и осталась единичным событием, которое трудно вписать контекст генезиса ее метода. Легитимной терапевтической практикой фототерапия становится лишь в 80-х гг. XX века с подачи канадского психолога и терапевта Джуди Вайзер, которая еще в 1975 году впервые в своих статьях употребила термин «фототерапия». Несколько лет спустя о фототерапии заговорили в Соединенных Штатах и там же в 1983 году появился первый объемный сборник «Фототерапия и психическое здоровье» («Phototherapy in Mental Health»), содержащий теоретические предпосылки совсем еще юной практики. В 90-х гг. отечественные психологи начинают осваивать и применять метод фототерапии, видным последователем и популяризатором которой на сегодняшний день является Копытин Александр Иванович. Редкие публикации, появляющиеся на данную тему, говорят о малой изученности и пока еще ограниченной распространенности как самого метода, так и области его применения.

Проблема категоризации фототерапии наталкивается на ряд трудностей, выделить которые, мы считаем, имеет смысл:

- Разногласия среди школ и психологов в отношении арт-терапии и фототерапии: здесь возникают принципиальное различие между западными и отечественными теоретиками, вторые склоняются к тому, чтобы включить фототерапию как раздел в арт-терапию;
- Профессиональная специализация пока еще конструируется, нет единства в определении того, какими компетенциями должен обладать терапевт для продуктивного консультирования. Умение читать по фотографии и разбираться в ней, мастерство фотографирования – навыки,

которыми все же должен овладеть психолог, чтобы специализироваться в фототерапии. С другой стороны, Джуди Вайзер акцентирует наше внимание на том, что эти умения не принципиальны;

- Целевая аудитория представлена маргинальными группами, людьми с ограниченными возможностями и поведенческими отклонениями: «с проблемами принятия возрастных изменений, адаптации в обществе, особенностями гендерно-половой идентификации и представители ЛГБТ-сообщества, с депрессиями, расстройствами настроения, нарушением пищевого поведения (анорексия, булимия), злоупотребляющие веществами, оказавшиеся в сложной семейной ситуации, посттравматическим стрессовым расстройством и неизлечимыми болезнями»¹⁹.

- Некоторые инструменты, необходимые для фототерапии, остаются недоступными для определенного круга лиц (внедрение цифровых технологий для реализации терапевтической функции фотографии только усугубляют ситуацию, примером может послужить методология Роберта Вольфа (Robert Wolf), предполагающая активное использование графических редакторов Paint, Photoshop и др.).

Таким образом, интерес автора к терапевтической функции фотографии нуждается в объяснении, которое мы пока не готовы предоставить, не обрисовав прежде границы ее применения. Сопоставив фототерапию и арт-терапию, фототерапию и терапевтическую фотографию, мы сможем более последовательно очертить эвристический потенциал фотографической практики как антропотехники.

Психологи выделяют несколько принципиальных критериев, которые существенны для разграничения метода арт-терапии и фототерапии, несмотря на то, что и первый, и второй используют пиктографическую проекцию. Американский психолог Краусс Д. А. (Krauss D.A.) усматривает

¹⁹ Кевац М.А. Фототерапия как инструмент психотерапии // Консультативная психология и психотерапия. 2015, № 3. С.124.

это различие в нескольких аспектах: во-первых, метод арт-терапии основан на интенции выразить бессознательное содержание в процессе творчества, спонтанно продуцируемого пациентом. В этом случае внешние стимулы, такие как свет, окружение и присутствие изображаемого объекта не важны. Для реализации фототерапии контекст, обстановка и физическое присутствие объекта являются неотъемлемой частью практики, с их помощью только и возможно зафиксировать нечто в окружающем пространстве, что передает мысли, чувства и настроение. Таким образом, при арт-терапии мы имеем дело с экстериоризацией, в случае с фототерапией - с интериоризацией. Другая особенность фототерапии, отличающая эту практику от арт-терапии в том, что фотоматериал, с которым работает терапевт, включая семейные фотоальбомы, фотографии из журналов, коллажи, более точно репрезентируют «метафорическую карту» (metaphoric map) клиента, его видение окружающего мира. Для Джуди Вайзер принципиальным отличием служит ценностный ориентир: если для арт-терапии процесс создания образа главная ее часть, то для фототерапии – принципиальной значимостью обладает процесс обсуждения, где «уделяется внимание сути и развитию образа»²⁰. Кроме того, рисовать умеют не все и не многие могут справиться с задачей выразить на бумаге внутреннее состояние, для этого могут потребоваться недюжинные способности. Камера фотоаппарата лишена этого недостатка, для освоения принципов работы которой потребуется всего несколько минут (одним из свидетельств доступности этого метода может послужить пример терапии, проведенной Ричардом Спир (Spire Richard) на пожилых пациентках больных шизофренией в 1973 году). Другое важное обстоятельство состоит в том, что в результате арт-терапии получают рисунки, далекие от объективности, мы имеем дело с субъективными образами, смысловая нагруженность которых имеет ограниченные возможности для интерпретации в группе, напротив, результат фототерапии

²⁰ Вайзер Д. Техники ФотоТерапии: исследование секретов личных фотографий и семейных альбомов. М.: 2017. С.40.

обладает несоизмеримой ясностью и очевидностью для всех участников. Это открывает перспективу для толкования в группе и расширяет смысловые контексты, позволяет клиентам посмотреть на себя и мир через призму стороннего опыта.

Различие между фототерапией и терапевтической фотографией располагается в процессуальности этих техник. В первом случае функция терапии успешно реализуется только в межличностном общении и обсуждении снимков с клиентами: обязательно выполняются рекомендации терапевта (где, когда и как фотографировать), занятия терапевтической фотографией предполагают внутреннюю мотивацию человека, он сам выстраивает и актуализирует процесс съемки, самостоятельно планирует и определяет содержание фотографий, их контекст, наличие терапевта не требуется. Достоинства и недостатки обеих техник очевидны: заниматься терапевтической фотографией возможно в любое время, отсутствие жестких условий и свобода в выборе средств и результирующей картины (видео, коллаж, аппликация и т.д.). Акт фотографирования во время фототерапии структурирован терапевтом и подчиняется выстроенной предварительно методике; с другой стороны, терапевтическая фотография лишена обратной связи, в то время как фототерапия видит свою главную цель в дальнейшей работе над снимком: «получение фотографии как конечного продукта деятельности – важный компонент, но снимок в большей степени нужен для того, чтобы задавать вопросы – причем не столько о самой фотографии, сколько более глубокие»²¹. Терапевтическая фотография как техника самопрезентации, не требующая фелиситера, однако, базируется на установках фототерапии и негласно их соблюдает. То, что в методологии фототерапии воспринимается как требование, терапевтическая фотография содержит в себе интуитивно.

В контексте работы мы считаем необходимо указать на предпосылки, которые позволили реализоваться новой терапевтической практике:

²¹ Вайзер Д. Техники ФотоТерапии: исследование секретов личных фотографий и семейных альбомов. С.40.

- Антропологическая: следует отметить, что психологи, впоследствии внедрившие метод фототерапии в общую терапевтическую практику, такие как Джуди Вайзер и Роберт Циллер (Robert Ziller), брали за основу сам эффект фотографии, ее воздействие – «человеческой тяги к удвоению собственного присутствия... к овладению реальностью, в попытках заглянуть вглубь, ответить на болезненное сознание временности своего существования»²².

- Экономическая: в 70-е гг. доступ к фотографической технике был открыт практически всем слоям населения, семейные альбомы и фоторамки стали достоянием каждого дома: их хранят, коллекционируют, пересылают родственникам и друзьям, масштаб их трансмиссии – свидетельство достатка и статуса их обладателя. Мы имеем дело с поколением, которое сформировалось посредством фотографической практики, практики, которая более не рассматривалась как нечто исключительное, но вполне вошедшая в повседневную бытовую жизнь.

- Социально-эстетическая: повсеместно открываются фотостудии и мастерские для любителей и начинающих, что дает возможность творческой самореализации для лиц, ограниченных в способах актуализации своих способностей и талантов (семейные неурядицы, отсутствие образования и т.д.).

- Академическая: колоссальное влияние на фототерапию оказали взгляды Карла Густава Юнга, а именно его теория архетипов и символической реальности.

Несомненно, теория и практика фототерапии складывалась не одно десятилетие, но первые консультативные тренинги, использующие фотографию как инструмент коррекции и лечения, определили вектор дальнейшего развития и распространения. Внутри общеметодологической

²² Лишаев С.А. Помнить фотографией. СПб.: 2012. С.9.

теории фототерапии складывались частные терапевтические методы и практики.

Метод Уилльяма Гошевски (William Gosciewski) предполагал работу с семейными архивами и личной историей клиента, таким образом, клиент и консультант старались совместно понять то, какими смыслами наделяет клиент других людей, в какого качества взаимоотношения клиент вовлечен исторически и в каком жизненном пространстве он обитает. Роберт Циллер и его последователи видели определенные недостатки в методе Уилльяма Гошевски: во-первых, фотографический документ привлекается во всем своем разнообразии, все доступные клиенту снимки становятся достоянием терапевтической практики, там самым круг значимых фотографий утрачивается; во-вторых, снимки, как правило, сделаны не самим клиентом, а сторонними людьми (члены семьи, друзья, знакомые, профессиональные фотографы), что дает минимум информации о том, как клиент воспринимает себя; в-третьих, снимки из семейного альбома ограничивают временную шкалу, т.к. принадлежат прошлому, они интересны в связи с тем, что было предметом интереса клиента в пространстве его личной истории, и тем, в каком социальном контексте проходило его взросление и развитие, но совершенно неадекватны в том, чтобы репрезентовать чувства клиента и его восприятие во время самой терапии; и наконец, избыток фотографического содержания (разные фотографии, контексты, цели, время) затрудняет построение организованной и осмысленной «ментальной карты».

Метод Роберта Циллера лишен этих недостатков. Участникам предлагалось в течение определенного времени самостоятельно сделать 12 снимков на «моментальную камеру» (instamatic camera), которые должны были рассказать о том, как себя видит клиент и что попадает в фокус его интереса. Достоинства метода состояли в том, что благодаря камере испытуемый активно включался в процесс самораскрытия, пробуждался творческий импульс к невербальной детерминации Я-концепта, упор делался на манифестацию собственных ощущений и опыта посредством образов, акт

фотографирования запускал внутренние резервные механизмы самопознания. Примером, иллюстрирующим данный подход, может послужить терапия, проведенная в 1980 году на двух женщинах Джин и Сэнди (*Приложение 2.1*).

Оба метода не лишены основания, однако, так или иначе ограничивают круг лиц, к которым они могут применяться. Фотография – мощный катализатор, который задействует широкий спектр чувств, эмоций, она всегда фундирована индивидуальными предпочтениями и личным опытом, который выстраивается через историю человека, его окружение и спектр значений и ценностей, которые мы бессознательно приписываем образу.

Инициатива Джуди Вайзер направлена на то, чтобы объединить отдельные методологические подходы в единую универсальную фототерапевтическую методику, необходимый частный элемент которой проективная техника, суть которой состоит в работе над готовыми снимками, обсуждение и толкование результатов съемки. Подчеркивая ее эффективность «при анализе неочевидных различий, являющихся принципиально важными для некоторых людей и совершенно незаметными для других»²³, Вайзер помещает проективную функцию фотографии в основание метода. Фотографический материал, который может быть использован в терапевтических целях, охватывает почти все продукты фотографического акта: автопортреты, фотографии, сделанные другими людьми, коллекции и собрания, включая фотографии из газет и журналов, вырезки, семейные альбомы и автобиографические фоторепортажи, коллажи. Мастерство и установка практикующего психолога, его умение распознать за клиентом его ролевые схемы, ориентации и проблемные зоны – все это позволяет отобрать именно ту технику, по словам Вайзер, что «соотносится с той ролью, которая отводится человеку по отношению к фотоаппарату:

²³ Вайзер Д. Техники ФотоТерапии: исследование секретов личных фотографий и семейных альбомов. С.47.

можно быть моделью, самому быть фотографом, «режиссером» съемки самого себя, куратором собственной коллекции фотографий, зрителем»²⁴.

Многое из того, что было сказано по поводу фототерапии, ее предпосылок, контекста и пространства применения, содержится в терапевтической фотографии, однако, список различий между фототерапией и терапевтической фотографией, который мы приводили ранее не будет полным без одной принципиальной особенности, сформировать которую нам предстоит в этой работе. Но прежде остановимся на тексте Ролана Барта «Camera Lucida. Комментарий к фотографии».

²⁴ Вайзер Д. Техники ФотоТерапии: исследование секретов личных фотографий и семейных альбомов. С.23.

2.2. Параграф. Терапевтическая фотография: Ролан Барт и «Camera Lucida».

Говорить о Ролане Барте сложно и увлекательно одновременно. Литература о нем неисчислима, «enfant terrible» французской философии, он до сих пор остается неоднозначной фигурой XX века. Амбивалентное отношение со стороны академического сообществ к оценке его жизни и творчества нашло отражение в массе статей и монографий ему посвященных, как на родине философа, так за ее пределами. Откровенность и скрытность, некоторая завуалированность его письма, магические жизненные коллизии и своего рода профетизм (особенно очевидные в последний период его творчества) провоцировали бесконечные интерпретации и толкования, иногда доходящие до неприкрытой фантазии и мистицизма.

Творческое наследие философа в западной традиции принято разделять на три периода: ранний, средний (middle) и поздний. Первый связан с влиянием идей Фердинанда де Соссюра - «отца структурализма» и неомарксизм, под их воздействием Ролан Барт написал «Мифологии» и «Систему моды». «Второй Барт» – это автор «Империи знаков», созданного им под впечатлением от путешествия по Японии, которое состоялось в 1966 году, и «Удовольствия от текста», где он уходит от литературного критицизма и отстаивает активную роль читателя, здесь Барт, по словам Джонатана Куллера (Jonathan Culler), «стоит не за науку, но за удовольствие, за удовольствие от чтения и право читателя читать идиосинкратически»²⁵. Наконец, «третий Барт», создавший уникальные литературные произведения, которые с трудом вписываются в парадигму его более раннего творчества: «Фрагменты речи влюбленного», «Ролан Барт о Ролане Барте» и, конечно, «Camera Lucida. Комментарий к фотографии» - самые противоречивые тексты, не поддающиеся аналитической универсализации. Стиль Барта в этих произведениях становится предметом нападков и недоразумений: фрагментарность и афористичность, излишняя автобиографичность и

²⁵ Culler J. Man of parts // J. Culler. Barthes: A very short introduction. Oxford, 2002. P.2.

откровенность, отсутствие сюжета и путанный нарратив, нечитабельность - тексты словно взрывают код, его видоизменяют, создают альтернативные пути чтения и интерпретации. Именно «третий Барт» вызывает наибольшую критику, его обвиняют в сентиментальности и наивности, мистицизме и мечтательности. Вышеупомянутый Джон Куллер идет еще дальше, сетуя на то, что Барт-семиолог уже не столь интересен современной философии, его занял Барт-эссеист, Барт-писатель, автор Фрагментов и «Светлой комнаты»: «я считаю, что именно к раннему и среднему Барту мы должны вновь обратиться, не к ностальгическому и сентиментальному, каким он стал в поздний период своего творчества»²⁶ - пишет он в статье, приуроченной к конференции, прошедшей в 2001 г. и имевшей титул «Назад к Барту» («Back to Barthes»).

Несмотря на вышеизложенную критику, для большинства теоретиков, исследователей и комментаторов наследия Ролана Барта, писатель обладает несомненной значимостью, в нем есть эксцентричность и фривольность: он словно хороший актер, меняет одно амплуа на другое, одних почитателей он теряет, а других приобретает: «у каждого свой Барт». И хотя часто и говорят об эволюции философских идей Барта, мы считаем, что «революция» более точно маркирует авторскую инициативу. В данном контексте ремарка того же Джона Куллера кажется наиболее точной и соответствует определению эвристической манеры письма философа: «враг автора – это главным образом сам автор, писатель, чьи многочисленные труды обнажают индивидуальный стиль и видение. Большинство работ Барта обладают идиосинкразией, опрокидывают установившиеся литературные жанры»²⁷.

Именно к «третьему Барту», Барту-писателю и Барту-экспериментатору обращаем мы свой взор и для этого есть несколько оснований:

²⁶ Culler J.D. Barthes, theorist // The Yale Journal of Criticism. 2001. Vol. 14(2). P. 439.

²⁷ Culler J.D. Man of parts // Barthes: A very short introduction. J. Culler. OUP Oxford, 2002. P.3.

1. Тема фотографии, являющаяся структурирующей для данной исследовательской работы;

2. Автобиографическое содержание произведений, которое даже если непосредственно не читается, тем не менее, незримо ощущается (имеется в виду «Фрагменты речи влюбленного»), нас занимает сам факт индивидуальной дискурсивной инвестиции писателя, его откровенность;

3. Контекст и пространство обитания (фото)образов, их реверсивность, в сфере нашего интереса лежит то, как (фото)образы трансформируют опыт, реактуализируют и направляют его, и, наоборот, то, как событийная составляющая жизни воплощается в них.

Все три аспекта: фотографический, антропологический, социокультурный, которые в свою очередь являются необходимыми компонентами терапевтической фотографии, находят свое непосредственное выражение только в одном тексте Ролана Барта - «Camera Lucida. Комментарий к фотографии», анализ которого нам и предстоит.

Сама история написания и издания «Светлой комнаты» полна горьких, трагичных и удивительных деталей и подробностей, не зная которых, чтение книги представляется неполным и фрагментарным. Текст «Светлой комнаты» написан в 1979 году через два года после смерти Генриетты Барт, матери философа, а пару месяцев спустя, не стало самого автора, намерению Ролана Барта написать роман «как у Пруста» не суждено было реализоваться. Книга «Camera Lucida» стала его последним произведением и самым лично окрашенным, по словам Михаила Рыквина «исследование фотографии, автобиография и работа траура связаны в этой работе настолько тесно, что, разводя их, мы рискуем утратить контакт с текстом, работающим во всех этих регистрах одновременно и порождающим специфические, часто теоретически непредусмотренные эффекты»²⁸.

²⁸ Рыклин М. Роман с фотографией // Ролан Барт. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М.: 2016. С.150-151.

Визуальный авторский опыт отображен в ней непосредственно (25 фотографий, собственноручно отобраны автором для данного издания) и опосредованно (две фотографии не опубликованы, однако наличествуют посредством дескрипции), кроме того мы имеем письмо, которое с трудом вписывается в определение нарратива: отрывочность, субъективность, разрывы и авторская рефлексия над снимками выстраивают текст полный аллюзий, текст без кода, его сложно поместить в универсальную парадигму, к нему нужен индивидуальный подход, особого рода «в-живание», «в-читывание» и «в-сматривание».

Текст Барта имеет несколько измерений, отчего его способность генерировать множество интерпретативных моделей не поддается счету, мы не ставим себе целью охватить все это изобилие трактовок, однако, наиболее авторитетные и примечательные, мы считаем, необходимо привести.

Несмотря на то, что Ролан Барт отрицал за психоанализом способность означать фотографию, его фотографию, тем не менее, «теория фотографии», зарождение которой практически совпадает с публикацией «Camera Lucida», широко использует проективный потенциал психоаналитического метода. Критика Виктора Бергина (Victor Burgin)²⁹ в отношении Барта звучит как недалёковидное упущение и методологическая ошибка, которая, по его мнению, лишает Теорию ее основания и возможности для дальнейшего развития и роста: «именно в области психоанализа, утверждает он, обнаружены наиболее релевантные для фотографической теории интуиции»³⁰.

Маргарет Иверсен (Margaret Iversen) видит авторский замысел в том, чтобы, рассказать историю про фотографию, и в то же время послужить иллюстрацией к психоаналитической теории Жака Лакана, очередной том

²⁹ Виктор Бергин – один из основателей Теории фотографии, новой дисциплинарной области, о которой заговорили после выхода в 1983 г. сборника эссе под его редакцией «Размышляя о фотографии» («Thinking Photography»), где впервые ставится задача построения теории фотографии.

³⁰ Long J.J., Welch E. Introduction: a small history of photography studies // Photography: theoretical snapshots. J.J. Long., A. Noble, E. Welch. EDs. 2009. P.14.

(«Четыре фундаментальных понятия психоанализа») которого появился в 1964 г. Размышление над книгой Ролана Барта приводят ее к мысли о том, что на уровне рассказа мы читаем текст Барта как автобиографическое повествование (смерть матери и связанные с ней воспоминания), на другом уровне, «бессознательном», мы имеем дело с Реальным, а именно с «настойчивым отрицанием факта смерти и смертности»³¹. Иверсен, сопоставляя два последних текста Ролана Барта, приходит к заключению, что главная структурирующая идея книги - это травма, смерть матери лишь реактуализирует детскую рану (отделение от матери). В той же методологической перспективе она рассматривает различие между *studium*'ом и *punctum*'ом. Функция первого – учредить позицию, означить и вписать в некоторую целостность, восприятие в регистре *stadium*'а связано с самоконтролем и удовольствием («это хорошо»/ «красиво»), артикулированным интересом (к истории/ композиции/ социально-политические коннотации фотографии). Режим *punctum*'а именованию не поддается, как не поддается интерпретации, это разрыв, укол, «рана», целостность здесь не может состояться, она расщепляется на детали (деталь). Если в случае *stadium*'а *Я* является субъектом взгляда, тот, кто смотрит, то в случае с *punctum*'ом *Я* не может удержать суверенную позицию, само становясь объектом разглядывания и рассматривания: «дискуссия Лакана об анаморфозе служит иллюстрацией несоответствия между суверенной позицией субъекта взгляда (*stadium*) и объектом разглядывания (*punctum*)»³².

Валерий Александрович Подорога, анализируя содержание «Светлой комнаты», обнаруживает два уровня - языковой и образный, вектор первого направлен на то, чтобы обнародовать событие встречи с вновь обретенной матерью, незадолго до этого, казалось бы, утраченной. Ролан Барт анатомирует внутренние переживания, которые приобретают обратные коннотации и связывают дискурс с наслаждением и удовольствием от самого

³¹ Iversen M. What is a Photograph? // Art History. 1994. Vol. 17(3). P. 451.

³² Iversen M. What is a Photograph? P. 457.

процесса рассказывания истории («удовольствие от текста»). Кушетку и психоаналитика заменяет письмо. На другом уровне располагается визуальный дискурс - 25 фотографий: «я решил взять за путеводную нить моего нового анализа притягательность, которой обладали для меня *некоторые фотографии*»³³. Валерий Подорога утверждает, что выбор Барта можно назвать случайным только условно, бессознательное содержание фотоснимков угадывается, если мы поместим их в один ряд.

Таким образом, текст представляет собой абсолютное смещение, сдвиг, он не говорит, он молчит, вернее, он не говорит о самом главном, действительной утрате («слепое пятно») – утрате отца. Барт, по мысли Валерия Александровича Подороги, целиком поглощен материнским дискурсом, под покрывалом теплого и уютного ему «чрева», он растекается и плющится, сворачивается и сжимается, небольшая деталь и невыдающаяся подробность создают нерегистрируемые вспышки, взрывоопасные коллизии и аффекты, дрейф от части к части, одной детали к другой, от одной подробности с другой, которые разворачиваются клубком множества линий, пересечений, развязок и сопряжений смыслов.

Отцовский дискурс, напротив, это закон, он регистрирует только общезначимое, «нужно смотреть не *сквозь*, а *на*», он апеллирует к поверхности, а не глубине. Валерий Александрович Подорога предлагает нам не всматриваться в фотографии, но смотреть на них, не на то, *как* нечто изображено, но на то, *что* изображено (или не изображено): «понаблюдаем за мужскими персонажами (фотографиями), что занимают портретное место в «Светлой комнате». Одни маски: то это маска раба, безволия и покорности, то это маски тупости, то безжизненности, олицетворение патрикулярности»³⁴. В галерее, представленных Роланом Бартом образов, подводит нас к мысли Подорога Валерий Александрович, мы точно не встретим образ отца, даже намек на авторитет и суверенитет, все «маски»

³³ Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М.: 2016. С.30. [курсив наш].

³⁴ Подорога В.А. Непредъявленная фотография. Заметки по поводу «Светлой комнаты» Р. Барта. С.220.

присутствующих образуют вереницу натальных, мягких, пластичных и аморфных stadium'ов, их размытые «структуры» и неясные очертания образуют фон, который словно только для того и нужен, чтобы явить разрыв, «укол», «рану» - те необходимые Барту «ризоматические» пучки, которые (punctum) запускают событие и встречу с фотографией.

Поиск и создание проблемной фотографии (таковой может быть трактовка биографических инвестиций «биографем» автора в фотографию), дальнейшая фиксация на детали или некотором отрезке визуального образа, фундированы технической заданностью фотографии и тем, как образ воплощается и живет на ее поверхности. Материальность фотографии, статичность представленного на ней образа, его референциальность и «документальная правдивость» - небольшой список характерных особенностей повседневной фотографии, которые имеют определяющую роль для того, чтобы провести аналогию между фотографией и фетишем. Она всецело присутствует в нашем распоряжении на неопределенный промежуток времени (контролируемый), фотографию можно хранить, брать с собой, любоваться украдкой, способы ее уничтожения многообразны и креативны (сжечь, порвать, подарить, осквернить и т.д.). Хотя Подорога В.А. сближает фетиш и punctum фотографии: «настаивание на особой ценности множественного, телесного и чувственно-мельчайшего, «пунктированного», приводит к открытию материнского поля «частичных объектов», они уже - не знаки, а чуть ли не фетиши»³⁵, однако более развернутый и частный анализ фотографии и фетиша мы находим у Кристиана Метца (Christian Metz) в статье 1985 года.

Метц К. берет за основу сравнительного анализа два способа визуального бытия образа - кино и фотографию, указывая на близость фотографии с фетишем, а кино с фетишизмом³⁶: «фильм запускает процесс

³⁵ Подорога В.А. Непредъявленная фотография. Заметки по поводу «Светлой комнаты» Р. Барта. С.224.

³⁶ В контексте статьи различие между фетишем как объектом (определение фотографии) и фетишизмом, процессуальность которого завязана на кино, тем как разворачиваются действия на экране, служит

фетишизации. Он бесконечно имитирует первоначальное перемещение взгляда между присутствующими и отсутствующими сценами. Принцип монтажа и смещение рамочной конструкции между кадрами (или в кадре: следование за действием, понорамирование, персонажи входят в рамку или выходят из нее), кино играет на чувствах ужаса и удовольствия от фетишизации, страха и желания, их комбинаторики»³⁷. Однако, более выраженное различие между кино и фотографией, с одной стороны, и родство фотографии и фетиша, с другой стороны, мы наблюдаем в дискурсе о смерти. Фотография, как пишет Кристиан Метц, сопряжена со смертью, поскольку в социальной практике хранить фотографию значит удерживать любимый образ, образ того, кого нет в живых, однако даже фотография живого человека отсылает к смерти – того, кто на ней запечатлен уже нет, это образ мертвого, момент и вспышка индивидуального, присутствующего только в момент съемки и никогда не совпадающего со своим референтом всецело. Фотографировать - значит изымать вещь из мира, фиксировать ее, не дать исчезнуть, одарить ее иной формой существования вне времени и вне пространства. Консервация объекта в кино и на фотографии актуализирует разнонаправленные силы и желания: если фото - вечное напоминание о смерти и свидетельство общечеловеческого удела, то модус кино, напротив, состоит в том, чтобы продлить иллюзию существования, создать кажимость жизни. Фотография стремится «пригвоздить» объект рассматривания, закрепить и интенсифицировать, взгляд, направленный на фотографию, всегда оборачивается, смыслы и значения никогда не удерживаются рамочной областью, но всегда влекутся к тому, чтобы покинуть ее пределы. Кино стремится захватить взгляд, его присвоить, все средства киноиндустрии направлены на удержание внимания (видео и аудио эффекты)³⁸, не дать

структурирующим различием для кино и фотографии. Фетиш полагается неподвижным и фиксированным, в то время как фетишизм включает комплекс богато проектированного содержания.

³⁷ Metz. C. Photography and fetish // October. 1985. Vol. 34. P. 88.

³⁸ Уже существуют кинозалы, где особое встроенное в кресла оборудование создает тактильные эффекты, в недалеком будущем можно ожидать кинозалы с встроенными симуляторами.

ускользнуть, заставить следовать за камерой, «если фильм позволяет нам поверить во множество вещей, то фотография позволяет безгранично поверить в одну»³⁹. Пространство «за кадром» («off-frame»), по словам Кристофера Метца, совпадает по интенсивности бартовскому *punctum*'у. «Фотография в Зимнем саду» приобретает статус фетиша, наиболее очевидным это становится посредством дискурса, который предпринимает Барт по следам смерти матери и символизирует одновременно утрату и защиту против этой утраты: его желание, даже маниакальное стремление обрести мать, поиски среди фотографий, на изображениях которых он стремился найти образ, который бы максимально соответствовал его представлению об «истине» любимого существа, «такой, какой она есть в себе»⁴⁰. Наконец, он находит фотокарточку, которая являет ему достоверный облик матери – «Фотография в Зимнем саду», на которой как мы помним, изображена девочка пяти лет, далеко не мать и ее воплощение, но момент ее присутствия, образ, многозначительный и не отторгаемый, всецело присутствующий на фотографии и в качестве фотографии для Ролана Барта.

Тема смерти становится фундаментальной, вокруг которой разворачивается фотографический дискурс о бытии фотографии, а опыт чужой смерти посредством фотографии запускает совсем оригинальные интенции и планы. По мысли Мартина Джея (Martin Jay), опыт фотографического для Барта связан с опытом тела, его жизнью и смертью. Намерение Барта отвергнуть все методологические модели, как-то: психоанализ, семиотику, феноменологию, запускает структурные композиции, которые не могут вписаться в академический ближайший круг. «Что знает о фотографии мое тело?»⁴¹ - вопрос, который включает обследование телесных и ментальных ощущений и далее: «я в качестве *Spectator*'а интересовался Фотографией из-за «чувства»; я хотел углубить его

³⁹ Metz. C. Photography and fetish. P. 88.

⁴⁰ Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. С.90.

⁴¹ Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. С.18.

не как вопрос (или тему), но как рану: вижу, я чувствую, следовательно, я замечаю, рассматриваю, мыслю»⁴². Круиз, который он совершает в поисках ответа на вопрос о сущности фотографии, концептуализируется в понятие «недиалектическая смерть». Диалектика смерти никоим образом не может быть опытом смерти, ни одно письмо не способно хоть как-то приблизить к опыту смерти, своей или Другого. Диалектика снимает, отрицает ее для того, чтобы утвердить жизнь, она оборачивает негацию в конфигурацию и порядок, порядок письма и/или порядок дискурса. Именно с фотографией связан «невозможный» опыт смерти, переживание собственной смертности и возможной гибели и смерти близких людей, фотография воплощает собой «недиалектическую смерть», которая не переводится ни в какие режимы и модусы, она неотвязно следует и преследует, повторяет и повторяется, жертвует, поглощает и переваривает, четкие графические структуры и универсальные рецептурные схемы ограничивают смысловые кульбиты, но дают неиссякаемый источник для субъективных ощущений и эмоциональных задержек. Фотография - это взгляд, который невозможно отвести, это встреча со смертью «по-природе»: завораживающий взгляд хищника на свою жертву, которая не может ни двинуться, ни сойти с места, ни бежать, все, что ей остается, это статичность и «ожидание в месте».

Кардинально отличную от вышеизложенных интерпретаций и толкований бартовской фотографии и *punctum*'а мы обнаружили в статье Маргарет Олин (Margaret Olin). Она обратила внимание на нестыковки в месте, казалось бы, самом непримечательном для разговора о фотографии, отчего последовали удивительные открытия и ошеломительные выводы. Таким топосом стала фотография 1926 года фотографа Джеймса Ван дер Зее (James Van Der Zee) «Семейный портрет». При первоначальном изложении *punctum*'а данной фотографии Ролан Барт указывает на шнуровку обуви девушки и пояс, повторное упоминание фотографии смещает фокус с туфель на ожерелье: «позднее я понял, что подлинным *punctum*'ом было кольцо на

⁴² Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. С.33.

шее этой женщины; ибо это несомненно было такое же кольцо (тонкая цепочка плетеного золота), какое постоянно носила одна из моих родственниц»⁴³. Однако, если приглядеться к фотографии более пристально, то можно заметить ошибку Ролана Барта: то, что он принимает за цепочку, в действительности жемчужное ожерелье. Но то, что на самом деле «ранит» Барта располагается не на фотографии Ван дер Зее, выбор, взгляд, упавший на эту фотографию продиктован, по словам Олин, некоторым совпадением с другим фото, которое отсутствует среди иллюстраций книги «Camera Lucida», но предоставлено автором для издания другого автобиографического произведения, а именно: «Ролан Барт о Ролане Барте». Это фотография, где запечатлены в схожем композиционном порядке Берта и Леон Барт со своей дочерью Эллис (*Приложение 2.2*). Действительно, даже поверхностный взгляд улавливает в обоих изображениях нечто, что их роднит, что позволяет проводить аналогии, какая-нибудь «деталь» может переключаться с одной фотографии на другую, фотографии столь похожие могут в памяти образовать единый континуум. Небольшое смещение (ошибка памяти) производит далеко идущие последствия: punctum'ом может быть композиция, punctum может располагаться на другой фотографии, punctum – это то, о чем можно забыть.

«Семейный портрет» - в центре исследовательского интереса Маргарет Олин, где путаница с бижутерией шаг за шагом обнажает внутренние невыразимые и бессознательные интенции, механизмы памяти и структуры идентификации. Первая идентификация, которую фиксирует Маргарет Олин – это идентификация женщины с жемчужным кольцом на фотографии Ван дер Зее и тетки Ролана Барта, Эллис. Жалостливое чувство, которое вызывает у Барта «Семейный портрет» и его обитатели, моментально переносится на его собственную родственницу, тетку Эллис, которая так и не вышла замуж: «эта сестра моего отца никогда не была замужем и жила со своей матерью, оставаясь старой девой; мне всегда

⁴³ Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. С.71.

причиняла боль мысль о том, какой печальной была, должно быть, ее жизнь в провинции».⁴⁴ Как утверждает М. Олин, та «трогательная наивность», которую он обличает в фотографии, ее *studium*, еще один трюк, поскольку внутреннее содержание фотографии остается для Барта скрытым, то, что он обозначает как *studium*, оборачивается *punctum*'ом: «различие между ними лишь в степени и интенсивности»⁴⁵. Вторая идентификация связана с фотографией в Зимнем саду, где Барт, по словам Олин М., находит не мать, но себя, тот образ, который он узнает как свой собственный, будучи еще ребенком. Наконец, имеет место третья идентификация: а именно: Ролана Барта и тетки Эллис, поскольку Барт, как и его тетка, никогда не был женат и не оставил потомства (в этом контексте вышеупомянутое сожаление и жалость к тете можно трактовать как жалость к себе и своей «доле»), он как и Эллис всю жизнь провел рядом с матерью. Таким образом, новый аспект *punctum*'а, который приводит Маргарет Олин, заключается в отсутствии, а именно, в присутствии того, что зримо отсутствует: золотая цепочка присутствует, хотя ее нет на фотографии, она ощущается и мыслится – Барт ее видит, мы ее видим, несмотря на ее очевидное и видимое отсутствие (деталь, которой нет: «*это было*», которого никогда не было).

«Фотография в Зимнем саду» может быть уловкой Барта, возможно она никогда не существовала как факт и материальный объект, но она наличествует в когнитивной серии, мы можем конструировать образ, дополнять его, или изымать из него нечто⁴⁶, отданный во власть воображения, фотографический образ перестает быть достоянием только одной поверхности, той, с которой ее связали законы оптики и технические устройства. Сила воздействия фотографии состоит не в отношении к предмету на ней запечатленному, но в тех значимых субпозициях, которые устанавливаются между ею и ее владельцем. Событие фотографии и то, как

⁴⁴ Барт Р. *Camera Lucida*. Комментарий к фотографии. С.71.

⁴⁵ Olin M. *Touching Photographs: Roland Barthes's «Mistaken» Identification // Representations*. 2002. Vol. 80(1). P. 104.

⁴⁶ *Punctum* как фрагмент, «деталь», которой нет или нам бы хотелось, чтобы ее не было на фотографии.

оно воплощается и анализируется в сочинении Ролана Барта, генерирует особый опыт – опыт фотографического, который выстраивается на индивидуальных режимах памяти, восприятия и сознания. Барт далек от того, чтобы дать исчерпывающее нарративное изложение собственной биографии, его аналитическая интенция с трудом может интегрироваться в универсальные методологии, однако, именно в этом ее ценность.

Ролан Барт совершил революцию, одарив фотографию той аурой, в которой ей отказал Вальтер Беньямин, однако эта аура располагается в ином социально-культурном контексте – этнографии и антропологии: фотография, в отличие от произведения искусства, всегда (авто)биографична и всегда «заинтересованное удовольствие». Данное предположение не случайно, поскольку в тексте Ролана Барта предмет, объект и субъект дискурса практически совпадают, настоящие эмоции и чувства, детали обстановки и памятные моменты настолько гармонично вплетаются в суждение о фотографии, что дает повод и вполне закономерный говорить о переплетении терапевтической фотографии и автоэтнографии⁴⁷: Барт «использует серии стратегических перемещений, которые удерживают автора, писателя, настоящее и прошлое вместе. Он демонстрирует то, как нереалистичное использование фотографии способствует проблематизации субъекта в автоэтнографии»⁴⁸. И хотя эти слова сказаны по отношению к другому известному тексту Ролана Барта «Ролан Барт о Ролане Барте», тем не менее, они справедливы и для «Светлой комнаты», где перед нами разворачивается не только и не всего лишь автоэтнография субъекта, но автоэтнография фотографии: «я превратил в меру фотографического «знания» самого себя»⁴⁹.

⁴⁷ Критика автоэтнографического метода включает, в том числе, так называемую «терапевтичность», когда автор научного или другой академического текста часто отклоняется от темы, включает бытовые и индифферентные для исследования детали и подробности, как-то: места, времени и т.д. Именно подобные «биографемы» нам так важны в тексте Ролана Барта «Camera Lucida. Комментарий к фотографии».

⁴⁸ Gannon S. The (im)possibilities of writing the self-writing: French poststructural theory and autoethnography // Cultural Studies? Critical Methodologies. 2006. Vol. 6(4). P. 484.

⁴⁹ Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. С.18.

Итак, цель фототерапии как лечебно-профилактической практики и технологии применения фотоснимков в терапии основывается на том, чтобы построить всеохватную и все объемлющую процедуру, подключится к которой может практически каждый, она создает ясные и понятные интерпретативные ряды и топографические модусы. Терапевтическая фотография, напротив, лишена такой универсализации и всеяности, удобоваримости, она открыта для самобытных и персональных практик, которые с трудом поддаются схематизации; все части и элементы этой практики подвижны, неустойчивы и несоизмеримы. Это не самоорганизующая система, не организм, но гений, спонтанный и творческий (само)познавательный процесс, воспроизведение которого мы обнаружили у Ролана Барта на страницах «Светлой комнаты».

2.3. Параграф. Дигитальная фотография.

Кардинальные перемены в оптике использования фотографии меняются в конце XX – начала XXI века, когда производство и распространение электронных технических устройств, Интернета и WIFI приобретает поистине колоссальный масштаб. Цифровой образ становится доминирующим как в среде профессионалов (реклама, мода, наука), так и любителей. Однако за короткое время существования дигитальная фотография успела сменить несколько носителей, а тем самым и режимов видения, связанных с производством, трансляцией и распространением образа: цифровой фотоаппарат, затем телефон и, наконец, смартфон. Две электронно-технические революции: переход от аналоговой фотографии к дигитальной, изобретение смартфона, связанное с инновациями Apple и MacBook, прежде всего, деформировали пространство повседневных практик, сместили теоретический и практический фокусы внимания. Характерные особенности дигитальной фотографии (ДФ) наиболее ярко вырисовываются в контексте сравнительного анализа с аналоговой фотографией (АФ), которая постепенно приобретает статус музейного экспоната или становится предметом творческих (нео-пиктографических) и маргинальных практик.

1. Технический аспект: особенности устройства аппаратов, продуцирующих образы.

а. Главным здесь оказывается результат процесса фотографирования. Аналоговая фотография – это материальный объект, где материальная (бумага, пленка или негатив) и идеальная (совокупность эмоциональных и ассоциативных контекстов и аллюзий) ее составляющие части представляют собой целостность, нерасчленяемую и недифференцируемую. Дигитальная фотография - это виртуальный образ, числовая матрица, электронно-механическое имаго, адаптивная и сконструированная модель естественного образа, приспособленный к определенному техническому устройству и алгоритму. АФ – это отпечаток и

след, светотень предмета, ДФ – его сконструированная модель, перекомбинация и рекомбинация числовых данных.

б. Аппарат АФ требует в сравнении с ДФ дополнительных устройств и снаряжений, чтобы проявить образы, сделать их зримыми, с другой стороны, мгновенность появления образов на дисплее - особенность дигитальной фотографии. С быстротой, с которой появляются образы на экранах цифровых фотоаппаратов, может сравниться лишь моментальность их исчезновения, рассеивание в коде для того, чтобы собраться через доли секунды в новом порядке⁵⁰.

2. Чувственный аспект: АФ генерирует совокупность нескольких чувств: осязание, обоняние, зрение, вкус; ДФ – только зрение.

3. «Хронос»: прошлое, настоящее, будущее.

а. События прошлого - суть запечатленного на аналоговой фотографии, подобное восприятие детерминировано как материей фотографии, которая подвержена разрушению (она обесцвечивается, покрывается трещинами и пятнами), ее поверхность теряет краски и новизну; так и самим актом фотографирования, когда щелкается затвор и образ автоматически архивируется в системе негатива. Событие здесь-и-сейчас регистрирует дигитальная фотография: моментальность вспышки и автоматические настройки создают условия инжиниринга, цифровая форма - режим восприятия: дисконтинуальность настоящего. Камера смартфона как

⁵⁰ Примечательно, что в английском языке слово «photography» (фотография) чаще употребляется в контексте аналоговой фотографии, что связано с выдержкой и трудозатратами на то, чтобы фотография состоялась (при этом не имеет значения идет ли речь о семейно-бытовой, профессиональной или творческой фотографии), понятие «snapshot» (моментальный снимок) – выстрел (shot), мгновенное поражение и захват объекта, с одной стороны, и возможность тут же передать и переслать образ, что практически невозможно средствами аналоговых фотоаппаратов (моментальные снимки Polaroid относятся к аналоговым формам репрезентации, что станет ясно в последующем изложении) – вполне очевидно возникает именно в контексте дигитальной фотографии.

транзитивный *дивайс-протез* катализирует иные визуальные векторы: «не *«смотри, что я видел»*, но *«смотри, что я вижу»»*⁵¹.

б. АФ отсрочивает момент своего (про)явление, поэтому аудитория, для которой она создается и кому предназначается (намерение и интенция фотографа здесь не имеет значения) - всегда располагается в будущем, ДФ - моментально загружаются в сеть и предназначены для показа здесь и сейчас, важен момент «не я здесь был, но я - здесь»⁵².

4. Топос. Аналоговая фотография «располагается», занимает место в физическом пространстве, очерчивает, означает и конфигурирует его. Пространство ее бытия всегда определено: стена в комнате, рамка на столе, пространство шкатулки и коробки, конверт или мои руки. Существование в пространстве неразрывно связано с возможностью несуществования, поскольку, будучи материально-физическим объектом, она поддается уничтожению, тотальному и абсолютному. В отношении цифровой фотографии определение места является проблематичным: мы не можем сказать, какой фотографический образ аутентичен: тот, что получился в момент съемки или тот, что мы видим на экране компьютера после его загрузки. Фрактальность его композиции отвергает устойчивость, постоянство и неизменность, его код интегрируется в системы и сети, адаптируясь под них. Загруженный в сеть образ рассеивается в информационном «пространстве», атопизируется.

5. Повседневные практики: антропологические аспекты. Новое измерение цифровая фотография приобретает в связи с инновациями в сфере мобильных технологий и сетей, а именно: появление и широкое распространение смартфонов (неограниченный доступ в интернет, множество приложений, расширений и др.)

⁵¹ Gye L. Picture This: the Impact of Mobile Camera Phones on Personal Photographic Practices // Continuum. 2007. Vol. 21(2). P.285.

⁵² Larsen J. Practices and flows of digital photography: An ethnographic framework // Mobilities. 2008. Vol. 3(1). P. 149.

а. Смартфон в повседневной практике практически заменил фотоаппарат: его доступность (телефон всегда под рукой) и техническая оснащенность (высокое качество разрешение снимков в сравнении с обычными телефонами, встроенные и/или загружаемые функции редактирования и ретуширования снимков) создали иные картографии образов, маркировали новые поведенческие установки и мотивы, «обогатили и разнообразили индивидуальные воображаемые практики»⁵³, а также инициировали оригинальные теоретические выкладки и подходы, которые уже более не могли ограничиваться лишь критикой.

б. Сложная и тяжелая фототехника (как аналоговая, так и дигитальная) привлекается по особым случаям (юбилей, свадьбы, похороны), что не мешает пролиферации и мобильности дигитальных образов, создаваемых при помощи смартфонов.

в. Интертекстуальность и интраперсональность дигитального образа. ДФ без труда и усилий комбинируется с другими фотографиями, текстами тэгами, комментариями, звуковыми дорожками и геолокацией; трансформируется в серию и непрерывный визуальный поток (instagram, facebook, vkontakte, telegram, flickr, pinterest и др).

г. Дигитальный снимок позволяет выстраивать свой образ и идентичность, творить новый облик не только на фотографии, но и в жизни, моделировать собственное тело, используя технологии пластической хирургии, техники стиля и имиджа: макияж, прическа и маникюр, одежда и обувь, спортивные тренировки и диета. Пластичность и изменчивая природа дигитального образа, цитируя Хосе Ван Дайка (Jose Van Dijck), «резонирует в маргинальных культурах, медицинских и технологических проектах по самомоделированию»⁵⁴.

⁵³ Gye L. Picture This: the Impact of Mobile Camera Phones on Personal Photographic Practices. P. 280.

⁵⁴ Van Dijck J. Digital photography: communication, identity, memory // Visual Communication. 2008.Vol. 7(1). P.67.

е. Дигитальная фотография в отличие от аналоговой не поддается авторизации и контролю, «благодаря дигитальной фотографии умножились способы оперирования имиджем, однако, мы более не властны над тем, какие очертания он приобретет в публичном пространстве сети»⁵⁵. Цифровые камеры открывают множество путей для конструирования собственного образа, позволяют создавать желаемое визуальное «тело»; после того, как фотография стала достоянием сети, нам остается только наблюдать за тем, как образ реализует собственное независимое симулятивное существование вне референциальности. Публичность сетевого образа может спровоцировать социальные и/или политические дискурсы, стать историческим свидетельством и доказательством «это было» события⁵⁶.

f. Коллективность vs. коннективность. Парадигма коллективной (collective) памяти уступает место коннективной (connective) памяти. Эндрю Хоскинса (Andrew Hoskins) и Ван Дайк утверждают, что диджитализация конструирует новые парадигмы и паттерны. Понятие «коллективный» (коллективность) ограничено антропологическим измерением, коллективная память включает частные и персональные условия опыта, когда человек включен в социальный контекст посредством общей исторической памяти, частью которой он себя ощущает. Коллективность в данном контексте подразумевает аккумулятивный характер сбора и хранения информации, историзм. Коннективность, в противоположность коллективности, есть результат диджитализации, когда к антропологическому измерению привешивается социотехническое, связанное с диффузией электронных и

⁵⁵ Van Dijck J. Digital photography: communication, identity, memory. P. 72.

⁵⁶ Примером может послужить публичное разбирательство, которое спровоцировали «частные» снимки военнослужащих в тюрьме Абу-Грейб (Abu Ghraib). Первоначально опубликованные на личных страницах, они перекочевали в открытое сетевое пространство: фотографии стали свидетельством американской истории (социально-политический документ) и доказательством неблагонадежности и нелояльности участвующих в событиях лиц (персонально-профессиональный документ, «резюме» и «характеристика» обладают данным статусом).

Уже сегодня для многих творческих профессий и интернет-специализаций резюме предполагает наличие ссылки (ссылок) на персональную страницу в социальных сетях, блог, портфолио и т.д.

сетевых форм коммуникации: «меморализация генерируется не сетевыми платформами, но интенсивностью связей (connections). Активность памяти инспирируется непрерывным потоком контактов между человеком и машиной, а не индивидуальными и коллективными воспоминаниями»⁵⁷. Дигитальная фотография бесконечно расширяет круг фотографических образов, создавая разнообразие форм участия: группы и сообщества, закрытые и открытые, консюмеризм и просюмеризм. ДФ – предоставляет широкий спектр фотографий, сделанных другими людьми (друзьями / коллегами / случайными прохожими) и в различных местах (вечеринки и публичные события). Все эти фотографии становятся достоянием личной истории, включенности (connection) человека в социально-культурную коммуникацию, интенсифицируют его жизненные ориентации и опыт.

Все вышеуказанные аспекты лишь обрисовывают проблемное поле, очерчивают границы теоретизации фотографического образа в эпоху пост-фотографии (post-photography). Инновации iPhone сгенерировали уникальную фотографическую практику, которая соединила в себе прежде распределенные между различными устройствами процессы – креацию, процессуализацию и дистрибуцию образа: «приложения iPhone'a – та ключевая часть его экосистемы, интегрированная социотехническая сеть, которая реализовала *пятый фазис* в фотографии. Впервые в истории фотографии стало возможным контролировать весь фотографический процесс: не только производство и распространение образов (как в любом другом мобильном устройстве), но возможность дальнейшей обработки этих образов посредством того же самого устройства ради достижения многообразных результатов»⁵⁸.

Трудность в изучении дигитального фотографического образа состоит в том, что, с одной стороны, он неразрывно связан с техникой и

⁵⁷ Van Dijck, J. Flickr and the culture of connectivity: Sharing views, experiences, memories // Memory Studies. 2011. Vol. 4(4). P.404.

⁵⁸ Cruz E. G., Meyer E. T. Creation and Control in the Photographic Process: iPhones and the emerging fifth moment of photography // Photographies. 2012. Vol. 5(2). P. 216.

технологиями (аппараты и сети, мобильные приложения, расширения и программное обеспечение и протоколы), а с другой, с человеческой практикой, памятью и опытом. Другая проблема заключается в скорости разработок и реализации новых технических устройств, которые детерминируют и порождают новые виды человеческих практик, а это значит, что многие теоретические построения очень быстро теряют свою применимость, утрачивают поле дискурсивного интереса, они просто устаревают⁵⁹.

На сегодняшний день существует несколько подходов в теории фотографии, которые совершают теоретические инсайты только в поле цифровой фотографии. Мы наблюдаем смещение относительно того, какой вопрос сегодня в основании теоретических построений наиболее последовательно и настоятельно требует ответа. Императив, который формулирует Джонни Уинстон (Johnny Winston), по нашему мнению, вписан в тексты многих современных теоретиков фотографии: «исследователи склоняются к тому, чтобы ответить на вопрос «почему люди используют фотографии?» вместо того, чтобы задаться вопросом «как фотография воздействует на общество?»⁶⁰. Ответ на первый вопрос связан с определением мотива, ответ на второй – фотографического эффекта. Именно второй аспект, по нашему мнению, актуализирует современные методы изучения цифровой фотографии. На его основании выстраиваются поле интерпретативных подходов:

- Исследования науки и технологии (Science & Technology Studies или STS);
- Социальная информатика и социотехнические интерактивные сети (Social Informatics или SI / Socio-Technical Interactions Network или STIN);

⁵⁹ Примером может послужить нарциссическая теория, которая редко встречается в исследованиях последнего десятилетия, но была довольно популярной в первое десятилетие XXI века.

⁶⁰ Winston J. Photography in the Age of Facebook // Intersect. 2013. Vol. 6(2). P. 2.

- Акторно-сетевая теория (Actor-network Theory или ANT);
- Нерепрезентативная теория (Non-representive Theory);
- Мобильная этнография.

Все указанные выше подходы находят свое отражение в работах современных исследователей цифровой фотографии у Льва Мановича (Lev Manovich), Эндрю Хоскинса, Хосе Ван Дайка, Йонаса Ларсена (Jonas Larsen), Эдгара Круз (Edgar Cruz) и Эрика Мейера (Eric Meyer) и др. Ссылаясь на работы Бруно Латура, они заключают о гибридной природе цифровой фотографии: «вполне очевидно, что фотография – материальна и социальна, объективна и субъективна, гетерономна. Это – амальгамная совокупность технологии, дискурса и практики. Фотографический эффект цифрового образа реализуется через взаимоотношения гетерономных связей человеческого и нечеловеческого материала»⁶¹. Отсюда выстраивается совершенно особая визуальная практика, уникальный фотографический опыт, не имеющий прецедентов в истории использования фотографии, ее видения и понимания, что в свою очередь смещает детерминистские установки и в отношении выстраивания памяти, коммуникации, пространства частного и публичного.

Этот список можно продолжить, но мы остановимся лишь на некоторых смыслообразующих аспектах фотографического, непосредственно реализующихся в виртуальном мире компьютерных сетей, где социальные сообщества и группы, как нам представляется, содержат широкий иллюстративный материал для исследования. На примере социальных сетей, таких как *instagram*, а также менее популярных в нашей стране, но все активнее набирающие своих последователей и в России: *pinterest*, *flickr*, мы надеемся проследить самобытные черты цифрового образа, его атрибутику, мы устремляемся от того, чтобы дать этическую (хорошо/ плохо)

⁶¹ Larsen J. Practices and flows of digital photography: An ethnographic framework // *Mobilities*. 2008. Vol. 3(1). P. 145.

или эстетическую (красиво / уродливо) оценку, фокус нашего рассмотрения сосредоточен исключительно на эффекте фотографии: какие функциональные режимы она выстраивает, как формирует интернет среду и как, в свою очередь, интернет среда трансформируется под влиянием тех или иных инициатив (индивидуальных, групповых и социальных, институциональных).

2.4. Параграф. Фотография и социальные сети.

Выбор социальных сетей, на которых мы остановили свое внимание, включает instagram, pinterest и flickr. Основание для данной выборки мы видим в том, что их наполнение представлено преимущественно визуальным контентом: фотографии, иконографика, анимация, видеоролики. Однако существуют и различия: инструментарий и платформы, техники манипулирования, способы сбора, хранения и распространения материала.

1. Flickr (*Приложение 2.3, Рис.1*) - один из старейших фотохостингов, не утративших своей популярности. Запущенный компанией Yahoo в марте 2005 года, приобрел в настоящий момент статус социальной сети, преследует две цели: во-первых, «помочь пользователям в том, чтобы те смогли делиться фотографиями с теми, кто им небезразличен»⁶², а во-вторых, «инициировать новые способы организации видео и фотографий»⁶³. Девиз flickr – «Делись фотографиями. Смотри на мир» («Share your photos. Watch the world») маркирует сдвиги в атрибутивности и сущности определений памяти, опыта и коллективной сопринадлежности.

2. Pinterest (*Приложение 2.3, Рис.2*) – фотохостинг, позволяющий создавать тематические фотоколлекции (доски), помимо стандартной функции загрузки картинок в библиотеки, приложение содержит расширение, которое дает возможность добавлять в коллекции фотографии и анимацию со сторонних сайтов нажатием кнопки pin, запущен в марте 2010 года. Девиз компании: «Достаточно одного взгляда, чтобы распознать прекрасную идею»⁶⁴ («When it comes to a great idea, you know it when you see it»), идею, добавим мы, которая уже содержится в просторах интернета. Собрания pin'ов представляют собой по преимуществу вторичные (суррогатные) дигитальные объекты.

⁶² URL: <https://www.flickr.com/about>.

⁶³ URL: <https://www.flickr.com/about>.

⁶⁴ URL: <https://about.pinterest.com/ru>.

3. Instagram – платформа, созданная как дополнительное приложение к facebook, с момента своего запуска 6 октября 2010 года приобрела огромную популярность. «Простой, веселый и креативный способ поймать момент, отредактировать фотографию и поделиться ею с друзьями и родственниками» - девиз компании, воплощающий «пятую фазу» истории фотографии. Приложение разработано специально для смартфона, интегрированный в платформу инструментарий позволяет за короткое время создавать качественные снимки, дополнять их комментариями, геолокацией, эматиконами и анимацией.

Указанные сайты в центре нашего внимания по нескольким причинам: уже ранее нами упоминаемый, фото и видео контент составляет львиную долю их содержания, также необходимо отметить общедоступность и популярность сетей (из списка только flickr не имеет русо-язычной версии), кроме того данные ресурсы – пионеры подобных им операционных систем, они в прямом смысле задают вектор, служат своего рода маршрутами для новых платформ и сетевых сообществ. Немаловажную роль играет интерес академического сообщества, что, соответственно, генерирует новые теоретические разработки и экспериментальные выкладки.

Дигитальная фотография реструктурирует индивидуальную и коллективную память, понятие «сетевая память», введенное Эндрю Хоскином указывает на ко-эволюционные процессы, которые детерминируют практики памяти, и в тоже время, сами детерминируются техническими средствами записи и хранения информации. Определяя фундаментальные особенности ее производства, Ван Дайк указывает на три аспекта, которые фундируют современные фотографические упражнения: «технологическое бессознательное» (technological unconscious), упоминаемое нами ранее «коннективность и коллективность» (connectivity versus collectivity) и «длительное настоящее» (continuous present).

Техническая грамотность пользователя ограничена прикладным знанием, он может манипулировать дигитальным инструментарием, умеет

пользоваться платформой через интерфейс аппарата, однако, практически не разбирается в том, *как* функционирует сама инфраструктура. Понятие «**техническое бессознательное**» интенсифицирует цифровое пространство, безразличное к тому, кто и что его населяет, техническое бессознательное «это мощное средство управления, не просто среда человеческой активности, но то, что эту среду учреждает»⁶⁵. Понятие «**коннективность**» вносит новую конструктивную особенность в систему человеческой коммуникации в диджитал среде, оно не просто регистрирует медиальность сетей, но постулирует особого рода интерактивность *face-to-screen*, которая замещает интеракцию *face-to-face*, в первом случае интенсивность и широта связей, качество общения (по интересам / предпочтениям / мировоззрению), включенность в группы и участие в определенных дискурсах реактуализируют настоящее, манифестируют дьящееся здесь-и-сейчас (**длительное настоящее**). Во втором случае (*face-to-face*) имеет место социальное взаимодействие, не опосредованное дигитальными технологиями, где удерживается граница между прошлым, настоящим и будущим, пространствами публичного и частного.

Все три компонента можно проследить на примере **flickr**. Метаданные, которыми располагает сеть: информация о пользователях, их предпочтениях (какие фотографии и профили просматривают чаще всего, история поиска), архив личных фотографий, включенность в определенное групповое взаимодействие и т.д. представляют собой своеобразное силовое поле, цель которого имплицитно воздействовать на пользователя, побудить интерес и стимулировать к более частому посещению сайта. «Облако трендов» не просто констатирует («тренды сейчас», «тренды недели», «самые популярные тренды за все время»)⁶⁶, оно задает модные ориентиры,

⁶⁵ Van Dijck J. Flickr and the culture of connectivity: Sharing views, experiences, memories. P.403.

⁶⁶ На flickr информацию о тэг-трендах мы найдем не только на соответствующей вкладке, раздел «camera finder» дает нам знать какие бренды и фотоаппараты пользуются наибольшей популярностью (Apple iPhone посредством графика представлен лидирующим) среди пользователей сайта. Pinterest, в свою очередь, публикует тренды 2018 года, тематика которых связана с контентом сайта: здоровая и вкусная еда (food:

парадигмы видения и структурные констелляции. Таким образом, указывает Ван Дайк, социальная сеть не только создается и организуется через социально-визуальное взаимодействие, но сама детерминирует интерференционные режимы.

Первоначально созданный как фотографический репозиторий, flickr иллюстрирует метаморфозы социальнокоммуникативных ландшафтов: фотографии, которые размещаются на сайте, не архив⁶⁷, но поток фотографических *здесь-и-сейчас* образов, где событийно-индивидуальный опыт имеет принципиальное значение, а фотобриколаж заверяет и свидетельствует об уникальности коллекционера, авторской исключительности и творческой самобытности, «делятся не фотографиями как объектами, но опытом»⁶⁸. Таким образом, мы можем заключить еще об одном аспекте дигитальной фотографии: вектор ее применения располагается в области идентификации и коммуникации: «цифровая камера, в прошлом созданная, прежде всего, как инструмент памяти, приобретает иное функциональное измерение - становится средством коммуникации, идентификации и опыта»⁶⁹. Современная фототехника и связанная с ней сетевая инфраструктура побуждают пользователей к непрерывному ремоделингу собственного образа и тела. Главным мотивом к использованию и распространению фотообраза становится не изобразить и *ре-презентовать*, а явить, *презентовать*. Только то, что показывается, содержит истину, цифровая персональная фотография не говорит и не символизирует, она со всей очевидностью и неподвзятостью регистрирует

healthy meets tasty), стиль и мода (women's style: fearless fashion / men's style: keeping it classy), макияж и прическа (beauty: go for the bold), дети и родители (kids and parenting: fun for all ages), дом (Home: Down to the details), путешествия (Travel: The new hot spots), события и праздники (Celebrations: A twist on tradition), здоровье (Wellness: The yin to your yang), хобби (Hobbies and interests: Play by your own rules).

⁶⁷ Созданный в 2008 г. раздел «Общее» (The Commons) описывается как архив и собрание, однако на практике функционирует как любое фото в фотографическом потоке: оно не позиционирует и утверждает прошлое, но интенсифицирует настоящее, инспирирует и возбуждает интерес к тому «как сейчас».

⁶⁸ Van Dijck J. Digital photography: communication, identity, memory. P. 61.

⁶⁹ Van Dijck J. Digital photography: communication, identity, memory. P. 68.

внутреннюю сущность индивидуума; творчество в программах-редакторах по типу Photoshop и paint сравни божественному инструментарию, когда процесс идеации непосредственно результируется в воображаемое фотографическое «тело», приобретает энтелехийную природу.

Фотохостинг **pinterest** реализует иную сторону антропо-социотехнологических взаимоотношений и представляет собой среду бытования цифрового образа, которую можно определить как изначально виртуальную, процесс продуцирования образа здесь отсутствует, мы имеем дело с вторичным объектом, который уже существует в сети интернет. Соответственно фотографический опыт (визуальное взаимодействие) складывается иным образом, отличными от тех, что можно наблюдать на страницах flickr и схожих с ним сайтах. Пользователи используют ресурсы интернет для того, чтобы собирать образы, которые вдохновляют и впечатляют⁷⁰, фотографии становятся темой обсуждения и «лайков», они ризоматически распространяются и интегрируются в персональные коллекции. Кейтрин Холл (Catherine Hall) и Майкл Зарро (Michael Zarro) впервые дали определение сайту и ему подобным платформам - «сайт социального надзора» (social curation site). Специфика pinterest в следующем: во-первых, контент формируется из вторичного продукта (фотографии, загруженные другими пользователями и сторонних сайтов), во-вторых, сложность авторской идентификации, прямые ссылки ведут к подобным же суррогатным объектам, в-третьих, практически полное отсутствие персональной фотографии, «образ» пользователя (его идентичность) завязан на его интересах, образе жизни, сфере активности и творческой деятельности, как указывают авторы, «комментарии, описания и названия досок – все это служит двум целям: организации личности и социально-

⁷⁰ К. Холл и М. Зарро обнаружили, что основным источником для коллекционных досок послужили блоги и сайты интернет-коммерции (e-commerce). Они задействованы в 45% контента сайта.

коммуникативным знаком для других пользователей»⁷¹ - весь контент ресурса отображает подобно зеркалу доминирующие в обществе представления и ценности, создает воображаемую среду инсталлированных целей и приоритетов.

Для сервиса **instagram** персональная фотография играет ключевую роль, здесь слово «селфи» ознаменовало свое существование⁷². Спустя всего два года, 19 ноября 2013 года оксфордский словарь назвал селфи «словом года». За время своего бытования термин приобрел множество метафорических оборотов. «Симптом социального нарциссизма, управляемый медиа; способ контролировать другие образы себя; не только новый способ репрезентации себя другим, но и коммуникация посредством образов; мастурбация с собственным образом; виртуальное мини-Я;...гомункул»⁷³ - эпитеты, которые лишь утверждают уникальность *формального автопортрета* и актуальную процессуальность феномена. Оксфордский словарь дает следующее определение селфи: «фотоснимок самого себя, сделанный при помощи смартфона или вебкамеры и опубликованный в социальных сетях»⁷⁴, определение, которое регистрирует фундаментальное отличие дигитального автопортрета от «живописного» автопортрета, однако мало, что говорит об уникальности практики.

Пол Фрош (Paul Frosh) в статье 2015 г. разворачивает соматическую конфигурацию селфи-образа. В его теоретических построениях селфи предстает как социо-коммуникативная практика, которая мыслится не только в терминах визуального опыта, но включает широкий спектр телесных навыков и культурных инсталляций. «Жестуальность образа» включает не только «жестуальность контроля» в терминах Жана Бодрийера, но и

⁷¹ Hall C., Zarro M. Social curation on the website Pinterest.com // Proceedings of the Association for Information Science and Technology. 2012. Vol. 49(1). P. 2.

⁷² Возникновение selfie датировано 11 ноября 2011 годом, когда Дженнифер Ли впервые опубликовала персональное фото в instagram с тэгом и словом: #selfie.

⁷³ Tifentale A. The selfie: Making sense of the “masturbation of self-image” and the “virtual mini-me” // Selfiecity. 2014. P. 5.

⁷⁴ URL: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/selfie>.

«жестуальность усилия», воображаемый образ конституирует тело, побуждает тело занять определенное место, расположиться в пространстве. Результирующий момент - дигитальный автопортрет, посредством которого манифестируются индивидуальные антропотехники. Селфи, по мысли Фроша, это сложная техника, приобретение навыка к которой требует времени и усилий, что, в свою очередь, изменяет морфологию и кинестетику тела, это «накопленные умения и навыки, заслуги лимбической системы и ручная сноровка (например, нажать верную кнопку или значок на дисплее и при этом держать в руках смартфон под экстремальным углом для максимизации композиции автопортрета), предрасположенность тела к восприятию техники и ожидаемый результат... Смартфон направляет телодвижения, это устройство фотографирования, которое мотивирует, оправдывает и дисциплинирует исполнение тела»⁷⁵. Динамический элемент селфи включает позу, выражение лица, расположение рук (они всегда направлены в сторону аппарата), в случае группового селфи – задействовано практически все тело, кроме того, огромное значение приобретает окружающая обстановка, которая отображает среду обитания портретируемого. Среда включает не только срез и конфигурацию вещей, но и других людей, их телесные режимы и привычные стихии (*Приложение 2.4*).

Неотъемлемая составляющая феномена селфи – это инструментарий на панели дисплея смартфона: комментарий, геолокация, эматиконы. Интерактивный компонент, который активирует и настраивает социальное взаимодействие, интегрирует политические, этические, эстетические уровни восприятия и предпочтения посредством знаков «нравится» и «комментарии», обмена фотографиями; применение во время съемки монопода, или селфи-палки, видоизменяет конфигурацию, смысл и вектор

⁷⁵ Frosh P. The gestural image: The selfie, photography theory, and kinesthetic sociability // International journal of communication. 2015. Vol. 9. P. 1604.

послания в коммуникативную сторону⁷⁶, призывает зрителя включиться в обитаемые мобильности и зоны расселения: «повышается значимость непрерывной коммуникации, совершающейся посредством удаленного доступа, в то время как физические контакты становятся все более фрагментарными и редкими»⁷⁷. Таким образом, мы наблюдаем сдвиг, который модифицирует не только обыденные человеческие практики, но формирует групповое и индивидуальное взаимодействие особого типа, социальная мобильность приобретает новое выраженное пространство бытования - виртуальную реальность, которая дает возможность быть там, где ранее не представлялось возможным быть, соприсутствовать в путешествиях и местах, с родными и знаменитостями, это дает перспективу к тому, чтобы создавать новые контакты, заботиться о тех, с которыми связь уже налажена, обрести новое качество взаимодействия с забытым и брошенным человеческим ресурсом. Значимость цифровой фотографии в такой опосредованной интеракции располагается не в пространстве образа, но в тех практиках, которые она интенсифицирует, «цифровая фотография не имеет никакой «онтологической» ценности вне практик её конкретного использования»⁷⁸. Процессуальность и применимость сетевой фотографии, множественность путей её распространения трансформирует индивидуальный опыт не только в виртуальной среде, но захватывает реальные face-to-face коммуникативные упражнения.

⁷⁶ Один из самых известных фотопроектов instagram, добившихся вирусного эффекта - #followme Мурада Османа. Несмотря на то, что фотографии не представляют собой селфи в полном смысле слова (мы не видим лица девушки, она всегда повернута к нам спиной), тем не менее, все функциональные особенности селфи-практик, которые она генерирует, присутствуют: моноподом здесь служит вытянутая рука Мурада Османа, а ее продолжение – рука его жены, что заставляет воображение следовать за героиней фоторепортажа, включиться в интерактивную мобильность, путешествовать вместе с ней.

⁷⁷ Larsen J., Axhausen K. W., Urry J. Geographies of Social Networks: Meetings, Travel and Communications // *Mobilities*. 2006. Vol. 1(2). P. 262.

⁷⁸ Деникин А. А. Цифровая фотография и современное искусство: Учебное пособие для студентов гуманитарных вузов. М.: 2016. С. 80.

Таким образом, селфи генерирует индивидуальную биографию и этнографию, она рассказывает историю в картинках; «книга для публичного прочтения», селфи – универсальная техника «гипернарратива» с множеством идентификационных ключей: мы видим не только лицо в фас или анфас, но также жесты, позу, мы угадываем настроение, в посадке, одежде и по волосам мы распознаем социальный статус и групповую сопричастность и сопринадлежность, уникальным кодом обладает контекст съемки: профессиональная, любительская, средство рекламы и продвижения (PR), автоэтнографического позиционирования или матримониального поведения (Jessica L. Ridgway и Russell B. Clayton) и т.д.

Понятие «постсетевая культура» (post-net culture), введенное Львом Мановичем, на наш взгляд, обладает тем концептуализирующим свойством, благодаря которому все широко обозначенные выше аспекты приобретают видимую констелляцию, которую можно резюмировать следующим образом:

- Доминирующая роль социальных сетей в формировании идентичности;
- Коммуникация в режиме онлайн представляет собой неразличимое пространство из разговоров, мнений, фактов, где главная роль отводится не содержанию, но процессу;
- Создание, трансляция и распространение информации циркулирует от группы к группе, авторство и аутентификация приобретает избыточный характер; «текст» и контекст генерируется и формируется всей совокупностью пользователей;
- Образ как коммуникативная единица;
- Примат настоящего над прошедшим и будущим, именно актуальные события катализируют социальные процессы, индивидуальный опыт и антропотехники;
- Событийный характер истории: «я там был», «я это видел» паттерны создают индивидуальные карты памяти, историческое измерение складывается посредством личных переживаний и эмпатийных проекций.

Эта небольшая часть демонстрирует сложность и неисчерпаемость всего того комплекса сетевых практик, которые только начали складываться, какую морфологию субъекта они запустят в будущем сказать трудно, задача нашего исследования не покрывает этой инвестиции, однако, может указать на вектор академического интереса в последующие годы.

3. Глава. Философия фотографии.

3.1 Фотография и массмедиа.

Не остается сомнений в том, что человеческая повседневная практика во многом детерминируется и структурируется средствами массмедиа, где медиальный образ в форме фотографии, фотограммы или рисунка представляет собой базовую коммуникативную единицу, универсализация языка образа становится инструментом не только тоталитарных, но и демократических идеологий: «в эпоху фотографии язык обретает графический, или иконический характер»⁷⁹. Во многом диффузия массмедийного пространства была инициирована новым техническим устройством (фотоаппарат) и уникальными особенностями медиума: мы можем не понять инсталлированные в образ чуждые культурные паттерны, однако, всегда способны прочесть те смыслы, которые отвечают нашим внутренним индивидуальным установкам и культурным матрицам. Герметичность фотографии просто не может сложиться, поскольку сама установка массмедиа всячески противиться тому, чтобы вылепить из образа нечто, что с трудом поддается интерпретации. Трактовка, конечно, может учитывать нюансы персонального опыта видения, но архетипические образы легко вычитываются на подсознательном уровне.

Особо показателен пример выставки «Семья человеческая» (The Family of Man»), организованной музеем МОМА в 1955 году. Беспрецедентный масштаб экспозиции – 503 фотографии, которые были распределены по темам и дополнены цитатами, строчками из стихотворений, пословицами и поговорками (*Приложение 3.1*). Главная интенция организаторов выставки звучала вполне определенно: «выставка показывает, что фотографическое искусство не стоит на месте и способно давать идеям форму, способно рассказать человеку о нем самом. Она подобно зеркалу отражает универсалии человеческого существования: значимые моменты его жизни и

⁷⁹ Маклюэн М. Фотография: бордель-без-стен // Понимание медиа: внешнее расширение человека. М., 2017. С.222.

переживания»⁸⁰. Однако, этот мотив не был вполне реализован, как указывает Гавришина О., акцент в итоге сместился с формы - фотография, на содержание экспозиционного пространства: «некогда революционный медиум стал средством трансляции универсальных идей и сентиментальных мотивов»⁸¹. Произошло то, чего всячески избегали авангардные фото художники, стремясь легитимировать фотографию, сделать ее достойной экспозиционных стен музейного пространства, фотография включается в медийный арсенал, ассимилируется с ним, задает вектор повседневной фотографии, и сама трансформируется под натиском повседневных канонов и трафаретных образов.

Невиданный доселе размах выставки привлек как сторонников, так и тех, чье отношение к ней нельзя было назвать воодушевляющим. Типажи, цвета и формы – все разнообразие человеческого материала, представленное на экспозиции, создали оппозиционно настроенные мнения и высказывания. Если для Сьюзен Сонтаг она олицетворяла собой жизнь, сочувствие и соучастие в общечеловеческом уделе, то Барт Р. увидел в ней лишь плоскую и пошлую идею атомизировать сложный комплекс человеческой истории, попытку свернуть многообразие черт, характеров, жизненных устоев и самобытных практик в нечто удобоваримое и псевдо гуманистическое: «содержание и фотогения снимков, подкрепляющий их дискурс - все направлено к тому, чтобы устранить детерминирующую весомость Истории; с помощью сентиментальных мотивов нас удерживают на уровне поверхностного тождества, не давая проникнуть в тот слой людских поступков, где историческое отчуждение создает такие «различия», какие следует здесь называть просто «несправедливостями»⁸².

Однако оба философа были согласны относительно анестетической функции медиа фотографии, в том, что конгломерат постоянно сменяющихся

⁸⁰ Steichen E., Mason J. The Family of Man. EDs. New York: Maco Magazine Corporation, 1955. P.4.

⁸¹ Гавришина О.В. Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности». М., 2011. С. 21.

⁸² Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2008. С.247.

медиальных образов, непрерывная их конверсия не могут удостоверить в реальности происходящего; замещая референтные отношения суррогатными объектами и виртуальными образами, медиа-каналы продуцируют симулятивные пространства, где уже ни один образ, ни одна фотография не являются реальными и не способны свидетельствовать хотя бы о ближайшем мире, но лишь способствуют его забвению. Фотофармакология, по словам другого теоретика медиа Маршала Маклюэна, субституировала незавершенность визуального опыта и несформированные образы мира, стремясь уравновесить неравномерные образования и несовершенные механизмы органического тела, она «расширила наши физические и нервные системы»⁸³, «создала новые миры эндокринологии и психопатологии»⁸⁴. В данном контексте слова Вилема Флюссера: «задача философии фотографии - расспросить фотографов о свободе, критически рассмотреть их практику в поисках свободы»⁸⁵ звучат чересчур наивно. Пафос его речи не учитывает направленность художественных поисков и возможности для их реализации, когда в процессе «свободной» художественной практики автор сталкиваются с необходимостью, так или иначе, контактировать с медиа платформами, медиа службами, институтами власти: газета, телевидение и интернет; презентации, выставки и издательства и т.д.

Несмотря на тотальность фотофантазмагории в мире медиапродуктов, рекламы и телевидения, домашнее применение фотографии все еще обладает некоторой свободой, а своеобразное фотоисполнение диктуется внутренними механизмами. Семейные фотоархивы, студийная фотография и снимки домашнего производства создают противодействие беспрерывно фонтанирующим из всех экранов фотопродуктам, а интимное пространство

⁸³ Маклюэн М. Фотография: бордель-без-стен // Понимание медиа: внешнее расширение человека. М., 2017. С.229.

⁸⁴ Маклюэн М. Фотография: бордель-без-стен // Понимание медиа: внешнее расширение человека. М., 2017. С.229.

⁸⁵ Флюссер В. За философию фотографии / пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008. С.95.

комнаты, альбома и портмоне – естественная для них среда обитания: «фотография из семейного альбома удерживает первоначальную интенцию фотографа: задерживать ускользающее, спасать от забвения то, что дорого и любимо. Бытовая фотография значительно ближе к «самой реальности», чем визуальные конструкции фотографа-профессионала, работающего в жестком коридоре требований, предъявляемых медиа»⁸⁶. Оппозиция медиальной фотографии и вернакулярной высвечивается не только через их морфологию (виртуальный образ vs. бумажный носитель), но и посредством особых упражнений и техник, краткий обзор которых нам предстоит в следующем параграфе.

⁸⁶ Лишаев С.А. Помнить фотографией. СПб., 2012. С.66.

3.2. Параграф. Философия фотографических практик: концептуализация в терминах.

Философия фотография, рассматриваемая в аспекте антропологии, на наш взгляд, включает не только и не столько эстетические категории, но комплекс мотивационных установок. Уже в начале своей истории фотография, несмотря на влияние, которое она испытывает со стороны живописи, литографии, вносит существенные коррективы в позиционирование и функционирование живописного канона, переиначивает и структурирует визуальный опыт. Доступность и неисчерпаемый потенциал фотографических практик модифицирует тело, провоцирует генезис индивидуальных техник. Хотя сегодня фотография воспринимается как естественная форма удержания и воспроизведения памяти, тем не менее, вопрос о ее статусе в среде бытовых упражнений остается открытым.

В контексте данной работы мы остаемся в рамках антропологии и постараемся расширить ретроспективный круг антропотехник, включив в него философское обоснование и критику. Для этой цели мы воспользуемся текстами, которые, по нашему мнению, позволят очертить и концептуализировать повседневные фотографические практики в соответствующих терминах. Мы надеемся избежать употребление общепонятных и общеизвестных сентенций, касающихся фотографии, но увидеть в ней не только то, что необходимо разоблачить, но и то, что достойно внимания и удержания.

- Миф и мифотворчество в фотографии;
- Фотография и «стиль жизни»;
- Фотография как практика «заботы о себе».

Миф и мифотворчество. Фотографическое сообщение - предмет критики ранних произведений Ролана Барта: «Риторика образа», «Фотографическое сообщение», «Третий смысл» и «Мифологии», в них автор выстраивает аналитику в терминах лингвистики и семиотики. Денотативный и коннотативный уровни – основополагающие понятия,

объясняющие эффект фотографии, ее смысл и назначение. Хотя интенция Барта Р. затрагивает медиа фотографию, прежде всего, она без труда может быть перенесена на структуру повседневной фотографии.

Бытовое использование фотографии, ее описание и интерпретация также содержат денотативный и коннотативный уровни, однако распределение ее знаков и значений конфигурируется иным образом. Прежде всего, это связано с тем, что образ на снимке – это определенный образ, имеющий четкий и ясный референт: мы всегда знаем, кто изображен на фотографии и часто, когда и в каких пространственно-временных координатах было данное фото произведено, в каких обстоятельствах имело место быть отображенное на фотографии событие. Денотат фотографического сообщения представляет собой скорее форму и конфигурацию, коннотативный уровень задает антропологическое измерение фотографии, создает горизонт сугубо человеческих практик, именно здесь фотография становится соизмерима человеку, здесь выстраиваются не только лишь смыслы, но жизненное пространство и матрицы «индивидуации». Однако, та система культурных кодов и значений, которые инсталлируется в образ на коннотативном уровне, по мысли Ролана Барта, замещает искусственные образования на псевдо природные, генерирует субституты и иллюзии, которые, с одной стороны, заслоняют денотат, а с другой, мимикрируют под него. Тотальность культурно детерминированной сборки и социально-групповые клише: что достойно попасть в объектив фотокамеры, что определяется выражениями фотогеничного и не фотогеничного, по мысли французского социолога Пьера Бурдьё, маркируют габитус и штампы культурно наследуемого визуального опыта, которые всегда носят социально и исторически маркированный характер: «адекватно понимать определенную фотографию – независимо от того, является ли ее автором корсиканский крестьянин, болонский мелкий буржуа или парижский профессионал, - означает не только воспроизводить провозглашаемые ею смыслы, т.е. эксплицитные намерения ее автора; это означает также расшифровать

избыток значения, который она выдает, будучи причастной к символике некоей эпохи, некоего класса или некоей художественной группы»⁸⁷. Понятие габитуса, использованное Пьером Бурдьё, непосредственно отсылает к телесным режимам, где «внешняя поверхность» тела указывает на идентичность, верифицирует ее: «большинство людей (сознательно или бессознательно) исходит из того, что для того, чтобы тебя помнили, надо чтобы тебя *видели (и только потом – слышали, читали)*. Отсюда гипертрофированная тяга к визуальным формам самопрезентации, желание взобраться на подиум, быть «на виду»⁸⁸.

Ни одна фотография и ни один фотопортрет не могут отразить многогранность характера, максимум на что они осмеливаются – это запечатлеть некоторое свойство нрава, момент и/или вспышку выражения. Слова «удачная фотография» отражают устремление, с одной стороны, и невозможность, с другой, полностью и во всем объеме запечатлеть существо человека, хотя бы ухватить особое и специфическое: *Я-образ* на снимке никогда не совпадает с тем, что сложился у нас воображении или в воображении другого. Фотография дереализует телесное бытие, создает дистанцию между телом и его отображением. Момент расщепления, разрыв – это место рождения мифа: «напряженное внимание Барта к моментам телесного отчуждения – недаром именно они открывают доступ мифу в наше сознание»⁸⁹, когда мое тело в действительности не совсем мое тело на фотографии, в мифе реализуется опыт своего как чуждого и незнакомого. Ролан Барт формулирует и обратный фотографический эффект, который запускается травмирующим событием: «можно предложить своеобразный закон: чем более прямо действует травма, тем затруднительнее коннотация; или иначе – «мифологический» эффект фотографии обратно пропорционален

⁸⁷ Бурдьё П., Болтански Л., Кастель Р., Шамборедон Ж.-К. Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии. М., 2014. С.24.

⁸⁸ Лишаев С.А. Помнить фотографией. СПб., 2012. С.125-126.

⁸⁹ Зенкин С. Ролан Барт – теоретик и практик мифологии // Мифологии. М., 2008. С. 47.

ее травматическому эффекту»⁹⁰. Эта авторская сентенция интересна прежде всего тем, что дает указание на топос, то символическое «место», где может располагаться демаркационная линия, отмежевывающая несопоставимые поля и возвращающая необитаемой поверхности смысл: телесность *реинсталлируется*⁹¹, обретает плотность, весомость и некогда утраченную референциальность.

Русский философ Алексей Федорович Лосев в «Диалектике мифа» разворачивает теорию мифа на иных основаниях и приходит в итоге к совершенно противоположным результатам. «Миф – это слово»⁹² – таково предварительное определение мифа в обоих текстах. И если миф в понятиях Ролана Барта – это слово о..., слово по поводу, то для А.Ф. Лосева миф – это слово мое, слово, сказанное мной и обо мне, оно не просто вовлекает субъекта в культурный дискурс, но включает его в историю и предоставляет ему там место; это творящее слово, и данном контексте имеет смысл говорить о мифотворчестве, о созидании мифа, а не его потреблении и пассивной трансляции.

Однако, «дигитальная революция» переворачивает и это соотношение. Фотография обустроивается в информационном континууме, несопоставимом с природой аналоговой фотографии – виртуальном, где сферы публичного и частного перемешаны, их синкретизм запускает машинерию по производству мифа, творимого уже не человеческой и социальной природой, но алгоритмами техники («технологическое бессознательное»). Сегодня мы имеем практически ничем неограниченный доступ в частные коллекции и семейные альбомы; социальные сети и сайты разворачивают перед пользователем богатое ассорти из «визуальных биографий», склоняя его к тому, чтобы присоединиться или занять место

⁹⁰ Барт Р. Фотографическое сообщение // Третий смысл. М., 2015. С.26.

⁹¹ Курсив наш.

⁹² Таково первое определение, которое дает Ролан Барт мифу в «Мифологиях», и таково же определение мифа у Алексея Федоровича Лосева. «Диалектика мифа» дает глубокий анализ мифологического сознания, где с понятием диалектики связано не столько методология, сколько бытие мифа, его онтология.

рядом, вписаться в среду. Фотография в цифровом пространстве не только рассказывает историю, она генерирует формотворчество этоса, складывает мифологию субъекта и субстантивирует его надежды и мечты. Обратная сторона интернет сообществ как ареала индивидуальных метаморфоз состоит в том, что сама система обустроена так, чтобы пользователь желал неперестанно меняться, неосознанно интегрируясь в парадигмальные отношения, задаваемые новыми (модными, актуальными, современными) течениями и направлениями.

Фотография как «стиль жизни». Понятие стиля часто употребляется Роланом Бартом в связке с понятием «миф» и тому есть объяснение: если миф – это образы-клише, то стиль – это принцип их нарратива, линия развертывания персональной «истории в картинках». По мысли философа стиль противостоит рефлексии, жертвуя спонтанностью ради закрепощения личности в искусственно сфабрикованных границах, стиль деструктивен в силу авторитарности однажды выработанной направленности: «стиль все извиняет, от всего избавляет, и прежде всего от исторических размышлений; он делает зрителя рабом голого формализма, так что даже «революции» стиля сами оказываются лишь формальными»⁹³. Поэтому те «стили жизни», каковые мы наблюдаем в социальных сетях на страницах пользователей, не более чем эрзац самой жизни, где ее моменты унижаются, уничтожаются, обесцениваются ради того, чтобы предьявить имидж, выставить напо(реау)каз⁹⁴ «идеализированный кожный покров», лишенный морфологии и изъянов живого, смертного, больного, здорового, увечного. Соматика приобретает статус некоего избыточного материал, ее место занимают идеальные части, эстетически отшлифованный функционал.

Антрополог Альфред Крёбер связывает стиль с культурными механизмами и цивилизационными процессами, полагая, что стиль – не

⁹³ Барт Р. Мифологии. Мифологии. М., 2008. С. 176.

⁹⁴ Мы намеренно используем понятие Ж.-Л. Нанси, поскольку оно маркирует доминирующие интенции современной бытовой фотографии (цифровой, прежде всего): утверждение себя реализуется не в показе как некоей результирующей картине, но в самом процессе показа.

столько результат индивидуальной работы, сколько инсталлированная конфигурация: «если в каком-то отношении верно, что люди создают стиль, то верно и то, что в другом отношении они сами являются его продуктом»⁹⁵. Контекст, который использует Альфред Крёбер для определения стиля, близок теориям Николая Яковлевича Данилевского и Освальда Шпенглера, усматривая в каждом семействе культур определенные, свойственные только им установки: механизмы импринтингов и импрессингов не только пестуют веками выработанные матрицы, они определяют дальнейшие преобразования и программируют стереотипические формы выражения, потребления, реакции (*Приложение 3.2*). Однако такая единая схема и однотипная морфология фотографии лишь плод искусственных теоретических обобщений, вымученный экстракт и искусственно выработанная схема, неплодотворная и мало, что говорящая о действительном взаимодействии между фотографией и человеком.

Мишель де Серто всячески старается избежать того, чтобы догматически приписать практикам универсальный и абсолютный статус, придать им закрепленный модус. Автор использует понятия «стратегия» и «тактика», внося в них оригинальные смысловые обертоны. Стратегии, по мысли философа, связаны с утверждением власти, когда те или иные паттерны институционально фиксируются и размечаются; это фундаментальные маркеры и позиционные классификаторы, кластеры системы координат и разметок. Тактики – это практики взаимодействия со стратегиями, способы манкировать, избегать, перестраивать структурно заданные мобильности, создавать новые маршруты и прокладывать новые колеи в очерченной территории. Конфигурация тактик, таким образом, всегда включаются в стратегию, от которой они отталкиваются и посредством которой формируются индивидуальные техники, созидаются обитаемые пространства: «практическое использование порядка,

⁹⁵ Крёбер А.Л. *Стиль и цивилизации // Антология исследований культуры. Интерпретации культуры. 2-е изд. СПб., 2006. С. 227.*

построенного другими, перераспределяет это пространство; по крайней мере оно вводит внутрь этого порядка игру, открывая неравным силам пространство для маневра и создавая утопические ориентиры»⁹⁶. Аналитика фотографической практики в терминах де Серто представляет собой спектр комбинаций и условий их исполнения. Со стратегией как нельзя лучше согласуются производственные характеристики фотоаппарата (смартфона, планшета и др.), программное обеспечение, алгоритм и система кодов (в случае цифровой фотографии – пиксели, например) – они изначально заданы, в них заключены как системные возможности, так и границы применения устройства. С другой стороны, индивидуальные способы пользования аппаратом, включающие также выбор самого прибора, его морфологию и дальнейшую модификацию; процесс селекции объектов фотографирования, постановка, редакция фотографического материала и будущие трансляции – все это попадает в сферу тактических манипуляций. Так формируется антропология фотографии, где, казалось бы, самое несущественное, второстепенное, второсортное, «грязное» и «поношенное» или же чрезмерное, кичливое, кричащее, экстравагантное и даже нелепое наделяется особой аурой, чудодейственным свойством и магическим эффектом: «дело здесь в технологических деталях, мельчайших процедурах, имеющих решающее значение».⁹⁷ Мобильности внутри стратегических комплексов – это вернакулярные тактики, реорганизующие холодные и отчужденные обитания в живое и жилое пространство – дом и родину.

Критикуя методологию Мишеля Фуко и Пьера Бурдьё, теория Мишеля де Серто в свою очередь, также, становится предметом критики уже современного философа-социолога Льва Мановича. Отдавая должное разработанной французским социологом концепции, Манович смещает акценты. В статье 2009 года он употребляет понятия «тактика» и «стратегия» для концептуализации сферы цифровой повседневности.

⁹⁶ Де Серто М. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. СПб., 2013. С.85.

⁹⁷ Де Серто М. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. С. 124.

В виртуальной среде невозможно однозначно указать на то место или пространство, где пролегает водораздел между стратегиями и тактиками, границы размыты. Аморфные образования и мимикрирующие псевдоконstellации создают фасцинирующую среду, куда влечется армия поклонников и любителей; словно лента Мёбиуса, взаимодействие «стратегии/тактики» оборачивается, двигаясь в такт общему интернет движению, уже невозможно сказать, кто начал игру и кто или что ведет счет, кто и что доминирует «в театре игровых действий».

Коммерческие, социальные и политические институты ассимилируют вернакулярные режимы, копируют и субституируют повседневные тактики, даже те, что откровенно и безыскусно переносятся в интернет-среду. То, что на первый взгляд, кажется наивным и непосредственным, «домашним творчеством», может быть лишь уловкой системы контроля и порядка, специально разработанной и внедренной стратегией, организующим принципом и механизмом манипулирования: «стратегии, которые используют социальные медиа службы сегодня, действуют противоположным образом; они нацелены на то, чтобы постоянно меняться и маневрировать...»⁹⁸. Такие сугубо бытовые, повседневные и личностно окрашенные виды деятельности как бриколаж, сборка и монтаж, настройка, пересборка⁹⁹ уже содержатся в программе технических устройств и оперативной алгоритмике. Но точно также и тактики могут сменить локацию и обустроиться в «местах», покинутых стратегиями. Если обратиться к фотографии, то подобной тактикой может оказаться аналоговая фотография и съемка на пленочные фотоаппараты, которые уже не представляют

⁹⁸ Manovich L. The practice of everyday (media) life: from mass consumption to mass cultural production? // Critical Inquiry. 2009. Vol. 35(2). P. 325.

⁹⁹ Лев Манович говорит о пересборке (remix) в нескольких контекстах. На примере моды и дизайна - создание собственного стиля не через модификацию одежды и аксессуаров, но посредством комбинаторики уже готовых единиц. Музыка – один из видов таких практик, подобно кино (видеонарезки, «гифки» и т.д.) дает возможность практически всем желающим «слагать собственную песню», включиться в интернет сообщество не только в качестве потребителя (консьюмеризм), но и создателя (просьюмеризм).

интереса для коммерческих компаний. Конечно, эта тактика может обернуться стратегией, как только объем таких устройств резко сократится, создав дефицит на рынке, раритетная вещь довольно быстро станет объектом корысти (для финансово обеспеченной категории людей) и любопытства (для публики).

Таким образом, мы можем заключить, что современные повседневные фотоупражнения наталкиваются на некоторые трудности. Во-первых, невозможно ясно разграничить практики на стратегии и тактики, такое разделение представляет собой проблему не только в силу доминирующей роли сети интернет для социо-индивидуального конструирования личности, но в силу сложившихся политических режимов, включающие тотальную демократизацию и плюрализацию, свободу от любого принуждения. Отсюда возникает другая проблема, а именно: смешение тактик и стратегий, которое образует некий бульон из коммуникации, презентации, гибридизации и ассимиляции, в таком контекстуальном соре можно заметить только крупные «объекты» и взаимодействие масштабных «скачков и сдвигов», «приливов и отливов». Интерференция стратегической и тактической компонентов образуют некий микс, возможно тот самый «ремикс», в терминах Мановича¹⁰⁰, который рекомбинирует старый материал и создает новый продукт. Наконец, в-третьих, немаловажную роль в комбинаторике тактик и стратегий играет контекстуальное сопровождение: имеет место номадическая конфигурация взаимосочетаний, ее постоянное переустройство, фрактализация и субституция, сопровождающаяся взаимооборотами и внезапными кульбитами, где исторические координаты и дрейф социо-политических сил не только детерминируют практики, но воздействуют на калибровку отношений, реорганизуя траффик-системы (стратегии) и маршруты (тактики); создают вариации и вариабельность, реализуя «алеаторику мест и событий».

¹⁰⁰ Термин, который мы перевели ранее как «пересборка».

Фотография как «практика заботы о себе». Концептуализация фотографии в понятиях «заботы о себе» и «познай самого себя» не нова, академический дискурс имеет примеры, среди которых встречаются русскоязычные статьи¹⁰¹. Сергей Александрович Лишаев обращается к теме дневника, усматривая в нем особую форму «персональной фотолетописи», не только регистрирующей метаморфозы личности, но фиксирующей событийную составляющую жизни, поток значимых для субъекта моментов, где техники «заботы о себе» реализуются в двух направлениях: производство фотографий и хронологическая сортировка с возможностью многократного возвращения к фотопродуктам. Таким образом, «ведение записей о себе» и «вербализация», т.е. те модусы античных и христианских практик *epimeleia heautou*, о которых говорит Фуко М., с диффузией фотографии приобретает визуальную форму «высказывания истины о самом себе».

Фотоальбом как результат складирования и фиксации образов, тем не менее, испытывает, по мнению Лишаева С.А., огромное влияние со стороны культуры массмедиа: фотообразы, которые мы находим на его страницах, часто повторяют те визуальные детерминанты, которые без конца транслируются телевидением, журналами и интернетом. В связи с этим встает вопрос, как возможна реализация принципа «заботы о себе», в условиях крупномасштабной атаки массмедийных визуальных продуктов на потребителя? Можно говорить о новой форме отречения от себя, то, что в христианском дискурсе по мысли Фуко имело субстанциальное значение, связывалось с особой, отличной от античного дискурса, трансформацией субъективности и обретением статуса, в современных практиках представляет собой симулятивно выстроенный образ, отказ от правды о самом себе, когда истина о самом себе не высказывается, но предъявляется в формах ее мистифицирующих и мифологизирующих. Фотография как возможное средство саморефлексии превращается в неререференциальное

¹⁰¹ См. Лишаев С.А. «Помнить фотографией». СПб, 2012; Шугайло И.В. «Фотография как техника «заботы о себе» // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2009. №3(2). С.146-152.

пространство полусна-полуяви, осуществляя анестезирующее воздействие; современные фотоупражнения укрывает от субъекта то, что должно стать созидающим его индивидуальность началом, практики, «посредством которых можно приобретать, ассимилировать и превращать истину в постоянный принцип деятельности... процесс наращивания субъективности»¹⁰².

Однако мы не можем вполне согласиться с теми определениями фотографии, которые нашли на страницах книги С.А. Лишаева. Сохраняя направленность дискурса Мишеля Фуко, стоит обратить внимание на смену парадигмальных установок технологии «заботы о себе», зафиксировать инобытие сформированных в Античности, Средние Века и Новое Время ориентаций. Фокус нашего интереса располагается в среде интернет-технологий, где генерируется и создается субъективность нашего времени. Виртуальное пространство детерминирует и видоизменяет схемы и принципы взаимодействия на всех уровнях: профессиональном, повседневном, институциональном и т.д. Возьмем для примера отношение ученик-учитель (наставник): в социальных сетях функцию наставника выполняет вся совокупность пользователей, субъект может ограничивать круг «наставников», блокируя доступ к личной информации, может анонимно обращаться к группе или сообществу с тем или иным запросом, выступать «экспертом». Сегодня данные инициативные практики реализовались во вполне определенные и институционально фиксированные системные платформы - краудфандинг (crowdfunding), краудсейл (crowdsale), краудсорсинг (crowdsourcing) и т.д. Массовый характер данных образований расширяет круг возможного участия для индивидов и социальных групп не только в сфере коммерции, но создает спектр потенциальных ролей, которые может взять на себя пользователь, вовлекаясь в тот или иной запрос.

Этот небольшой пример иллюстрирует сдвиги, которые мы наблюдаем здесь-и-сейчас, они совершаются на наших глазах и потому проблемы,

¹⁰² Фуко М. Технологии себя // Философско-литературный журнал Логос. 2008. №.2. С.112

которые возникают в связи с новыми вопросами, должны быть вербализованы в соответствующей им форме. Дигитальный образ, мы можем сопоставлять с аналоговым, тем, что напечатан на бумаге и хранится в семейном альбоме, однако, утверждать несостоятельность, безыскусность, вторичность или ущербность первого в сравнении со вторым, значит говорить с позиции власти и доминирования, отрицать за фактом его самодостаточную данность, явленность, бытийность.

Заключение.

Итак, антропологическое измерение фотографических практик и философская концептуализация повседневной (вернакулярной) фотографии стали предметом нашего анализа. В данной работе мы ограничились только небольшой палитрой специфических особенностей и алгоритмических детерминант производства и конституирования индивидуальных антропотехник. Многогранность и многоаспектность выбранной нами тематики служит своего рода извинением в невозможности полного и завершенного анализа, мы согласны с тем, что многое не попало в фокус нашего исследовательского интереса в силу, как институциональных ограничений, так и широты диапазона представленных в академических кругах материала, простора для интерпретаций и трактовок. Антропология фотография, за которую мы выступаем в данном сочинении, еще только начинает складываться, и в этом состоит как сложность в вербализации курса изыскания, так и несравненное достоинство такой попытки: непредвзято взглянуть на обычные предметы, посмотреть со стороны на, казалось бы, самые очевидные вещи и события, переосмыслить клишированные слова и мнения, придав им терминологическую определенность и осмысленность.

Философия фотография и антропология фотография, на наш взгляд, усиливают концептуальное взаимообращение, перетекание и взаимосвязь разнообразных фотографических практик, где «антропотехники» Петера Слотердайка, «техники себя» Мишеля Фуко, «тактики и стратегии» Мишеля де Серто не только лишь искусно выстроенные учения и теоретические конструкты, но действенные способы рефлексии над отношениями, связывающие людей друг с другом и с миром. Несмотря на то месиво и неразличимое ассорти образов, которое ежедневно и ежечасно генерируют средства массмедиа, способы самоконструирования и само(ре)презентации посредством аналоговых форм повседневной фотографии все еще обладают определенным очарованием, а интимные, скрытые от посторонних глаз, пространства обитания снимков добавляют им аромат домашнего уюта и

вкус к традиционным формам инициации¹⁰³: «главная тайна фотографии скрывается именно там, где располагается обычная фотокарточка - в семейном фотоальбоме, например, или в сельском доме, где карточки висят под стеклом, засиженном мухами»¹⁰⁴. Приведенные слова Александра Секацкого как нельзя лучше иллюстрируют самобытный характер вернакулярного фото, на территории которого может развернуться герменевтика субъекта, свидетельствуя об уникальности его Dasein в мире. Но тайна фотографии еще не разгадана, она скрыта под завесой субституированных визуальных форм, в формировании и распространении которых немаловажную роль играет виртуальная среда.

Различие между аналоговой и цифровой фотографией, которое мы обрисовали в данной работе, не располагается только лишь на поверхности, связывающей внешнюю морфологию объекта и внутренние установки субъекта, оно интенсифицируется на макроуровне и включает как местные социо-политические, так и действующие в мировом масштабе антропосоциогенные факторы. Фотография, так и иначе, включается в непрекращающуюся визуальную гонку, становится «кинематографичной» (фотоленты, фотопотоки, фотосери, обильно представленные на страницах социальных сетей и блогах). Фотография оказывается жертвой набирающей бег современной «мобилизации в масштабах всей планеты»¹⁰⁵. Однако, в ее *инобытии, иноприродности, несвойственности*¹⁰⁶ и «несовременности»

¹⁰³ Времена, когда фотография в альбоме отражала субстанциальные изменения и трансформации статуса: рождение, свадьба, появление детей на свет, смерть и т.д.

¹⁰⁴ Секацкий А. К. Фотоаргумент в философии / А.К. Секацкий. Прикладная метафизика: [эссе]. СПб., 2005. С. 355.

¹⁰⁵ В статье «Мобилизация планеты посредством духа самоускорения» (Mobilization of the planet from the spirit of self-intensification) 2006 года Петер Слотердаик дает определение современности как все убыстряющейся механике ускорения, складывающейся через множественность движений, которые накладываются друг на друга, межуются, смешиваются в процессе интерференции. Даже «свобода» - пишет П. Слотердаик - «понимается как свобода передвижения, а прогресс мыслится как движение, ведущее к более интенсивной степени мобильности» (С. 38).

¹⁰⁶ Здесь мы ссылаемся на Александра Секацкого, который указывает на противоположность фотографии человеческому восприятию мира, имеющее, скорее, природу кинематографа: как большинство животных,

скрываются и потенциальные возможности для будущих трансформаций субъективности. Формируя и формулируя своеобразную оппозицию кинетике, мобильности и другим «кинематографическим» формам идентификации и мифологизации, фотография призывает к неспешной, вдумчивой и аккуратной работе сосредоточенного глаза.

человек хорошо воспринимает и регистрирует движущиеся объекты, нежели те, что находятся в положении бездвижности и статики.

Список литературы.

1. Алкемейер Т. Стройные и упругие: политическая история физической культуры [Электронный ресурс] // Логос. 2009. №6. С. 194-213. URL: http://ecsocman.hse.ru/data/2010/06/24/1212404601/Logos_2009_6_Alkemejef.pdf (дата обращения: 02.03.2018).
2. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 192 с.
3. Барт Р. Мифологии. Мифологии / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. М.: Академический Проект, 2008. 351 с.
4. Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте / сост., пер. с франц. и послесл. Сергея Зенкина. М.: Ad Marginem, Сталкер, 2002. 288 с.
5. Барт Р. Третий смысл. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 104 с.
6. Бахманн-Медик Д. Иконический поворот // Культурные повороты. Новые ориентиры. М.: НЛЮ, 2017. С. 394-443.
7. Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 168 с.
8. Берджер Дж. Фотография и ее предназначение: [эссе]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 240 с.
9. Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1999. 224 с.
10. Бурдые П., Болтански Л., Кастель Р., Шамборедон Ж.-К. Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии / пер. с франц. Б.М. Скуратова; послесловие А.Т. Бикбова. М.: Праксис, 2014. 456 с.
11. Вайзер Д., Сущность и техники фототерапии // Международный журнал арт-терапии «Исцеляющее искусство». 2010, №13(1). С.18-36.
12. Вайзер Д. Техники ФотоТерапии: исследование секретов личных фотографий и семейных альбомов. М.: Генезис, 2017. 424 с.
13. Гавришина О.В. Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности». М.: Новое литературное обозрение, 2011. 192 с.

14. Гирц К. Влияние концепции культуры на концепцию человека // Антология исследований культуры. Интерпретации культуры. 2-е изд. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. С. 115-140.
15. Гирц К. «Насыщенное описание»: в поисках интерпретативной теории культуры // Антология исследований культуры. Интерпретации культуры. 2-е изд. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. С. 171-202.
16. Гурьева М. М. Повседневная фотография как объект научного исследования // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. Серия «Философия». №3.Т.2 2009. С.153-161.
17. Де Серто М. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. СПб.: Изд-во Европейского Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. 330 с.
18. Деникин А. А. Цифровая фотография и современное искусство: Учебное пособие для студентов гуманитарных вузов. М.: Нестор-История, 2016. 224 с.
19. История фотографии с 1839 года до наших дней. Собрание Дома Джорджа Истмена / под ред. Т.И. Хлебнова, пер. с англ. Л.А. Борис. М.: АРТ-Родник, 2010. 766 с.
20. Кевац М.А. Фототерапия как инструмент психотерапии [Электронный ресурс] // Консультативная психология и психотерапия. 2015, № 3. С.117-126. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=25613957&> (дата обращения: 02.03.2018).
21. Крёбер А.Л. Стиль и цивилизации // Антология исследований культуры. Интерпретации культуры. 2-е изд. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. С. 225-270.
22. Кучеренко Б. Рождение малого формата // Советское фото. 1993. №7-8. С.36.
23. Левашов Л. Лекции по истории фотографии. М.: Тримедиа Контент, 2012. 482 с.
24. Лишаев С.А. Помнить фотографией. СПб.: Алетейя, 2012. 140 с.

25. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // *Философия. Мифология. Культура*. М.: Политиздат, 1991. С. 21-186.
26. Маклюэн М. Фотография. Бордель-без-стен // *Понимание медиа: внешнее расширение человека* / пер. с англ. В. Николаева; закл.ст. М. Вавилова. 4-е изд. М.: Кучково поле, 2017. С. 213-229.
27. Новая история фотографии: пер. с франц. / под ред. М. Фризо. СПб.: Machina, Андрей Наследников, 2008. 336 с.
28. Петровская Е. Теория образа. М.: Рос. Гос. Гум. ун-т, 2012. 288 с.
29. Петровская Е. Фото(био)графия: к постановке проблемы / Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии. №1 / Под ред. В.А. Подороги. М.: Логос, 2001. С.296-305.
30. Подорога В.А. Непредъявленная фотография. Заметки по поводу «Светлой комнаты» Р. Барта / Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии. №1 / Под ред. В.А. Подороги. М.: Логос, 2001. С.195-245.
31. Савчук В.В. Философия фотографии. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2005. 256 с.
32. Секацкий А. К. Фотоаргумент в философии // А.К. Секацкий. *Прикладная метафизика: [эссе]*. СПб.: Амфора, 2005. С. 354-368.
33. Флюссер В. За философию фотографии / пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008. 146 с.
34. Флюссер В. О проецировании [Электронный ресурс] // Хора. 2009. №. 3-4. С. 65-76 URL: <http://www.jkhora.narod.ru/2009-34-03.pdf> (дата обращения: 25.03.2018).
35. Фототерапия: Использование фотографии в психологической практике. М.: Когито-Центр, 2006. 192 с.
36. Фуко М. Герменевтика субъекта: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франсе 1981 - 1982 учебном году / пер. с фр. А. Г. Погоняйло. - СПб.: Наука, 2007. 677 с.

37. Фуко М. Минималистское «Я» [Электронный ресурс] // Философско-литературный журнал Логос. 2008. №.2. С. 123-134. URL: http://www.intelros.ru/pdf/logos_02_2008/04.pdf (дата обращения: 29.04.2018 г.)
38. Фуко М. О начале герменевтики себя [Электронный ресурс] // Философско-литературный журнал Логос. 2008. №.2. С. 65-95. URL: http://www.intelros.ru/pdf/logos_02_2008/03.pdf (дата обращения: 29.04.2018 г.).
39. Фуко М. Технологии себя [Электронный ресурс] // Философско-литературный журнал Логос. 2008. №.2. С. 96-122. URL: http://www.intelros.ru/pdf/logos_02_2008/04.pdf (дата обращения: 29.04.2018 г.)
40. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования: учебник / пер. с пол. Н.В. Морозовой. 2-е изд. М.: Логос, 2010. 168 с.
41. Шугайло И. В. Фотография как техника «Заботы о себе» // Вестник Ленинградского государственного университета им. АС Пушкина. – 2009. №3(2). С. 146-153. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=12913814> (дата обращения: 29.04.2018).
42. Якимович Е. А. Случайное и неслучайное. О развитии фотоискусства. 1850-1920 [Электронный ресурс] // Собрание шедевров. 2010. №3. С. 114-123. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=26128549> (дата обращения: 01.03.2018).
43. Amerikaner M., Schauble P., Ziller R. Images: the use of photographs in personal counseling // Counselling psychology quarterly. 2000. Vol. 13(3). P. 68-73. DOI: [org/10.1080/095150700300091884](https://doi.org/10.1080/095150700300091884).
44. Batchen G. Forget me not: photography & remembrance. Amsterdam: New York: Van Gogh Museum; Princeton Architectural Press, 2004. URL: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/stpeterst/reader.action?docID=338730> (дата обращения: 14.03.2018).

45. Batchen G. Vernacular photographs // *Each wild idea: writing photography history*. The mit press. Cambridge, London, 2001. P. 56-81. URL: <http://bookre.org/reader?file=1206521> (дата обращения 01.03.2018).
46. Combs Jeanne M., Ziller Robert C. Photographic self-concept of counselees // *Journal of counseling psychology*. 1977. Vol. 24(5). P. 452-455. DOI: [org/10.1037/0022-0167.24.5.452](https://doi.org/10.1037/0022-0167.24.5.452).
47. Cruz E. G., Meyer E. T. Creation and control in the photographic process: iPhones and the emerging fifth moment of photography // *Photographies*. 2012. Vol. 5(2). P. 203-221. DOI: [org/10.1080/17540763.2012.702123](https://doi.org/10.1080/17540763.2012.702123).
48. Culler J.D. Barthes, theorist // *The Yale journal of criticism*. 2001. Vol.14(2). P. 439-446. DOI: [10.1353/yale.2001.0022](https://doi.org/10.1353/yale.2001.0022).
49. Culler J.D. Man of letters // J.D. Culler. Barthes: a very short introduction. OUP Oxford, 2002. P. 98-109. URL: <http://bookre.org/reader?file=831770> (дата обращения 20.01.2018).
50. Culler J. Writer // J.D. Culler. Barthes: a very short introduction. Jonathan Culler. OUP Oxford, 2002. P. 87-97. URL: <http://bookre.org/reader?file=831770> (дата обращения 20.01.2018).
51. Frosh P. The gestural image: The selfie, photography theory, and kinesthetic sociability // *International journal of communication*. 2015. Vol. 9. P. 1607–1628. URL: <https://ijoc.org> (дата обращения: 04.02.2018).
52. Gannon S. The (im) possibilities of writing the self-writing: French poststructural theory and autoethnography // *Cultural studies? Critical methodologies*. 2006. Vol. 6(4). P. 474-495. DOI: [org/10.1177/1532708605285734](https://doi.org/10.1177/1532708605285734).
53. Gye L. Picture this: the impact of mobile camera Phones on personal photographic practices // *Continuum*. 2007. Vol. 21(2). P. 279-288. DOI: [org/10.1080/10304310701269107](https://doi.org/10.1080/10304310701269107).
54. Hall C., Zarro M. Social curation on the website pinterest.com // *Proceedings of the association for information science and technology*. 2012. Vol. 49(1). P. 1-9. DOI: [10.1002/meet.14504901189](https://doi.org/10.1002/meet.14504901189).

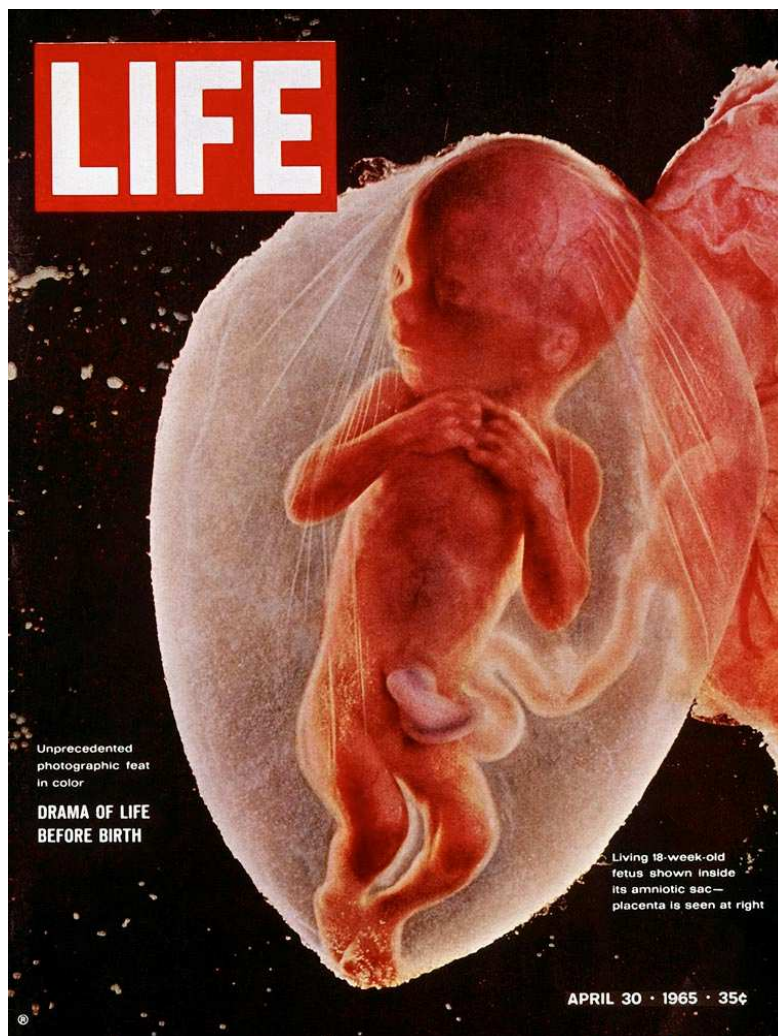
55. Hoskins A. Media, memory, metaphor: remembering and the connective turn // *Parallax*. 2011. Vol. 17(4). P. 19-31. DOI: 10.1080/13534645.2011.605573.
56. Iversen M. What is a photograph? // *Art history*. 1994. Vol. 17(3). P. 450-463. DOI: 10.1111/j.1467-8365.1994.tb00587.x.
57. Krauss D.A. Reality, photography and phototherapy // Krauss D.A., Fryrear J.L. *Phototherapy in mental health*. Ill.; 1983. P. 41-56.
58. Larsen J. Practices and flows of digital photography: an ethnographic framework // *Mobilities*. 2008. Vol. 3(1). P. 141-160. DOI: org/10.1080/17450100701797398.
59. Larsen J., Axhausen K. W., Urry J. Geographies of social networks: meetings, travel and communications // *Mobilities*. 2006. Vol. 1(2). P. 261-283. DOI: org/10.1080/17450100600726654.
60. Life (magazine) [Электронный ресурс]. 1965. April 30. P. 54-69. URL: https://books.google.ru/books?id=UVMEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=r u&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 03.03.2018).
61. Long J.J. Welch E. Introduction: a small history of photography studies // Long J.J., Noble A. and Welch E. EDs. *Photography: theoretical snapshots*. Routledge, 2009. P. 1-16.
62. Manovich L. The practice of everyday (media) life: from mass consumption to mass cultural production? // *Critical inquiry*. 2009. Vol. 35(2). P. 319-331. DOI: org/10.1086/596645.
63. Metz. C. Photography and fetish // *October*. 1985. Vol. 34. P. 81-90. DOI: 10.2307/778490.
64. Olin M. Touching photographs: Roland Barthes's «mistaken» identification // *Representations*. 2002. Vol. 80(1). P. 99-118. DOI: 10.1525/rep.2002.80.1.99.

65. Oxman E. Sensing the image: Roland Barthes and the affect of the visual // *SubStance*. 2010. Vol. 39(2). P. 71-90. DOI: 10.1353/sub.0.0083.
66. Ridgway J.L. and Clayton R.B. Instagram unfiltered: exploring associations of body image satisfaction, Instagram# selfie posting, and negative romantic relationship outcomes // *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*. 2016. Vol. 19(1). P. 2-7. DOI: org/10.1089/cyber.2015.0433.
67. Sloterdijk P. *Anthropo-technology* // *New perspectives quarterly* 2004. Vol. 21(4). P. 40-47. DOI: org/10.1111/j.1540-5842.2004.00696.x.
68. Sloterdijk P. Mobilization of the planet from the spirit of self-intensification // *The Drama review*. 2006. Vol. 4(50). C. 36-43. DOI: org/10.1162/dram.2006.50.4.36.
69. Spire Richard H. Photographic self-image confrontation // *The American journal of nursing*. 1973. Vol. 73(7). P. 1207-1210. DOI: 10.2307/3422783.
70. Taft R. *Photography and the American scene: a social history, 1839-1889*. New York: Macmillan, 1938. URL: https://archive.org/details/aa098_PhotographyAndTheAmericanScene (дата обращения: 30.04.2018).
71. *The family of man*. EDs. Mason J., New York: Maco magazine corporation, 1955. URL: <https://archive.org/stream/familyofman00stei#page/n195/mode/2up> (дата обращения: 22.04.2018).
72. Tifentale A. The selfie: making sense of the “masturbation of self-image” and the “virtual mini-me” // *Selfiecity*. 2014. P. 1-24. URL: http://d25rsf93iwlmggu.cloudfront.net/downloads/Tifentale_Alise_Selfiecity.pdf (дата обращения: 02.02.2018).
73. Van Dijck J. *Digital photography: communication, identity, memory* // *Visual communication*. 2008. Vol. 7(1). P. 57-76. DOI: org/10.1177/1470357207084865.

74. Van Dijck J. Flickr and the culture of connectivity: sharing views, experiences, memories // *Memory studies*. 2011. Vol. 4(4). P.401-415. DOI: [org/10.1177/175069801038515](https://doi.org/10.1177/175069801038515).
75. Van House N. A. Personal photography, digital technologies and the uses of the visual // *Visual studies*. 2011. Vol. 26(2). P. 125-134, DOI: [10.1080/1472586X.2011.571888](https://doi.org/10.1080/1472586X.2011.571888).
76. Wang R., Yang F., Haigh M.M. Let me take a selfie: exploring the psychological effects of posting and viewing selfies and groupies on social media // *Telematics and informatics*. 2017. Vol. 34(4). P. 274-283. DOI: [org/10.1016/j.tele.2016.07.004](https://doi.org/10.1016/j.tele.2016.07.004).
77. Winston J. Photography in the age of Facebook // *Intersect*. 2013. Vol. 6(2). P. 1-11. URL: <http://web.stanford.edu/group/ojs3/cgi-bin/ojs/index.php/intersect/article/view/517> (дата обращения: 15.01.2018).
78. Wolf Robert I. Advances in phototherapy training // *The Arts in psychotherapy*. 2007. Vol. 34. P. 124–133. DOI: [10.1016/j.aip.2006.11.004](https://doi.org/10.1016/j.aip.2006.11.004).
79. Zarro M., Hall C. Pinterest: social collecting for# linking# using# sharing // In *Proceedings of the 12th ACM/IEEE-CS joint conference on Digital Libraries*. 2012. P. 417-418. DOI: [10.1145/2232817.2232919](https://doi.org/10.1145/2232817.2232919).

Приложения.

Приложение 1.1. На фото обложка журнала Life, где впервые были опубликованы снимки внутриутробного развития зародыша, полученные шведским фотографом и ученым Леннардом Нилссоном (Lennard Nilsson) в 1965, серия “Child is born”. По словам Нилссона, он 12 лет работал над снимками, прежде чем смог запечатлеть на фотографии лицо зародыша (см. интервью, опубликованное на сайте в 1996 году. URL: <http://www.pbs.org/wgbh/nova/odyssey/nilsson.html>).



Приложение 1.2. «Железный инструмент для пыток» - ироничное название конструкции.

Источник: Taft R. Photography and the American scene: a social history, 1839-1889. New York, Macmillan, 1938 (Рис.1, 2).

Miller R. Click. A pictorial history of the photograph. New York: Arco Publishing; First U.S. Edition edition, 1974 (Рис. 3).

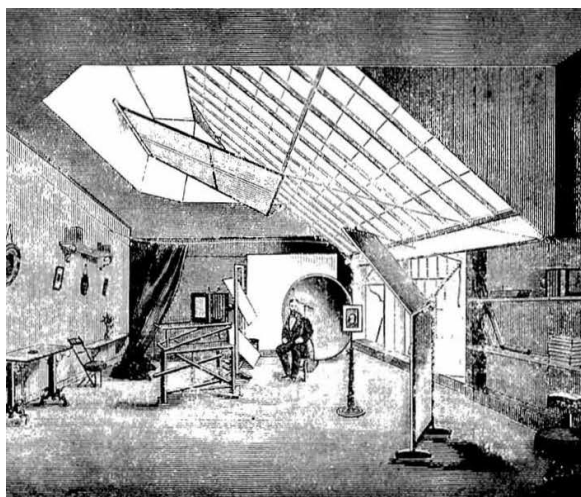


Рис. 1

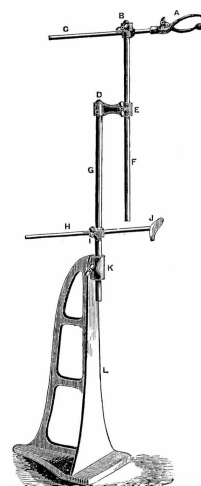


Рис. 2

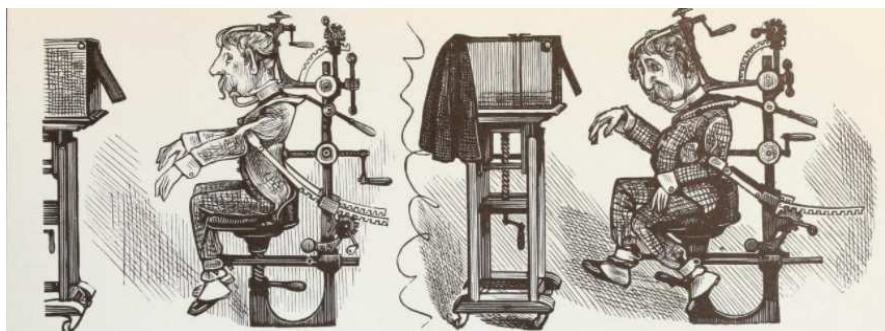


Рис. 3

Рис. 1. Типичная фотостудия в период ранней фотографии: стеклянный потолок для естественного освещения (фотопортреты делались только в солнечную погоду), ок. 1860-70-е гг.

Рис. 2. Специальная конструкция для удержания тела и головы в фиксированном положении, 1850-е гг.

Рис. 3. Шарж, 1860-е гг.

Приложение 1.3. Часто на ранних фотографиях мы встречаемся с композицией «удвоения», когда на фото портретируемый держит в руках фотографию, которая, в свою очередь, может быть открыта для лицезрения (Рис.1) либо закрыта (Рис.2). И в первом, и во втором случае намерение и чувства запечатленных персонажей нам вполне очевидны: это дорогие и ценные памяти лица, скорее всего утраченные (мать, отец или муж); желание сохранить о них воспоминание и включить себя и/или их в определенную коммуникативную группу, чаще всего семейную и родовую.

Источник: Batchen G. *Forget Me Not: Photography & Remembrance*. Amsterdam: New York: Van Gogh Museum; Princeton Architectural Press, 2004.



Рис. 1



Рис. 2

Рис.1. Автор неизвестен. «Сидящая женщина с дагерротипом в руках», ок. 1850 г.

Рис. 2. Автор неизвестен. «Женщина с дагерротипом в руках», ок. 1850 г.

Приложение 1.4. Часто футляры таких дагерротипов дополнялись прядью волос, на фото футляр содержит ветку розмарина: «часть тела выполняла функцию талисмана, придавая фотографии магический эффект, служила гарантом против разлуки, временной или вечной»¹⁰⁷.

Источник: Batchen G. *Forget Me Not: Photography & Remembrance*. Amsterdam: New York: Van Gogh Museum; Princeton Architectural Press, 2004.



Автор неизвестен. «Anna Cora Mowatt», 1855 г.

¹⁰⁷ Batchen G. *Forget Me Not: Photography & Remembrance*. Amsterdam: New York: Van Gogh Museum; Princeton Architectural Press, 2004. P. 76.

Приложение 1.5. На фото простейшие стереоскопы, которые в дальнейшем также были модифицированы под потребности клиентов, превратившись в специальные ящички, которые были снабжены рычажком для механической смены снимков и отделениями для хранения коллекций фотографий. Были серии аппаратов, сконструированные специально для «джентльменов» с набором снимков эротического содержания.

Источник: Taft R. *Photography and the American scene: a social history, 1839-1889.* New York, Macmillan, 1938 (Рис.1, 2).

Источник: Новая история фотографии: пер. с франц. / под ред. М. Фризо. СПб.: Machina, Андрей Наследников, 2008 (Рис.3).

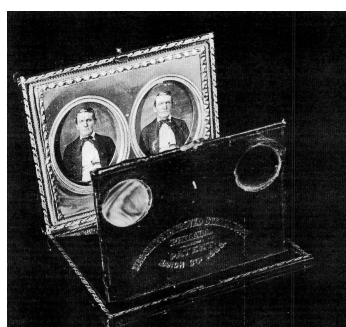


Рис. 1

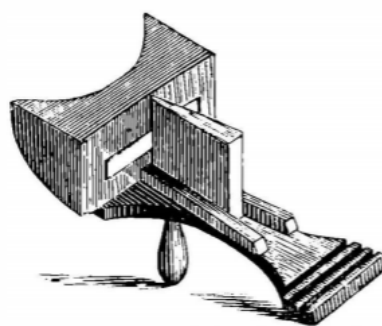


Рис. 2



Рис. 3

Рис.1. Стереоскоп, запатентованный Машером (Mascher) в 1853 г.

Рис. 2. Стереоскоп, запатентованный Холмсом (Holmes) в 1859 г.

Рис. 3. Автор неизвестен. «Страсбургский вокзал в Париже», ок. 1865 г.
Стереоскопическая пара.

Приложение 1.6.

Источник. URL: <http://www.newyorksocialdiary.com/guest-diary/2010/jill-krementz-covers-the-art-of-victorian-photocollage> (Рис.1, 2).

Источник. URL: <http://minermuseum.blogspot.ru/2016/11/new-york-state-history-month-charles.html> (Рис. 3).



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3

Рис. 1. Страница из альбома «The Madame B Album», 1870-е гг.

Рис. 2. Страница из альбома «The Berkeley Album», 1866-71 гг.

Рис. 3. Альбом для визитных карточек, 1860-е гг.

Приложение 1.7.

Источник. URL: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2010/victorian-photocollage/photo-gallery> (Рис. 1, 2, 3, 4).

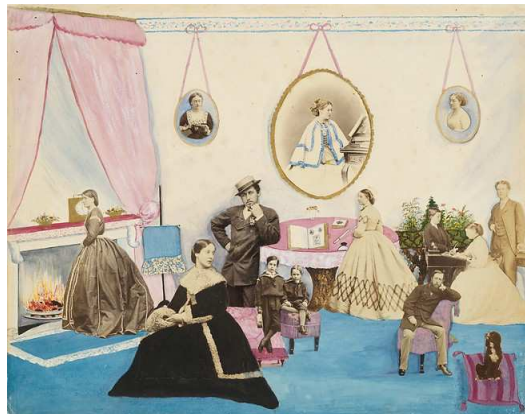


Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4

Рис. 1. Фотоколлаж. Страница из альбома «Filmer Album», сер. 1860-х гг.

Рис. 2. Фотоколлаж. 1867/73 г.

Рис. 3. Фотоколлаж. Страница из альбома «Westmorland Album», 1864/70 г.

Рис. 4. Страница из альбома «The Madame B Album», 1870-е гг.

Приложение 1.8.

Источник: Источник: Batches G. Forget Me Not: Photography & Remembrance. Amsterdam: New York: Van Gogh Museum; Princeton Architectural Press, 2004.



Рис. 1



Рис. 2

Рис. 1. «Портрет мужа и жены в день свадьбы», 1890 г. (розетка, фата, в центре композиции – альбуминовая фотокарточка, деревянная рама, стекло).

Рис. 2. «Портрет молодой женщины с венками из восковых цветов», 1890 г. (альбуминовая фотокарточка на медной пластине с гравировкой «At Rest» - в центре, цветы и бабочки из воска, прядь волос, деревянная рама, стекло).

Приложение 1.9.

Источник: Источник: Batches G. Forget Me Not: Photography & Remembrance. Amsterdam: New York: Van Gogh Museum; Princeton Architectural Press, 2004.



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4

Рис. 1. Автор неизвестен. Браслет для волос "Lizzie", 1850-е гг.

Рис. 2. Автор неизвестен. Браслет для волос, 1850-е гг.

Рис. 3. Автор неизвестен. Брошь, 1850-е гг.

Рис. 4. Автор неизвестен. Нагрудный медальон с фотографиями 6 людей, 1850-е гг.

Приложение 1.10.

Источник: История фотографии с 1839 года до наших дней. Собрание Дома Джоржа Истмена / под ред. Т.И. Хлебнова, пер. с англ. Л.А. Борис. М.: АРТ-Родник, 2010 (Рис. 1).

Источник. URL: <https://russianphoto.ru/exhibitions/207/#10> (Рис. 2).



Рис. 1



Рис. 2

Рис. 1. Студийная фотография. Две женщины в лодке в студийном реквизите, ок. 1855 г. (Америка).

Рис. 2. Студийная фотография. Три женщины в бутафорской лодке, 1908 г. (Российская Империя).

Приложение 1.11. Бросается глаза нарочитость студийной атрибутики: колонна с вазой и цветами на первом фото, кресло на втором. Нормативный принцип, образцовость – «так принято» – такова роль реквизита на представленных фотографиях. Другая сторона – это позы: мужчина в кресле с сигаретой словно, не зная куда деть руки, берет в одну из них окурки. Неестественность позы женщины на втором фото, она словно застигнута врасплох с пальцами во рту.

Источник. URL: <https://russianphoto.ru/exhibitions/459/#28> (Рис. 1).

Источник. URL: <https://russianphoto.ru/search/years-1900-1930/> (Рис. 2).



Рис. 1



Рис. 2

Рис. 1. Студийная фотография. Групповой портрет. Трое военных, 1910-е гг. (Российская Империя).

Рис. 2. Студийная фотография. Зинаида Филипповна Столярова, 1900 – 1915 гг. (Российская Империя).

Приложение 1.12. На избранных нами фотографиях примеры несовпадения персональной идентичности и покрывающей ее одежды, которая должна была либо приукрасить существующую (Рис. 3), либо свидетельствовать о новой (Рис. 6). Контрастируют с этими фотографиями Рис. 1 и Рис. 5, где явленные на них персонажи представлены в полном соответствии как с одеждой, так и контекстом съемки. Они естественно вписаны в обстановку, в то время как Рис. 2 и Рис. 6 показывают нам людей, втиснутых в несвойственный им антураж.

Источник. URL: <https://russiainphoto.ru/search/photo/years-1891-1910>
(Рис. 1, 2, 5).

Источник. URL: <https://russiainphoto.ru/search/photo/years-1919-1938>
(Рис. 6).

Источник: Берджер Дж. Фотография и ее предназначение: [эссе]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014 (Рис. 3, 4).



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6

Рис. 1. Из личного архива. Петр и Анна Зуевы. 01.01.1895 – 1905 г.
(Российская Империя).

Рис. 2. Семья машиниста, 1896 г. (Российская Империя).

Рис. 3. Август Зандер. Крестьяне идут на танцы. Вестервальд, 1914 г.

Рис. 4. Август Зандер. Протестантские миссионеры. Кёльн, 1931 г.

Рис. 5. Групповой портрет, 1895 г. (Российская Империя).

Рис. 6. Президиум горсовета, Челябинская губерния, 1920-е гг.

Приложение 1.13. Серия рекламных плакатов компании Kodak.

Источник.

URL:

<http://www.saturdayeveningpost.com/2017/09/04/archives/advertisements-archives/vintage-ads-kodak-cameras-1901-1965.html> (Рис. 1, 3).

Источник. URL: <http://www.businessinsider.com/these-were-the-gorgeous-kodak-ads-that-made-photography-popular-2012-1#-1> (Рис. 2, 4, 5, 6).

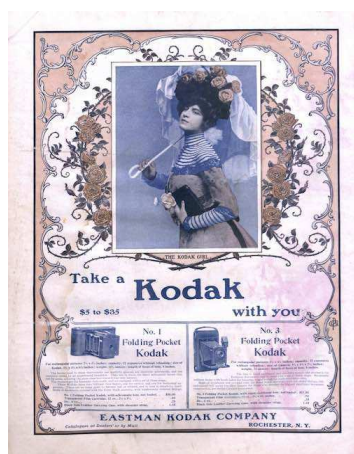


Рис. 1

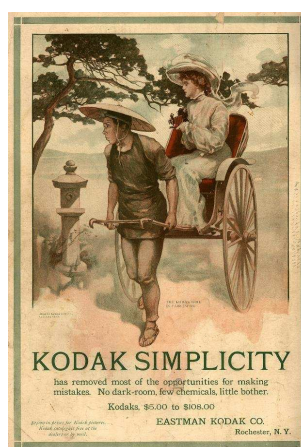


Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6

Рис. 1. Постер Kodak, 1901 г.

Рис. 2. Постер Kodak, 1905 г.

Рис. 3. Постер Kodak, 1907 г.

Рис. 4. Постер Kodak, 1907 г.

Рис. 5. Постер Kodak, 1917 г.

Рис. 6. Постер Kodak, 1922 г.

Приложение 1.14.

Источник: История фотографии с 1839 года до наших дней. Собрание Дома Джоржа Истмена / под ред. Т.И. Хлебнова, пер. с англ. Л.А. Борис. М.: АРТ-Родник, 2010.



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4

Рис. 1. Спуск с Везувия, ок. 1880 г.

Рис. 2. Озеро Коунсес, август 1893 г.

Рис. 3. Ребенок в коляске, 1895 г.

Рис. 4. Двое мужчин и две женщины в сады, 1889 г.

Приложение 2.1. Авторы статьи указывают на контрапность визуальных образов двух клиенток терапии.

Источник: Amerikaner M., Schauble P., Ziller R. Images: The Use of Photographs in Personal Counseling // Counselling Psychology Quarterly. 2000. Vol. 13(3). P. 71-72.

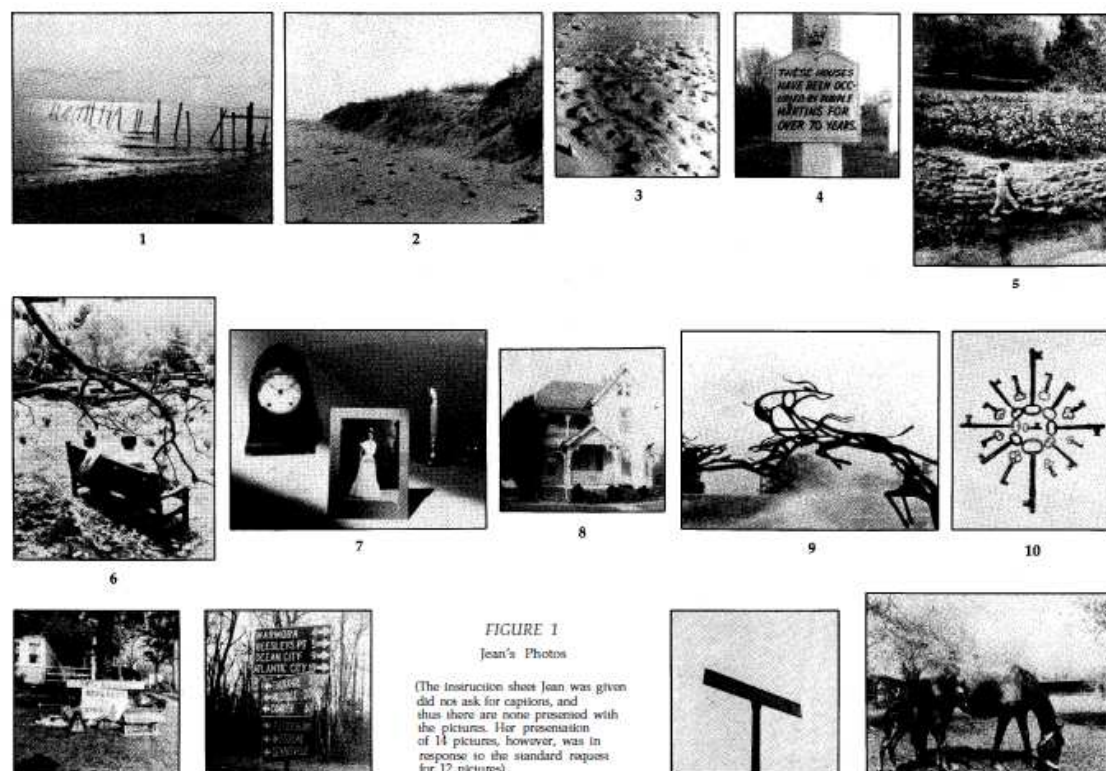


Рис. 1 Фотографии, сделанные Джин (Jean).



Рис. 2 Фотографии, сделанные Сэнди (Sandy).

Рис. 1. Джин – разводится с мужем после 10 лет брака. На ее фотографиях нет людей, представлены абстрактные объекты, которые отражают настроение клиентки: «для Джин мир выглядит холодным и безучастным, она чувствует себя брошенной и ненужной. Ценностью для нее обладает только прошлое, настоящее - болезненно и запутанно, будущее – туманно и тревожно. Люди, запечатленные на фотографиях – далекие и незнакомые»¹⁰⁸.

Рис. 2. Сэнди заканчивает университет и готовится впервые стать матерью. На фотографиях Сэнди есть люди, автопортреты и конкретные вещи, которые символизирует ее образ жизни и повседневную деятельность.

¹⁰⁸ Amerikaner M., Schauble P., Ziller R. Images: The Use of Photographs in Personal Counseling // Counselling Psychology Quarterly. 2000. Vol. 13(3). P.70.

Приложение 2.2.

Источник: Барт Р. *Camera Lucida*. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016 (Рис. 1).

Источник: Барт Р. *Ролан Барт о Ролане Барте*. М.: Ад Marginem, Сталкер, 2002 (Рис. 2).



Рис. 1



Рис. 2.

Рис.1. Джеймс Ван дер Зее «Семейный портрет» (James Van Der Zee, *Family Portrait*), 1926.

Рис. 2. «Берта и Леон Барт, их дочь Эллис» (Berthe and Le'on Barthes, and their daughter Alice), впервые опубликована в 1975 году в книге Ролана Барта «Ролан Барт о Ролане Барте» в качестве иллюстрации.

Приложение 2.3.

Интерфейс pinterest <https://ru.pinterest.com> (Рис. 1).

Интерфейс flickr <https://www.flickr.com/> (Рис. 2).

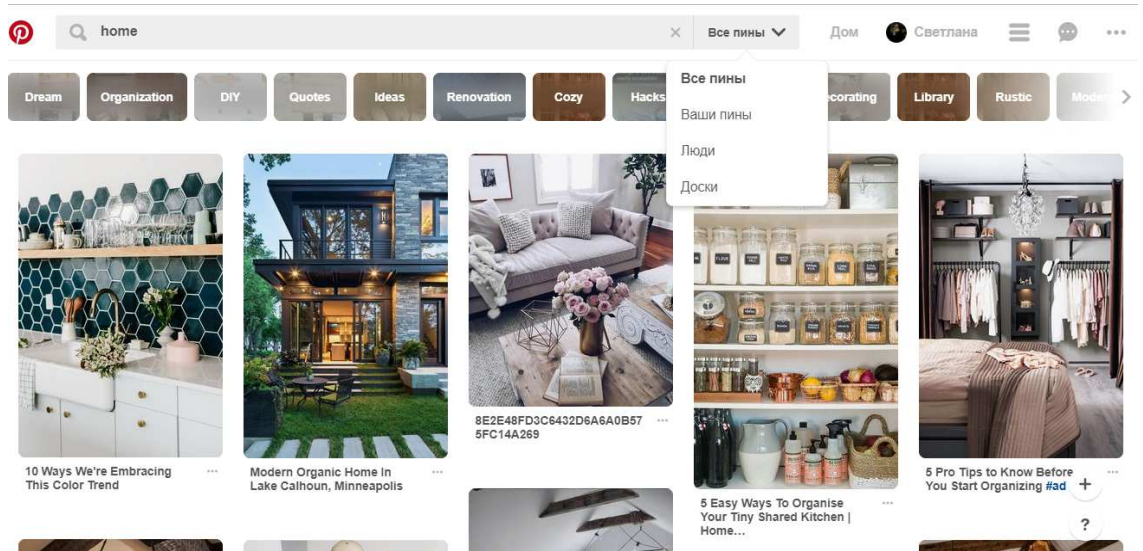


Рис. 1

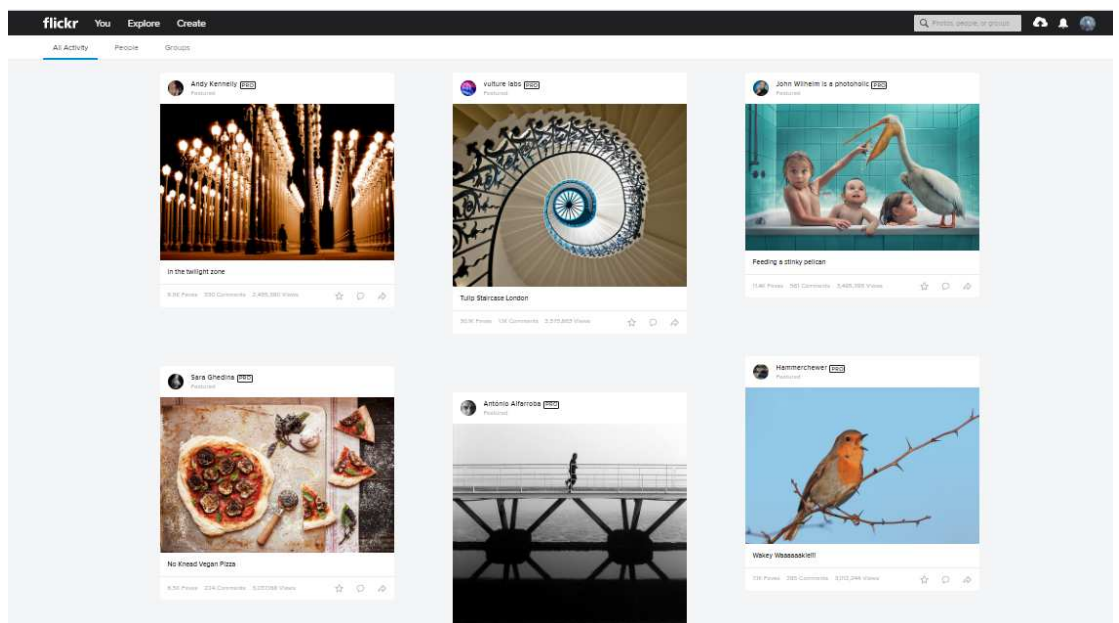


Рис. 2

Приложение 2.4.

Источник: Frosh P. The gestural image: The selfie, photography theory, and kinesthetic sociability // International journal of communication. 2015. Vol. 9. P. 1613-1614.



Рис. 1



Рис. 2

Рис. 1. Фигура 3. Тело как предел и платформа. Олимпийское селфи, 2014 г.

Рис. 2. Фигура 4. Атлетические рекорды. Олимпийское селфи, 2014 г.

Приложение 3.1. Фотоальбом с репродукциями снимков выставки.

Источник: Steichen E., Mason J. The Family of Man. EDs. New York: Maco Magazine Corporation, 1955. URL: <https://archive.org/stream/familyofman00stei#page/n195/mode/2up> (дата обращения: 22.04.2018).

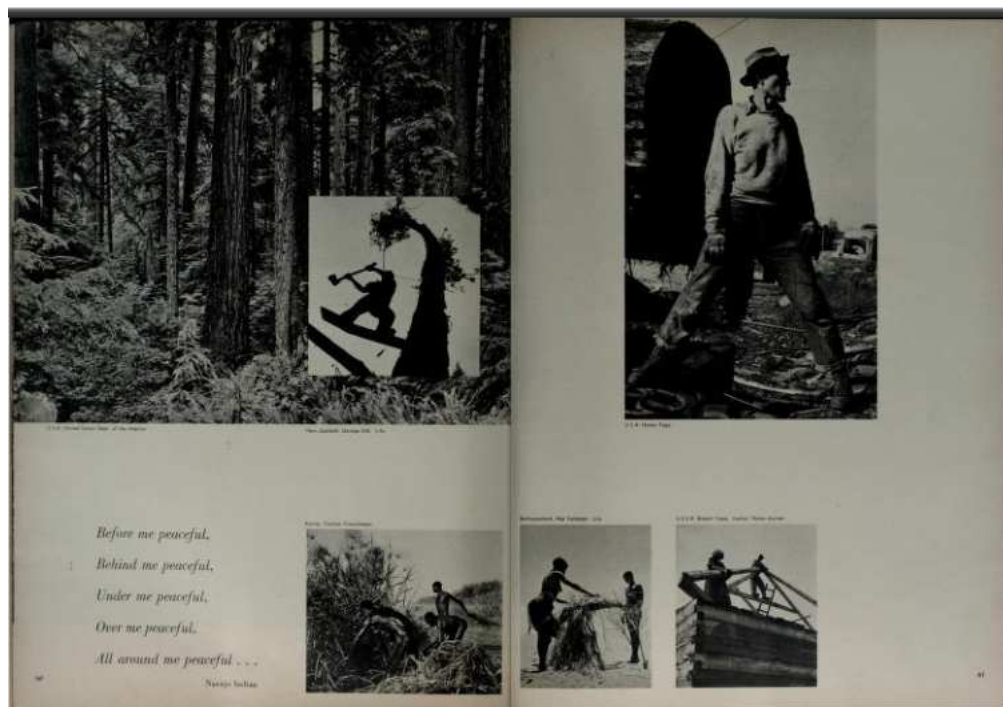


Рис. 1

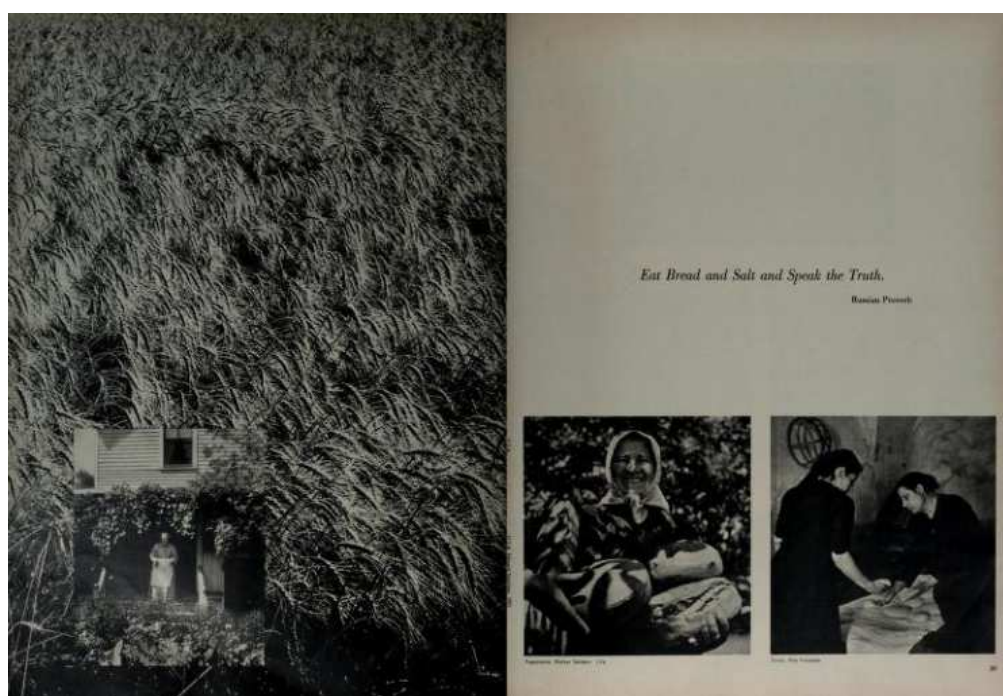


Рис. 2



Рис. 3

Рис. 1. «Передо мной - покой и тишина, за мной – покой и тишина, подо мной – покой и тишина, надо мной – покой и тишина, вокруг меня – только покой и тишина», племя Навахо (С. 60-61).

Рис. 2. «Хлеб-соль ешь, а правду режь», русская пословица (С. 88-89).

Рис. 3. «Я всегда буду верить в то, что люди по своей природе добры», «Дневник» Анны Франк, 14 лет.

Приложение 3.2.

Источник: Batchen G. Forget Me Not: Photography & Remembrance. Amsterdam: New York: Van Gogh Museum; Princeton Architectural Press, 2004 (Рис. 1, 2).

Источник: <https://www.nowilaymedowntosleep.org> (Рис. 3, 4).



Рис.1



Рис. 2



Рис.3



Рис. 4

Рис. 1. Автор неизвестен. Фотоскульптура. «Портрет мужчины с галстуком», 1950-е гг. (Мексика) с. 62.

Рис. 2. Автор неизвестен. Джейсон Хойт «Детский алтарь», 1975 г.

Рис. 3,4. Некоммерческий проект «Now I Lay me down to sleep». Цель проекта – помочь родителям справиться с утратой не рожденного или только рожденного ребенка (фотографы - волонтеры).