

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

*На правах рукописи*

ХОРОШИЛОВ АНДРЕЙ АЛЕКСЕЕВИЧ

**КУЛЬТУРНАЯ ПРАКТИКА ФОТОГРАФИИ**

Научная специальность 5.7.8.

Философская антропология, философия культуры

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата философских наук

Научный руководитель:  
доктор философских наук,  
профессор В.В. Савчук

Санкт-Петербург

2025

## Оглавление

<b>Введение.....</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. Место фотографии в визуальной культуре .....</b>	<b>16</b>
1.1. Понятие культурной практики .....	16
1.2. Визуальный опыт и фотография .....	35
1.3. Замедление и повторение.....	47
1.4. Фотографическая темпоральность .....	59
1.5. Нормативность фотографии: моделирование видимости и воспитание взгляда .....	73
<b>Глава 2. Культурные практики фотографии .....</b>	<b>86</b>
2.1. Практики фотографии в повседневности .....	86
2.2. Цифровые практики фотографии .....	112
2.3. Фотоконструирование жизни .....	122
2.4. Тематизация культурной практики фотографии в философии культуры.....	130
<b>Заключение .....</b>	<b>137</b>
<b>Список литературы .....</b>	<b>142</b>

## Введение

### Актуальность темы исследования

Фотография является самым старым из технических способов создания изображений. С самого начала она получила широкое распространение в обществе, а сегодня, став частью цифровой революции, она в массовом использовании избавилась от химического способа получения изображений. На протяжении всей своей истории фотография как вид медиа была глубоко укоренена в общественных отношениях и культурных практиках, прошла путь от трактовки её как вида документа до жанра современного искусства, всегда оставаясь частью культуры. Как любое средство коммуникации, фотография — это отражение общества и культуры, которые её создали и приняли. Она может выступать как мощный источник социальных и персональных перемен, действуя как очевидно, так и еле заметно. Несмотря на множество подходов, фотография достигла парадоксального доверия в качестве субъективного и содержательного средства коммуникации, которое одновременно вызывает доверие и в конечном счёте приносит пользу как общественный и личный судья.

Философское осмысление фотографии и критика автоматических образов, начавшаяся с самого момента возникновения этого медиа, во многом исходит из онтологически рассматриваемой функции объективного свидетельства, свойственного фотографии. На основании этой предпосылки строились теории фотоизображения, например, теория индекса, и разворачивалась критика современного общества как общества образа, предпочитающего окружающему миру его изображения. Такой подход позволяет исследовать изменения, вносимые в культуру фотографией, но не учитывает организацию самой *практики фотографии*, как способа реализации культуры. Таким образом,

тематизация фотографии в философии культуры связана с её рассмотрением в качестве культурной практики.

Понятая как культурная практика, фотография становится местом медиации культуры и персонального опыта. Что выводит её рассмотрение из сферы техники. Мнение о том, что цифровая технология приводит к интенсификации практики фотографии, ничего не говорит об этой практике, а вывод о том, что доверие к фотографии подрывается только за счёт лёгкости манипулирования цифровым файлом, никак не связывается с изменением самой процедуры установления истины. Способ видения, эстетические, этические взгляды, являющиеся частью культуры, могут быть проанализированы в процессе своей реализации через практику фотографии. Эти и другие вопросы направляют исследование фотографии в сторону рассмотрения её как культурной практики. Главный тезис данного исследования состоит в том, что практика фотографии является способом реализации культуры.

Итак, исследование фотографии как культурной практики актуально в следующих контекстах:

Во-первых, в контексте использования практики фотографии в качестве теоретического средства для анализа культуры. Здесь речь идёт о том, чтобы увидеть культурную обусловленность изображений и практики фотографии с целью эксплицировать из них нормативные структуры, представляющие собой модели восприятия, реализуемые в обществе.

Во-вторых, в контексте традиционной метафизической установки европейского философского мышления — оптикоцентризма — философия образа, в том числе и фотографического, является закономерным этапом в постижении мира и самопознании.

В-третьих, в контексте критики образа. Сложившаяся мысль, фиксирующая опасность образа, связанную с тем, что он может перестать быть знаком существующего порядка вещей и замкнуться на себя самого,

закрыв при этом от зрителя окружающий мир, должна быть скорректирована в ситуации, когда функция репрезентации утрачивает свою силу. Актуальным становится анализ визуальных кодов и нормативных систем, отвечающих за организацию практики фотографии, в рамках которой фотографируются и распространяются снимки только с определённым сюжетом и референтом, тогда как на такие места, как, например, тюрьмы, наложен запрет съёмки.

В-четвёртых, в контексте развития таких направлений мысли, как медиафилософия и философия техники. В этих рамках анализ фотографии как культурной практики важен как отвечающий теоретическим и практическим запросам современности.

В-пятых, в контексте новых видов культурной практики фотографии. Сегодня рост числа фотографий, на первый взгляд, легко объясняемый появлением цифровой фотографии, говорит не только о том, что снимки стало проще делать, но и о том, что появилась причина делать их больше. Изучить эти причины необходимо именно с позиции философии культуры, так как они связаны с изменением способа реализации культуры в практике индивидов.

В-шестых, в контексте собственно философии культуры рассмотрение фотографии как культурной практики расширяет поле философии культуры и вводит в дисциплину дополнительные инструменты анализа.

**Объектом исследования** является философская рефлексия практики фотографии. **Предмет исследования:** способ существования фотографии в качестве культурной практики.

### **Степень научной разработанности темы**

Исследование роли фотографии в культуре и обществе представлено в многообразных аспектах и на основе диверсифицированных подходов. Сегодня уже традиционными, с точки

зрения истории философии, становятся концепции фотографии В. Беньямина, Р. Барта, С. Сонтаг, В. Флюссера, Р. Краусс, А. ван Лиера исследующие онтологию фотоизображения.

Отдельным контекстом, связанным с фотографией, является теория образа. Последняя разрабатывается в работах М. Мерло-Понти, Ж.-Л. Марьона, Ж. Деррида, Ж. Диди-Юбермана, П. Вирильо. Со стороны семиотики большое влияние на осмысление фотографии оказала теория знака, разработанная Ч. Пирсом и работы Р. Барта.

Важное место в интерпретации фотографии, играет значение изображения для зрительного восприятия. Или ответ на вопрос: что наблюдатель видит, когда смотрит на изображение? В этом направлении работа велась в рамках психологии восприятия Дж. Гибсоном (экологический подход), Р. Арнхеймом (психология искусства и восприятия произведений искусства), В. М. Розиным (эволюция зрительного восприятия).

Исследование социального использования фотографии, обобщающего множество статистического материала, представлено в коллективной монографии П. Бурдые, Л. Болтански, Р. Кастеля, Ж.-К. Шамборедона. Любительская фотография рассмотрена в работах Р. Чалфена. Разработка целостной концепции, прослеживающей генеалогию фотографии от документа до современного искусства, принадлежит А. Руйе.

Политическое значение фотографии разрабатывается в работах А. Азулей, Ф. Ритчина. Связь фотографии и памяти представлена в работе С. А. Лишаева. Осмысление фотографии в рамках теории медиа проводится в работах М. Маклюэна и Ф. Китлера. История фотографии представлена в работах В. Левашова, М. Фризо, Дж. Хекинга. Эстетике советского фотоавангарда посвящены исследования Фоменко А. Н.

Среди русскоязычных авторов, обращавшихся к феномену фотографии, можно назвать В. В. Савчука, Н. Н. Сосну, Е. В.

Петровскую, А. К. Секацкого, О. В. Гавришину, М. Рылкина, В. А. Подорогу, О. Ю. Бойцову, Е. В. Васильеву.

Роль фотографии в концептуализации реальности исследует Е. Б. Карбасова, в процессе конструирования социального опыта Д. А. Колесникова. Культурное значение повседневной фотографии раскрывает М. М. Гурьева, а любительской фотографии, как части культуры повседневности, О. Ю. Бойцова. Психологические аспекты практики фотографии описаны В. В. Нурковой.

Также необходимо отметить многообразие институциональных, журналов посвящённых философскому осмыслению фотографии. Среди них: «Философия фотографии» (Philosophy of Photography), «История фотографии» (History of Photography), «Фотографирование» (Photographies). Осмыслению феномена фотографии посвящено множество Международных конференций, проходящих по всему миру, например: «Фотографическая вселенная» (The Photographic Universe, NYC), «О чём мы говорим, когда мы говорим о фотографии?» (Москва), «После (Пост) Фотографии» (Санкт-Петербург) и т. д.

**Цель исследования** заключается в осмыслении феномена фотографии как вида культурной практики.

Цель исследования предполагает решение следующих **задач**:

1. Уточнить понятие культурной практики и определить специфику фотографии как культурной практики.
2. Определить особенность восприятия фотографического изображения.
3. Проанализировать существо фотографического изображения в связи с переходом от аналоговой к цифровой технологии его производства.
4. Выделить сущностные характеристики фотографического образа.

5. Раскрыть культурные предпосылки формирования нормативности фотографии.
6. Описать наиболее распространенные виды культурной практики фотографии.

### **Научная новизна**

Научная новизна результатов диссертационной работы состоит в следующем:

1. Описаны характеристики фотографической темпоральности, сочетающие в себе процесс реализации (эпифеномен функционирования техники) и процесс актуализации (соединение памяти, настоящего вещей и будущего изображения).
2. Уточнен концепт фотографии, с одной стороны, как инкультурации, т. е. вовлечения человека в мир визуальной культуры, освоении культурных норм и ценностей, а с другой, как объективации внутренней культуры личности.
3. Проанализированы основные измерения нормативности фотографии с целью доказательства подчинённости фотографии культурным нормам.
4. Выдвинут и обоснован тезис: реальность, расширенная цифровой средой, требует создания фотографий для фотоконструирования жизни онлайн, результатом чего становится интенсификация практики фотографии.
5. Выделены важнейшие функции культурной практики фотографии: во-первых, замедление (процесс актуализации виртуального состояния вещей и событий), во-вторых, повторение (замена артикулированных сложных форм защиты, основанных на ритуале).
6. Сформулирован концепт, соединяющий в себе три измерения фотографического: техника фотографии, практика фотографии,



сущность фотоизображения. Концепт позволяет описать культурную практику фотографии в качестве метода философии культуры.

### **Теоретическая и практическая значимость полученных результатов.**

Теоретическая значимость результатов диссертационного исследования заключается в доказательстве необходимости расширения проблемного поля философии культуры за счёт включения в него сферы фотографии во всей полноте её практик и проявлений. Материалы данного исследования могут быть использованы для дальнейшего изучения роли фотографии в культуре как в синхронистическом, так и диахроническом контекстах. Выводы исследования могут служить для более целостного понимания изменений в культуре и вызывающих их факторов.

Практические результаты исследования могут быть применены в качестве теоретической основы для понимания способов воздействия изображения на человека, например, в поле деятельности специалистов по рекламе или связи с общественностью, политическом контроле и агитации, а также могут послужить источником более целостного восприятия фотографии для студентов факультетов фотографии и фотожурналистики. Результаты диссертации могут быть использованы при разработке лекционного курса по философии культуры, а также в спецкурсах по философии фотографии и теории образа.

**Методология и методы исследования** определяются научной специальностью (5.7.8 Философская антропология, философия культуры), а также объектом и предметом исследования. В качестве основных использовались следующие подходы и методы:

— онтологический подход использовался для определения природы фотографического образа и его главных характеристик;

— эссенциалистский подход применялся для объяснения культурной практики фотографии, исходя из сформулированных положений сущности фотоизображения;

— феноменалистический подход использовался для описания основных видов культурной практики фотографии;

— системный подход использовался для определения места культурной практики фотографии в общей системе культуры.

На разных этапах исследования также применялись метод типологизации, метод моделирования, сравнительного анализа и компаративный метод. Дополнительно использовались методы социологии, выраженные в системном анализе и статистическом подходе, позволившие описать повседневные практики фотографии, и социально-критический метод, применяемый для анализа влияния фотографии на общество.

Полученные результаты позволяют сформулировать следующие **основные положения, выносимые на защиту:**

1. Фотография является культурным феноменом, ввиду её двойственной роли, сочетающей культурную нормативность и индивидуальную память. Таким образом, культурная практика фотографии сочетает процессы интериоризации наличной культуры и объективацию субъективности.
2. Приписываемое фотографии свойство документальности является конструктом, так как выражает способы видения, определяемые культурными ценностями и нормами соответствующей эпохи.
3. Амбивалентное прочтение природы фотографии позволяет понять ее, как привилегированный способ мысли о культуре.

4. Рассмотрение культурной обусловленности фотографии дает основу для выделения ее основополагающих функций: замедление и повторение, которые ответственны за создание историчности и самоидентичности индивида.
5. Анализ фотографической темпоральности акцентирует, во-первых, фиксацию вещи в изображении (реализация материи), во-вторых, движение от виртуального к актуальному (актуализация памяти). Реализация осуществляется на уровне материи и заключается в нескольких правилах изображения: правило отпечатка (осуществляет переход от материи вещей к материи изображений, линейным, механистическим способом), правило кадра (осуществляет кадрирование, выбор точки съемки, ракурса и выдержки), правило оптики и перспективы (производит сходство). Актуализация памяти происходит на основе соотнесения восприятия с виртуальным образом, хранящимся в памяти, на границе между памятью, окружающим миром и будущим изображением.
6. Любительская практика фотографии выполняет четыре функции: социализация в культуре, символическая коммуникация, конструирование идентичности, актуализация памяти. Она выражает систему групповых ценностей, норм и идеалов. В рассматривании чужих и создании собственных фотографий происходит неосознанное выражение и воссоздание культурной нормативности, демонстрируется групповая принадлежность. Опираясь на документальный характер фотоизображения, с одной стороны, и возможность актуализировать персональную или коллективную память, с другой, — любительская практика фотографии создаёт обобщенный образ, объединяющий личное, общественное, культурное и историческое.

**Степень достоверности и апробация результатов исследования.**

Основные идеи и результаты диссертационного исследования были использованы в публикациях и докладах в рамках научных конференций «После (Пост)фотографии» (2015, 2016), на лекциях и семинарах в рамках образовательной программы «ФотоДепартамент. Институт» и образовательной программы «Пространство фотографии» организованной при Государственном музейно-выставочном центре РОСФОТО, а также в рамках педагогической практики.

По теме диссертации опубликованы 6 статей, в которых нашли отражение теоретические принципы и результаты работы.

Статьи в научных журналах, рекомендованных ВАК РФ:

1. Хорошилов А. А. Нормативность фотографии: моделирование видимости и воспитание взгляда / А. А. Хорошилов // Учёные записки Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского. Философия. Культурология. Политология. — 2024. — Т. 10. № 1. — С. 18–29.
2. Хорошилов А. А. Фотографическая темпоральность. / А. А. Хорошилов // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2024. — Том 25, вып. 1. — С. 292–302.
3. Хорошилов А. А. Революция медиа: Фотография в цифровом пространстве / А. А. Хорошилов // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2015. — Том 15, вып. 1. — С. 354–361.
4. Хорошилов А. А. Фотография и визуальное восприятие / А. А. Хорошилов // Вестник Адыгейского государственного университета, серия Регионоведение. — 2015. — вып. 1. — С. 33–40.
5. Хорошилов А. А. Реальное и цифровое пространство социального опыта: фотоконструирование жизни / А. А. Хорошилов // Исторические, философские, политические и юридические науки,

культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2015. — № 4. Ч. 2. — С. 179–182.

Статьи в научных журналах РИНЦ:

6. Хорошилов А. А. Замедление и повторение: фотография как способ защиты от хаоса социального мира / А. А. Хорошилов // *Studia Culturae* — 2015. — вып. 1 (23). — С. 188–200.

### **Структура диссертации**

Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка используемой литературы.

**Основные научные результаты** отражены в соответствующих опубликованных научных статьях, представленных в списке публикаций и отражённых в списке используемой литературы.

1. Сформулированы две характеристики темпорального восприятия фотографического образа: реализация материи и актуализация памяти. Они сообщают фотографии объективность, через регистрацию и субъективность, через память, включающую прошлое в настоящее. Момент съёмки — это всегда и механическая регистрация, автоматическое действие, объективность, и субъективный процесс актуализации, осуществляющийся через сходство восприятия и виртуального образа памяти.<sup>1</sup>
2. Проанализированы нормативные процессы, стоящие за культурной практикой фотографии. Нормативность фотографии проявляется в трёх основных аспектах: властный контроль над созданием и распространением изображений; культурный код, определяющий предпочтительный вид и сюжет изображений; эстетический принцип, регулирующий сферу

---

<sup>1</sup> Хорошилов А. А. Фотографическая темпоральность. / А. А. Хорошилов // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2024. — Том 25, вып. 1. — С. 292–302.

фотогеничного. Исходя из этого можно сделать вывод, что фотография — это сконструированное изображение, закрывающее реальность образами. Следовательно, представление о фотографии как о способе прозрачной репрезентации мира должно быть скорректировано в сторону рассмотрения её сущности как выражения определённого культурного кода и способа видения. В рамках общества культурная практика фотографии осуществляет воспроизводство визуальных порядков через воспитание взгляда.<sup>2</sup>

3. Сформулированы две функции культурной практики фотографии, основанные на её связи с наукой и её индустриальном происхождении — замедление и повторение. Индустриализация создала ситуацию, когда, отказавшись от какого-либо этоса, в пользу механического повторения, общество, с одной стороны, освободило себя от содержательной стороны ритуала, ограничивавшего и сдерживавшего развитие, с другой — отказалось от предсказуемого порядка, обеспечивающего стабильность. Такая двойная отмена определила дальнейшее развитие общества, которое выразилось во всевозрастающей скорости жизни. Функции замедления и повторения связаны с современным типом восприятия и являются способом адаптации к возрастающей скорости социокультурного мира. Практика фотографии выступает как своего рода ритуальная деятельность, освобождённая от смысла, предстающая как грандиозное замедление, фиксация в образе виртуального состояния мира и повторение этого образа в фотографии. Возможность запечатлеть и увидеть ещё раз, обрести определённую устойчивую форму и подтвердить идентичность, становятся фундаментальными функциями культурной практики фотографии, направленной на преодоление скорости общественных изменений.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Хорошилов А. А. Нормативность фотографии: моделирование видимости и воспитание взгляда / А. А. Хорошилов // Ученые записки Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского. Философия. Культурология. Политология. — 2024. — Т. 10. № 1. — С. 18–29.

<sup>3</sup> Хорошилов А. А. Замедление и повторение: фотография как способ защиты от хаоса социального мира / А. А. Хорошилов // Studia Culturae — 2015. — вып. 1 (23). — С. 188–200.

4. На основе экологического подхода к зрительному восприятию были сформулированы основные законы восприятия изображений. Показывается, что фотографии не находятся в проективном отношении с тем, что они изображают и могут быть сконструированы в соответствии с культурно закреплённым способом видения. На основании этого делается вывод о возможности использования фотографии, как теоретического средства анализа культуры.<sup>4</sup>
5. На основе анализа основных сущностных отличий цифровых и аналоговых средств коммуникации, на примере фотографии, были описаны последствия перехода от аналоговых медиа к цифровым. Продемонстрированы глубинные изменения как культурных практик, так и способов восприятия мира, организации памяти и структурирования опыта человеком<sup>5</sup>.
6. Описан феномен фотоконструирования жизни — способ демонстрации своего присутствия онлайн. Присутствие в онлайн-жизни требует постоянного обновления «профиля» человека, что создаёт потребность в практике фотографии. Экспансия цифровой среды в жизнь человека ведёт к конкретным изменениям во всём комплексе элементов, участвующих в формировании субъекта. Для присутствия в цифровой среде необходимо постоянно всё оцифровывать, а чтобы уменьшить количество «нерастворимого остатка» окружающего мира, последний должен быть заблаговременно максимально подогнан к возможностям цифрового. Процесс фотоконструирования жизни направлен не только на представление своего образа онлайн, но и обратно, на структурирование своей жизни таким образом, чтобы она с наименьшим количеством нерастворимого остатка помещалась на фотографии.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Хорошилов А. А. Фотография и визуальное восприятие / А. А. Хорошилов // Вестник Адыгейского государственного университета, серия Регионоведение. — 2015. — вып. 1. — С. 33–40.

<sup>5</sup> Хорошилов А. А. Революция медиа: Фотография в цифровом пространстве / А. А. Хорошилов // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2015. — Том 15, вып. 1. — С. 354–361.

<sup>6</sup> Хорошилов А. А. Реальное и цифровое пространство социального опыта: фотоконструирование жизни / А. А. Хорошилов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2015. — № 4. Ч. 2. — С. 179–182.

## Глава 1. Место фотографии в визуальной культуре

### 1.1. Понятие культурной практики

Предметом этого исследования является культурная практика фотографии. Но перед рассмотрением самого предмета исследования следует определить более общее понятие культурной практики. Анализ литературы показывает, что оно хоть и является общеупотребительным, но все же остаётся не определяемым. Для того чтобы определить значение понятия культурной практики, рассмотрим каждый из терминов, входящих в его состав, по отдельности.

Практика как философское понятие имеет историю, практически совпадающую по своей длительности с историей западной философии. К примеру, статья, посвящённая этому понятию в «Новой философской энциклопедии»<sup>7</sup> перечисляет подходы к рассмотрению практики начиная от Платона и заканчивая серединой XX века (Ж. П. Сартр, М. Фуко, М. Хайдеггер). Для изучения феномена практики были созданы отдельные дисциплины, например, праксеология. Поскольку нашей задачей не является историко-философский анализ понятия практики, а предмет этого исследования связан с фотографией, явлением широко распространённым, то уместно будет опереться на общепринятые представления, присутствующие в социально-гуманитарных дисциплинах. В этом отношении родовым понятием для практики является деятельность. Исходя из этого можно сформулировать несколько элементов содержания понятия практики. Практика имеет целесообразный характер, направлена на достижение цели и предполагает наличие воли. Следующий элемент, связанный с первым — это наличие мотива, побуждающего к практике. Третий элемент связан с протеканием определённого процесса, соединяющего в себе действия и средства, через который практика реализуется и носит преобразующий характер. Четвёртым элементом

---

<sup>7</sup> Огурцов А. П. Практика // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Институт философии РАН; Национальный общественно-научный фонд. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01fe0f0c925aa0b3a12b1bfd> (дата обращения: 16.10.2024).



содержания, определяемым родовым понятием, является связь, соотнесение или сопряжение с человеком, т. е. практикует всегда человек. И последний необходимый элемент содержания понятия практики можно сформулировать на основе противоположного ему понятия теории. И если последняя — это система взглядов, представлений и идей, то первая — это поступок, способный совместить в себе этический, эстетический и познавательный (практика, как критерий истины) аспекты.

Исходя из употребления слова практика в языке можно определить несколько контекстов его значения: практика, как определённый вид предметной, преобразующей деятельности, направленной как вовне, так и на человека; практика, как тренировка, усвоение или подготовка; практика, как реализация теории; практика, как систематическая, многократно повторяющаяся деятельность; практика, как совокупность опыта, приемов и навыков в какой-нибудь области деятельности; практика, как применение и закрепление на деле знаний; практика, как деятельность, производящая ничего, кроме себя самой и т. д. Такое количество контекстов не даёт возможность строго ограничить объём понятия практики. Однако во всех этих значениях общим является преобразующее отношение к миру и человеку, повторяемость и преднамеренность. Таким образом, практика — это целесообразная деятельность, направленная на преобразование мира и человека. И ещё раз подчеркнём, что такое понимание практики даёт возможность её эстетической, этической оценки и использования её в познавательных целях.

История понятия культуры не менее продолжительна. Первое употребление понятия «культура» в письменных источниках встречается в трактате Марка Порция Катона Старшего «De Agri Cultura» (с лат. — «Земледелие»), являющимся практическим руководством по сельскому хозяйству. Катон Старший вводит идею о различии культурных и диких растений и животных. Земледелие является культурной деятельностью, так как основано на работе по селекции, осуществляемой человеком, для выведения необходимых свойств у растений. Употребление термина культура, в одном из смыслов, близких к современному, было осуществлено Цицероном в «Тускуланских беседах». В этой

работе он использовал понятие культура, которое в повседневном языке означало обработку земли, в переносном смысле, говоря о развитии человеческого разума в процессе обучения и воспитания. Цицерон полагал, что глубокий ум формируется благодаря философским размышлениям, и называл философию культурой разума. Таким образом, история термина насчитывает более двух тысяч лет. И за это время он получил множество определений. Общим местом является ссылка на работу Кребера и Клакхона<sup>8</sup> вышедшей в 1952 году, где авторы предприняли попытку собрать в одном месте все определения понятия «культура», встречающиеся в литературе. В итоге вышел список, проиндексированный на группы от А до G с подгруппами, и в сумме насчитывающий более 200 определений.

Как и в случае с понятием практики ограничим рассмотрение понятия культуры его логическим содержанием. Обобщающим понятием для культуры является общество. Культура всегда существует в обществе, она пронизывает и сопровождает все элементы и феномены социальной жизни. Противоположным культуре понятием по содержанию является природа. Культура, искусственна, создана человеком и противоположна естественному или природному. Она является важнейшим аспектом жизни общества, непосредственно причастна к человеческой деятельности, отличающей бытие человека от животного существования. В процессе эволюции понятия «культура» можно проследить определённую закономерность. Изначально культура рассматривалась как всё, что создано человеком. Затем внимание стало уделяться анализу человеческой деятельности, поведения и общения, которые создают особую сферу человеческого бытия, противоположную природе. При этом сам человек принадлежит к каждому из этих миров, что обычно обозначают как его биосоциальную природу. Это положение позволит нам указать на общее положение культуры в обществе.

Человек, как живое существо, появился в результате биологической эволюции. Сегодня наиболее подробно и достоверно этот процесс описывается синтетической теорией эволюции, основанной на соединении дарвинизма с генетикой. Три главных кита этой теории: изменчивость, наследственность и

---

<sup>8</sup> Kroeber, A. L., Kluckhohn, C. Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions. New York: Vintage Books, 1952.

естественный отбор. Потомству дискретно передаются гены родителей, при этом могут случаться мутации, оптимальность которых определяется в процессе взаимодействия организма с окружающей средой. Важно в этом процессе то, что потомству передаются только гены, которые родители, в свою очередь, получили от своих родителей, а гены, в свою очередь, никак не меняются в процессе жизни организма. Иными словами, приобретённые признаки не наследуются. То есть навыки, знания, опыт, травмы, полученные при жизни, не передадутся следующему поколению.

Но в науке на рубеже XVIII и XIX веков, раньше возникновения теории естественного отбора, была сформулирована идея прямого приспособления, направленной мутации или наследования приобретённых признаков — ламаркизм. Несмотря на неоднократное опровержение этой теории в науке XIX и XX века<sup>9</sup> в отношении описания процесса биологической эволюции, объяснительная сила этой теории даёт плодотворный результат, если перенести её в социально-культурную сферу. Если человек как биологический вид эволюционирует по Дарвину, то он же как социальное существо эволюционирует по Ламарку. Тело человека не обладает такой глубокой специализацией, как у других живых существ. В естественных условиях человек, по уровню приспособления, проигрывает другим животным. Но отсутствие специализации компенсируется высокой универсальностью и способностью приспособливаться к окружающим условиям с помощью внешних объектов (вместо шерсти — одежда, когтей и клыков — оружие и т. д.). Но накопленный опыт, знания и умения, обеспечивающие успешную адаптацию к природным условиям, никогда не сохранились (т. е. каждое новое поколение начинало бы всё сначала), если бы не было другого, кроме генетического, надбиологического способа их передачи от поколения к поколению.

Алгоритм деятельности, общения и поведения зафиксированы в многообразии знаний, опыта, навыков, умений, практик, норм, идей, ценностей, верований и т. д. Они образуют надбиологический массив социального опыта. Формой фиксации и передачи этого опыта является культура. Приобретённый опыт

---

<sup>9</sup> См. Жуков Б. Дарвинизм в XXI веке. М.: Изд-во АСТ, 2020. Глава 4. Ламаркизм.

оформляется или кодируется в виде феноменов культуры, что позволяет передавать опыт от одного человека другому надбиологическим, надприродным способом, обеспечивая воспроизведение и изменение социальной жизни и общества в целом. Как писал Ю. Н. Солонин: «В своей культурной деятельности человек создаёт ценности, опредмечивая, закрепляет их и тем самым обеспечивает возможность их накопления и передачи последующим поколениям»<sup>10</sup>.

Иными словами, социокультурная эволюция осуществляется по Ламарку, т. е. приобретённые признаки — вся совокупность социального опыта — наследуются в форме культуры, без фиксации в генотипе. Это обеспечивает небывалую скорость развития общества. Если взять период от неолитической революции до настоящего времени, то от первых оседлых и номадических общин, занятых простейшим производящим хозяйством, до освоения околоземной орбиты потребовалось приблизительно десять тысяч лет. Тогда как за это время человек как биологический вид не изменился. С другой стороны, это несёт риски такой же быстрой деградации общества в случае утраты культуры, сохранявшей и передававшей социальный опыт. Например, Тёмные века в Древней Греции, характеризующиеся упадком культуры, в том числе утратой письменности. Или хозяйственный упадок Древней Руси после начала татаро-монгольского ига, связанный, в том числе с утратой ремесленных технологий, передававшихся в устной форме. При этом важно подчеркнуть, что даже такой базовый навык, как прямохождение является культурно опосредованным и формируется только в обществе.

Культура имеет не только ретроспективный, консервативный характер. Никакие коренные, крупные социальные изменения не возможны без изменения в культуре. Самым простым примером является производственная функция науки, которая обеспечивает интеграцию полученных знаний в процесс производства, что в ответ приводит к возникновению новых видов техники и медиа, что ведёт за собой существенные изменения в социальной реальности, телесности и культуре. Искусство, религия, архитектура могут действовать похожим образом. Итогом

---

<sup>10</sup> Культурология: учебник / под ред. Ю. Н. Солониной, М.С. Кагана. М.: Высшее образование, 2008. С. 18.

закрепления социального опыта в форме культуры становятся такие феномены как: язык, мифология, религия, наука, техника, нормы (мораль, право, обычаи и т. п.), ценности, мода, искусство, политика, экономика, архитектура и т. д. Являясь элементом социальной реальности, эти феномены реализуются определённым образом, имеют собственный смысл, а потому становятся культурными.

Важным для рассмотрения феноменов культуры является также указание на их идеальное и предметное измерение, что обычно обозначают в качестве деления культуры на материальную и духовную. Связь между этими двумя уровнями культуры можно объяснить следующим образом: элементы материальной культуры (выполняя вполне практические цели) являются способом предметного закрепления, хранения и передачи духовной культуры. Этот процесс взаимосвязан так, что нет смысла в споре о первичности идеи или её материального воплощения. Духовная культура в чистом виде не может потребляться и передаваться без материального воплощения. При этом могут использоваться разные способы материализации духа: физически-телесный, вещественно-технический, социально-организационный, знаково-информационный и др. Также следует указать на наличие третьего уровня культуры (помимо материального и духовного) — художественная культура, в которой в процессе художественного творчества материальное и духовное соединяются, создавая произведение искусства — уникальный сплав духовного и материального. Таким образом, культура — способ организации, сохранения, воспроизведения и изменения социального опыта в процессе развития и деятельности человека и общества.

Попробуем сформулировать понятие культурной практики, учитывая содержание рассмотренных понятий. Становится понятно, что культурная практика — это целенаправленная деятельность в сфере культуры, связанная с созданием или воссозданием её элементов, либо через предметную, преобразующую деятельность, либо тренировку, подготовку, усвоение и повторение. Другими словами, культурная практика — это процесс реализации культуры. Культура как целое находится в виртуальном состоянии и в процессе культурной практики происходит её переход в актуальное состояние, т. е.

реализация. Отличие понятия практики от культурной практики заключается в том, что последняя имеет дополнительный смысл, который не исчерпывается действиями, необходимыми в процессе практики. В культурной практике человек выражает идеи, цели, желания, идеалы и т. д. Он вкладывает в неё то, чего объективно, вне отношения к человеку, его сознанию в ней нет и быть не может. Практика становится культурной, если сопровождается духовной активностью человека. Исходя из этого, практика ориентирована на реализацию материального механизма культуры, а культурная практика связана с реализацией телеологически-аксиологического, духовно-нравственного потенциала культуры.

Сохранение культурных практик может влиять на способность культуры выживать. Благодаря практике культура остаётся живой и не случайно международное юридическое оформление этого понятия связано с Декларацией ООН о правах коренных народов<sup>11</sup>. Можно прибегнуть к натуралистической метафоре и рассмотреть культуру как кровь общества, а культурную практику как сердце, которое заставляет ее циркулировать по организму, что в итоге обеспечивает жизнь всего социального тела. Культурная практика сопровождает процесс социализации и инкультурации. В этом контексте, в отечественной педагогике бросается в глаза широкая разработка методики применения культурных практик в дошкольных образовательных учреждениях<sup>12</sup>, а также закрепление в ФГОС требования разработки образовательных программ, направленных на развитие различных культурных практик<sup>13</sup>. Например, выделяются такие виды практик: практики культурной идентификации и взаимодействия ребёнка с окружающим социумом; коммуникативные практики; культурные практики здорового образа жизни; культурные практики формирования поведения и отношения; культурные практики познания мира и самопознания и т. д.

---

<sup>11</sup> Декларация Организации Объединенных Наций о правах коренных народов. URL: [https://www.un.org/ru/documents/decl\\_conv/declarations/indigenous\\_rights.shtml](https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/indigenous_rights.shtml) (дата обращения: 16.10.2024).

<sup>12</sup> Короткова Н.А. Образовательный процесс в группах детей старшего дошкольного возраста. Москва: Линка-Пресс, 2015. 208 с.

<sup>13</sup> Федеральный государственный образовательный стандарт дошкольного образования. URL: <https://fgos.ru/fgos/fgos-do/> (дата обращения: 16.10.2024).

Классификация видов культурной практики может быть осуществлена в соответствии с выделенными сферами культуры (духовная, материальная, художественная), их ветвлением и филиацией, а также через указание на универсальные виды практик, как определённую деятельность, встречающуюся в любой сфере культуры. Понятие духовных практик достаточно широко и часто ассоциируется с различными видами религиозных практик, таких как молитва, медитация, аскеза и т. д. Но также они являются и частью философии, понятой как искусство жизни и содержащей практические аспекты<sup>14</sup>. Инкультурация, инициация, речь, мышление и другие виды культурной деятельности могут быть рассмотрены как виды духовной практики, через которую происходит передача, воспроизведение и реализация той или иной культуры, если их конечной целью является сфера идеального. Под материальной практикой чаще всего понимают чувственно-предметную деятельность, реализуемую через труд в процессе производства, а также направленную на преобразование природы, человека и общества. Говорят, о производственной практике, как своего рода тренировки и научении будущей трудовой деятельности, которая сама так же является практикой, по созданию товаров и услуг. Через практику реформ реализуются изменения в социальной жизни, а физические упражнения являются практикой преобразования тела. Обобщая, можно сказать, что материальная практика осуществляет реализацию чувственно воспринимаемой части культуры: от тела до завода. Основой художественной практики является «деятельность художников, исполнителей, менеджеров, коллекционеров, галеристов, аукционеров, кураторов, критиков <...> создание автором произведений дополняется и расширяется процессами продвижения, интерпретации, музейного хранения, аукционной и галерейной продажи, экспонированием на биеннале, распространением имиджей и текстов в Интернете, концертами, фильмами, которые выступают сферой обращения произведений искусства»<sup>15</sup>. В целом художественная практика строится вокруг произведения искусства — его создания, экспонирования, хранения.

---

<sup>14</sup> Адо П. Духовные упражнения и античная философия. М.; СПб.: «Степной ветер»; ИД «Коло», 2005. 448 с.

<sup>15</sup> Суворов Н.Н. Практики в поле художественной культуры // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2017. Вып. 2 (31). С. 49.

Универсальные виды культурной практики могут встречаться в любой сфере культуры и в общем виде их задачей является создание и воссоздание феноменов культуры. В списке этих практик можно назвать упражнение. Указание на роль упражнения можно встретить уже у Платона: «То, что называется упражнением, обусловлено не чем иным, как убылью знания, ибо забвение — это убыль какого-то знания, а упражнение, заставляет нас вновь вспоминать забытое, сохраняет нам знание настолько, что оно кажется прежним»<sup>16</sup>. И в другом месте: «Твоё рвение к рассуждениям, будь уверен, прекрасно и божественно, но, пока ты ещё молод, постарайся поупражняться побольше в том, что большинство считает и называет пустословием; в противном случае истина будет от тебя ускользать»<sup>17</sup>. Упражнение определяется как способ сохранения, обучения и тренировки. И хотя в приведённых отрывках идёт речь о знании и истине, что ставит упражнение в сферу духовных практик, не составит труда указать на такую же его роль в сфере материальной и художественной практик, и даже их соединения. Например, балетные упражнения — соте, арабеск, батман и т. д., которые не только тренируют тело, но и обладают художественной выразительностью как часть хореографии. Упражняться можно в красноречии, ловкости, мышлении, эстетическом вкусе, воображении, ритуале — в любых проявлениях культуры, требующих сохранения, воспроизведения и передачи в социальной среде. Но упражнение не является самоцелью и действует в качестве инструмента или средства. Добившись с помощью упражнения определённой цели, усвоив необходимый багаж культуры, мы переходим в поле творческой, свободной и созидательной культурной практики. Таким образом, творчество является ещё одним универсальным видом культурной практики. Оно предполагает создание нового, новых смыслов, а их материализация, в свою очередь, ведёт к созданию более высоких предметов культуры. Так, понятие культурной практики объединяет в себе две тенденции, присущие любой культуре: самовоспроизведение и развитие.

---

<sup>16</sup> Платон. Пир // Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 118.

<sup>17</sup> Платон. Парменид // Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 358.



Системный подход к классификации показывает всю сложность феномена культурной практики, но следует обратить внимание на взаимосвязь как культурных практик в рамках отдельных сфер культуры, так и самих этих сфер. Способ материального производства приводит к изменениям социальной, политической и духовной сферы. Религиозные ценности формируют необходимые качества личности, которые создают основу для определённого способа экономической деятельности. Господство рыночных отношений приводит к коммерциализации искусства. Концепции искусства становятся инструментом идеологической борьбы и культурного доминирования <sup>18</sup>. Наконец, художественные произведения формируют и выражают ценности и ведут к конкретным изменениям в жизни общества. Например, как «Остров Сахалин» Чехова привёл к изменениям в пенитенциарной системе Российской Империи. Культура как целое существует в результате взаимодействия своих частей, являясь при этом большим чем их сумма. Поскольку культура существует в обществе и все социальные явления сопровождаются и оформляются в форме культуры, есть смысл в соотнесении часто выделяемых сфер жизни общества с указанными выше сферами культуры для расширения классификации видов культурной практики.

Социальная сфера жизни общества, основой которой является социальная стратификация и процесс взаимодействия между социальными группами и индивидами, оформляется в виде материальной и духовной культуры как определённый набор особенностей социальных страт (классы, сословия и т. п.), системы их ценностей и норм, способов социализации и коммуникации. Таким образом, социальная сфера реализуется через культурные практики общения, воспитания, идентификации и т. д. Экономическая сфера жизни общества, связанная с производством экономических благ, так же оформляется в виде материальной и духовной культуры. Товары и услуги, экономическая и финансовая система — всё это, и другие артефакты и феномены экономической деятельности реализуются как культурная практика производства, распределения, обмена,

---

<sup>18</sup> Де Керрос Од. Современное искусство и геополитика. Хроники экономического и культурного доминирования. М., Кучково поле: 2022. 352 с.

потребления. Культурная, так как каждое экономическое благо, норма или процесс обладают определённым смыслом и ценностью, свойственной каждой отдельной культуре. Политическая сфера жизни общества связана с осуществлением власти. Она представлена в виде институциональной, нормативной, коммуникативной, идеологической и других подсистем. Политическая сфера так же оформляется в виде материальной и духовной культуры, и реализуется как культурная практика выборов, правотворчества и правоприменения, суда, рекрутирования элит и т. д. Духовная сфера жизни общества, чаще всего и ассоциируется с понятием культуры вообще, так как представлена через деятельность, прямо связанную со сферой идеального: искусство (эстетика), наука, философия, религия, мораль (этика), образование. Именно здесь мы встречаем художественные культурные практики, реализуемые художниками, кураторами и критиками. Именно здесь центральное значение приобретают духовные ценности, которые считаются высшими, олицетворяющими творчество как таковое, и связь между духовными и материальными артефактами культуры наиболее очевидна. Практики ритуала, обучения, эксперимента, мышления, поступка — всё это и многое другое составляет многообразие культурных практик, реализуемых в рамках духовной сферы жизни общества.

Перечисленные характеристики показывают, что культура тесно связана с обществом и оформляет социальную жизнь. Но общество и культуру нельзя отождествлять, так как определённый элемент культуры в зависимости от конкретного места и времени может реализовываться в разных социальных формах и наоборот одно и то же социальное явление может быть закреплено в разных культурных феноменах. Следует обратить внимание на то, что существование всех перечисленных сфер жизни общества реализуется через функционирование социальных институтов, являющихся их составной частью. И поскольку каждый социальный институт представляет собой совокупность норм, ценностей и санкций, учреждений, знаков и символов, систему статусов и ролей, объединённых для выполнения какой-либо социальной функции, то их деятельность может быть понята как культурная практика. Деятельность социальных институтов,

предполагает преднамеренность, вполне определённые задачи, осуществление которых связано с многократным повторением одного и того же, необходимого для воссоздания социальной реальности. Институт семьи осуществляет первичную социализацию детей, институт производства создаёт экономические блага, институт государства поддерживает общественный порядок, институт образования осуществляет передачу накопленного знания — всё это не только представлено определённым алгоритмом действий, но и нагружено смыслом и значением, что говорит о связи с культурой и культурной определенности. И поэтому деятельность социальных институтов может быть рассмотрена как культурная практика, так как она связана с созданием или воссозданием культуры.

Таким образом, культурная практика воспроизводит культуру и способствует её воссозданию, сохранению, усвоению и развитию. Или если культура — это способ закрепления социального опыта, то культурная практика — это способ его усвоения людьми, социальными группами или целыми народами. Но что представляет собой социальный опыт, лежащий в основе культуры?

Проблема опыта подробно обсуждается в философской традиции, главным образом в связи с вопросом об обосновании знания. Для двух философских концепций она является центральной: для философской системы И. Канта и трансцендентальной феноменологии Э. Гуссерля. В рамках обсуждения проблемы опыта в истории философии, философии науки, теории познания и когнитивной науки можно сформулировать несколько общих выводов. Во-первых, то, что традиционно опыт сближается с чувственным знанием. Во-вторых, что существуют различные типы опыта: повседневный опыт, фиксирующий в естественном языке и в правилах «здравого смысла», результаты обыденной практики; применяемое в науке систематическое наблюдение; научный эксперимент и т. д.

В своей статье «Опыт как знание о многообразии» Илья Теодорович Касавин показывает, как можно помыслить опыт в качестве процесса постижения чувственного многообразия, противопоставляя такую формулировку опыта определению Канта, для которого опыт есть единство чувственного многообразия.

Касавин начинает с того, что рассматривает, как мы приписываем определённый предикат, который должен выражать суть дела, т. е. быть истинным, к предметам и состояниям вещей. Например, выражение «снег бел», которое является истинным, если снег действительно белого цвета. Но союз «если», связывающий цвет и определённое вещество, является мягко-модальным условием истинности, так как легко позволяет применить понятие истины к выражениям метаязыка, тогда как к действительности окружающей среды такое применение может быть слишком упрощённым. Попытка определить снег только как белый, сталкивается с данными опыта, когда первый может принимать неопределимое количество оттенков от белого до чёрного. Но, несмотря на это, мы без труда отличаем снег от травы или того, что снегом не является, именно благодаря его белому цвету. Касавин пишет: «Мы фиксируем эту белизну даже не вопреки, а благодаря принимаемым нами многочисленным конвенциям, которые есть не что иное, как свёрнутые описания ситуаций наблюдения снега, в которых снег так или иначе приходилось отличать от других веществ»<sup>19</sup>. Только в такой ситуации белизна становится существенным свойством, характеризующим снег и приобретает статус истинности. Сама продолжительность наблюдений прямо влияет на этот статус, так можно объяснить то, что для жителя средних широт предикат «быть белым» для снега является вполне приемлемым, тогда как для чукчи или эскимоса он окажется неполным и небрежным.

Восприятие окружающего мира подчиняется определённым общественно-культурным представлениям, сформированным исторически. Для ребёнка, не перенявшего языковые и сенсорные предписания, окружающий мир предстаёт по-другому, нежели взрослому человеку, внутри которого «сидит» кантианец, приписывающий законы природе. Сложность ситуации заключается ещё и в том, что существует не только разница в восприятии у детей и взрослых, но и среди взрослых перцептивное структурирование мира отличается и изменяется в зависимости от среды или исторического периода<sup>20</sup>. Дополнительным примером

---

<sup>19</sup> Касавин И. Т. Опыт как знание о многообразии // Философские науки. 1996. №1. Том 2. С. 50.

<sup>20</sup> О эволюции видения и развития визуального восприятия см.: Розин В. М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. М.: Едиториал УРСС, 2004. 224 с.

могут служить профессии, связанные с интенсивной работой с чувственными качествами. Они демонстрируют как сложно выразить в языке ощущения, доступные восприятию ввиду целенаправленной работы, и не представленные в этом языке. Музыкант, художник, дегустатор выражают своё восприятие через метафорически расширенный обыденный язык, где термины, например «цветочный букет» для вина, выражают определённые квалификации, отчасти или полностью, не сводимые к значению выражения в обыденном языке. Такая оценка, понятна и читается только таким же экспертами, так как не содержит в себе логического различия чувственного качества, но только говорит об этом различии. Структурирование чувственных данных и возможность их различения основаны по примеру прецедентного права. Не универсальный закон, а предшествующий опыт определяет качество ощущения. Это верно как для узких специалистов, в качестве ссылки на авторитет или общеразделяемое положение, так и для обыденного опыта.

Существует мнение, что восприятие мира всегда связано с ограничением разнообразия ощущений. В первые месяцы жизни ребёнок, если так можно сказать, лишён опыта и потому фактически не видит и не контролирует свои движения, хотя в то же время видит больше и двигается свободнее взрослого. В свою очередь, из структуры восприятия взрослого исключены известные или банальные признаки предметов, на которые не обращают внимание при повседневных действиях. Он видит больше младенца, но только в том смысле, что его восприятие нагружено значениями, содержащими неэмпирические компоненты. На парадоксальность этой ситуации указывает Касавин: «развитие чувственности является процессом постоянного уменьшения чувственного содержания, а прогресс эмпирических наук представляет собой их превращение в неэмпирические (априорные?) науки»<sup>21</sup>. Этот парадокс даёт возможность предположить, что опыт восприятия, заключается не в возрастающей степени упорядоченности окружающего мира посредством чувственных предписаний, но в увеличении различий в способах восприятия окружающего мира. Отсюда можно сделать вывод, что понятие опыта вообще, не связано с рассудочным единством чувственного многообразия, но является

---

<sup>21</sup> Касавин И. Т. Опыт как знание о многообразии // Философские науки. 1996. №1. Том 2. С. 53-54.

процессом постижения чувственного многообразия как такового, его сущности в ситуации увеличения типов его рассудочного упорядочивания. Таким образом, мы противопоставляем идею универсального опыта, и его единства, идею локального опыта, и его гетерогенности. Исходя из позиции опыта, как знания о многообразии чувственных данных, не сводимого к единству, мы учитываем его возможное универсальное и локальное существование. Живой опыт всегда привязан к конкретным условиям и локальным особенностям. В то же время опыт, накопленный в культуре, обладает большей универсальностью, но способен приобретать и локальные черты, становясь основой для формирования живого опыта.

Итак, сфера опыта равным образом предполагает как его гомогенность, универсальность, так и гетерогенность, локальность. Переходя далее к рассмотрению понятия социального опыта, зададимся вопросом: существует ли чёткое разделение опыта на личный–локальный, не связанный с получением знания, опосредованного обществом, и социально-универсальный, формируемый в процессе социального взаимодействия и научения; разделение на субъективный и объективный опыт? Это противопоставления личного и социального опыта кажется надуманным и противоречивым, на это указывает Бурдьё: «Субъективный интуитивизм, который стремится отыскать смысл в непосредственности пережитого, не заслуживал бы внимания ни на одно мгновение, если бы он не играл роль алиби для объективизма, ограничивающегося установлением регулярных отношений и ощущением их статистического значения без расшифровки их подлинного смысла»<sup>22</sup>. Понятие социального опыта предполагает преодоление этой оппозиции локального и универсального опыта. Если социальный опыт возможен, то потому, что существуют внешние, не зависящие от индивидуальной воли, необходимые отношения, часто неосознанные, не поддающиеся прострой экспликации. Так как индивиды не обладают полностью исчерпывающим смыслом своего поведения как непосредственной данности своего сознания, их действия

---

<sup>22</sup> Бурдьё П., Болтански Л., Кастель Р., Шамборедон Ж.-К. Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии. М.: Издательская и консалтинговая группа «Праксис», 2014. С. 16.

обладают большим смыслом, чем они об этом знают и чем они этого желают. Поэтому социальный опыт предполагает как рефлексию, обращённую к субъективному опыту, так и объективный опыт об объективных отношениях. Это понятие с необходимостью должно раскрывать объективированный смысл, результат объективации субъективности, недоступный непосредственно ни действующим субъектам, ни наблюдателю со стороны.

Иначе говоря, понятие социального опыта, если использовать термины Бурдье, описывает объективированную субъективность, которая отсылает к интериоризации объективности. Итак, понятие социального опыта предполагает следующие моменты: живой опыт, личный и локальный, который отсылает к объективным смыслам, универсальному опыту и социальным условиям возможности этого опыта, между которыми выстраиваются отношения индивида и объективного смысла его действия. Социальный опыт, как знание об объективной социальной практике, остается абстрактным, пока мы не включаем в рассмотрение процесс актуализации объективности в деятельности субъектов. Рассмотрение социального опыта должно основываться на анализе процесса укоренения объективности в субъективном опыте, т. е. интериоризации, и процесса усвоения и воспроизведения социального опыта через культуру и культурную практику, т. е. экстериоризации. Социальный опыт, основанный на социальной норме или объективных регулярностях, требует рассмотрения того, как эта объективность, посредством усвоения её как внешней социальной деятельности, формирует внутренние структуры человеческого опыта, что приводит к формированию бессознательных систем и диспозиций, таких как социальный габитус и этос. Понятие социального опыта должно содержать в себе знание о том, как многообразие локального опыта, этого множества восприятий, экономических и социальных санкций, всю жизнь начиная с детства, постоянно напоминая о себе, формируют то бессознательное, которое парадоксально определяется как здравый смысл и объективные условия; и обратное, знание о том, как объективные отношения существуют и реализуются через процесс интериоризации, результатом которой является набор личных предрасположенностей. Разрыв между опытом

универсальным и опытом локальным, преодолевается за счёт понятия социального опыта, которое является медиацией, местом детерминации объективного и субъективного. В общем, служа основой возможности социального действия, социальный опыт, является процессом интериоризации экстериорности и объективации субъективности. Он условие всякого восприятия, действия и мысли, которые, не являясь его непосредственным продуктом, всё же остаются постижимыми лишь исходя из его принципа. Остаётся ответить на вопрос: *может ли практика фотографии осуществлять реализацию социального опыта в форме культуры?*

Фотография представляет собой сумму следующих трёх видов практики: создание фотографий или фотосъёмка; восприятие готовых фотоизображений и использование их в процессе коммуникации; позирование перед фотоаппаратом в процессе съёмки. Если воспользоваться терминологией Ролана Барта, то этим трём способам можно дать следующие названия: Operator — фотограф, тот, кто делает снимки; Spectator — тот, кто разглядывает фотографии; Spectrum — тот, кого фотографируют, референт<sup>23</sup>.

Фотограф осуществляет съёмку с помощью камеры. Процесс тривиальный, так или иначе, знакомый каждому, но существенный в том, что мы фотографируем и как. По сути, фотограф находится в тройной рамке, его действиями руководят, во-первых, мотивация, как желание, так и внешнее требование делать фотографии, во-вторых, выбор того, что достойно съёмки, а что нет, в-третьих, технические возможности используемой техники. Таким образом, действие фотографа определяется социальной нормативностью, психологией, эстетикой и техникой. К слову, необходимо упомянуть о том, что в основном за процессом фотографирования не признают такого многообразия обусловленностей, и часто отождествляют понятие «хорошей» или «удачной» фотографии со степенью совершенства и автоматизма используемой техники. Более искушённые любители, преодолевшие аргумент совершенства техники, и осознающие роль фотографа, его навыков и умения в процессе создания фотографий даже используют фразеологизм

---

<sup>23</sup> Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. С. 24-26.



«кнопка “шедевр”». Он иронизирует над постоянной тягой купить новую камеру, которая будет делать лучшие фотографии, независимо от всего, просто по нажатию на кнопку спуска. Между тем, даже если производство фотографий полностью зависит от фотоаппарата, сами фотографии говорят о выборе, включающем эстетические ценности и понятие нормы. Если с теоретической точки зрения, процесс развития фототехники стремится к тому, чтобы сделать весь мир действительно фотогеничным, то из теоретически бесконечного множества фотографий, практика съёмки стремится выделить и производить только конечную и определённую область жанров, сюжетов и композиций.

Процесс восприятия готовых изображений связан со зрением. Это, в свою очередь, вызывает вопрос: что мы видим, когда смотрим на фотографии? Эта практика фотографии наиболее близко подходит к вопросу о зрительном восприятии. При этом необходимыми частями для рассмотрения этой практики является как сам процесс восприятия, так и значение воспринимаемого образа. Последнее является ключевым в процессе коммуникации при помощи фотографий и предполагает наличие определённого визуального языка. И, несмотря на кажущееся подобие между фотографией и изображаемой сценой, восприятие фотографий зависит от выработанных в культуре систем передачи знаний и не исчерпывается простым мимесисом. Наконец, третий элемент практики фотографии — позирование или претерпевание процесса съёмки, заключается в том, что перед камерой человек принимает определённую позу или запечатлевается в произвольном моменте движения. Поза, принимаемая перед объективом, так или иначе, поднимает вопрос о телесности, которую можно рассмотреть с точки зрения философской антропологии как знак и определённого рода фотографический иератизм.

Если практика фотографии является доступной как с технической, так и с экономической точки зрения, и не определяется системами эксплицитных и кодифицированных норм, то для субъектов, её практикующих, нормативность, определяется через объект съёмки, его встречаемость и модальность. В этом

контексте анализ смысла, которым субъекты наделяют практику фотографии, в её трёх аспектах, выступает как уникальное средство исследования в наиболее аутентичном выражении вопросов техники, психологии, эстетики, социальной нормативности, антропологии и зрительного восприятия.

Но не находится ли за этим множеством дискурсов общей основы, задающей значение фотографии во всех перечисленных видах практик? Сфера того, что в культуре определяется как фотогеничное, т. е. то, что можно и нужно снимать, в противоположность реально возможному множеству снимков, определяется через имплицитные модели, которые становятся возможны для схватывания посредством практики фотографии и её результата, так как они объективно демонстрируют смысл, каким каждая социальная группа наделяет акт съёмки, онтологически возвышая воспринимаемый объект до статуса объекта, заслуживающего быть запечатлённым на фотографии, то есть зафиксированным, сохранённым, продемонстрированным и достойным восхищения. Нормативность, определяющая практику фотографии через оппозицию фотогеничного и нефотогеничного, укоренена в системе имплицитных ценностей, свойственных обществу, культуре, группе, профессии или школе, и всегда является лишь частью более общей нормы, даже если стремиться к автономии. Адекватно воспринимать фотографию — независимо от того, кем она была сделана: домохозяйкой, офисным менеджером, увлечённым любителем, коммерческим фотографом или фотохудожником, — в этом смысле, означает не только уловить сообщаемые ею смыслы, т. е. намерения автора, но также декодировать избыток значения, которое в ней содержится, из-за её причастности к некоторой эпохе, культуре. Действительно, если на первый взгляд представляется, что практика фотографии из-за всего многообразия снимков и отсутствия традиции, попадает в сферу индивидуальной импровизации, вольности в выборе предмета, композиции и позы, то при более близком рассмотрении оказывается, что нет более регламентированной и условной, практики, чем практика фотографии.

Итак, теперь становится возможно говорить о корреляции понятия социального опыта и практики фотографии. Выходит, что перечисленные виды

практики фотографии, являются частью системы ценностей и нормативности, т. е. являются частью социального опыта, понятого в том смысле, как он описан выше. Фотография, этот продукт обусловленностей, и её исследование с необходимостью предполагают рассмотрения общества и процесса приобретения социального опыта, частью которого является фотография. Но как было сказано выше, как определённый элемент культуры может реализовываться в различных социальных формах, так и конкретный социальный институт может быть представлен в различных формах культуры и культурной практики. А это значит, что практика фотографии является культурной, т. е. направлена на реализацию культуры путем создания и воссоздания артефактов и знаковых систем, содержащих смысл и значение, и оформляющих социокультурный опыт. Практика фотографии — процесс съемки, восприятия фотографий и позирования перед камерой — является культурной, если она подвергается духовной обработке, наделяющей ее дополнительным смыслом. Это значит, что снимок, поза, сюжет выражают больше, чем изображают. Практика фотографии содержит в себе значение, доступное только исходя из культурного знания. Исследование культурной практики фотографии предполагает рассмотрение функций, которые она выполняет в культуре совместно с их осуществлением в индивидуальной практике, в локальном опыте. А также ответ на вопрос, почему она предрасположена к тому, чтобы служить этим функциям, т. е. совмещает эмпирическое описание культурной практики фотографии с онтологией фотоизображения.

## **1.2. Визуальный опыт и фотография<sup>24</sup>**

Сегодня в фотографиях нет ничего особенного и уникального, необычного и незнакомого, они не вызывают удивления, как почти два века назад. Каждый вполне успешно справляется с задачей их восприятия и понимания, а рост числа производимых ежедневно фотографий легко поддается объяснению как результат

---

<sup>24</sup> Хорошилов А.А. Фотография и визуальное восприятие / А.А. Хорошилов // Вестник Адыгейского государственного университета, серия Регионоведение. 2015. вып. 1. С. 33–40.

работы цифровой техники и распространения компьютеров. Какую цель преследует фотограф? За какую функцию фотографию ценят? Что презентует нам фотография? Наивный зритель скажет, что фотоснимки представляют сам мир. «Такой зритель молчаливо предполагает, что сквозь фотографию он видит внешний мир и что поэтому универсум фотографии совпадает с внешним миром»<sup>25</sup>. Следовательно, фотография даёт возможность легко показать мир то, что автор решил сфотографировать. Но мы встречаемся с разными изображениями: цветные или чёрно-белые, на бумаге или цифровые. Наконец, сама точка съёмки — это всегда композиция, так как кадр не может вместить в себя весь оптический строй. И ещё, есть ли в мире что-то подобное чёрно-белому или цифровому порядку вещей? Исчерпывается ли сфотографированный предмет той единственной точкой зрения, с которой он изображён? В целом возникает ряд вопросов, которые ставят под сомнение существование фотографии, как отпечатка с реальности, который её репрезентует и верифицирует. Дальнейшее изложение ставит своей целью показать дополнительные, существующие на равне с документальной регистрацией, функции культурной практики фотографии.

В истории мысли о фотографии есть одна из центральных, можно сказать, даже традиционных нитей, которая представляет собой онтологический подход к осмыслению фотографического изображения. В основе этого подхода лежит задача определения сущности фотографии того, что она есть на самом деле. Для решения этого вопроса обычно прибегали к описанию самого фотографического способа получения изображения и на основе этой процедуры строили выводы. Задача состояла в том, чтобы дать определение фотографии как определённого рода техники и результата ее работы через единое сущностное выражение: «фотография — это...». И так как в основу поиска было положено рассмотрение ремесленной части процесса производства фотоизображений и их визуальное сходство с объектами окружающего мира, то обычно ответ на вопрос о сущности фотографии строился вокруг следующего: это автоматическая — без участия человека — техника создания изображений с помощью света, отражённого от объектов;

---

<sup>25</sup> Флюссер В. За философию фотографии. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2008. С. 46.

ввиду своего автоматизма и особенности химического процесса проявления изображения фотография может считаться документом и достоверным фактом о своём референте. В общем виде это движение наиболее полно выражено в знаменитой нозме фотографии, сформулированной Роланом Бартом: «это там было». «В случае фотографии нельзя, в отличие от других видов имитации, отрицать, что вещь там была»<sup>26</sup>.

Однако как указывает исследователь Андре Руйе, «бартовское «это» — не что иное, как представленная материальная вещь, которая, как предполагается, существует прежде изображения и регистрируется в изображении, вполне прозрачном. Понятие «это было» замыкает фотографию в узилище метафизической проблематики бытия и сущего, оно давит на вещи всегда невидимыми образами и полностью пренебрегает фотографическими формами»<sup>27</sup>. Такой подход в исследовании фотографии имеет целью определение её сущности и сводится к рассмотрению её визуальных характеристик. То есть, не даёт никакой основы для исследования влияния фотографии на современное общество и культуру, не позволяет исследовать феномен как теоретическое средство, т. е. как средство для анализа культурных процессов, во многом подчиняя фотографию авторитету оригинала, от которого изображение берёт своё начало. Но стоит ли за постоянным ростом числа производимых фотографий лишь немая потребность в документировании, потребность в постоянном наличии факта «это было» по отношению к проходящему моменту, жизни, эпохе? Или есть причины, которые требуют создание фотографий в большей мере, чем просто стремление к документации порядка вещей в окружающем мире? Иными словами, есть ли ещё какие-либо возможности, которые предоставляют человеку фотографии, каждая, с которой он встречается, и каждая, которую он делает?

Для ответа на этот вопрос необходимо показать, как можно от теории фотографии, онтологии фотообраза, перейти к философии фотографии. Для этого необходимо описать основные особенности зрительного восприятия человека и

<sup>26</sup> Барт Р. *Camera lucida. Комментарий к фотографии*. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. С. 135.

<sup>27</sup> Руйе А. *Фотография. Между документом и современным искусством*. СПб.: Клаудберри, 2014. С. 11.

через них показать, как мы воспринимаем изображения в общем и фотографии в частности. То есть ответить на следующие вопросы: что делает изображение (фотографию) видимой? Что мы видим, когда смотрим на изображение (фотографию)? Какие возможности предоставляет изображение (фотография) своему наблюдателю и автору? Ответ на эти вопросы покажет, что фотоизображения не ограничиваются своим общепринятым пониманием и могут служить средством для анализа культуры и общества. Начнём с вопроса о том, как мы воспринимаем мир с помощью зрения, так как фотографии и предметы окружающего мира воспринимаются нами зрительно. Фотографии, если так можно выразиться, созданы для того, чтобы быть увиденными, и только в связи со зрительным восприятием мы можем говорить о восприятии фотографии. На основе общей концепции зрительного восприятия необходимо рассмотреть интересующий нас специфический тип восприятия — восприятие изображений и определить, что делает фотографию видимой или как мы определяем изображение как снимок. В итоге это поможет сформулировать те возможности, которые предоставляет фотография человеку, как техника и как готовое изображение. Это послужит основой для её интерпретации как теоретического средства для анализа и исследования культуры, в которой она реализуется как культурная практика.

Для того чтобы ответить на приведённые вопросы, мы будем опираться на концепцию психолога Дж. Гибсона, изложенную в монографии «Экологический подход к зрительному восприятию»<sup>28</sup>. Эта концепция выбрана по причине оригинальности. В её рамках автор решает ряд проблем, являющихся неразрешёнными как для теории сетчаточного изображения, так и для феноменологического подхода к зрительному восприятию. Также важным в экологическом подходе Гибсона является разработанная автором теория извлечения информации и теория возможностей. Первая доказывает, что процесс восприятия окружающего мира неразрывно связан с его же познанием, и разница между восприятием и познанием заключается в количественном масштабе. Вторая теория показывает, что процесс восприятия связан с обнаружением возможностей,

---

<sup>28</sup> Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988. 446 с.

предоставляемых окружающим миром наблюдателю. Используя исследование Гибсона как инструменты для анализа восприятия фотографий, можно ответить на вопрос: что мы видим, когда смотрим на фотографии?

В общем виде процесс восприятия, по Гибсону, — это психосоматический акт живого наблюдателя. Это процесс непосредственного контакта с внешним миром, процесс переживания впечатлений о предметах. Восприятие, представленное как действие живого наблюдателя, означает, что это активный процесс, для которого недостаточно простого раздражения органов чувств внешней средой. Процесс восприятия — это поток, т. е. не набор стимуляций, разделённых последовательно во времени, он не прерывается и не прекращается. В таком подходе к восприятию Гибсон сближается с Бергсоном, который так же настаивал на непрерывности психической жизни в целом. «Моё существование — по мнению Бергсона, — бесконечный поток, на котором, как светляки на краю дороги ночью, фиксируются моим сознанием, наиболее яркие мои состояния. Психическая жизнь представляет собой целое (несмотря на кажущуюся прерывность, изорванность) в котором следующее состояние включает предыдущее и предполагает последующее»<sup>29</sup>. Помимо непрерывности, процесс восприятия, по Гибсону, предполагает процесс совосприятия или проприоцепцию. Процесс восприятия невозможен без осознания себя и своего места в окружающем мире.

Наблюдатель может воспринимать следующее: места, прикрепленные и изолированные объекты, устойчивые вещества (твёрдые, жидкие, газообразные), события. Равным образом воспринимаются и возможности, которые предоставляют перечисленные элементы для наблюдателя. Элементы восприятия и их качество задаются информацией, которую мы воспринимаем. Для более подробного прояснения, изложенного выше, рассмотрим такое место, как обрыв. Обрыв является очень важной деталью местности. С него можно упасть. Восприятие такого места, помимо компоновки и текстуры поверхностей, должно

---

<sup>29</sup> Бергсон А. Творческая эволюция // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Мн.: Харвест, 1999. С. 16–17.

включать восприятие его возможностей, причём негативных. Любая поверхность или объект находится в определённом отношении к наблюдателю. Обрыв — это большой перепад высот относительно животного, а ступенька — довольно малый. Наблюдатель нуждается в восприятии возможностей объектов или событий окружающего мира, а не только компоновке его поверхностей, так как это жизненно важно. В подтверждение этого вывода Гибсон приводит результаты эксперимента с восприятием опорной поверхности. В эксперименте со стеклянным полом, когда опорную поверхность заменял лист прозрачного стекла, животные и дети свободно передвигались по этому полу, когда могли и видеть, и осязать поверхность. В этом случае прямо под стекло подкладывалась текстурированная бумага. Но в случае когда животные могли только осязать опорную поверхность пола (это достигалось за счёт бумаги, лежащей намного ниже стекла) они съёживались, выказывали признаки дискомфорта, некоторые животные принимали позу, соответствующую их падению. На основе приведённого примера, можно согласиться, что информация, об элементах окружающего мира, содержит в себе его качество и возможности. Процесс извлечения информации, т. е. восприятие, связан с самоощущением наблюдателя. В ходе эксперимента со стеклянным полом участники обращают внимание на связь между землёй и своим телом. Перцепция и проприоцепция в пространстве дополняют друг друга.

За процесс восприятия, по Гибсону, отвечают не отдельные органы чувств (зрение-глаз, обоняние-нос), а целые воспринимающие системы. Они активны, т. е. глаз наблюдателя непросто раздражается световым потоком, но наблюдатель сам активно рассматривает, слушает. Важно отметить, на том, что видение является феноменом деятельности, также настаивают и другие исследователи, например: В. М. Розин<sup>30</sup>, Дж. Бергер<sup>31</sup>. Воспринимающая зрительная система, по Гибсону, состоит из следующих элементов: хрусталика, зрачка, двух глаз, головы, тела. Иными словами, в процессе зрительного восприятия человек участвует всем своим телом. «Качество данных, с которыми имеют дело отдельные чувства, определяются

---

<sup>30</sup> Розин В. М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 40–46.

<sup>31</sup> Бергер Дж. Искусство видеть. СПб.: Клаудберри, 2012. С. 11.



типами стимулируемых рецепторов, тогда как воспринимающая система, ее работа, определяется качеством предметов внешнего мира и теми возможностями, которые они открывают»<sup>32</sup>. Информация об окружающем мире не специализирована относительно наших органов чувств, нет отдельно информации для фоторецепторов, механорецепторов и т. д. Есть реакция рецепторов — ощущения, — и они несущественны относительно восприятия. Есть информация для воспринимающих систем и наблюдатель переживает непосредственно качество вещей окружающего мира.

Зрительная система способна обнаруживать постоянства и изменения. Человек, воспринимающий информацию, выделяет устойчивые элементы из потока стимулов, при этом продолжая осознавать сам поток. Неизменным объектам соответствуют определённые инварианты оптической структуры, которые сами по себе лишены формы. Любому движению объекта соответствует своё возмущение оптической структуры — перспективное преобразование. Воспринимать, с учётом приведённых параметров — значит фиксировать определённые параметры инвариантности в стимульном потоке наряду с определёнными параметрами возмущения. Отсюда вытекают важные следствия, а именно: инварианты задают постоянство окружающей среды и постоянство наблюдателя, если они не воспринимаются, то восприятие невозможно; если параметры оптического строя различимы, то события будут восприниматься, т. е. события задаются через возмущение оптического строя.

Разрабатывая теорию извлечения информации, Гибсон показывает, что разрыва между восприятием и познанием не существует. При восприятии и при познании происходят одни и те же процессы — экстрагирование и абстрагирование инвариантов. Различие между восприятием и постижением окружающего мира количественное, а не качественное. Восприятие неразрывно связано с познанием. Зрительное восприятие связано с осознанием устойчивой структуры окружающего мира. Познание является расширением этого процесса восприятия. Все положения, изложенные выше, Гибсон относит к непосредственному восприятию

---

<sup>32</sup> Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988. С. 348.

окружающего мира. Восприятие изображений он называет опосредованным восприятием. А воспринимать изображение — это значит воспринимать оптический строй с определённой структурой. Первая особенность этого строя заключается в том, что он не изменяется во времени и зафиксирован с единственной неподвижной точки наблюдения. То есть, сколько бы раз за любой промежуток времени из любой точки наблюдения, открывающей нам это изображение, мы не смотрели бы на него, восприниматься будет одна и та же структура оптического строя.

Ещё одна важная особенность восприятия изображений заключается в том, что они демонстрируют инварианты, а не просто формы и компоновку этих форм. Основанием для этого утверждения служит то, что восприятие изолированного объекта не складывается из набора его отдельных форм, а зависит от инвариантных во времени характеристик этого семейства форм. А это значит, что у отдельных представителей этого семейства имеются, по крайней мере, некоторые из этих инвариантов. Именно поэтому на фотографиях или картинах мы можем узнавать объекты. За таким объектом, как яблоко, стоит всё семейство возможных форм этого фрукта, которым соответствуют все существующие и возможные яблоки. Само количество форм прямо соотносится с количеством существующих яблок. В этой ситуации для того, чтобы определить, что на изображении яблоко, мы предварительно должны знать все семейство форм, соответствующих яблокам. Но это очевидно невозможно. «Если восприятие объектов зависит от обнаружения инвариантов, а не от восприятия формы, то обнаружение некоторых инвариантов должно быть следствием самого факта восприятия формы»<sup>33</sup>. Итак, среди объектов окружающего мира изображения представляют собой особым образом обработанную поверхность, которая обеспечивает наличие вида застывших структур с их глубинными инвариантами. И это всегда такая поверхность, которая задаёт нечто отличное от того, чем она является.

Изображения — это всегда обработанные поверхности, и видим мы их всегда в окружении других поверхностей, которые изображениями не являются. Наряду с

---

<sup>33</sup> Там же, с. 382.

инвариантами компоновки поверхностей, которые показывает изображение, существуют инварианты поверхности самого изображения. Это может быть холст, бумага, экран, стена и т. п. Изображение — это одновременно и сцена, и поверхность. Причём сцену мы видим за поверхностью. Изображение — это поверхность, которая существует сама по себе, но одновременно она объект для показа, предоставляющим информацию о другом объекте. Наблюдатель не может видеть одновременно и то и другое. В этом заключается парадокс: одно воспринимаемое содержание противоречит другому. Мы способны отличить поверхность самого изображения от поверхности на изображении. Таким образом, объекты изображения не воспринимаются и воспринимаются. Изображение предполагает два способа восприятия: непосредственный и опосредованный. Наряду с восприятием поверхности изображения, существует опосредованное восприятие изображённых поверхностей. Для понимания изображения необходимы оба этих параметра.

Изображение не предлагает взгляду никаких форм. Конечно, оно может это делать, но цель изображения в проявлении инвариантов, которые только и могут сделать его видимым, показать, что на нём изображено. Мы можем определить предмет как фотографию по признакам: бумажная или другая поверхность, прямоугольной формы, расчерченная цветовыми пятнами. Но за этими пятнами не видно ничего, т. е. мы имеем как бы фотоизображение, а на самом деле это просто раскрашенная поверхность. Так может произойти, если мы не сможем воспринять инварианты.

Гибсон предлагает выделить две группы изображений, основываясь на методах их создания: фотографические и хирографические. Первый предполагает систему объектив-глаз, определённого рода оборудование — какая-либо разновидность фотоаппарата, — и химический или физический процесс создания изображения. Второй способ создания изображений предполагает систему глаз-рука, определённый материал — любая поверхность, на которой будут рисовать, в том числе экран, — и инструмент для отображения движения руки, воспроизводящей отличительные черты изображаемого объекта. Общим для

любой группы изображений является то, что они создаются, у них есть автор. И на основании того, что изображения должны быть созданы, их как и текст, можно рассмотреть как определённую разновидность письма. На такое сравнение указывают язык и такие выражения, как: писать картину, светопись.

Изображения похожи на текст, так как на них можно смотреть несколько раз, они обеспечивают общение между их зрителями. Также изображения позволяют накапливать, сохранять, удалять или заменять информацию, которая была добыта наблюдателем. Однако посредством текста можно передать информацию только определённого типа. Любая информация, выраженная в языке, предварительно была в него проведена. Знание, выраженное в языке — это явное знание. Соответственно, оно отличается от неявного знания. Человек способен выразить в языке то, что он осознаёт, и тем самым, делает это доступным для передачи. Однако восприятие предшествует высказыванию и не может быть исчерпано в языке. Мы всегда будем видеть больше того, что способны рассказать. То, что мы можем назвать из данных нашего восприятия — это понятия (абстракция), и ими не исчерпывается то, что мы можем увидеть. Знание, передаваемое при помощи изображений, — неявное, его нельзя выразить в словах. Невозможно в принципе описать словами подавляющее большинство инвариантов, содержащихся в той видимости, которая порождается изображением. Автор (художник или фотограф) может их схватить, но не может выразить словами. На этом принципе, видимо, основано создание серий картин или фотографий, как попытке своеобразного рассказа.

Посредством изображения можно передать информацию, не преобразуя её в другую форму. Изображения фиксируют и передают инварианты с помощью оптического строя, в котором эти инварианты более или менее совпадают с инвариантами, доступными при прямом восприятии. *Естественные инварианты начинают идентифицироваться с графическими инвариантами.* В этом заключается основа для любого восприятия изображений. Однако, как и в случае с текстом, в процессе восприятия изображений невозможно убедиться в реальности воспринимаемого содержания. То, что утверждается, может соответствовать

действительности, но может оказаться и вымыслом. Суждение может быть истинным или ложным. Изображение не может быть истинным в том же понимании, в каком истинно утверждение, но оно может отражать или не отражать реальность, окружающую действительность.

Создание изображений никогда не является копированием. Даже крошечную часть окружающего мира нельзя скопировать. Скопировать можно только другое изображение. Поэтому отношение «копия — оригинал» не работает в сравнении реального мира и изображения. Изображение не исчерпывается подобием или имитацией оригинала. В нём содержится какая-то информация о том, что на нём изображено, однако, это не означает, что оно находится в проективном соответствии с тем, что на нём изображено. Реальную сцену полностью восстановить с помощью изображения невозможно. Можно сохранить некоторые её инварианты, но не более. Фотография не может сохранить всю информацию, имеющуюся в данной точке наблюдения в естественном окружении, поскольку такая информация неисчерпаема. Изображение не является имитацией ранее увиденного. Нельзя рассматривать его и как средство вернуться и посмотреть ещё раз. Регистрируется, запечатлевается и сохраняет информация, а не чувственные данные. Восприятие изображения не похоже на восприятие окружающего мира.

Ребёнок, впервые рисуя человека, животное или стол, запечатлевает инварианты, которые он научился выделять. Мы начинаем рисовать с ощущений и постепенно приходим к понятиям. С помощью изображений мы можем извлекать инварианты. Однако на изображении теряется большая часть информации об окружающем мире. Теряется то, что можно увидеть только при движении наблюдателя из меняющейся перспективы видимого мира. В оптическом строе, который создаётся в точке наблюдения благодаря изображению, информативным оказывается не форма и цвет, а инварианты.

Итак, изображение — это запечатление, которое позволяет другим увидеть то, что видел его творец. Однако в зазоре, между изображением и той вещью, от которой оно восходит, возникающего из-за того, что изображение не находится в проективном соответствии с тем, что оно изображает, возникают миры. Он

позволяет им возникнуть. Эти миры, с одной стороны, основанные на свойствах реальных предметов, с другой — приписывают реальным предметам качество образов. Или, как пишет Сьюзен Сонтаг: «Первобытное представление о двойственности образов основано на том, что образ обладает свойствами реального предмета; мы же склонны приписывать реальным вещам свойства изображений. Образы обратили своё оружие против реальности, из копий они превратились в задающие реальность модели. Это приводит к тому, что теория фотографии расширяется до социальной теории»<sup>34</sup>.

Исходя из вышеописанных положений, фотография предоставляет возможность зафиксировать с помощью техники инварианты оптического строя для того, чтобы в дальнейшем продемонстрировать их на поверхности. При этом нет оснований утверждать, что любая фотография полностью репрезентирует нам изображённый референт или событие. Восприятие фотографий зависит от выработанных в культуре систем передачи знаний. И в этих же координатах определяется разница между действительностью и вымыслом на фотографии. Но чей же образ предлагает фотография? От какого оригинала она происходит? Изображение не имеет другого оригинала, кроме него самого. Оно свободно от требований оригинала, отличного от него. По мысли Жана-Люка Марьона: «Освобождение изображения состоит в том, что оно освободилось от оригинала, изображение имеет ценность само по себе и для себя самого, потому что имеет ценность благодаря себе. У изображения нет другого оригинала, кроме него самого, и оно производит себя, чтобы выдать за единственный оригинал»<sup>35</sup>. Например, «красивая» фотография предмета не добавляет ценности предмету, который изображает. Фотография, по меткому выражению Гарри Виногранда, не показывает, как выглядят фотографируемые объекты, она показывает, как эти объекты выглядят на фотографии. То есть ценность имеет само изображение, его вид. Вот почему с помощью фотографий можно исследовать культуру. Мир фотографий, не связанный со своими оригиналами, регулируется с помощью

---

<sup>34</sup> Сонтаг С. О фотографии. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 207.

<sup>35</sup> Марьон Ж.–Л. Перекрестья видимого. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 93–94.

критериев того, кто воспринимает. Создавая изображения, я буду делать их такими, какими их хочет видеть взгляд другого. Утверждая свою идентичность в мире цифровых коммуникаций, я буду открывать и передавать себя как образ. Поэтому анализ изображений — их композиции и сюжета и т. д., — существующих в культуре, может быть применён, как способ мысли об этой культуре, а практика их создания и циркуляции как способ её воспроизведения, т. е. как культурная практика.

### 1.3. Замедление и повторение<sup>36</sup>

Сегодня мы свидетели нового способа бытия общества, находящегося на пересечении реального мира и цифровой среды. Это пересечение образует новую социокультурную реальность, изменяет формы жизни и выстраивает новые способы присутствия и коммуникации. Для данного исследования существенным, в этой новой форме существования, становится факт резкого роста числа производимых фотографий. По статистике крупной российской социальной сети, за 2014 год на её сервера был загружен 34 миллиарда фотографий, а общая сумма фотографий, загруженных за всю историю сервиса (с 2006 по 2014 год) превышает 88 миллиардов<sup>37</sup>. По данным другой, одной из самых крупных, социальной сети в мире, общее количество фотографий, загруженное на её сервера, превышает 90 миллиардов. Даже если не учитывать специализированные фотоблоги и другие сайты, на которых можно разместить фотографии, то сумма снимков, загруженных за всё время, в эти две социальные сети на 2014 год составляет примерно 15% от всех фотографий, сделанных почти за два века существования этого медиа<sup>38</sup>.

Однако всё возрастающее количество производимых фотографий в нулевые и десятые года XXI века, не является уникальной ситуацией относительно всей

---

<sup>36</sup> Хорошилов А.А. Замедление и повторение: фотография как способ защиты от хаоса социального мира // *Studia Culturae*. 2015. вып. 1 (23). С. 188-200.

<sup>37</sup> Статистика ВКонтакте за 2014 год. URL: [https://vk.com/page-2158488\\_49214544](https://vk.com/page-2158488_49214544) (дата обращения: 06.08.2024). Указан 2014 год, так как это последний год публикации подобной статистики.

<sup>38</sup> Датой первого фотоснимка принято считать 1826 год. Первый фотоснимок в истории сделал Нисефор Ньепс.

истории развития фотографии. Такие скачки в производстве изображений случались на протяжении всего существования фотографии. Тот, что мы наблюдаем сейчас, несомненно, самый впечатляющий в количественном плане скачек, но в основе своей, как и все другие, он связан не только с изменением техники или способом распространения фотографий.

На заре своего возникновения, в 30-е годы XIX века, фотография получила воплощение в двух материалах: металле и бумаге. Первый материал, посеребрённая медная пластинка, использовался Дагером в Париже. Тогда как бумага была материалом для колотипии изобретённой Тальботом в Лондоне. Однако большее распространение получил дагеротип. Это случилось из-за патентных ограничений, которые Тальбот наложил на использование своей технологии. Тогда как технология дагеротипа была выкуплена французским правительством у её изобретателя и сделана всеобщим достоянием. Так, дагеротип стал первой технологией, через которую фотография начала своё распространение. Однако существенными ограничениями выступала сложность процесса, цена одного изображения и уникальность, т. е. невозможность копирования. Со всеми этими трудностями справилась новая технология мокрого коллоидного процесса, предложенная в 1852 году Скоттом Арчером. Двумя годами позднее, добавленная к ней новая техника — четырёхлинзовый аппарат Адольфа Диздери — позволила снизить цену одной фотографии в четыре раза. Таким образом, процесс мокрого коллодия, лишённый недостатков дагеротипа, и подкреплённый дешёвой итоговой фотографией, послужил первым скачком в процессе роста числа производимых фотографий.

Несмотря на всё это, фотография оставалась уделом профессионалов или увлечённых любителей, так как ещё требовала использования больших форматных камер и своей лаборатории для проявки и печати. Следующий шаг, который преодолел эти трудности и сделал фотографию действительно массовой практикой, был осуществлён фирмой Kodak в 1888 году. Соединив вместе своё изобретение — рулонную плёнку — и относительно компактный, автоматический фотоаппарат на 100 кадров, Kodak произвела революцию. Первые фотоаппараты, которые



назывались Kodak №1, стоили 25 долларов, были полностью автоматическим. После того как все кадры были отсняты, владелец просто посылал камеру почтой на завод, и за дополнительные 10 долларов, через некоторое время обратно получал сто напечатанных изображений и камеру, заряженную новой катушкой на 100 кадров. «Вы нажимаете кнопку, мы делаем всё остальное» — таков был девиз Kodak. «В нём ясно выражается стратегия компании сделать фотографическую съёмку настолько простой, чтобы она была доступна не только профессионалам или умудрённым любителям, но буквально каждому»<sup>39</sup>. Легко представить, как стремительно выросло количество производимых снимков.

Дальнейшие изменения произошли только после Первой мировой войны. Во-первых, фотография соединилась с типографским станком, что привело к появлению иллюстрированной прессы. Во-вторых, в 1925 году поступил в продажу фотоаппарат Leica. Он стал первой массовой малоформатной (размер кадра 24x36 мм) камерой. Эти два события, соединившись вместе, знаменуют начало эпохи фотожурналистики, и нового скачка в производстве и распространении фотографий. Впоследствии всё нарастающая экспансия фотоизображения во все сферы жизни и рост числа произведённых фотографий основывался на совершенствовании техники и удешевлении процесса изготовления готовых отпечатков. Наконец, сегодняшняя ситуация стала возможной благодаря событию, получившим название, цифровая революция, а именно пересечению трёх изобретений последней четверти двадцатого века: персонального компьютера, интернета, цифрового фотоаппарата. Вместе они за первое десятилетие XXI века преобразили мир.

Описанная выше последовательность скачков в увеличении производства фотографий демонстрирует только техническую составляющую процесса развития фотографии как практики получения изображений. С другой стороны, если «все социальные перемены суть внедрения новых технологий»<sup>40</sup>, то увеличение числа производимых изображений служит маркером, по которому мы оцениваем силу

---

<sup>39</sup> Левашов В. Лекции по истории фотографии. Второе издание. М.: ООО «Тримедиа Контент», 2012. С. 34.

<sup>40</sup> Маклюэн М. Война и мир в глобальной деревне. М.: АСТ: Астрель, 2012. С. 7.

перемен, к которым они привели. Рассмотрев практику фотографии как реакцию на постоянное развитие техники и изменения, которыми это развитие сопровождалось, можно, выделив функции фотографии, использовать их как инструмент для выявления главных, магистральных течений, преобразовывающих культуру на протяжении последних двух веков.

Фотография появилась в первой половине XIX века. Почти одновременно и независимо друг от друга, Дагер в Париже и Тальбот в Лондоне, получили успешные результаты в получении автоматического изображения из камеры обскура. И если отойди подальше от событий, связанных с зарождением фотографии, и в целом окинуть взглядом время и место, в которых она появляется, то мы увидим зарождение индустриального общества и два первых индустриальных центра — Париж и Лондон. В середине XIX века в пространстве между Лондоном и Парижем началось бурное развитие повседневной жизни и культуры, произошла революция в производстве и небывалый рост торговли, а также активно шли процессы индустриализации, урбанизации и распространения рыночной экономики. Это стало началом современного мира, который возник на волне индустриального капитализма.

Индустриальная революция повлекла за собой комплекс социокультурных изменений, затронувших все сферы жизни человека. Изменения в производстве, экономике, социальной сфере, религии, психике, восприятии и т. д. Фотография встроена во многие из этих перемен, и также является реакцией на них, и как станет ясно дальше ещё и способом от них защититься. Индустриальное общество характеризуется не только переходом к машинному производству, но и множеством других признаков. Однако сама идея механизации, машины и связанного с этим научного знания остаётся центральной и смыслообразующей. Вера в машину, подкреплённая научным знанием, создаёт идею прогресса, поступательного развития к лучшему миру, обществу. Но обратной стороной идеи прогресса, и во многом ее воплощением становится всевозрастающая скорость изменений и преобразований в жизни стран, вовлечённых в индустриальный поток. На увеличение скорости жизни, как на проблему для общества указывал ещё Фрейд,

предсказывая, в связи с этим рост количества неврозов. Итак, всевозрастающая скорость изменений в производстве, в экономике, в общественной и частной жизни, в перемещении и т. п., является тем неприходящим, с чем человеку индустриального и информационного общества приходилось и приходится иметь дело изо дня в день. Рассмотрение роли практики фотографии в контексте всевозрастающей скорости перемен, позволит исследовать те её функции, с помощью которых общество адаптируется к изменениям, вносимым новыми технологиями.

Выражение «старо, как вчерашняя газета», как ни парадоксально, уже неактуальное в наше время, всё же показывает глубокий метафорический смысл скорости, достигнутой обществом в XX веке. Не только вчерашняя газета в прямом смысле уже не имеет никакой ценности, но и многие вещи в один день могут оказаться на свалке истории. Глубокое пренебрежение к устаревшим технологиям, как и вчерашней новости, усиливается сегодня до предела. Цифровая среда предлагает события, уже не опосредованные утренней газетой, что делает выражение «старо, как вчерашняя газета» неактуальным. Она условно даёт возможность выйти в прямой контакт, или прямой эфир, с происходящим, отслеживая малейшее развитие событий. Отключиться от этого потока хотя бы на один день — уже отстать, стать неактуальным. Внешний мир, находящийся за экраном, мелькает, становится всё более отдалённым и несущественным, когда движешься на высокой скорости современных медиа. Это больше похоже на хаос, так как «определяющей чертой хаоса является не столько отсутствие порядка, сколько бесконечная скорость, с которой в нём рассеивается любая наметившееся было форма»<sup>41</sup>. Практика фотографии предоставляет возможности, с помощью которых можно противостоять этому хаосу мира и социокультурной среды. Эти возможности фотографического изображения кроются в его наиболее изученной части, а именно в онтологии фотообраза. Онтологический подход к фотографии, развиваемый на протяжении XIX и XX веков, пытаюсь сформулировать сущность фотографии, сводит ее к техническим приспособлениям и химическим процессам.

---

<sup>41</sup> Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Институт экспериментальной социологии, 1998. С. 150.

Этого оказалось достаточно, чтобы, опираясь на работу фототехники, прийти к выводу, что фотоизображения — это отображение объектов реального мира и свидетельство их существования. Таким образом, фотография замыкается в бинарных отношениях с миром, совмещая в себе дискурс мимесиса, представляя как зеркало, сходство и репрезентация, и теорию индекса, как регистрацию, удостоверение в существовании сфотографированных вещей.

Однако Делез и Гваттари, рассматривая различие между философией и наукой, видят его начало в позиции по отношению к хаосу. Рассматривая хаос, как постоянное изменение, как «виртуальность, содержащую в себе все возможные частицы и принимающую все возможные формы, которые едва возникнув, тут же и исчезают... <...> ...как бесконечную скорость рождения и исчезновения»<sup>42</sup>, авторы указывают на два различных подхода к нему, используемых философией и наукой. Метод науки, отличный от метода философии, заключается в отказе от бесконечной скорости. В сфере науки происходит своего рода фиксация на образе или замедление. Фотография может действовать таким же образом. Она, изначально поддерживаемая наукой, и являющаяся приложением научного текста<sup>43</sup>, посредством замедления подходит к хаосу. Действуя скорее, как актуализация виртуального через референцию, нежели как воспроизведение реальности данной, т. е. регистрация.

Фотография, так же как и наука, стремится от бесконечного к конечному, к актуализации виртуального в состоянии вещей. Именно этот переход от бесконечного–виртуального к конечному–актуальному характеризует план референции в науке и фотографии. Понятие виртуального здесь не совпадает с распространённым пониманием этого термина, оно не противостоит реальности, понимаемой как материальный мир. Оно означает то, что существует как возможность, но не как завершённый акт. Всем возможным формам виртуального актуальное предлагает завершённые формы. Такое разделение ярко иллюстрируют два слова греческого языка: βίος и ζωή. Оба имеют один корень с латинским словом

---

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> Флюссер В. За философию фотографии. СПб.: Изд-во С.-Петербур. Ун-та, 2008. 146 с.

*vita*, но каждое из них имело своё особое «звучание»: одно означало жизнь, лишённую каких-либо характеристик; тогда как другое, жизнь охарактеризованную<sup>44</sup>. Бесконечный, неопределённый жизненный поток, или виртуальное, получает воплощение в конечной жизни, или актуальном. При этом актуальное не имеет никакого сходства с виртуальным, и они не противостоят реальному, а являются двумя его модусами.

Рассматриваемая в таком контексте фотография предстаёт, как конкретная актуализация возможных, т. е. виртуальных, точек зрения на предмет, сцену. Фотограф взаимодействует с объектами исключительно через систему геометрической перспективы. Его цель — запечатлеть не сами объекты, а их расположение в пространстве. Снимки в равной мере являются изображением вещей и способом видеть их фотографически. Фотоизображение актуализирует виртуальные состояние вещей и взгляд фотографа, работая не как регистрация, а как замедление. Оно осуществляет переход от бесконечного—виртуального к конечному—актуальному. Фотографический акт в таком случае неразрывно связан с творением. И человек, находящийся в ситуации современности, захваченный бесконечным потоком преобразований, фотографируя, замедляет этот поток, творит через практику фотографии своё видение, себя и своё окружение. Так, фотография выступает как средство защиты от внешнего мира. Действуя через замедление, а не через репрезентацию, фотографический процесс актуализирует мир. Другим действенным способом установления порядка, присущим фотографии, наряду с замедлением, становится такая практика, как повторение.

Вопрос о способах защиты от хаоса мира, подводит к более общему вопросу относительно тех конструкций, которые используются обществом для выстраивания способов действия в рамках диалектики страха и защиты. Именно с этого вопроса начинается свою книгу «Грамматика множества» философ Паоло Вирно. Он предлагает думать о современном обществе не в терминах разного рода идентичности, таких как «народ», «класс», «государство», а с помощью категории «множества». Главная причина такого перехода для Вирно заключается в том, «что

---

<sup>44</sup> Кереньи К. Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни. М.: Ладомир, 2007. С. 21.

больше уже невозможно всерьёз говорить о традиционных сообществах»<sup>45</sup>. Необходимость нового понятийного аппарата в подходе к современному обществу, философ видит в размытии границ между такими понятиями, как: частное/общественное, публичное/приватное, коллективное/индивидуальное, или в общем виде внутреннее/внешнее. Это размытие чётко прослеживается в том, что сегодня мы не можем провести разделение между двумя формами страха и соответствующим им формам защиты, существовавшими ранее.

В диалектике страха/защиты просматривается чёткое разветвление: с одной стороны, опасность определённая, связанная с конкретной причиной, с другой, опасность абсолютная, связанная с тем, что мы находимся в мире. В отличие от относительной опасности, которую можно идентифицировать и описать, абсолютная опасность не имеет определённого образа и чёткого содержания. Понятие народа как раз и связано с такого рода разделением страха на относительный и абсолютный. И для каждого из этих типов страха народ вырабатывает свои способы защиты. Страх относительный, находится внутри общества, по сути являясь частью культуры, и его альтернативой является уверенность, создаваемая тем же обществом. Страх абсолютный исходит извне, находится за границами общества, он исходит из самой опасности нахождения в мире, и его альтернативой может служить сфера духа, например, религия. «Понятие же множества основывается как раз на исчезновении подобного разделения»<sup>46</sup>.

Ситуация в социокультурной среде, характеризуемая нами как хаос или постоянная смена форм, для Вирно служит причиной, которая делает традиционные и повторяющиеся формы жизни неактуальными. В этой ситуации любые изменения действуют на каждого индивида непосредственно. Именно поэтому стало проблематично разделять социальный опыт на внутренний, стабильный, связанный с обществом, и внешний, связанный с нахождением в мире. Постоянные изменения, связанные со способом существования информационного

---

<sup>45</sup> Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 24.

<sup>46</sup> Там же, с. 24.

общества, ведут к прямым отношениям с миром. Две формы страха сливаются и возникает новая форма бытия общества как множества.

По Льюису Мамфорду культура родилась и получила своё развитие из ритуала — культурной практики, которая, в свою очередь, сформировалась, у первых людей, как постоянное повторение одного и того же, связанное с тягой собираться в группы и подражать друг другу. Ритуал предшествовал всем прочим формам культуры. Общество, имея в своём основании, подобную практику, создаёт всё богатство проявлений своей культуры. Но это становится возможным только из-за того, что сама природа повторения, ритуала даёт представление о предсказуемом порядке, а он, в свою очередь, подкрепляется строгостью табу. «Моё предположение заключается в том, — пишет Мамфорд, — что строгая дисциплина, присущая ритуалу, и строгие нравственные ограничения, приписываемые табу, оказались чрезвычайно важны для формирования самоконтроля человека, а потому и способствовали его культурой деятельности во всех областях»<sup>47</sup>. Так становятся возможны культура и общество.

Такой исходный пункт в генеалогии культуры объясняет приведённое выше разделение страха на два вида. Внутри социокультурного мира опасности, которые могут возникнуть, предсказуемы, и так же ясны формы защиты от них. Последние вырабатываются самим обществом и им же гарантируется их выполнение. Эту нить самоорганизации и порядка, основанного на повторении, можно проследить в учениях о государстве, начиная от идеи полиса, заканчивая идеей, связанной с передачей власти от народа суверену. Культура в таком обществе будет неизменно усложняться через специфические практики или, если воспользоваться терминологией Аристотеля, *toroi idoi*, «специальные места», «топосы». В такой ситуации всё, что противостоит обществу, может рассматриваться как внешнее и в этом плане неопределённое и непредсказуемое, от чего нет готовых форм защиты. Перед этим «внешним» или миром как таковым, человек всегда находится один на один, как на заре своего существования. Однако на разрушения такого способа существования, предполагающего диалектику внутреннего/внешнего, как раз и

---

<sup>47</sup> Мамфорд Л. Миф машины. Техника и развитие человечества. М.: Логос, 2001. С. 100.

указывает Вирно. Для него, это, в свою очередь, означает исчезновение определённости, предсказуемости и порядка. «Вот почему больше невозможно эффективное разделение на стабильное “внутреннее” и неизвестное, сотрясающее основы “внешнее”. Постоянное изменение форм жизни, а также рутина столкновения с бесконечными типами риска ведут к прямым отношениям с миром, как он есть в неопределённом контексте нашего существования»<sup>48</sup>. Таким предстаёт современное множество. Оно лишено ритуалов — культурной практики, принятой в традиционных обществах, повторяющейся из раза в раз.

Итак, современные формы жизни характеризуются переходом традиционного сообщества к множеству. Этот переход характеризуется размыванием границ между коллективным/индивидуальным, внутренним/внешним, обществом/природой. Также перестают работать специфические ритуалы, направленные на поддержание порядка и контроля как собственного, так и общественного поведения. Что в такой ситуации, когда нет твёрдых привычек традиционных сообществ, становится формой защиты от хаоса мира? Очевидно, сам момент повторения одного и того же, который «принадлежит детству человечества», т. е. «возвращение к механическому ритуалу, в котором повторение, лишено важного смысла и цели»<sup>49</sup>. Маленькие дети очень любят повторение. Одна и та же сказка, мелодия, игра. Принцип повторения — это защитная стратегия поведения от любого потрясения, вызванного новым и неожиданным. Детский опыт повторения переносится на взрослый, в обществе, лишённом «артикулированных и сложных форм защиты: а именно этоса, то есть нравов, обычаев и привычек, составляющих основу устойчивых сообществ»<sup>50</sup>. Требование «ещё одного раза», усиливаясь технической воспроизводимостью, создаёт новое восприятие, о чём прямо говорил Беньямин<sup>51</sup>. *Практика*

<sup>48</sup> Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. М.: ООО “Ад Маргинем Пресс”, 2013. С. 25.

<sup>49</sup> Мамфорд Л. Миф машины. Техника и развитие человечества. М.: Логос, 2001. С. 92.

<sup>50</sup> Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. М.: ООО “Ад Маргинем Пресс”, 2013. С. 35.

<sup>51</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Учение о подобию. Медиаэстетические произведения. М., 2012. 288 с.



*фотографии поддерживает желание механического повторения в качестве защиты.*

Повторение и техническая воспроизводимость, хоть и не были изначально присущи её технологии, прямо связаны с фотографией. Так, социокультурная реальность, отвечая на механизацию, связанную с индустриальным способом производства, перестраивает себя в соответствии с логикой машины. Глубинные изменения восприятия и разрушение этоса толкает к изобретению нового вида изображений, которые будут так же подчинены логике механического производства. На вызов эпохи отвечает фотография. Поддерживаемая наукой<sup>52</sup>, она отвечает на требование современности увидеть ещё раз, повторить, репрезентовать. Создаёт неизменные изображения изменяющегося мира, расширившегося до планетарного масштаба.

Итак, мы рассмотрели два способа действия фотографии, основанные на её связи с наукой и ее индустриальном происхождении, а именно замедление или план референции и механическое повторение. Обе эти возможности тесно связаны с типом восприятия в современной культуре. Они предлагают уверенный способ адаптации к возрастающей скорости социального мира. Фотографирование как регулярная практика множества, подключённого к информационному обществу, практика индивидуальная, но коллективно разделяемая, выступает как своего рода ритуальная деятельность, освобождённая от смысла, предстающая как «грандиозное замедление», «фиксация в образе» виртуального состояния мира и повторение этого образа в фотографии. Так, нажатие на кнопку спуска и просмотр сделанных снимков предстают как две метафизические процедуры, отвечающие за наличие в жизни человека историчности и связанности. Возможность запечатлеть и увидеть ещё раз, обрести определённую устойчивую форму и подтвердить идентичность, становятся фундаментальными функциями культурной практики фотографии, направленной на преодоление скорости изменений социального мира.

---

<sup>52</sup> Именно в качестве инструмента науки, впервые презентует новую технологию на заседании Парижской Академии наук Доминик-Франсуа Агаро, 7 января 1839 года.

Замедление и повторение — две невероятно серьёзные функции культурной практики фотографии. Это позволяет по-новому проинтерпретировать потребность в фотографировании и постоянный рост числа снимков. Выше уже было сказано, что косвенно количество производимых фотоизображений может служить маркером, по которому мы можем оценить степень изменения общества, в данном случае — отмирание традиционных сложных форм защиты и традиций. Индустриализация создала ситуацию, когда, отказавшись от какого-либо этоса, в пользу механического повторения, общество, с одной стороны, освободило себя от содержательной стороны ритуала, ограничивавшего и сдерживавшего развитие, с другой, отказалось от предсказуемого порядка, обеспечивающего стабильность. Такая двойная отмена определила дальнейшее развитие культуры, которое выразилось во всевозрастающей скорости изменений. Сегодня метафорически один год земной жизни можно приравнять к световому году сетевого общества. При этом сравнивается не время, измеряемое часами, а пройденное расстояние.

Итак, культура такова, что для актуализации окружающего мира необходимо создавать фотографии, и тем больше, чем выше скорость жизни. При этом не только сам человек создаёт определённый план референции, актуализирующий его существование, но и общество, объединяя в себе практику фотографирования всех его участников, создаёт собственный образ, приносящий принцип различённости в его существование. В этом режиме культурная практика фотографии работает как средство замедления и повторения. Эти функции, являются инструментами фотографии, необходимыми для упорядочивания социального опыта и даже ещё радикальнее, возможности его существования. Они становятся тем востребованным, чем меньше опорных точек, привычек, традиций становится в обществе подключённому к скоростным электронным медиа современности. При этом, естественно, что общий план культурной практики фотографии не исчерпывается этими двумя функциями.

#### 1.4. Фотографическая темпоральность<sup>53</sup>

Функции замедления и повторения подводят нас к вопросу, как относятся сделанные фотографии к текущему положению человека, ими располагающего? Как исторически выстраивается фотоконструирование жизни? Отсылает ли фотография прямо к тому событию, которое она изображает? Как функционирует фотографическое время? Как фотографии встраиваются в память о событиях жизни? Если я использую фотографию как план референции и пользуюсь возможностью посмотреть на неё снова и снова, какое значение получает для меня снимок? Как изображениям удаётся преодолеть ограничения, налагаемые хронологическим временем техники, и раскрыть своё содержание вне рамок линейного времени жизни и событий? Таким образом, встаёт вопрос о фотографической темпоральности. При этом с первого взгляда становится понятно, что время фотографа, сталкивавшегося с событием, которое он наблюдает на фотографии и время зрителя, воспринимающего произвольное изображение, сделанные не им, не одно и то же.

Если начинать разговор о фотографе, то его действия по производству и рассматриванию изображений необходимо включают в себя несколько гетерогенных темпоральностей. *Первая* — это то настоящее, в котором находится и действует фотограф во время съёмки. Это конкретное, определённое настоящее, обладающее длительностью, предполагающее действие в окружающем мире, требующее телесного участия. Длительное событие, в которое включён фотограф, актуализируется через спуск затвора. Отсюда вытекает *вторая* темпоральность — темпоральность механического спуска, замедляющего переживаемое настоящее, через бесконечно малую точку времени, до неделимого настоящего. Будучи точкой, в которой время настоящего актуализируется в неизменной форме изображения, спуск затвора разграничивает прошлое и будущее. В этом заключается *третья* темпоральность: «прошлое-будущее», прошлое вещей и тел, будущее изображения.

---

<sup>53</sup> Хорошилов А.А. Фотографическая темпоральность. // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2024. Том 25, вып. 1. С. 292-302.

Парадоксально, но сам момент спуска затвора пуст. Он делает только то, что разделяет настоящее времени съёмки на два противоположных потока. Один из которых, относящийся к телам и вещам во время съёмки, можно назвать так: «ещё здесь, но уже прошло». Это значит, что изменения настоящего необратимы и, фотографируя, мы лишь подтверждаем это. Второй поток направлен в будущее и связан с тем, что момент спуска и время просмотра готового изображения разделены во времени. Фотограф не может непосредственно в момент спуска изучить результат своего выбора. По правде говоря, ему приходится действовать вслепую, даже используя цифровую аппаратуру, которая сокращает время между спуском затвора и просмотром изображения до нескольких мгновений. «Ещё не здесь, но уже здесь», — так выражается темпоральность фотографического изображения после спуска затвора. То есть, изображение уже получено, но оно ещё не доступно для восприятия. Таким образом, мимолетная съёмка не «замораживает» время, но разделяет его на будущее изображения (ещё не здесь, но уже здесь) и прошлое вещей и тел (ещё здесь, но уже прошло).

После того как съёмка завершена, фотограф превращается из автора в зрителя своей работы. Так проявляется *четвёртая* темпоральность, которая объединяет в себе две роли: фотографа и зрителя. Фотография в таком режиме функционирует как двойное изображение. Согласно А. Руйе, она: «неделимое единство настоящего и современного ему прошлого, восприятия и воспоминания, нераздельность актуального и виртуального»<sup>54</sup>. Для фотографа, одновременно и как зрителя, и как оператора, восприятие своих изображений в настоящем связано с его воспоминаниями о событиях, предшествующих восприятию изображения. Это значит, что изображения прямо не отсылают, как принято считать, к завершённому прошлому состоянию вещей, изображённых на снимке, так как это прошлое смешивается с воспоминаниями о событиях, мыслях и встречах, так или иначе, связанных с этим изображением и до, и после его съёмки. Таким образом, изображения, на которые смотрит их фотограф, находятся на пересечении двух темпоральностей: здесь и сейчас восприятия изображения и прошлого

---

<sup>54</sup> Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. СПб.: Клаудберри, 2014. С. 258.

воспоминания. Память и восприятие смешиваются или как писал А. Бергсон: «Память, практически неотделимая от восприятия, включает прошлое в настоящее, сжимает в единой интуиции множество моментов времени»<sup>55</sup>. Воспоминания фотографа как зрителя связаны с воспоминанием фотографа как оператора. В этом его отличие от зрителя, который смотрит на фотографии, сделанные другим человеком.

Рассматривая отношения между произвольными фотографиями и их зрителями, мы вправе заключить, что восприятие этих снимков строится вокруг метафизической веры в то, что от настоящего изображения до его предсущствующего источника ведёт прямой путь. Это предполагает, что ничего не стоит между изображением и вещью. Ни время или воспоминания, ни пространство или изображение. В общем виде мы не видим изображения, а видим только референт. Р. Барт пишет: «Видимое мной не является воспоминанием, фантазией, воссозданием, фрагментом майи, которые в изобилии поставляют искусство, но реальностью в её прошлом состоянии, одновременно прошлой и действительной»<sup>56</sup>. В другом месте он продолжает: «что бы оно ни изображало, в какой бы манере ни было выполнено, само фото никогда не видимо, точнее, смотрят не на него»<sup>57</sup>. Фотография даёт прямой доступ к вещи, референтом которой она является. Так, восприятие фотографии сводится только к прямой проекции: от настоящей фотографии к прошлой вещи; оно соединяет линейным способом «сейчас» изображения с реальностью вещи в прошлом. Это невозвратное движение, освобождённое от памяти, направленно всё дальше и дальше от изображения, к которому оно не вернётся, к вещи, всегда бывшей. Однако против такого подхода к памяти и восприятию ещё на рубеже XIX и XX вв. выступил А. Бергсон: «поместившись в актуальном, тщетно силиться открыть в состоянии осуществлённом и наличном признак его происхождения в прошлом, отличить воспоминание от восприятия»<sup>58</sup>. Единство восприятия и воспоминания даёт

<sup>55</sup> Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Мн.: Харвест, 1999. С. 476.

<sup>56</sup> Барт Р. *Camera Lucida*. Комментарий к фотографии. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. С. 147.

<sup>57</sup> Там же, с. 19.

<sup>58</sup> Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Мн.: Харвест, 1999. С. 548.

возможность ассоциировать изображения не только прямо с их референтом, но и с другими изображениями, имеющими своё начало в воспоминаниях, в психических образах. Это приводит к совершенно другой концепции восприятия изображений. Линейному отношению, связывающему настоящее изображение с прошлой вещью, описанному выше, Бергсон противопоставляет замкнутый круг, «где образ-восприятие, направленное к уму, и образ-воспоминание, отброшенный в пространство, гонятся друг за другом»<sup>59</sup>.

Бергсон описывает восприятие как цепь, в которой все элементы находятся под определённым напряжением, как в замкнутой электрической цепи, так чтобы каждое состояние воспринимаемого предмета должно было обратно вернуться к предмету. Каждый новый уровень восприятия и внимания рождает новую цепь, которая включает в себя изначальную, но не имеет с ней ничего общего, кроме воспринимаемого объекта. Эти цепи Бергсон называет кругами памяти. Самый первый круг, наиболее близкий к непосредственному восприятию, состоит из самого предмета и вторичного образа, выстраиваемого этим предметом. За ним будут находиться все большие круги, увеличение которых будет соответствовать росту внимания к воспринимаемому объекту. Получается, что один и тот же предмет включается в разные круги памяти, имеющие общего только сам этот предмет. Каждый из этих кругов включает предмет во все увеличивающиеся цепи подробностей, воспоминаний, мыслей. Таким образом, воссоздавая в памяти образ предмета, как нечто цельное и самостоятельное, мы одновременно восстанавливаем в памяти всё более далёкие обстоятельства, которые связаны с ним и образуют с ним систему. Увеличения внимания к предмету ведёт к тому, что он каждый раз создаётся заново в новом круге памяти и не тождественен сам себе. Последовательное включение в несколько цепей памяти и восприятия, каждая из которых создаёт вторичный образ, стремящийся заместить предмет, приводит к тому, что он всегда представлен фрагментарно в зависимости от цепи. Одна цепь сохраняет лишь некоторые черты предмета, тогда как другие, связанные с другими очередностями воспоминаний, ассоциаций и подробностей, сохраняют другие

---

<sup>59</sup> Там же, с. 512.

черты предмета. Восприятие актуального предмета строится на основе его соединения с виртуальным, вторичным образом, который его отображает. Актуальный предмет включается в цепи памяти, располагающие его между восприятием и воспоминанием, реальным и воображаемым, физическим и ментальным. Восприятие фотографии, находящийся перед зрителем, также будет сопровождаться созданием виртуального изображения или отражения, с которым оно составляет единство. В этом единстве сменяют друг друга и сходятся актуальное и виртуальное, реальное и воображаемое, настоящее и прошлое.

Такую ситуацию мы уже наблюдали, когда рассматривали темпоральность оператора. Для него память работы над изображением, сюжеты до и после нажатия на спуск и восприятие этого изображения неразделимы. Актуальное изображение вызывает к жизни прошлое, память, виртуальное, выстраивает новые круги памяти, первый из которых так же состоит из предмета и вторичного образа, так как оператор является одновременно и зрителем. При этом оператор может двигаться в направлении, обратном обычному механизму восприятия изображений, т. е. он может перейти от виртуального изображения, находящегося в памяти, к фотографическому, актуальному, изображению.

Концепция Бергсона позволяет прояснить процесс восприятия фотоизображения, увидеть за простым планом референции работу памяти. Это позволяет скорректировать одно из распространённых предостережений, выдвигаемое многими теоретиками в XX в., а именно опасность, которую представляет повсеместное распространение изображений: то, что в конечном счёте они перестанут отсылать к внешним вещам, а замкнутся сами на себя, создадут непроницаемый мир изображений, который закроет от человека окружающий мир. Рассмотренный нами выше способ восприятия изображений показывает, что не понята сама угроза, так как за изображениями видится лишь план референции и линейное время.

Мысль о том, что фотография предоставляет прямой доступ к её референту, предполагает также и определённую концепцию времени. В её основе лежит идея, что время течёт непрерывно и складывается из идущих друг за другом независимых

мгновений. Прошлое в этом смысле становится старым настоящим, отдаляющимся всё дальше, по мере того как к проживаемому настоящему прибавляются новые мгновения. Однако если согласиться с тем, что восприятие предмета связано с созданием кругов памяти, включающих в себя не только воспринимаемую вещь, но и различные подробности, знания, переживания, которые входят в цепочки, выстраиваемые между восприятием и воспоминанием, смешивающие настоящее восприятие и прошлое памяти, следует признать, что любая фотография не сводится к своему референту — ни к вещи, которую изображает, ни к прошедшему событию, тому, что было. Восприятие фотографии не находится в сфере темпоральной последовательности, как не находится и в сфере сходства. Фотография — это не воспоминание и не противоположность воспоминанию, грозящее заменить память о пережитом, памятью о снимке. Фотография «скорее является «включателем» воспоминания, поскольку восприятие снимка запускает настоящий процесс актуализации, встречи прошлого с настоящим»<sup>60</sup>. Снимки способны возродить воспоминания, находящиеся в памяти, поднять их и дать тело в настоящем, т. е. актуализировать их, действуя в этой ситуации, как и какой-нибудь сувенир, памятное место, звук, запах. Удивительное свидетельство такого «включения» памяти не только на уровне воспоминания, но и на уровне переживания физической травмы приводит в своём интервью блокадник Николай Викторович (имя изменено): «И вот я как-то стоял на остановке, как раз возле этого самого гастронома углового, ждал трамвай. Вот я вижу, трамвай выходит с Загородного, подходит к остановке, а остановка была как раз посередине площади. И вот я хот... Сделал шаг по направлению к трамваю, и в этот момент, я даже не сообразил, в чём дело, какая-то сила меня отшвырнула назад, я упал, ударился головой о тротуар, а когда вскочил на ноги, то смотрю: на месте трамвая только огромное облако чёрного дыма стоит. И когда дым рассеялся — страшная была картина. Потому что от трамвая осталась только вот эта вот тележка колёсная. Всё остальное вот было перемешанное — обломки дерева и человеческих тел. И вот тоже интересно, какая бывает у тела, очевидно, память что ли тоже. Спустя много-

---

<sup>60</sup> Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. СПб.: Клаудберри, 2014. С. 267.



много лет я увидел фотографию вот этого случая. Кто-то из фотографов оказался рядом, вот он сфотографировал вот как раз вот эту картину. И когда я увидел её, у меня сразу же заболела голова вот в том месте, где я стукнулся тогда».<sup>61</sup>

Работа восприятия, которая неотделима от памяти, включает прошлое в настоящее, ставит зрителя фотографии в ситуацию, когда любой снимок, сделанный им самим или кем-то другим, изображающий близкого человека или незнакомый пейзаж, перемещает его в прошлое. «Мы сознаём, — пишет Бергсон — что совершается акт *sui generis*, которым мы отделяемся от настоящего и становимся сперва в прошедшее вообще, потом в какую-нибудь область прошедшего»<sup>62</sup>. Действие восприятия-воспоминания начинается с обращения к прошлому, гетерогенному настоящему, и продолжается в поиске области, наилучшим образом соотносящейся с нашими актуальными действиями. Исходя из потребности настоящего, воспоминания из этих областей переходят из виртуального состояния в актуальное, трансформируются в изображения-воспоминания, стремятся к сходству с восприятием. При этом единство восприятия и воспоминания отмечено их неполным слиянием, так как, существуя в настоящем, воспоминание несёт на себе отпечаток изначальной виртуальности, отличается от настоящего. Таким образом, восприятие изображения, если использовать термины А. Руйе, в темпоральном смысле связано с двумя направлениями: стереоскопическим (обращённым в настоящее и в прошлое) и ориентированным (из прошлого к настоящему). Актуальное восприятие всегда соединено с прошлым, с памятью.

В противоположность распространённому пониманию фотографического времени как последовательности, можно, опираясь на работы Бергсона, помыслить его как сосуществование. Если фотография останавливает, замораживает мгновение, а метафорой самого времени становится последовательный ряд моментальных снимков на плёнке, тогда прошлое — это всего лишь старое настоящее, обладает с настоящим одной природой, и к нему фотография

---

<sup>61</sup> Память о блокаде. Свидетельства очевидцев и историческое сознание общества: Материалы и исследования. М.: Новое издательство, 2006. С. 40.

<sup>62</sup> Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Мн.: Харвест, 1999. С. 545.

беспрепятственно позволяет перейти. Бартовская ноэма фотографии «это было» является общим знаменателем большей части рассуждений о фотографической темпоральности и в большей степени описывает особую концепцию фотографического времени, чем говорит о сущности фотографии. «Это было» выражает идею о том, что вещь на фотографии неминуемо соприкасалась с материалом изображения. Фотоизображение физически связано с вещами и полностью находит своё выражение в верификации материального существования и прошлого присутствия вещи.

Настоящее, которое становится прошлым или старым настоящим, выраженным через понятие «это было», определяется как «то, что есть», когда для Бергсона настоящее есть «то, что совершается». Переход от «того, что есть» к «тому, что совершается» или «тому, что происходит» соответствует изменению концепции времени, особенно настоящего. А это не может оставить неизменной концепцию фотографии. «Это совершается» противоречит «это было». Такой переход соответствует смене концепции, в которой фотография является лишь подтверждением существования, на концепцию, в которой фотография может выражать события. Это событие то, что произошло, одинаково находится как за сферой фотографии, в реальности вещей и состояния вещей, так и среди фотографического процесса, так что события возникают из соединения мира и фотографии. Это позволяет вывести снимок из сферы пассивной регистрации и сделать его эстетическим продуктом, обладающим выражением. Обладая составляющей «это было», фотография тем не менее стремится вызвать вопрос «что произошло?», т. е., фотография наряду с верификацией содержит в себе события. Это создаёт парадоксальный характер фотографии, где утверждение и констатация присутствия сосуществует с новостью. *Так мы можем вывести рассмотрение фотографии из сферы референции, ограничивающей её осмысление.* Из этого становится понятно, что предостережение об опасности изображений, стремящихся заместить окружающий мир, метит не в ту территорию. Нет ничего опасного в том, что фотография замещает вещи, если, конечно, это не приобретает

патологический размах, так как она не ограничивается вещами. В строгом смысле она неспособна репрезентовать ничего, кроме себя.

Утверждение о том, что вещь необходимо должна присутствовать, что она с необходимостью была перед камерой, является совершенно верным. Однако из него невозможно с необходимостью сделать вывод о том, что это и является сущностью фотографии. Вещь составляет материальную основу изображения, то, на чём оно строится и где оно укорено. Но основание изображения, как и фундамент здания, является лишь поддержкой, на которой строится здание, но не самой постройкой. «Фотографическое изображение не совпадает с вещью ни материально, ни пространственно, ни темпорально»<sup>63</sup>. Становится ли фотография чем-то, что больше вещи или, наоборот, является бессильной попыткой её предать, в любом случае она и свидетельствует, и вызывает вопросы.

Фотоизображение сочетает в себе два плана: утвердительный и вопросительный. План вещи (которая с необходимостью существовала; удостоверение) и план события («что произошло?»; память; связанный с вопросами относительно состояния вещей). Оба они с необходимостью входят в процесс восприятия, в ходе которого зритель устанавливает связь между данностью снимка и элементами своей памяти, создаёт между ними напряжение, круги памяти. Это значит, что воспринимать — не пассивно раздражать свои органы чувств или принимать, но активно задавать вопросы и актуализировать свою память. Референция, верификация, «это было» и память, событие, «это произошло» составляют два основания фотографии. Тогда как первый из них был удостоен подробного изучения и концептуализации, второй оставался в тени. Но теперь необходимо обратиться ко второму основанию, изучить, как нетелесное воплощается в изображении. Это важно, так как сегодня, по мере того как угасает вера в объективность фотографии, всё чаще возникает один вопрос: можно ли доверять этому изображению?

Итак, фотографии одновременно и утвердительны, и вопросительны, актуальны и виртуальны, являются референцией и событием, представляют собой

---

<sup>63</sup> Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. СПб.: Клаудберри, 2014. С. 272.

материю и память, старое настоящее и прошлое как таковое. Фотографическое время — это не просто последовательность событий настоящего, не бывшее настоящее, это ещё и прошлое вообще. Восприятие изображения соединяет в себе настоящее и прошлое. Прошлое как таковое, которое живёт в нас, — не проходящее, но существующее, чистое прошлое, прошлое памяти, оно влияет на наше восприятие и действия. Мысль Бергсона позволила взглянуть на практику фотографии, от съёмки до восприятия снимков, как на двойственность: с одной стороны, она расположена в переживаемом настоящем материи, с другой, вписана в чистое прошлое памяти. Обе эти части хоть и отличны, но неотделимы друг от друга. Они сообщают фотографии объективность, через регистрацию и субъективность, через память, включающую прошлое в настоящее. Момент съёмки — это всегда и механическая регистрация, автоматическое действие, объективность, и субъективный процесс актуализации, осуществляющийся через сходство восприятия и виртуального образа памяти.

Описанный выше подход призывает признать важными для теоретического рассмотрения фотографии оба её измерения, одно — связанное с виртуальным прошлым памяти, другое — с актуальным настоящим вещей. Именно работа фотографа помогает нам приблизиться к различению в фотографии этих двух аспектов. Его практика, впрочем, как и любого другого человека, развивается на пересечении двух реальностей: реальности материального мира и реальности нематериальной памяти. Восприятие, укоренённое в памяти, одновременно связано с вещами и с прошлым, и поэтому оно глубоко субъективно. «Субъективность нашего восприятия, — пишет Бергсон, — объясняется привхождением памяти»<sup>64</sup>. Описанное верно и для фотографических изображений, которые также располагаются на пересечении двух путей: объективном прямом пути автоматического, материального отпечатка и субъективном возвратном пути памяти. Это позволяет прояснить уже описанные функции фотографии: замедление и повторение. Путь материального отпечатка, соответствует функции повторения, удвоения, ещё одного раза и является *реализацией*. Тогда как путь памяти,

---

<sup>64</sup> Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Мн.: Харвест, 1999. С. 472.

соответствует функции замедления, состоит в различии и творчестве и является *актуализацией*. Первый — объективный, второй — субъективный.

Реализация осуществляется на уровне материи и заключается в нескольких правилах изображения: правило отпечатка (осуществляет переход от материи вещей к материи изображений, линейным, механистическим способом), правило кадра (осуществляет кадрирование, выбор точки съемки, ракурса и выдержки), правило оптики и перспективы (производит сходство). Реализация, поддерживаемая наукой, основанная на идее механизма и исключения руки человека из создания изображений, является идеальным способом повторения, ответом на требования ещё одного раза, которое требуется индивидам, находящимся в состоянии множества, лишённых сложных форм защиты, характерных для традиционных обществ. Но фотография никогда не ограничивается чистым повторением, удвоением и регистрацией предсуществующей реальности.

Функция реализации, идущая от вещей к изображениям, неотделима от функции актуализации, идущей от виртуального к актуальному. Виртуальное, являясь чистой возможностью, существует в потенции, предполагает многообразие форм и ситуаций, никогда не завершённых. Однако через актуализацию виртуальное находит конкретное и конечное воплощение здесь и сейчас. Причём воплощение уникальное, никогда не похожее на другое. Фотография является актуализацией виртуального, которое соответствует памяти, «прошлому вообще», в котором мы живём и которое живёт в нас. Именно потому, что фотография сочетает в себе эти два плана — реализации и актуализации — она так востребована людьми. Являясь, с одной стороны, средством защиты от хаоса мира, через функцию повторения-реализации, с другой, позволяет выстраивать субъективную идентичность, через функцию замедления-актуализации.

Актуализация представляет из себя сложный процесс, так как восприятие не является простой передачей информации по сенсорным каналам. Это положение вполне согласуется теорией извлечения информации Гибсона: «Качества данных, с которыми имеют дело отдельные чувства, определяются типами стимулируемых

рецепторов, тогда как специфика воспринимающей системы<sup>65</sup> определяется качествами предметов внешнего мира»<sup>66</sup>. Это подкрепляет и Бергсон: «Фактическое "чистое" восприятие, т. е. восприятие мгновенное, есть только идеал... Всякое восприятие занимает некоторую толщину дления, продолжает прошлое в настоящем и тем самым причастно памяти»<sup>67</sup>. Непосредственное восприятие не является реальным моментом вещей, но, напротив, вводит в работу память и обладает длительностью, соединяет в себе разные моменты. Оно управляется нашими действиями, нашими нуждами и в особенности нашей памятью. Фотографируя, человек запускает механизм памяти, которая содержит в себе все события прошедшей жизни и стремится вписаться в восприятие. Таким образом, съёмка становится пересечением прошлого и настоящего, местом их встречи. В этом смысле практика фотосъёмки сообщает глубокую идентичность, так как идёт не из настоящего в прошлое, а из прошлого в настоящее, переходя от воспоминания к восприятию, а не от восприятия к воспоминанию. Не в этом ли основа той классификации, которую мы применяем к своим фотографиям, считая их удачными или неудачными? А именно в способности снимков актуализировать память, вписываться в понятие о собственной идентичности, сформированной на протяжении жизни.

Память определяет процесс съёмки, ограничивает восприятие, которое, по идее, должно вмещать в себя всё, но на деле сводится только к тому, что интересует фотографа. Взгляд ограничен насущным интересом и памятью фотографа, его жизнью. Последние, в свою очередь, основаны на культуре и визуальных привычках, зависящих от способа видения и визуального режима эпохи. Визуальная культура влияет на то, что видит фотограф, и на то, какую дистанцию и позу он занимает по отношению к вещам и событиям. Память определяет спектр возможностей, который направляет восприятие фотографа и то, как он видит мир.

---

<sup>65</sup> Воспринимающая система, для Гибсона, представляет собой все тело наблюдателя, связана с активной позицией последнего относительно окружающего мира. Наблюдатель активно слушает, смотрит и т. д., используя в процессе восприятия все тело, тогда как реакция рецепторов — это ощущения, и они несущественны относительно восприятия.

<sup>66</sup> Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988 С. 348.

<sup>67</sup> Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Мн.: Харвест, 1999 С. 663.

Взгляд и поза фотографа определяются его настоящим интересом и элементами памяти, т. е. включены в круги памяти. Итоговое изображение будет в равной степени как актуализацией формальных эстетических схем, существующих в культуре и персональной памяти, так и реализацией, отпечатком, референцией. Практика фотографии стремится совместить в себе три гетерогенных темпоральности: прошлое оператора, как личное, так и коллективное; настоящее вещей; будущее изображения. Нажатие на кнопку спуска происходит каждый раз, когда сходятся все эти три гетерогенные темпоральности. Результат — изображение — всегда является актуализацией того момента, когда виртуальное памяти, окружающий мир и будущее изображения встречаются в одной точке, но не смешиваются. Описанное пересечение можно назвать фотографическим событием. Спуск затвора разделяет время на два темпоральных потока, направленных, с одной стороны, в прошлое вещей, с другой, в будущее изображения, точкой схода которых является память. Спуск затвора, который или произойдёт, или уже произошёл, является фигурой необратимости, в которой заключена действительность происходящего и сингулярная индивидуальность автора.

На основе описанного можно переформулировать критическую позицию по отношению к фотоизображениям. Внимания и осторожности заслуживает не природа симулякра, приписываемая фотографии, не потеря связи с вещами мира, а тот процесс, который можно назвать воспитанием взгляда. К этому подводит П. Бурдьё: «Классовый габитус, понимаемый как система органических и ментальных предрасположенностей и бессознательных схем мысли, восприятия и действия, есть то, что способствует тому, чтобы агенты — в *хорошо обоснованной иллюзии* создания непредвиденной новизны и свободной импровизации — могли порождать всевозможные мысли, восприятия и действия, соответствующие объективным регулярностям, потому что сам этот габитус был порождён в условиях, объективно определяемых этими регулярностями, и через такие условия <...> габитус, этот продукт обусловленностей, представляет собой условие производства мыслей, восприятий и действий, каковые сами не являются непосредственным продуктом

обусловленностей, хотя эти мысли, восприятия и действия — будучи состоявшимися — являются постижимыми, лишь исходя из познания этих обусловленностей, или, точнее говоря, произведённого ими производящего принципа»<sup>68</sup>.

Современное развитие фотоаппаратуры тяготеет к тому, чтобы сделать «фотогеничным» весь мир, все объекты, но против этого движения выступает конечная практика фотографии, ограничивающая теоретическую бесконечность фотографий, выбором конкретных, конечных сюжетов, жанров и композиций. Фотография подчинена коллективным правилам, так что каждый снимок, сделанный в рамках габитуса определённой культуры, выражает систему всех восприятий, мыслей и оценок, соответствующих этой культуре. Итак, угроза тотального распространения фотографии должна быть сформулирована следующим образом: фотография воспитывает взгляд, ограничивает его рамками одного визуального кода, показывает одно, тогда как другое, не соответствующее этосу, делает невидимым. Мир не закрыт для взгляда, но посредством общих регулярностей мы воспринимаем одни события и игнорируем другие. Так встаёт вопрос о фотографической нормативности и о его политическом действии.

Сфотографировано может быть всё, что освещено. Это даёт возможность расширить границы видимого и взгляда. Будь то оптическое бессознательное, связанное со сверхкороткими выдержками, о котором говорит Беньямин, или возможные благодаря технике снимки в невидимом спектре, например, инфракрасная или ультрафиолетовая фотография, или астрофотография, репрезентующая нам космические объекты, недоступные взгляду из-за их удалённости, — всё это расширяет границы реальности, того, что уже понято и организовано в системах знаков. В этом смысле реальность противостоит тому «что реально». «Это — всё, что есть до, после и под поверхностью реальности, это — всё, что ещё не окультурено нашими техническими, научными и социальными отношениями...»<sup>69</sup>. Культурная практика фотографии расширяет реальность,

---

<sup>68</sup> Бурдые П., Болтански Л., Кастель Р., Шамборедон Ж.-К. *Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии*. М.: Издательская и консалтинговая группа «Праксис», 2014. С. 21-22.

<sup>69</sup> Лиер А. ван. *Философия фотографии*. Х.: «Гуманитарный центр», 2019. С. 55.



переводя, если воспользоваться терминами греков, хаос в космос. Однако в ситуации иконического поворота, при котором мир или реальность становятся представлены по большей части через свой образ, в том числе фотографический, границы космоса сокращаются. Реальным становится только то, что представлено образом, всё остальное возвращается в сферу того «что реально». Последнее никуда не исчезает, но конструкция взгляда делает его невидимым. Таким образом, фотография закрепляет и, как пишет В. Савчук, «удостоверяет господство определённых представлений о реальности»<sup>70</sup>. Конструкция взгляда и образа совпадают.

### **1.5. Нормативность фотографии: моделирование видимости и воспитание взгляда<sup>71</sup>**

Важность вопроса о нормативности фотографии становится очевидной в ситуации, когда мир по большей части представлен через фотографические, видео или телевизионные изображения. Сколько бы кадров мы ни сделали, сколько бы часов видео ни сняли, всё равно у нас не получится воспроизвести окружающий мир во всей его полноте. Главное, что остаётся по ту сторону изображения — это возможность взаимодействия с местом, в котором находится наблюдатель: рассматривать, перемещать объекты, самому перемещаться как захочется. Это верно даже, если не брать во внимание, особую роль видимости, в которой исчерпывается информация, доступная на фотографии или видео. Человек, рассматривающий фотографию, всегда имеет дело с точкой зрения, с жестом автора этого изображения. Последнее подчиняется желанию создателя показать или, наоборот, скрыть что-то. Условность и ограниченность автоматических изображений, стремящихся представить для нас мир, остаётся общепринятой и разделяемой ситуацией в обществе. Несмотря на описанную

---

<sup>70</sup> Савчук В. В. Философия фотографии. СПб.: Издательство «Академия исследования культуры», 2015. С. 55.

<sup>71</sup> Хорошилов А.А. Нормативность фотографии: моделирование видимости и воспитание взгляда // Ученые записки Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского. Философия. Культурология. Политология. 2024. Т. 10. № 1. С. 18-29.

неполноту, рассматриваемые медиа успешно встроены в многообразие культурных практик.

Выводы, полученные нами, демонстрируют, что фотография, как персональная практика предоставляет ряд возможностей, действующих как способ защиты от хаоса мира и как способ конструирования идентичности. Действуя в обществе, она способна выражать отношения, демонстрировать события, информировать, удостоверять, создавать общественное мнение. И из-за столь широких возможностей демонстрация фотографических изображений попадает под контроль власти. В её руках фотография участвует в процессе идентификации, каталогизации, создании внешнего вида, моделировании видимости и других процессах упорядочивания и контроля. Результаты этого процесса становятся: фотография для удостоверения личности, запрет на фотографирование определённых мест, контроль за содержанием изображений в СМИ и другие нормативные процессы. Поскольку существование фотографии в культуре служит различным целям и может привести к конкретным действиям и переменам, то контроль как над демонстрацией, так и над производством изображений может рассматриваться как способ контроля над обществом.

Первый факт вмешательства власти в производство фотографий, связанный с решением британского правительства во время Крымской войны 1853–1856 годов, описывает Сьюзен Сонтаг: «Весь предыдущий год (1854) пресса публиковала тревожные сообщения о непредвиденных опасностях и лишениях, которым подвергаются британские солдаты, и, желая как-то нейтрализовать их, правительство предложило известному профессиональному фотографу создать более благоприятное впечатление о непопулярной войне»<sup>72</sup>. Этим официальным фотокорреспондентом был Роджер Фентон. Перед отправкой в Крым он получил чёткие инструкции не фотографировать убитых, искалеченных и больных. Помимо этого ограничения на его фотографии накладывала громоздкая техника, используемый им фотографический процесс, на то время самый совершенный, но от этого не менее трудоёмкий. Поэтому сюжетами его фотографий стали виды

---

<sup>72</sup> Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. С. 38.

Севастополя и Балаклавы, корабли британского флота, палаточные лагеря, укрепления, кладбища. Для того чтобы сфотографировать солдат за повседневными делами, ему приходилось расставлять их наиболее удачным образом и просить не двигаться 15 секунд — таково было минимальное время выдержки при лучших условиях. Первая поддерживаемая правительством командировка фотографа на войну послужила отправным пунктом использования фотоизображений в моделировании мнения о вооружённых конфликтах среди граждан враждующих государств. Нормативность фотографий войны, определяет восприятие событий конфликта и используется для регулирования общественного мнения и поддержания порядка.

Контроль над созданием и распространением фотоизображений также является актуальной практикой истеблишмента. За любым лидером закреплён штат фотографов, изготавливающий официальные снимки событий, встреч и досуга. Все вместе они призваны создать образ, который, например, удовлетворит избирателя и сформирует у него идею сильного, достойного, уверенного политического лидера. Наравне с этим все другие фотографии, которые могут сделать фотографы, по мере возможности тщательно контролируются. Если мероприятие не закрытое, то фотографам отводится определённое место, лишь с которого они могут вести съёмку, и указывается пространство, которое они могут фотографировать. Существующая нормативность для изображений войны и истеблишмента наглядно показывает, как может выстраиваться политическое воспитание взгляда.

Следующий этап контроля производства изображений заключается в полном запрете фотографирования на определённой территории или необходимости получения разрешения на это. Например, на территории Российской Федерации для использования съёмочной аппаратуры на заседаниях суда или в местах лишения свободы требуется разрешение суда или начальника учреждения УФСИН. Сама проблема открытости общественных, частных и специальных мест для

съёмки ярко демонстрируется количеством правовых и нормативных документов<sup>73</sup>.

Однако контроль над снимками осуществляется не только в сфере власти. Нормативность может проявляться в предпочтении одного вида изображений другим, в выборе позы, места или события для съёмки, в эстетических характеристиках фотографии и т. д. — словом, конструироваться на основе габитуса и культурной практики. В определённых случаях введение нормативности в производство фотографий может выступать как инициатива общественной организации или группы людей. Например, в феврале 2015 года Российский Союз Молодёжи запустил «кампанию по борьбе с опасными селфи». В качестве обоснования авторы приводят следующее: «Людам свойственно не замечать опасности, если та скрывается за чем-то безобидным и малозначимым. Но поверьте, речь идёт не о мифической угрозе, опасные селфи — это проблема, которую надо было решать еще вчера [...] подростки все чаще гибнут и калечатся, делая рискованные селфи и экстремальные фото друг друга. Российский Союз Молодежи призывает бороться с «эпидемией селфи!»<sup>74</sup>

Другая сторона нормативности фотографии связана с тем, что Пьер Бурдьё, в рамках анализа социальных способов использования фотографии, называет народной эстетикой. Она выражается в виде фотографической продукции или в суждениях по поводу фотографии, основанных на общественном вкусе, который, в свою очередь, подчинён «категориям и канонам традиционного мировидения»<sup>75</sup>. Последнее подчиняет фотографию логике репрезентации и точного воспроизведения реального. При этом, как показывает Бурдьё, реальное это отнюдь не существующие объективно и согласующееся с реальностью вещей, но то, что соответствует правилам социального определения объективности. Таким образом, общество само для себя определяет, что образ реального, соответствующий способу презентации в этом обществе, является объективным. «Народная

---

<sup>73</sup> Например см.: Протасов П.В. Сборник часто задаваемых вопросов о праве на фотосъёмку (версия 2.0). Электр. версия. URL: <https://disk.yandex.ru/i/YpFK0asNdrMPWw> (дата обращения 18.01.2024).

<sup>74</sup> ВКонтакте: сайт. URL: [https://vk.com/wall-27486\\_9114?ysclid=Isozs323ew400164176](https://vk.com/wall-27486_9114?ysclid=Isozs323ew400164176) (дата обращения: 16.02.2024).

<sup>75</sup> Бурдьё П., Болтански Л., Кастель Р., Шамборедон Ж.-К. Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии. М.: Издательская и консалтинговая группа «Праксис», 2014. С. 124.

эстетика» вносит своё изменение нормативности в создание фотографических изображений и делает это жёстко в соответствии со своим способом восприятия.

Ещё одно измерение нормативности фотография принимает в практике творческой фотографии. Этот термин скорее описывает эстетические особенности изображений, нежели приписывает им выбор определённого объекта для съёмки. Например, одноимённая книга<sup>76</sup> состоит из двух частей: «творческие техники» и «творческие сюжеты». В них подробно рассматривается, как необходимо настроить камеру и как снимать тот или иной сюжет, чтобы получить «замечательные фотографии». Творческая фотография ставит перед собой цель, не покидая поля фотографии и используя только фотографические средства, порвать с расхожим, обывательским, использованием фотографии. Этот переход от обывательской к творческой практике фотографии сопровождается, в первую очередь, углублением знаний в использовании аппаратуры, построении кадра, композиции; связан с улучшением качества изображений. Во многом эти изображения остаются в сфере той же «народной эстетики», просто приобретая качественный, с точки зрения ремесла фотографии, вид. Продвигаясь в навыках творческой фотографии, фотограф, скорее всего, будет определять ценность своих снимков в соответствии с наличием на них «сюрпризов» — определённых тем, метко описанных Роланом Бартом. Среди них: редкость фотографируемого объекта, запечатление действия в его решающей стадии, «смелый трюк», мультиэкспозиция, оптические искажения, случайная или необычная находка. Творческий фотограф должен тренироваться в поисках подобных сюжетов, «подобно акробату, должен пренебречь законами вероятного и даже просто возможного»<sup>77</sup>.

Наконец, нормативность может исходить из фотографических союзов, агентств и организаций. Так, вид репортажной фотографии, какой мы её знаем в XX веке, во многом придала деятельность фотографов агентства Магnum Фото (Magnum Photos). Другое общество, возникшее в начале 90-х годов XX века, широко распространённое в мире — «Ломографическое общество»<sup>78</sup>, развитие и

---

<sup>76</sup> Фрост Л. Творческая фотография, Идеи, сюжеты, техники съёмки. М.: АРТ-РОДНИК. 2003. 160 с.

<sup>77</sup> Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. С. 65-67.

<sup>78</sup> Оно получило свое название из-за советского фотоаппарата «ЛОМО КОМПАКТ-АВТОМАТ» (ЛК-А).

распространение которого связано с особым видом изображений, получаемых при помощи камеры ЛОМО. Они отличаются насыщенными цветами, высоким контрастом, размытостью. То есть полностью противоположны по своей изобразительной эстетике тем изображениям, которые превалируют как в медийной среде, так и среди фотографий, сделанных исходя из общественного вкуса. Помимо изображений, внутренний протест против общепринятой практики фотографии выражается и в 10 правилах ломографии: 1. Всегда берите с собой фотоаппарат, где бы вы ни были; 2. Используйте фотоаппарат в любое время дня и ночи; 3. Ломография не вторжение в вашу жизнь, это часть её; 4. Снимайте от бедра; 5. Приближайтесь максимально близко к избранным ломографическим объектам; 6. Не думайте; 7. Действуйте быстро; 8. Необязательно знать заранее, что у вас получится на плёнке; 9. И после съёмки тоже; 10. Не думайте о правилах<sup>79</sup>. Последовательно эти правила порывают с пунктами «народной эстетики». Это и постоянное наличие камеры, и расширение фотографической практики от занятия с определённым временем и местом до жизни как таковой. И пренебрежение традиционными идеями кадрирования, композиции, выстраивания кадра, прогнозирования результата. И отмена каких-либо видов условностей относительно практики фотографии. Провозглашая абсолютную свободу относительно способа съёмки, ломография всё же устанавливает нормативность изображений через их эстетические характеристики, которые во многом зависят от аппаратуры и машинного основания (способа обработки). Так, практика ломографии создаёт изображения, являющиеся противоположностью общераспространённых фотографий, но для того, чтобы оставаться определённой, придерживается эстетических норм, установленных как используемой техникой, так и способом обращения с ней.

Итак, описанная нами нормативность фотографии находится между тремя аспектами. Во-первых, это дискурс власти, контроль и ограничение на съёмку. Во-вторых, социальные нормы, обусловленные общественным вкусом. В-третьих,

---

<sup>79</sup> Ломография// Фотожурнал ХЭ: сайт. URL: <http://photo-element.ru/ps/lomo/lomo.html> (дата обращения 16.02.2024).

практика фотографирования, созданная вокруг определённого эстетического принципа. На основании этого можно сделать несколько выводов.

Первое, на что падает внимание при таком рассмотрении фотографической практики, — это сконструированность изображений и закрытость мира от них, окружающий мир, его события, остаются по ту сторону фотографии. Парадоксальным образом фотография, которой в XIX веке приписывали будущее, связанное с открытием мира для взгляда, показом недоступных мест, осуществлением переписи вещей и т. п., становится тем, что закрывает этот мир от взгляда, что мало ориентировано на отображение внешнего мира, а больше замкнуто в ряде видов и сюжетов, воспроизводящих одно и то же. Кажется, что сегодня едва ли возможно найти или сделать фотографии, которые просто говорили бы о том, что есть, что происходит, о том, что возвращается каждый день в банальном, уже виденном. Возникает парадокс: новейшие технологии расширяют горизонты восприятия, СМИ демонстрируют нам всё более далёкие и неизведанные уголки мира, синтетические изображения противопоставляются реальным, а в условиях ожесточённой борьбы за внимание культурная индустрия стремится превзойти себя в визуальной изощённости. При этом мы начинаем видеть меньше, не обращаем внимание на повседневное и ординарное, уже виденное.

Пожалуй, единственным местом в современной культуре, где мы можем встретиться лицом к лицу с повседневным и банальным, является современное искусство. Пытаясь разрешить описанный выше парадокс, художники изображают повседневное и знакомое, создают описи вещей, используя в качестве средства фотографию. Эмансипация фотографии от общественного вкуса, дискурса власти и эстетики «сюрприза», произошедшая в искусстве, приводит её к функционированию на том уровне культурной практики, который мы описали как замедление и повторение. Художники, работая с повседневностью, используют фотографию как способ защиты от нарастающего потока информации, визуальных образов, скорости жизни, как способ создания целостности, восстановления связи с конкретным, осязаемым, пережитым, знакомым.

Итак, практика фотографии вполне совмещает в себе две противоположные функции: дематериализацию мира, сокрытие его за визуальными образами, и обратное движение, вновь открывающее взгляду повседневное и актуализирующее мир. Осознание нормативных порядков, применяемых к практике фотографии в определённых социокультурных сферах, при таком рассмотрении играет важную роль в осмыслении границ восприятия и знания об окружающем мире.

Второй вывод, прямо связанный с первым, относительно нормативности, структурирующей культурную практику фотографии, можно выразить следующим образом: суждение о сущности фотографии как о способе прозрачной репрезентации вещей и удостоверения их существования должно приниматься со значительным ограничением. При рассмотрении фотографии в качестве документа необходимо учитывать процесс создания изображения и эстетические привычки автора и зрителя изображения. Проиллюстрировать это положение можно на примере снимков фотографов, работавших в Петербурге во второй половине XIX века. Почти на всех изображениях города мы не увидим деталей неба (ему будет соответствовать равномерная светлая поверхность), людей и столбов с проводами, которые в то время повсеместно были установлены в городе. Если относительно изображения неба ситуацию легко объяснить особенностью фотоматериала того времени, то куда пропадают люди и столбы? Обратившись к оригинальным негативам, можно увидеть, что всё это на них есть. Эстетический принцип того времени заставлял фотографов с помощью ретуши убирать столбы, провода, и случайно попавших в кадр людей, а иногда даже целые кареты с итоговых отпечатков. Публика приветствовала строгие и безмолвные изображения города — в противовес излишним деталям, связанным с индустриализацией и многолюдностью. Таким образом, фотографии Петербурга второй половины XIX века, представляют больший интерес для исследования в качестве способа видения, соответствовавшего той эпохе, а не как документ или свидетельство, описывающее город. В более категоричной форме изложенную ситуацию можно обобщить следующим образом: фотоизображение лжёт, оно говорит не о реальности, а о



культурных кодах. Это третий возможный вывод относительно нормативности фотографии.

Понимание фотоизображений как культурных свидетельств открывает широкий горизонт для исследования социокультурной реальности, получившей расширение через фотографию. Оно становится тем актуальнее и содержательнее, чем большую роль в культуре начинает играть видимость. В общем виде исследование изображений может служить главным инструментом в воссоздании эволюции видения человечества, от доисторической эпохи до наших дней. Как показывает В. М. Розин, историческое рассмотрение связи изображений и социальной реальности может послужить основой для обоснования современного способа восприятия, описания культурных моделей, лежащих в основе видения окружающего мира и производства изображений<sup>80</sup>. Здесь нормативность предстаёт как массовый вкус, на основании которого делается выбор о месте, позе, времени и ситуации для съёмки. Вкус этот крайне консервативен и выдаёт себя через «неисчислимое» множество однотипных изображений, доступных для просмотра в социальных сетях. Портреты, дети, праздники, встречи, отпуска и другие события жизни, если и подлежат фотосъёмке, то только определённым образом, с расчётом на определённые изображения в итоге.

Вся важность подобных наблюдений заключается в том, что выбор точки зрения на фотографируемую сцену редко является осознанным, но скорее совершается в мимолётном схватывании наиболее «красивой» для взгляда компоновке кадра. Бессознательный выбор направления и момента съёмки, разделяемый среди множества фотографов-по-случаю и фотографов-любителей, говорит сам за себя. Такое предпочтение связано с общим планом общественного вкуса, генерирующего способ смотреть, выбирать, думать, оценивать. Общий вид чувственности в современном мире выходит за рамки конкретного государства, народа или общества и становится массово разделяемым всеми участниками

---

<sup>80</sup> Розин В. М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. М.: Едиториал УРСС, 2004. 224 с.

интернет-среды в планетарном масштабе, о чём можно судить по географии фотоснимков.

Всемирный культурный код, во многом укоренённый в визуальном, приводит к тому, что люди начинают видеть одни и не замечать другие события независимо от места жизни, достатка, образования, исторического наследия и т. д. Это означает, что в процессе унификации стираются границы между далёким и близким, а видимое становится неуловимым из-за обилия визуальных клише. В такой ситуации давать себе отчёт в том, чем мы руководствуемся при восприятии и познании окружающего мира, становится особенно важно ввиду вывода, сделанного первым. Видимость, подчинённая дискурсу власти, может выступать как средство контроля. Средство много более опасное, чем силовое принуждение, так как действует неявно, исподволь навязывая нам ту или иную точку зрения как в смысле мышления, так и в смысле направления взгляда. Это подводит нас к концепции «мягкой силы», которая «предполагает, что воздействовать на поведение других и изменять его в желаемую сторону можно путём использования собственной привлекательности, симпатии, авторитетного влиятельного имиджа и при этом формировать предпочтения других участников отношений. «Мягкая сила» основывается на использовании нематериальных ресурсов, таких, как культура, идеология и институты»<sup>81</sup>.

Если мы придаём своим фотоизображениям определённый желанный вид, мы тем самым используем фотографию как прокрустово ложе для нашего восприятия. Чувственность, организованная по фотографическому принципу, приводит к ситуации, когда мы считаем правомерным выносить решение о ценности места, объекта, события и даже человека по одной лишь фотографии. Сергей Лишаев подробно описывает одно из проявлений такого рода восприятия, называя его «фото-конструкция путешествия». «С тех пор, — пишет Лишаев, — как туризм стал массовым, а путеводной нитью наших странствий по свету стала фотография, его природа изменилась. Когда-то внимание путешественников

---

<sup>81</sup> Якоба И.А. «Мягкая сила» в современной политике и дискурсивной технологии // Социологические исследования. 2014. Номер 12. С. 67.

занимали дорога и то, что ей открывалось: другой мир, другие люди, невиданные обычаи и нравы. Бытие-в-пути было насыщено событиями и встречами, оно давало человеку новый опыт и расширяло границы сознания. В наши дни внимание туриста сместилось с людей и ландшафтов на технические образы. Соответственно, иным стало и путешествие»<sup>82</sup>. Собираясь в путешествие, турист смотрит фотографии того места (главным образом достопримечательности) куда едет, приехав, делает снимки этих уже увиденных на других фотографиях достопримечательностей, но уже свои, а вернувшись домой, смотрит на эти снимки. Такую ситуацию едко комментирует Маклюэн: «Можно поспорить, что такие люди на самом деле никогда не покидают своих избитых маршрутов восприимчивости, равно как никогда не прибывают ни в какое новое место»<sup>83</sup>.

Итак, рассмотренная нами нормативность практики фотографии характеризуется, с одной стороны, предпочтительным видом изображений, который зависит от культурных кодов, привычек и норм зрительного восприятия, принятого в конкретном обществе. С другой стороны, нормативность исходит из дискурса власти, действуя, как прямой запрет на съёмку, как регулирование содержания фотографий, демонстрируемых в СМИ или публично, как формирование общественного мнения через предъявление фотографий, которые вписываются в визуальные стандарты людей, не вызывают противоречий своим значением и искажают смысл сфотографированного события тем, как оно сфотографировано. Культура производит воспитание взгляда, и фотография в этом процессе занимает не меньшую роль, чем телевидение, кино и интернет.

Диалектика предъявленного/скрытого, появления/исчезновения пронизывает современную культурную практику фотографии. Появившись в связи с развитием метрополий, монетарной экономики и индустриализацией, фотография в полной мере соответствовала обществу модерна, поскольку отлично могла его документировать и актуализировать его ценности. В неё верили как в инструмент, который поможет открыть мир, сделать его представимым,

---

<sup>82</sup> Лишаев С. А. Помнить фотографией. СПб.: Алетейя, 2012. С. 50-51.

<sup>83</sup> Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.: Кучково поле, 2011. С. 224.

объединить разрозненные территории. Тогда и появилась вера в фотографию как в документ, чья достоверность не могла быть оспорена из-за машинной основы и исключенности руки человека из процесса создания изображений.

Сегодня фотография стала совершенной машиной для создания изображений. Изменив полностью свою технологию, она смогла мимикрировать под вид своего прошлого способа существования. Но при этом изменилась роль самих изображений, предлагаемых её практикой. Функция показа, предъявления, репрезентации, регистрации мира, свойственная фотографии на её начальной стадии, сменилась функцией замещения, моделирования, презентации, сокрытия мира для глаза. Это движение, с одной стороны, освободило фотографию от довлеющей над ней документальной парадигмы и открыло для неё путь в современное искусство на правах его материала. С другой стороны, оно требует более внимательного отношения к самим фотографическим изображениям, которые приобретают ряд новых значений, отличных от изначального, документального.

Если фотография сегодня претендует на то, чтобы контролировать наше видение, скрывать то, что не должно быть увидено, и показывать то, что должно, это требует внимательного рассмотрения нормативных порядков, участвующих как в выборе объектов для съёмки, так и в решении показывать или не показывать определённые снимки. В общем виде всё это приводит к мысли о конкретном измерении существования фотографии — политическом. Политическое измерение практики фотографии понимается здесь максимально широко и включает в себя, как уже описанное вмешательство власти в сферу создания и распространения изображений, так и функционирование этой процедуры в рамках социальной среды, когда мои фотографии оказываются включёнными в процесс демонстрации их другим людям.

Сочетая пластичность с документальной характеристикой, фотография может вводить в заблуждение относительно окружающего мира преднамеренно или бессознательно. Это заслонение мира происходит, когда пластичность путают или растворяют в документальности. Культурный код, ответственный за норму,

навязывает выражению однообразный, банальный вид, призванный повторяться от раза к разу в каждом выборе сюжета, ракурса и кадра для конкретной фотографии. Без принятия понятия нормативности фотографии и её тесной связи со способом восприятия, принятым в конкретном обществе, сложно выйти за рамки представлений о фотографии как репрезентации и вполне прозрачном изображении, способном без искажений представить референт. А, оставаясь в рамках этого представления, невозможно увидеть политическое измерение фотоизображений. Это равносильно тому, чтобы оставаться беззащитным относительно моделирования реальности, ограничивать своё восприятие мира, нагружать свой взгляд всё новыми слепыми пятнами. Культурная практика фотографий неразрывно связана с нормативностью, предписывающей и ограничивающей создание новых снимков и распространение уже имеющихся.

## Глава 2. Культурные практики фотографии

### 2.1. Практики фотографии в повседневности

Постоянное присутствие фотографий в нашей повседневной жизни (пресса, афиши, социальные сети, медиа, реклама и т. д.) смещает внимание с анализа культурной практики фотографии в сторону разговора о фотографии как таковой. При этом ускользает роль фотографической практики как вида культурной практики — процесса реализации культуры, т. е. целенаправленной деятельности в сфере культуры, связанной с созданием и воссозданием её элементов через предметную, преобразующую деятельность, а также тренировку, подготовку и усвоение.

Начиная разговор о фотографии, не сразу вспоминают о своих снимках. Отпуск, встреча с друзьями, день рождения, выпускной, свадьба, семейная встреча, селфи, фотографии детей — одним словом, личные или любительские фотографии часто выпадают из сферы внимания исследователей. Создаётся впечатление, что они слишком знакомые и личные, чтобы обращаться к ним как феноменам, отображающим и проясняющим феномен культурной практики фотографии. Вспоминают скорее снимки известных фотографов, их известные фотографии. Сфера личных снимков, на первый взгляд, как будто непригодна для рассмотрения в качестве предмета рассуждения о фотографии. Однако это представление обманчиво, и исследовательский интерес к любительской практике фотографии в российской науке возник в 2000-е годы, тогда как на Западе этот предмет активно исследовался в последней трети XX века<sup>84</sup>. В области этих исследований бросается в глаза их мультидисциплинарный характер, представленный различными

---

<sup>84</sup> Центральные исследования, посвященные феномену любительской и повседневной фотографии, проведенные в России см.: Гурьева М.М. Повседневная фотография в современном культурном контексте: диссертация кандидата философских наук: 24.00.01. СПб, 2009. 167 с.; Бойцова О.Ю. Любительская фотография в городской культуре России конца XX в.: визуально-антропологический анализ: диссертация кандидата исторических наук: 07.00.07. СПб, 2010. 249 с. Зарубежные исследования: Бурдые П., Болтански Л., Кастель Р., Шамборедон Ж.-К. Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии. М.: Издательская и консалтинговая группа «Праксис», 2014. 456 с.; Chalfen R. Snapshot Versions of Life. Popular Press 2, 2008. 222 p.

социально-гуманитарными науками: культурология, социология, этнография, антропология, психология. Общим, остаётся явная или имплицитная опора на философский анализ фотографического образа и определение его онтологического статуса. Несмотря на это, количество теоретических работ, посвящённых феномену любительской фотографии, несоизмеримо меньше, в сравнении с текстами по теории и философии фотографии, а также критическими статьями по художественной фотографии.

Попытка эксплицировать значение практики фотографии в культуре, основывается на снимках, воспринимаемых в пространстве магазинов, офисов, журналов, выставок, социальных сетей, т. е. на чужих фотографиях. Это в той же мере скрывает смысл культурной практики фотографии, как и сводит разговор о ней к чистому вуайеризму. Из вида пропадает самая большая часть результата фотографической практики, которая заключается в любительской, а вернее, персональной деятельности каждого владельца фотокамеры. Личная, семейная или групповая потребность в фотографировании и её результат, рассмотренный в тесной связи с вызывающим их социальным действием, направляют исследование от рассмотрения фотографии как таковой к её повседневной, любительской практике.

Для начала необходимо обратиться к следующему вопросу: почему любительская практика оказалась предрасположена получить такое широкое распространение, что и до массового появления смартфонов с фотокамерой, мало у кого не было бы фотоаппарата? Вероятно, очевидная точка зрения, что из-за экономической и технической доступности (фотоаппарат стоит недорого и управлять им способен каждый) фотография легко распространяется, не должна вводить нас в заблуждение. Доступность фотографирования и существование мест, где можно демонстрировать свои фотографии (например, персональные страницы в социальных медиа), не раскрывают причины столь значительного распространения фотографии, выдают следствие за причину, так же как предположение о том, что увеличение числа производимых фотографий после цифровой революции является лишь причиной смены технологии и связанной с ней

лёгкостью производства фотографий. Как пишет Бурдые: «...принимая следствие за причину, мы объясняем фотографическую практику, подчинённую социальным правилам, нагруженную социальными функциями и на этом основании переживаемую как потребность, через то, что является её следствием»<sup>85</sup>.

Если фотография распространяется очень быстро, например, к концу XIX века в Санкт-Петербурге только на Невском проспекте было порядка 30 фотоателье<sup>86</sup>, то это можно объяснить тем, что она с самого начала, стала выполнять функции, предшествовавшие её появлению. И именно по этой причине, несмотря на вдохновляющее многообразие фотопроцессов, техник съёмки, инструментов редактирования и вообще гибкость фотографии как художественного инструмента, любительская практика фотографии основывается на строгих регулярностях, и как показывают исследования, является стереотипной и строгой системой конвенций и правил. Для обозначения этой системы Ричард Чалфен вводит понятие «Kodak culture», первым термином отсылая к экономической и технической истории формирования любительской фотографии<sup>87</sup>, а вторым конституируя её как часть культуры и особого рода культурную практику, так как «кодак культура» — это всё, чему человек должен научиться и что он должен знать и уметь, чтобы надлежащим образом участвовать в домашней форме визуальной коммуникации (*home mode of pictorial communication*)<sup>88</sup>. Завершая своё исследование, Ольга Бойцова делает вывод: «...любительская фотография представляет собой символическую систему. Снимки с сопровождающими их словами являются визуальными «высказываниями», а стоящую за такими «высказываниями» систему неписаных правил и конвенций можно назвать «языком любительской фотографии»<sup>89</sup>. В свою очередь, исследование Марии

---

<sup>85</sup> Бурдые П., Болтански Л., Кастель Р., Шамборедон Ж.-К. Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии. М.: Издательская и консалтинговая группа «Праксис», 2014. С. 34.

<sup>86</sup> Фотосалоны С. Петербурга: 1880-1917 годы. Алфавитный список фотографов, фотографий, владельцев фотографий с указанием адресов, а также образцы паспарту некоторых фотомастерских столярного города Санкт-Петербурга за разные годы. URL: [http://rod.meller.su/FotoSalonSPb/FotoSalon\\_0.htm](http://rod.meller.su/FotoSalonSPb/FotoSalon_0.htm) (дата обращения: 10.05.2024).

<sup>87</sup> Подробнее о роли компании Kodak в создании рынка любительской фотографии см.: Левашов В. Лекции по истории фотографии. Второе издание. М.: ООО «Тримедиа Контент», 2012. С. 34.

<sup>88</sup> Chalfen R. Snapshot Versions of Life. Popular Press 2, 2008. P. 10.

<sup>89</sup> Бойцова О. Ю. Любительское фото: визуальная культура повседневности. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 242.



Гурьевой<sup>90</sup> подробно раскрывает исторический процесс реализации этой символической системы с середины XIX века до наших дней.

Систематизировать значение любительской практики фотографии в процессе реализации культуры поможет выделение четырёх главных, взаимосвязанных аспектов любительской практики: социализация и инкультурация, символическая коммуникация, конструирование идентичности, актуализация памяти. Осуществляемая в рамках любительской практики социализация в культуре основана на двух функциях: передача и воспроизведение культурной информации, ценностей и норм; сплочения социальных групп и легитимации включения в них новых участников.

В социализации, как процессе усвоения индивидом образцов поведения, социальных ролей и норм, а также духовных ценностей, фотография предстаёт как символическая система. Строго нормативная и ориентированная на конечный набор фотогеничных сюжетов и сцен она призвана фиксировать узловые этапы жизненного пути, ситуации успеха, праздники, крупные материальные приобретения, смену статусов и ролей и т. д. Фотографируя то, что должно и необходимо фотографировать, носители культуры сообщают то, как нужно жить. Эту ситуацию уместно описать через, сформулированный Питером Бергером и Томасом Лукманом, диалектический процесс социализации, включающий три момента: экстернализацию, объективацию и интернализацию<sup>91</sup>. Поскольку мы уже находимся в ситуации массового распространения фотографии, то социализация в культуре и инкультурация через любительскую практику начинается с того, что человек, в рамках отдельной культуры, воспринимает определённые фотографии или становится участником фотографируемой сцены. Эта культурная практика является объективацией, т. е. проявляет себя как результат деятельности, доступный мне и другому как элемент внешнего мира. Эта объективация интернализируется, т. е. усваивается и становится частью личности и её

---

<sup>90</sup> Гурьева М.М. Повседневная фотография в современном культурном контексте: диссертация кандидата философских наук: 24.00.01. СПб, 2009. 167 с.

<sup>91</sup> Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М.: «Медиум», 1995. С. 210.

внутренних структур. После чего человек воспроизводит эту практику в своей деятельности — экстернализирует её. Мы видим фотографии других людей, после чего сами в подходящих условиях делаем такие же фото, которые, в свою очередь, показываем другим и т. д. При этом важно, чтобы субъективное значение объективации при экстернализации и интернализации совпадали. А обоюдное знание об этом совпадении предполагает сигнификацию (обозначение). Так обеспечивается возможность понимания и коммуникации.

Являясь символически нагруженной, любительская фотография выступает в качестве своеобразного визуального учебника социальной жизни, который сообщает какие жизненные этапы должен пройти человек и как он должен при этом выглядеть, какие эмоции он должен испытывать, какими внешними проявлениями социального успеха он должен обладать, как выглядит идеальный отдых счастливой семьи и т. д. Так через любительскую практику фотографии происходит выражение, передача и воспроизведение культурной информации, ценностей и норм.

Второй аспект социализации и инкультурации, осуществляемый любительской практикой, связан со сплочением социальной группы и легитимацией включения в неё новых членов. Важность фотографии здесь проявляется во включении фотосъёмки в ключевые этапы жизни. Можно составить любительскую фотобиографию: фото в роддоме, утренник в детском саду, первое сентября, последний звонок, посвящение в первокурсники, выпускник с дипломом в руках, свадьба, Новый год, рабочий коллектив, юбилей, отпуск, фото рядом с домом и машиной, снимок в ритуальном зале. Смысл и роль фотографии в разных жизненных этапах зависит от культурного значения этого этапа. Фотография может быть истолкована исходя из культурной практики, в которой она участвует: фотографии во время свадьбы, в таком случае, делают для того, чтобы через запечатление обмена кольцами санкционировать союз двух индивидов, а также для увековечивания торжественности; рождение ребёнка укрепляет семейную сплочённость и создаёт потребность в фотографиях, которые будут фиксировать облик ребёнка в разные периоды детства; в отпуске любительская фотография

стремится сохранить уникальную в своём роде встречу между индивидом и местом, между особенным моментом существования и особенным объектом.

Процесс инкультурации связан с сигнификацией, которая предполагает наделение любительских снимков определённым значением, выходящим за рамки простой референции, что позволяет перейти ко второму аспекту любительской практики фотографии — символической коммуникации. Любительские снимки предназначены для обмена и демонстрации. Их выкладывают в социальных сетях и отправляют в мессенджерах, сопровождая комментариями, собирают в альбомы, размещают в интерьере. Таким образом, они используются и в ситуации личного/интимного общения, и выставляются для демонстрации на потенциально бесконечном количестве экранов. Любительские снимки являются культурными знаками, означаемое которых разделяется всеми участниками, использующими любительскую фотографию для коммуникации. Они передают информацию о социальном статусе и уровне потребления, досуге, связях, посещённых местах, подчёркивают достижения — словом, выражают все то, что является фасадом успешной жизни и элементом правильного жизненного пути. Их действие как инструмента символической коммуникации призвано сообщить другому и получить от него подтверждение о соответствии абстрактным нормам. Демонстрируя типичную фотографию, я рассчитываю получить типичную реакцию. Именно поэтому сами фотографии ограничены определённым набором фотогеничных сюжетов и сцен, соответствуют определённой эстетике.

Третий аспект любительской практики возникает в процессе символической коммуникации, так как с помощью снимков передаётся информация окружающим и самому себе о себе, т. е. конструируется идентичность. Речь идёт о создании своего образа, которому через техническую сторону фотографии приписывается объективность. Важно, чтобы образ на фотографии соответствовал интернализированным культурным и личным эстетическим принципам. Таким образом, снимок является одновременно сконструированным и объективным, «достоверно» изображает субъективное представление о себе. Фотография выступает как одежда и косметика, подчёркивает нужные детали и маскирует

лишнее. Не случайно «тушь» и «ретушь» являются однокоренными словами. Фотографируясь, человек стремится выйти на фотографии так, чтобы полученный снимок соответствовал внутреннему образу и мог быть предоставлен как замещающий объект. Именно поэтому фотография так хорошо подходит и получила широкое распространение как инструмент создания онлайн-образа в цифровых медиа. А широкую популярность и повсеместное применение получили фоторедакторы.

Конструирование идентичности, которое тесно связано с процессом символической коммуникации, осуществляемой с помощью любительской практики, не может основываться только на субъективных представлениях человека о самом себе. Чтобы фотографическое сообщение было прочитано, так как это предполагает контекст любительской практики, оно должно быть сконструировано на основе типичных сцен и принятых клише в соответствии с общей системой нормативности любительской фотографии. Ольга Бойцова пишет: «В этом своеобразный парадокс любительской фотографии: предназначенная, как кажется носителям культуры, для фиксации фактов биографии конкретного человека и используемая в этих целях, она на самом деле регистрирует общее и служит для вписывания индивидуального жизненного пути в норму».<sup>92</sup> В этом смысле, можно говорить о сконструированной идентичности как о фотографическом иератизме, свойственном любительской практике: взгляд в объектив; фронтальное изображение людей; центрирование кадра вокруг главного объекта съёмки; выбор точки, угла и масштаба съёмки в соответствии с «естественным» взглядом; размещение всех объектов на одном (чаще общем) плане; избегание деталей, излишних для передаваемого сообщения.

Последним аспектом любительской практики, как способа реализации культуры, является процесс актуализации памяти. В повседневном дискурсе эту задачу связывают с сохранением памяти и воспоминаний, имплицитно имея в виду, что фотоизображение даёт непосредственный доступ к событию, которое оно

---

<sup>92</sup> Бойцова О.Ю. Любительское фото: визуальная культура повседневности. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С. 244.

изображает, т. е. является его прямым референтом. Но детальное рассмотрение показывает, что в процессе восприятия фотография является скорее «включателем» памяти, осуществляющим процесс актуализации, т. е. возрождения воспоминания и включения его в настоящее. Восприятие фотографии в темпоральном аспекте связано с двумя направлениями: стереоскопическим (обращённым в настоящее и в прошлое) и ориентированным (из прошлого к настоящему). Восприятие актуализирует память, включает прошлое в настоящее и переносит зрителя фотографии в его прошлое. Это означает, что фотографии не отражают полностью прошлое состояние вещей, изображённых на них. Прошлое смешивается с воспоминаниями о событиях, мыслях и встречах, которые связаны с этим изображением как до, так и после его создания. Связь восприятия и воспоминания даёт возможность ассоциировать изображения не только прямо с их референтом, но и с другими образами, имеющими своё начало в воспоминаниях и психике.

Процесс актуализации памяти довольно сложен, так как восприятие — это не просто передача информации через органы чувств. Оно не отражает реальность напрямую, а задействует память и имеет длительность. Восприятие управляется нашими действиями, потребностями и, прежде всего, памятью. Когда мы фотографируем или рассматриваем снимок, мы запускаем механизм памяти, который хранит все события нашей жизни и стремится вписаться в наше текущее восприятие. Таким образом, фотография становится местом встречи прошлого и настоящего. Она отражает глубокую идентичность, поскольку идёт не от настоящего к прошлому, а от прошлого к настоящему, переходя от воспоминаний к восприятию. Сознательный мотив к съёмке, выраженный во фразе «фото на память», говорит скорее о желании создать такой объект восприятия, который способен актуализировать память и вписываться в понятие о личной или групповой идентичности.

Как видно, аспекты культурной практики любительской фотографии тесно взаимосвязаны. Реализуясь как процесс социализации в культуре она предполагает как личный, так и надындивидуальный уровень и успешно совмещает в себе задачу

выражения системы общественных норм, ценностей и предписаний с потребностью выстраивания личной и групповой идентичности, оставаясь интимной в процессе коммуникации и актуализации памяти. Всё это делает любительскую фотографию ценным инструментом анализа. Оставаясь неизменной в своей технической основе, она является своеобразным пробным камнем, по использованию которого можно понять культурные особенности того или иного общества. Консервативная по своей природе, она может демонстрировать существенные и малозаметные культурные изменения, являться выражением динамических процессов в сфере визуального и общественного.

Итак, любительская фотография — это особый вид культурной практики, который позволяет передавать и сохранять культуру через визуальные образы. Она выражает систему групповых ценностей, норм и идеалов, которые реализуются через аспект социализации и символической коммуникации. Через рассматривание чужих и создание своих любительских фотографий происходит выражение и воссоздание культурной нормативности, демонстрируется групповая принадлежность. Другая особенность любительской фотографии связана с конструированием субъектности. Опираясь на документальный характер фотоизображения, с одной стороны, и возможность актуализировать персональную или коллективную память, с другой, любительская фотография создаёт виртуальный образ, который объединяет личное, общественное, культурное и объективное.

За последние десятилетия мы наблюдали несколько значимых изменений в любительской практике фотографии. Первым является цифровая революция, в рамках которой произошёл отказ от использования аналоговой фотографии в пользу цифровой. При этом за внешним сходством плёночной и цифровой фотографии кроется качественное изменение онтологического статуса фотоизображения. Социальные сети, вначале захватившее только младшее поколение, но позднее подключившие к себе подавляющую часть населения, стали легитимным расширением виртуальной реальности, что повлекло за собой необходимость создания своего онлайн-образа. Фотография, получившая

цифровое измерение, стала инструментом фотоконструирования жизни для демонстрации присутствия в цифровой среде. Не изменив своих основных функций, любительская практика интенсифицировалась. Фотоальбом или лента на персональной страничке в социальной сети, с одной стороны, стали обращены к анонимному множеству пользователей, а не близкому кругу общения, с другой, снимки получили универсальные инструменты обратной связи и форму одобрения — лайк, комментарий, репост.

Другим значимым изменением в любительской практике стало расширение сферы фотогеничного, т. е. совокупности предметов и сцен, которые следует сфотографировать и фотографий, которые нужно сделать, в противоположность всем возможным фотографиям. Селфи, еда, сцены повседневной жизни и практически любые предметы, которые так или иначе интересуют человека с камерой, становятся объектом съёмки и демонстрации. Это не значит, что всю историю существования фотографии эти объекты съёмки игнорировались. Но сегодня они стали обыденным элементом коммуникации и выстраивания идентичности для участников любительской практики. Ещё одним изменением, происходящим на наших глазах, становится внедрение искусственного интеллекта. Речь идёт как о создании с нуля изображения с помощью генеративного искусственного интеллекта по заранее сформулированному запросу, так и о внедрении этой технологии в фоторедакторы и программное обеспечение фотокамер. В последнем случае изображение автоматически обрабатывается с целью соответствовать определённой эстетике, разделяемой участниками любительской практики фотографии. Анализ этих и других изменений любительской практики показывает, как её можно использовать в качестве инструмента анализа меняющейся культуры. Оставаясь укоренённой в обществе, стабильной и изменчивой, она выражение культуры, способ её реализации. Для иллюстрации приведённых выводов проведём анализ нескольких конкретных видов любительской практики: семейная практика (фотосъёмка праздников и отпуска) и селфи.

Крупное социологическое исследование, посвящённое социальному использованию фотографии, проведённое группой исследователей под руководством Пьера Бурдьё в первой половине 60-х годов XX века<sup>93</sup>, предоставляет множество статистических данных и является одним из первых анализов любительской практики фотографии. Подавляющая часть фотографов, которых Бурдьё называет «конформисты-сезонники», практикуют фотографию в основном по случаю семейных праздников и церемоний, встреч с друзьями или во время отпусков. Любительская практика в основном сохраняется и осуществляется исключительно из-за её семейной функции. А именно, благодаря той роли, которую ей отводит семья — это запечатление и сохранение значимых моментов семейной жизни. Практика фотографии способствует укреплению семейных уз, периодически подтверждая чувство принадлежности и единства семьи. Семейная фотография выражает чувство праздника, представляет семью одновременно в качестве субъекта и объекта. И в такой ситуации потребность в фотографиях и потребность в фотографировании появляется тем сильнее, чем сплочённей является семья или группа. Практика фотографии создаёт торжественность и увековечивает время празднования коллективной жизни. Свадебная фотография быстро распространилась, а сегодня даже является неотъемлемым требованием, по той причине, что она сочетается с самими культурными условиями праздника — расточительностью и мотовством. Заказ фотосъёмки на праздник, это трата на показ, которая должна увеличить торжественность, с одной стороны, самим своим фактом, с другой, последующим наличием фотографий. Поэтому сегодня не бывает свадьбы без фотографий.

По Дюркгейму, функция праздника заключается в том, чтобы оживлять и воссоздавать группу. Отсюда становится понятно, почему фотография ассоциируется с праздником. Это происходит, потому что она предоставляет возможность увеличить торжественность важных моментов жизни, когда группа утверждает и воссоздаёт своё единство. Торжественность диктует поведение и

---

<sup>93</sup> Бурдьё П., Болтански Л., Кастель Р., Шамборедон Ж.-К. Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии. М.: Издательская и консалтинговая группа «Праксис», 2014. 456 с.



способ представленности перед объективом фотографа. Никто не игнорирует его инструкции, — смотрят в объектив, если нужно смотреть, прыгают, если сказали прыгать, улыбаются, если была дана команда. Фотографируется только то, что должно быть сфотографировано и ни что иное. Торжественное событие может фотографироваться, так как оно не связана с повседневной жизнью, и должно фотографироваться, так как фотографии актуализируют образ, через который люди и группы представляют себя и который они хотят о себе создать. В общем виде то, что фотографируется и то, что сообщается через фотографический язык, является не индивидами в их уникальной конкретности, но социальными ролями и отношениями: школьник на первом звонке, молодожёны, военный, выпускник, отец с ребёнком в роддоме, родственники. Итак, все события, представляющие собой интенсификацию жизни семьи, связанные с праздником или со знаковыми событиями, способствуют увеличению культурной практики фотографии.

Из-за возможности фотографии стать предметом коллективного созерцания, и особенно в эпоху социальных медиа, она становится способом продления праздника, который изображает и о важности которого сигнализирует. Особым образом у практики фотографии есть предрасположенность служить техникой праздника и его повторения, из-за того, что она способна запечатлеть наиболее воодушевлённые и способствующие радости моменты. Её способность схватить исключительные моменты делает её исключительной, фотографии «удачных» или «хороших» моментов в дальнейшем превратятся в «тёплое» воспоминание. Встраиваясь в ассоциативный ряд с праздником, встречей друзей или семейным событием, фотография увеличивает и обостряет праздничность как переживание предельного опыта, или даже, по словам Бурдые, «сообщает ему исключительность жертвоприношения»<sup>94</sup>. При этом сама фотография чаще всего становится чистым знаком, расшифровать который могут только те, у кого есть ключ. Это происходит из-за того, что сам праздник строится из мелочей, есть нечто создаваемое, и поэтому часто сохраняются только воспоминания о присутствии на празднике, «добрая память». Фотография актуализирует это воспоминание, и если она не

---

<sup>94</sup> Там же, с. 50.

может сообщить, над чем смеялись эти люди на этом праздничном снимке, то она точно свидетельствует о том, что действительно смеялись. Получается, что изображение, практически ничего не сообщающее о событии, тем не менее вызывает воспоминание о празднике вообще, «добрую память», противопоставляет забвению не через план мимесиса, но через создание кругов памяти, в которые образ фотографии включён, как один из многих образов, связанных с актуализацией воспоминания.

Не стоит думать, что фотография как инструмент праздника ориентирована только на «правильные» снимки, она так же может представить осмеяние сакрализации как символическое кощунство. Кривляние или один из гостей, заснятый в смешной или неприличной позе, усиливают смех, осуществляют своего рода торжественность наоборот, нарушение всех правил. Это не противопоставляет праздничности, но выражает и укрепляет регулируемую беспорядочность праздника. Следовательно, нет оснований для того, чтобы видеть в кривлянии и паясничании перед камерой, как и в фотографиях кривляния, эффект отрицания торжественности.

Потребность в практике фотографии, или, как ее называет Бурдье, «техники усиления торжественности или техники повышения праздничности и всегда техники праздничной торжественности»<sup>95</sup>, становится тем сильнее, чем более условными становятся торжества и чем меньше остаётся публичных знаков праздника, придающих присутствию на них объективное основание. Семейные праздники, такие как день рождения, именины или годовщина, сегодня могут восприниматься как нечто произвольное и необязательное, во многом из-за обособленности современной семьи. Праздничная фотография будет действительно праздничной, если фотограф, выбираемый из людей, причастных к празднику, позаботится о том, чтобы забыть (как и все остальные) о том, что праздник создаётся и бывает только тогда, когда его делают и только потому, что его решили сделать. Общество приобретает высокие скорости изменений, что не даёт ему возможности обладать непрерывностью, достаточной для того, чтобы

---

<sup>95</sup> Там же, с. 51.

составить собственную историю, объединяющую его членов. В такой ситуации видится естественным, что практика фотографии, для семьи как единственной малой группы, продолжающей сохранять непрерывность, при отсутствии других способов сохранения тождественности, становится местом памяти и накопления наследия. Итак, семейная практика фотографии увеличивает торжественность, воссоздаёт единство и хранит память — словом, обеспечивает её социокультурное существование.

Сегодня развитие фототехники предоставляет действительно широкие возможности в плане создания изображений. Но влияет ли как-то использование современной камеры на семейную практику фотографии, даёт ли возможность выхода на другой уровень практики? На самом деле, интенсификация практики, которой способствует современная техника, приумножая удобные случаи для фотографирования, не может сама по себе стать причиной изменений семейной практики и предоставить доступ к качественно иному занятию фотографией. Покупка новой камеры скорее обусловлена потребительской потребностью и необходимостью купить качественный продукт, нежели желанием изменить практику фотографирования. Иными словами, усовершенствование техники идёт не от потребности в изменении практики как таковой, т. е. изнутри, но приходит извне, в виде заботы о соответствии неоформленной групповой норме. Фотоаппарат, его возможности и ограничения, не могут служить основой для задавания модальности практики, эстетического и даже технического качества образа, так же как технические ограничения фотоаппарата и неграмотность фотографа конформиста-сезонника не могут объяснить консервативное и образцовое производство изображений. Оставаясь в поле семейной практики фотографии, техника обречена использоваться только в целях последней. В полном использовании возможностей фотоаппарата даже нет необходимости, так как он покупался не из-за его технических возможностей. Если нормативность задаёт то, что должно и может быть сфотографировано, то поле фотогеничного не может расширяться до бесконечности, и практика фотографии не может сохраниться при отсутствии подходящих моментов. Получается, что до

бесконечности фотографировать фотогеничное просто невозможно, а за его пределами фотографировать просто нечего.

В качестве примера рассмотрим практику фотографии, связанную с отпуском или туризмом. Возможно ли её объяснить с помощью семейной практики? Как кажется, что редкость тех видов, которые открываются путешественнику в посещаемых ими местах, создаёт объективную возможность фотографирования, однако, может быть так, что несмотря на это, интенсивность практики не возрастает. И дело здесь не в отсутствии таких стимулов, как красивые пейзажи или разнообразие и колоритность посещаемых мест, а в том, что отсутствуют культурно определённые возможности фотографирования. Отпуск способствует увеличению фотографической практики только в той мере, в которой он связан с интенсификацией семейных отношений или частых встреч с друзьями. Фотографирование в этой ситуации отчётливо выражает функцию увековечивания значительных моментов. Иными словами, практика, настолько сильно связанная с не повседневными событиями, что мы можем говорить про неё как про технику праздника, естественным образом усиливается в периоды разрыва с повседневной жизнью и средой.

Фотография, замедляющая многообразие сменяющих друг друга впечатлений, через актуализированный образ, предрасположена к тому, чтобы стать трофеем. Туристическая практика фотографии стремится сохранить уникальную в своём роде встречу между индивидом и сакрализованным местом, между особенным моментом существования и особенным объектом, обладающим высоким символическим КПД. Два изображаемых объекта, индивид и место, расположенные по центру кадра и строго фронтально, фотографируются для того, чтобы один из них увековечивал другой. Такие фотографии есть не что иное, как аллегория или идеограмма, так как на них важными оказываются не индивидуальные черты и события, а символическое значение. Фотографируясь на фоне места, обладающего высоким символическим КПД, стремятся воспроизвести знак, который не будет обладать значением чистого индекса. С другой стороны, распространены фотографии, ассоциирующие персонажа с объектом, не имеющим

ни малейшего значения. Снимки на улице, или в непонятном месте, на фоне безразличного или анонимного декора. Однако как и фото на фоне знакового окружения, эти снимки обладают информативностью, так как выражают момент встречи индивида с местом. Процесс взаимного увековечивания индивида и фона стремиться превратить фотографию в аллегория. В этом случае оказываются важны не детали, обстоятельства и события, а тот смысл, к которому фотография отсылает как к чему-то внешнему.

Хоть отпуск и способствует расширению поля фотогеничного, фотографическая практика всё же остаётся подчинённой нормативности, так как фотографируется то, что необходимо снимать, так же как существуют достопримечательности, которые необходимо посетить. Эта практика остаётся стереотипной в выборе сюжетов и объектов съёмки. Итак, оказавшись на территории семейной практики фотографии, мы не можем её преодолеть изнутри. Практика может увеличиваться в объёмах, но так и не давать места поискам эстетического. По сути, область «другой» фотографии лежит не за простым увеличением количества фотографий, но является чем-то иным по отношению к семейной фотографии, их отличие не по количеству, а по природе. В этом отношении рассмотрим практику селфи.

Что сдерживало руку фотографа от того, чтобы перенаправить объектив своей камеры с предметов, ситуаций и людей находящимся перед ним, на собственное лицо и начать делать автопортреты? Почему это не стало общераспространённой практикой ещё 100 лет назад, когда появились первые действительно компактные и автоматические камеры? И почему сейчас, когда практика автопортрета стала повсеместной и легко узнаваемой, она вызывала столько разговоров, споров, осуждений и даже является сферой попыток нормативного регулирования? Сама неоднозначность и актуальность вопроса, связанного со смыслом феномена селфи и с тем, как к нему относиться, подтверждается, с одной стороны, его популярностью — Оксфордский словарь в 2013 году выбрал селфи (selfie) в качестве слова года, — с другой, результатами первого исследования феномена селфи, проведённого в 2014 году учёными из

Городского университета Нью-Йорка и Калифорнийского института коммуникации — *Selfiecity*, сочетающее в себе, по словам авторов, «теоретические, художественные и количественные методы»<sup>96</sup>. Наравне с этим появляются первые публикации и критические статьи в онлайн-прессе и институциональных журналах, например: «Искусство на расстоянии вытянутой руки» Джери Салца<sup>97</sup>; «Селфи не вдохновляют. Они крик о помощи» Эрин Райан<sup>98</sup>; в четвёртом номере журнала «Логос» за 2014 год опубликовано три статьи, рассматривающих феномен селфи<sup>99</sup>. Последние можно считать началом русскоязычной дискуссии относительно этого жанра фотографии.

Рассмотрение практики автопортрета, в том виде, как его предполагает селфи, важно, так как затрагивает не только классические темы — идентичности, Я и Другого, телесности, — но и потому, что представляет собой новый способ культурной практики фотографии, анализ которой поможет эксплицировать изменения культуры и способа бытия общества. Парадоксальным образом результат простого жеста фотографа, направляющего объектив камеры на себя самого, вызывает к обсуждению политические и экономические дискурсы, дискурс онтологии Я и феминизма. Здесь мы попытаемся, преследуя общую цель работы, на основании статистических данных раскрыть роль селфи как культурной практики.

С необходимостью начнём с определения того, что такое практика селфи и кто её практикует. Первое необходимо для того, чтобы не возникло разночтений в отношении этого типа автопортрета, который легко вписывается в живописную традицию, но в определённых аспектах уже отличается от фотографических автопортретов, выполненных с помощью штатива и камеры с автоспуском, а тем более от обычных портретов, выполненных не самим портретируемым. Второе важно в связи с тем, что в отличие от практики фотографии вообще, как

<sup>96</sup> Selfiecity. Исследование стиля автопортретов (селфи) в пяти городах мира. URL: <http://selfiecity.net> (дата обращения: 10.05.2024).

<sup>97</sup> Saltz J. Art at Arm's Length: A History of the Selfie // *Vulture*. January 27, 2014. URL: <http://www.vulture.com/2014/01/history-of-the-selfie.html> (дата обращения: 10.05.2024).

<sup>98</sup> Ryan E. G. Selfies Aren't Empowering. They're a Cry for Help // *Jezebel*. November 21, 2013. URL: <https://www.jezebel.com/selfies-arent-empowering-theyre-a-cry-for-help-1468965365> (дата обращения: 10.05.2024).

<sup>99</sup> Логос. №4 (100), 2014 г.

потребности в фотографиях, к которой прибегает большинство, селфи практикуется в основном одной возрастной группой и представляет довольно малую часть (3–5% из общего числа фотографий являются селфи<sup>100</sup>) от общего количества производимых фотографий. Итак, селфи — это жарт фотографического автопортрета, выполняемый цифровой камерой с расстояния вытянутой руки, включает также съёмку своего отражения в зеркале и съёмку с помощью монопода. Ещё одной главной и необходимой его чертой является скорость и лёгкость производства. Автопортреты снимаются на камеру смартфона и размещаются в социальной сети. Таким образом, если мы говорим о селфи, то в первую очередь подразумевается цифровой автопортрет, размещённый в интернете.

Исследование *Selficity* проводилось на основании выборки из ста двадцати тысяч фотографий, загруженных в социальную сеть, за одну неделю, в пяти мегаполисах: Москва, Нью-Йорк, Берлин, Сан-Паулу, Бангкок. Результатом выборки стали 3200 снимков. Средний возраст людей на снимках составил 23,7 года, при этом для всех городов средний возраст женщин на два года меньше среднего возраста мужчин, для Москвы — 23,3 и 25,7 лет соответственно. Инфографика также показывает, что количество автопортретов уменьшается прямо пропорционально удалению от среднего возраста, в оба направления. Важным является результат гендерного соотношения людей на снимках. Во всех городах селфи с женщинами больше чем селфи с мужчинами, наиболее выраженная разница наблюдалась в Москве, где число первых в 4,6 раза больше, чем число вторых<sup>101</sup>. Из вышеописанного следует, что селфи являются нераспространённым жанром фотосъёмки, практикуемым в основном людьми в возрасте 23–25 лет. При такой ситуации, как минимум становится непонятно, почему эта практика вызывает такое количество обсуждения и столь противоречивую реакцию?

Видимо, здесь мы сталкиваемся с той ситуацией, описанной Пьером Бурдые, при которой определение ценности практики фотографии опосредовано отношениями между различными социальными группами. Бурдые показывает, как

<sup>100</sup> Данные исследования *Selficity*, URL: <http://selficity.net>. Далее все статистические данные приводятся по указанному исследованию.

<sup>101</sup> Из Московской выборки снимков, на 82% селфи представлены женщины.

происходит формирование отношения к практике фотографии у крестьян, среднего и высшего классов. Для каждого из классов ценностное значение фотографии создаётся в основном через негативное отношение к практике другого класса. Так, крестьяне не практикуют фотографирование, так как для них это признак горожанина и угрожает их ценностям. Высший класс может воздерживаться от фотографии из-за того, что она слишком распространена и потому вульгарна. Но можем ли мы найти подобный процесс опосредованного отношения к практике селфи? Утвердительный ответ на этот вопрос означал бы, что мы, во-первых, можем провести разделение на классы в рамках группы людей, подключённой к цифровой среде, во-вторых, что утверждение практики фотографии происходит путём негативного отношения к практике определённой возрастной группы и в основном одного пола, т. е. на основе гендерной и возрастной дискриминации.

Но если предположить, что для сетевого сообщества, несмотря на его обширную географию и мультинациональный состав, всё же свойственно единство, основанное на согласии пользоваться одинаковым типом устройств, то не будет ничего уникального в ситуации, когда подключённые к единой цифровой среде индивиды будут обладать сходным понятием фотогеничного. Это возможно, если считать, что практика фотографии больше, чем любая другая культурная практика, соответствует некоей естественной потребности, возникающей из-за широты её распространения и отсутствия институциональности, а значит, определённой эксплицитной и иерархичной системы культурных ценностей, норм, смыслов и т. д. В ситуации открытости для практики каждого, формирование сферы фотогеничного происходит через социокультурную потребность, которой служит практика фотографии. Получается, что селфи является неправомерным расширением фотогеничного. Неожиданное расширение сферы последнего, не воспринимаемое как обоснованное с позиции нормативности, вызывает критику.

Итак, консервативные стороны общественной жизни не находят правомерности в практике селфи. Но для определённой группы людей от 23 до 25 лет, и преимущественно женщин, этот жанр автопортрета является



распространённым и легитимным. Из этого следует, что мы не поймём всей сущности описываемого феномена, если ограничимся указанием на маргинальность селфи, и проигнорируем внутренние причины производства автопортретов для демонстрации в интернете. Очевидным является связь селфи с конструированием своего присутствия онлайн. Являясь фотографией, они вписываются в процесс фотоконструирования жизни. И имея в виду среду их размещения, мы можем применить понятия реализации и актуализации для распознавания изменений функций этих изображений, по отношению к культуре.

Сторона фотографии, связанная с реализацией, т. е. измерение мимесиса и отпечатка, работает в стандартном режиме, являясь подтверждением и удостоверением того, что «это было». Направляя объектив на себя, я выполняю намерение сделать фотографию определённой позы и определённого выражения лица, в общем, показать, используя документальную функцию фотографии, как я выгляжу. Этот вид типичен, так как ограничен способом съёмки — расстоянием от лица до камеры на вытянутой руке или моноподе и расположением объектива фронтально. Поэтому нет ничего удивительного в виде мозаики из тысяч лиц, запечатлённых на селфи, показывающей однотипность чёрт и взгляда людей с разных материков. Вероятно, нигде поза, которую принимает человек на фотографии, и общая композиция снимка не конструируется с таким однообразием и банальностью, как в практике селфи, где фотограф и тот, кто претерпевает съёмку — одно лицо. Даже момент встречи с чем-то неординарным, переживание предельного опыта — события, автоматически вызывающие потребность в фотографировании — на автопортретах предстают как более или менее стандартное лицо на фоне события. Примерами могут служить селфи на фоне авиакатастрофы уцелевшего пассажира, или селфи палестинца, убегающего от израильской полиции. Такие же лица можно встретить на множестве других автопортретах, связанных уже с повседневностью. Селфи — это яркий пример нормативности фотографии выстраиваемой, с одной стороны, на особенности практики, с другой, на неопределённом принципе, понимаемом имплицитно.

В свою очередь, актуализация контролирует процесс расположения себя в кадре и выражение лица, путём соотнесения условной нормы, существующей виртуально, с конечным снимком. Как и в любом фотографическом акте, спуск затвора, означает согласованность между представлением о себе, выраженном в личной памяти, и этосом, выраженным через систему норм, традиций и установлений. Делая селфи, человек обращает план актуализации на самого себя, на своё изображение. Соответствую ли я тому виду, который имплицитно принимается мной, и выражается в способе бытия общества и культуры? Осуществляя проверку на соответствие способу данности в форме образа, человек производит ритуал, подтверждающий его тождественность в рамках личной памяти и выражения общественной нормы. Попутно демонстрируя встречу с чем-либо исключительным или важным. Полученные выводы подталкивают к тому, чтобы рассмотреть события, которые вызывают к жизни практику селфи и внимательнее обратиться к основной группе практикующих.

На амбивалентные толкования селфи указывает Кирилл Мартынов в статье «Селфи: между демократизацией медиа и self-коммодификацией»<sup>102</sup>. Автор приводит две пары противоречащих друг другу суждений, содержащих в себе мнения о существе селфи. Первая пара рассматривает селфи, с одной стороны, как проявление болезненного нарциссизма, с другой, как форму эмансипации потребности иметь свой образ, которая была присвоена политиками и «звёздами». Такой взгляд имеет в виду общую «демократизацию медиа в эпоху интернета», связан «с эгалитарной установкой на право каждого лица стать запечатлённым образом, воспринятым потенциально неограниченным кругом зрителей-*admirer*'ов»<sup>103</sup>. Вторая пара противопоставляет новейший потребительский капитализм, выраженный в подростково ориентированном маркетинге, предлагающем «смартфон для селфи», чтобы делать неповторимые селфи, и культурную критику, рассматривающую практику селфи как самообъективацию и сомоовеществления человека.

<sup>102</sup> Мартынов К. Селфи: между демократизацией медиа и self-коммодификацией // Логос. 2014. №4. С. 74–86

<sup>103</sup> Там же, с. 75.

Все четыре суждения можно рассмотреть в контексте распространения цифровой среды и необходимости демонстрировать своё присутствие в ней. Селфи до эпохи новых медиа, если и делались, то их публикации, по понятным причинам, не было. Эти снимки в основном не несут художественной ценности, поэтому до распространения социальных сетей, они оставались исключительно личным делом. И поэтому они раскрывают свой потенциал лишь с распространением цифровой среды и увеличением числа подключённых к ней пользователей. Жанр селфи, в том смысле, в котором его понимают сегодня, возникает только после создания технологической инфраструктуры — смартфон или компьютер с камерой, интернет, социальные медиа. Селфи определяется через решительный разрыв с традицией классического автопортрета. Фотограф действует спонтанно и не предсказуемо, делает множество кадров, выбирает лучший. Селфи становится частью повседневности, меняет представления о телесности, переопределяет отношения частного/публичного. Раньше нечасто приходилось смотреть на снимки людей в уборных или спальнях.

Нарциссизм существовал в культуре задолго до изобретения фотографии. Но иметь своё изображение одновременно с возможностью его распространения могла только элита — правители, политики, актеры, исполнители и т. д. Начиная с эпохи Возрождения вплоть до конца эпохи печатных медиа и глянцевого журналов это правило было непреложным. С появлением фотографии приходит конец этой гегемонии, а практика селфи скорее является не расцветом глобального нарциссизма, но эмансипацией человеческих лиц. Тиражировать свой образ на потенциально бесконечном числе экранов может каждый, больше ничто: ни сословия, ни редакторы, ни отсутствие интереса со стороны зрителей, ни профессиональные навыки, — не сдерживает этот процесс. Жизнь звёзд была представлена для нас в форме образов в журналах и телевидении и, по сути, отделена от нас пропастью. Они по ту сторону объективов фото- и телекамер, мы по эту сторону экранов и журналов. Теперь каждый может быть звездой, в том смысле, что быть презентуемым в форме образа на экране, со всей полнотой логики дальновидения (television). Эта мысль проясняет возрастную специфику авторов

селфи, указанную *Selfiecity*. Группы людей в районе 23—30 лет, выросла вместе с телевизором и всем тем содержанием молодёжных каналов, а после увидела его закат и перешла в цифровую среду. Сегодня те установки, встроенные в чувственность индивидов из-за технологического расширения телевидения, реализуются в эмансипации собственного лица и распространения его в качестве образа среди анонимного множества подписчиков. Вероятно, так реализуется неосознанное, имплицитное желание стать звездой.

Селфи с очевидностью несут в себе эгалитарный потенциал. Но мы не просто делаем снимок себя, мы демонстрируем образ «нормальной девушки», «нормального парня», «туриста», «влюблённых» и т. д. Индивид автоматически приводит своё тело и лицо к необходимой позе и выражению, для производства определённого образа. Размещая его в пространстве социальных сетей, я конструирую свою идентичность, которая должна вызывать определённое отношение ко мне со стороны зрителей.

Актуализация своего виртуального лица, — существующего как постоянное появление и исчезновение выражения, создаваемого из элементов головы применительно к ситуации, — через фотографию селфи, становится основой для превращения его в товар и деперсонализации. В случае классического понимания портрета, от фото на документы до студийной съёмки, голова и лицо не смешиваются. «Голова с её формами, движениями и органами является частью тела, лицо — не является, поскольку лица — это продукты “абстрактной машины личности” [...] Лица, произведённые этой машиной, не похожи на неё и никогда не тождественны между собой»<sup>104</sup>. Лицо раз и навсегда не задано по отношению к его носителю, оно летучая и эфемерная реальность, бесконечно вариативная. Фотографический портрет позволил каждому замедлить виртуальность, актуализировать своё лицо в веществе изображения, ввести в сферу памяти собственный визуальный образ. Тем самым подтвердить уникальность и сходство.

Практика селфи поддерживает это устремление, но при этом вводит предельную стандартизацию. Наблюдая, как делают селфи и позже, сравнивая

---

<sup>104</sup> Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. СПб.: Клаудберри, 2014. С. 247.

итоговые изображения, становится очевидно, что одинаковое расположение фотоаппарата, одинаковая поза и мимика, словом, весь жанр селфи склоняет к тому, чтобы «все люди были на одно лицо». Стремление к наиболее стандартной, но в этом смысле и самой красивой внешности, создаёт спрос, во-первых, на программное обеспечение для смартфонов, позволяющее редактировать форму лица, размер глаз, ширину улыбки на уже готовом снимке, во-вторых, на пластическую хирургию. Пациенты прибегают к пластической хирургии ради идеальной картинки, чтобы улучшить свой облик в социальных сетях, и всё чаще клиентами клиник становятся лица младше 30 лет<sup>105</sup>. Слияние этих двух стратегий, цифровой и реальной пластики, в логическом завершении, может привести к «унификации всех фотографий в социальных сетях, бесконечной череде одинаковых лиц»<sup>106</sup>. Однако видеть в этой гиперболизированной унификации лишь разрушающий личность принцип, означало бы рассмотреть лишь одну сторону монеты. Исследование практики селфи через структуру мотивации с необходимостью приведёт к понятию «удовлетворения», замкнётся на субъекте, а тем самым мы не увидим культурных оснований, задающих эту практику автопортрета.

Принцип замедления, описанный в первой главе, раскрывал один из аспектов онтологии фотоизображения, который используется в культурной практике фотографии для придания определённости событиям, вещам и ситуациям, с помощью актуализации хаоса мира, через план референции. Постоянному изменению форм практика фотографии противопоставляет изображение, которое замедляет эти скоростные преобразования мира. При этом мы не рассмотрели способ, в котором это замедление может осуществляться. Укоренённое в фотоаппаратуре, связанное с машинной стороной темпоральности фотографии, оно выражается в понятиях моментальной съёмки и позирования. Разница между ними существенна, так как моментальный снимок, это снимок, не сделанный быстрее позирования, они различны по природе, а не по мере. Суть позирования в

---

<sup>105</sup> Rikki Mitchell. Selfie craze draws more interest in plastic surgery. URL: <http://www.jrn.com/kgun9/news/Selfie-craze-draws-more-interest-in-plastic-surgery--277137561.html> (дата обращения: 10.05.2024).

<sup>106</sup> Мартынов К. Селфи: между демократизацией медиа и self-коммодификацией // Логос. 2014. №4. С. 82.

фотографии не состоит в том, чтобы остановить движение, оно заключается в запечатлении установленной конвенциональной формы. Моментальная съёмка — это пространственная и темпоральная вырезка. Она становится возможна примерно только через 70 лет после появления фотографии, впервые реализовавшись в хронофотографии Мейбриджа и Марея, а после благодаря фотоаппарату Kodak №1. Моментальность в фотографии — это не только плод многолетних технических и химических исследований, но и результат революции, изменившей концепцию репрезентации движения.

В практике селфи, стремящийся к унификации лица, представленного на фотографии, позирование противостоит моментальности. В то время как поза подчиняет тело определённым формам, моментальные снимки отражают мир. Изображения первого типа, несущие в себе долю вечного и трансцендентного, серьёзны. Изображений второго типа, открытых к миру и новому. Принять позу по определению означает противостоять приходящему, изменчивому и естественному. Даже попытка выглядеть естественно, определяется идеалом, к которому стремятся, как к наиболее естественному виду. В общем, особенные моменты в практике селфи противостоят неважно-каким мгновениям, созданным механически и вырванными из временного континуума.

Этот вывод ещё жёстче фиксирует практику селфи, как выражение конвенциональной нормы, призванной к самопрезентации в чётко фиксированной форме. Усваивая и культивируя только одни из двух способов замедления, человек практикует не только определённый способ фотографии, но и культивирует особое отношение ко времени. Полностью игнорируется сфера оптического бессознательного, на открытие которого фотографией указывал ещё Вальтер Беньямин. Моментальность, способная растворить плотную и компактную реальность повседневного восприятия, всячески изгоняется. Практика селфи исключает случайность и возможность неважно-какого мгновения. Всегда фиксируя особые моменты (по этому поводу банальность селфи не должна вводить нас в заблуждение), лишь то, что противостоит течению времени, воспринимая лишь неподвижных персонажей в неизменной позе, селфи воплощается в

основополагающем, застывшем и оторванном от времени жесте. Принимая определённую позу для селфи, фотографирующий стремится ускользнуть от дереализующего, постоянно неопределённого, хаоса мира, через референцию, выраженную в позе, противопоставленную моментальным снимкам, не конвенциональным, т. е. каким угодно.

Являясь не чисто фотографическим актом, а продолжением социокультурной потребности, практика селфи призвана противостоять времени, как бесконечной череде перемен, замедляя его через конвенциональность позы, одновременно демонстрирующей и тождественность, и торжественность субъекта и обстоятельства. Селфи, призваны совладать со всевозрастающей скоростью жизни, утвердить постоянность и неизменность, через имплицитно усваиваемую нормативность изображений, существующую в культуре.

Выдвинутая на авансцену процессом демократизации медиа, практика автопортретов находит своё место среди поколения молодых людей, успевших, с одной стороны, адаптироваться к миру телевизионного экрана и экранных звёзд, усвоить его законы и ценности, с другой, — так как они в момент наступления эпохи социальных медиа, были достаточно молоды и обладали гибкой чувственностью, — легко принявших новые технологические расширения. Видимо, именно принадлежность к двум технологическим расширениям создаёт ту творческую силу, которая толкает к созданию автопортретов. Первое расширение сформировало желание иметь свой образ (стать звездой), второе позволило этот образ растиражировать. Этот образ-автопортрет представляет собой способ отношения и общения с другим, он совершает объективацию образа самости. А последний, в свою очередь, как было показано, является жестко регламентированным и навязывает правила восприятия. Поскольку, круг возможных зрителей в социальных медиа не определён, селфи должны отчётливо сигнифицироваться. В отличие от фотографий людей из близкого круга, лица которых отчётливо читаются на изображениях и смотрящий осведомлен кто есть кто, селфи принципиально представленные на суд незнакомца — «друга» или подписчика, — должны быть универсальны и детерриториализованы.

Размещённые в сети, оторванные от конкретной ситуации, в которой они совершались, снимки включаются во множество потоков-лент, в каждом из которых, они претендуют на абсолютное значение. Именно поэтому к позе, выражению лица — в целом к соблюдению всей сферы имплицитной нормативности, сопровождающей практику селфи, прилагается столько усилий. Описанные процессы демократизации и коммодификации образа, мобилизующее даже ресурсы пластической хирургии и компьютерного программирования, призваны доказывать «стабильность самопрезентации и идентичности невротического обитателя социальных сетей»<sup>107</sup>, гиперсоциального, но не принадлежащего никакой социальной группе.

## 2.2. Цифровые практики фотографии<sup>108</sup>

Мы стали свидетелями того, как фотографии пришёл конец, но одновременно мы увидели её второе рождение. Как любое средство коммуникации, фотография — это отражение общества, которое её создало и приняло. Она может выступать как мощный стимул социальных и персональных перемен, действуя как очевидно, так и еле заметно. Этот процесс диалектичен, эволюционен, и в значительной степени бессознателен, он открывает новые возможности, тогда как другие блокирует. Цифровая фотография была сконструирована как однородная, эффективно воспроизводящая прошлое, легко продаваемая потребителю часть «цифровой революции». Название «цифровая фотография» направлено на передачу серьёзных изменений, в то время как, парадоксальным образом, оно же ссылается на медиа, относящееся к механической эпохе. Не случайно, что эта двусмысленность приводит к тому, что мы отказываемся от ответственности за то, что изобрели. Двусмысленность необходима для того, чтобы снизить чувствительность к действительной революции, на которую лишь намекает слово

<sup>107</sup> Мартынов К. Селфи: между демократизацией медиа и self-коммодификацией // Логос. 2014. №4. С. 84.

<sup>108</sup> Хорошилов А.А. Революция медиа: Фотография в цифровом пространстве // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2015. Том 15, вып. 1. С. 354-361.



«цифровая». Нам даются термины из природы и бытовой повседневности: мышь (mouse), web (сеть), windows (окна), рабочий стол (desktop), word (слово), личный помощник (assistant) — для того, чтобы описывать окружающий мир без вкуса, запаха, в котором прикосновение сведены к кликанью и набору текста, а взгляд постоянно ограничен новыми и новыми прямоугольниками.

За этим, также скрывается выдающееся самоограничение, присущее этой новой технологической вселенной. Условный рабочий стол, который присутствует в любой современной операционной системе, превратился в нечто большее, чем просто дружелюбное и хитрое приспособление для продажи компьютеров дилетантам (как было на заре персональных компьютеров). Он привнёс новый вид мышления, который выдвигает на первый план манипуляции с поверхностью, и работу при полном незнании того, как устроен находящийся внутри механизм. Персональные компьютеры позиционируют себя как нечто оппозиционное и даже враждебное традиционному модернистскому представлению о том, что можно взять технологию, поднять крышку, увидеть и понять содержимое. Отличительной чертой современного компьютера, является то, что он не поощряет подобные фантазии, он превратил экран в самостоятельный мир. Это мир, в котором человек часто чувствует свою ущербность, в котором машина считается умной, а человек может оказаться глупым. Компьютер обещает земную сверхприроду, в которой реальность — это не более чем удобная мера сложности, сложность, которую можно симулировать при помощи компьютерной графики, а впоследствии полностью превзойти.

Обманчивая внешность компьютера с его программами типа «рисование» и Web «страницами» сводит к минимуму основные отличия цифровых средств коммуникации от их предшественников. Основанные на определённых сегментах, просчитанных вариантах выбора, бинарных стратегиях и на битах вместо атомов, цифровые медиа работают на репрезентативной модели, которая, будучи в состоянии симулировать аналоговое медиа, в итоге будет обладать большей способностью к трансформации в сравнении со всем, что было до неё. Рычагом действия цифровых медиа является абстракция, алинейность, асинхронность,

превалирование кода над структурой, мультиавторствование, и что самое важное обман природы в том виде, в котором мы её знаем, путём переопределения пространства и времени. Они стимулируют другую логику и абсолютно новую философию жизни, двигаясь от авторитета Ньютона к вероятности кванта, и от визуализации фенотипа к предпочтению закодированного генотипа.

Цифровые медиа переводят все в данные, которые ждут автора или публику (или машину) для их реконструирования. Изображения можно превратить в музыку, а музыку можно превратить в текст, или же изображения можно создать по алгоритму, а также редактировать обширной сетью анонимных пользователей. Синтезатор может воспроизводить музыкальные звуки, почти не отличимые от флейты, но он также может объединять звуки, издаваемые лягушкой и гусем, при этом добавляя случайную функцию, результатом которой является создание голосов совершенно новых существ. Цифровая технология наполняет мир изнутри и за его пределами. Секции, сегменты и шаги — это то, что наполняет цифровую технологию; аналоговые медиа соотносятся с такими же аналоговыми непрерывностью и потоком. Цифровое включает в себя закодированное означающее, данные, абстрагированные от их источника, данные с которыми можно легко играть. Аналоговое проистекает от ветра и деревьев, из осязаемого мира. Цифровое основано на архитектуре бесконечно повторяемых отрывков, в которых оригинал и его копия являются одним и тем же. Аналоговое стареет, дряхлеет и убывает через поколения, оно меняет своё звучание, свой внешний вид и запах. В аналоговом мире фотография фотографии ведёт к утрате предыдущего поколения, она становится размытой, не такой, как оригинал. Цифровая копия цифровой фотографии неотличима от оригинала настолько, что само понятие оригинала теряет свой смысл.

Подобно романам и нашим земным жизням, виниловые записи создавались с интенцией, что их можно постичь, следуя той логике, что все у чего есть начало, идёт к своему концу; музыкальный стриминговый сервис создан для того, чтобы переключать и перемешивать. В цифровых медиа, нелинейных и интерактивных, два разных человека не обязательно будут читать одни и те же

слова в книге, слушать одну и ту же музыку или смотреть фильм и фотоальбом, в одном и том же порядке. Причина и следствие, даже жизнь и смерть, ностальгически мелькают в зеркале заднего вида, в том, что сейчас является двадцатым веком. Согласно истории, когда мир создавался за семь дней, то этот процесс не начался на четвёртый день, завершился на седьмой, а потом перескочил назад на второй день. Свет был отделён от тьмы, до того как были созданы животные. Но в цифровом варианте сотворения мира можно не только перемешать события по собственной воле или в произвольном порядке, компоненты истории могут быть изменены, соединены, они могут быть наложены на многие другие медиа, на них можно отреагировать в режиме «реального времени», и всё это выливается в бесконечное количество действий, которые мало общего имеют с повседневными понятиями тьмы, света, воды, дыхания или Бога. Творение может быть переделано, присоединено к скорости полёта бабочки над Гонконгом или температуре воздуха в Санкт-Петербурге.

Подобным образом, у цифровых часов нет стрелок, которые подражают восходу и закату солнца, движению от света к тьме (сумерки — это не цифровое понятие). Но они являются самореферентными и отсылают к их собственному, более абстрактному миру целых чисел. При переходе на цифровую технологию любое творение должно быть переделано, стать гибким и удобным в использовании для человека. Фотография в цифровом пространстве приводит к изменению структуры изображения, превращая его в мозаику из миллиона изменяемых пикселей, нечто не похожее на постоянный характер изображения видимого мира. Вместо того чтобы передавать внешний вид, цифровая фотография служит предварительной записью, подготовительным текстом, который может быть легко перетасован. Цифровой фотограф, как и генеративная нейросеть, потенциально исполняет роль постмодернистского диджея. На следующем рубеже код торжествует над внешним видом. Фенотип, содержание фотографии, уже превзойдён генотипом. В информационном веке, ДНК становится решающим показателем сущности человека. Настанет день, когда мы спросим у изображения: «Откуда взялись эти голубые глаза?», — ожидая, что ответ будет выражен в коде.

Цифровая фотография предполагает совершенно другие культурные практики, другие отношения с миром и вещами, другой режим истины. На смену самостоятельному существованию в форме бумажного отпечатка приходит опосредованное существование, выраженное в эффектах функционирования компьютера. Изменение технического способа функционирования даёт возможность цифровому снимку освободиться от функции репрезентации реальности, закреплённой за аналоговой фотографией. Для последней физический контакт материала изображения с материалом реальности является необходимым условием. Каждый этап, от проявки до печати, предполагают друг друга, и необходимо имеют в виду изначально сфотографированный объект. Для цифровой фотографии, результат съёмки, т. е. цифровой файл не связан с материальной реальностью, он существует в развоплощённой форме как запись. В такой форме он может быть предъявлен только как видимость на экране. Проявку, плёнку, печать, химикаты и тёмную комнату, сменили компьютеры, с программным обеспечением для просмотра и редактирование изображений и доступом в интернет. Меняется процедура и место производства изображений. Цифровое изображение записано и выводится на экран компьютера, являющееся по сути файлом, оно полностью состоит из логико-математических символов, управляемых языком программирования. В общем виде, техническое устройство цифровой фотографии осуществляет переход от химического мира вещей и света к логико-математическому миру файла. Это фундаментальное отличие разрушает режим истины аналоговой фотографии — набор процедур, дающих ей статус документа и функцию достоверного отображения вещей. Референт больше не соприкасается с изображением. Валерий Савчук пишет: «Цифровой образ обнаруживает геометрическую конструкцию мира, ее плотную бесчувственную протяженность. Цифровой образ не есть образ вещи. Он есть образ другого образа, отсылая к нему, он собирается по его образцу и, если можно так сказать, — выражает его. Образы становятся нашими окрестными вещами, нашими «непосредственными»

предметами, которые со всей очевидностью отдают приказы, неукоснительно исполняемые как «собственные желания»<sup>109</sup>.

В XIX веке, живописи, основанной на предварительной подготовке и вдохновении, стала угрожать фотография — механическое встало против рукотворного. В XXI веке, цифровой вариант фотографии — часть мультимедиа, основанный на проводах, мгновенности, автоматике и гибкости — может в итоге оказаться более отдалённым от своего предшественника, основанного на плёнке и химикатах. Нельзя думать, что всегда существовал лишь один вид практики фотографии. С самого начала в ней существовало множество стратегий, от фантазмагорического запечатления призраков до съёмки преступников. Её использовали как утилитарный инструмент для документации, как материал искусства, и как жизнеспособный гибрид того и другого. Несмотря на множество подходов, фотография достигла парадоксальной роли в качестве субъективного и содержательного средства коммуникации, которое одновременно вызывает доверие и в конечном счёте приносит пользу как социальный и личный судья. То, что фотография вызывала доверие, насколько широко оно бы не было, было полезной функцией, особенно для предъявления её в качестве доказательства. С тех самых пор, как средства коммуникации стали использовать для политических и коммерческих целей, достоверность фотографии, специально использовалась для манипуляции общественностью. Введение легко изменяемой цифровой фотографии, даёт возможность поставить вопрос — можно и нужно ли вообще, сохранить за фотографией эту доказательную функцию?

Цифровые изображения оторваны от своего материального источника. Цифровая среда не имеет дела со следом или отпечатком, так как вся материя исчезла, изображение-файл, как числовая запись, поддается бесконечному числу вариаций и преодолевает пространство и время: не имея тела, оно не стареет и не изменяется, и может локализоваться на любом экране или даже на всех экранах одновременно, по всей планете. Переход от аналоговой фотографии к цифровой, соответствует, если воспользоваться терминологией Жильбера Симондона,

---

<sup>109</sup> Савчук В. В. Медиафилософия. Приступ реальности. СПб.: Издательство РХГА, 2013. С. 22-23.

переходу от режима формовки к режиму модуляции. Аналоговый процесс производит изображения через формовку, так как между вещью и её фотографией существует физическая непрерывность и материальная связь. В цифровой фотографии, где этот процесс разрушен, фиксированность уступает место постоянным вариациям. За формовкой последовала модуляция: «Формовать значит модулировать окончательным образом: модулировать значит формировать непрерывным и постоянно меняющимся образом»<sup>110</sup>. От живописи к фотографии, а от неё к цифровому снимку, материал изображения становится всё легче, места их представления расширяются, а скорость циркуляции возрастает.

Для тех, кто думает, что цифровые медиа просто снабжают нас более эффективным инструментарием то, что сейчас происходит, является эволюцией медиа. Это более убедительная и естественная точка зрения, которую разделяет большинство. А для тех, кто считает, что в цифровом медиа содержится совершенно иная природа, нежели в аналоговых, происходящее по меньшей мере является революцией. И это более верная точка зрения. Все новые медиа поначалу многое заимствуют от предшественников, главным образом потому, что им требуется время, чтобы накопить энергию и аккумулировать творческую фантазию перед введением решающих инноваций. Маршал Маклюэн утверждал, что «содержанием одного средства коммуникации всегда является другое средство коммуникации»<sup>111</sup>. Ранние фильмы выглядели как запечатлённое на экране театральное действие. В своём начале телевидение походило на простую визуализацию радио, где мужчины в белых сорочках и в галстуках, ставшие вдруг видимыми для зрителя, читали новости, сидя за микрофоном. Ранние фотографии стеснительно и неуверенно имитировали своеобразие художественных живописных техник, примером может послужить пикторализм.

Мы должны с подозрением относиться к лёгкому слиянию классической фотографии с цифровой, основанному на их изначальном родстве. По сути, это так же, как если бы мы продолжали воспринимать автомобиль как безлошадную

---

<sup>110</sup> Симондон Ж. Индивид и его физико-биологический генезис. Москва, ИОИ, 2022. С. 73.

<sup>111</sup> Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.: Кучково поле, 2011. С. 10.

повозку. Реклама современных автомобилей: скоростных, оснащённых климат-контролем, GPS, ABS, парктроником, пожирающих бензин и компьютеризованных, — говорит нам, что они ездят за счёт «лошадиных сил». Метафора безлошадной повозки, даже век спустя, минимизирует, то многообразие параметров, в которых автомобиль, с самого начала, превзошёл своих предшественников. Лошади ограничены своей биологией, не могут выйти за определённые границы; автомобили не имеют таких ограничений. Опясанная асфальтированными дорогами планета, разрастание пригородов, так же как исчезновение и упадок большой семьи, — всё это в значительной степени можно списать на автомобили. Разросшиеся торговые центры, бесчисленные смерти в автокатастрофах, произошедших из-за превышения скорости, бесконечная одержимость нефтью, — всё это не имеет ничего общего с лошадьми. Разве кто-нибудь стал бы вторгаться в Ирак ради сена? И какие бы неприятности ни доставляли лошади, они ничто, по сравнению со смогом, болезнями лёгких и огромной разрушительной опасностью, связанной с переменной климата.

Автомобиль со временем усиливает наше чувство контроля, а также, что возможно ещё более важно, наше чувство права. Растущие ожидания мощи и мобильности идут от автомобиля и его моторизованных потомков. Всё — семья, работа, досуг и война — может произойти на расстоянии, днём или ночью и при любой погоде. Мобильность 24/7 на обширной сети дорог стала смысловой метафорой для того, что раньше называлось «информационный хайвей»<sup>112</sup>. Сейчас вместо этого термина используется другой, более централизованный — паутина или сеть (Web). Он так же, как и «безлошадная повозка» содержит натуралистический отсыл, который заслоняет от нас его природу. Интернет может претендовать на частичное происхождение от планетарной дорожной системы. В нём воплотилась мечта об отсутствии светофоров, платы за проезд и необходимости заправляться. Здесь люди могут мгновенно перемещаться с одного Веб-адреса на другой. Подобным образом, точка зрения автомобильной культуры

---

<sup>112</sup> Information superhighway - термин, популярный в 90-е годы. Обозначал революционное развитие информационных сетей, в частности, Интернета.

породила скоростное полубессознательное переключение телеканалов, или зеппинг, и управление джойстиком в видеоиграх. Когда ты движешься на высокой скорости, внешний мир, находящийся за лобовым стеклом, становится всё более отдалённым и несущественным.

Фотография, как и автомобиль, создаёт новую действительность. Часть проблемы в различении этой действительности, заключается в том, что для многих из нас мир в значительной степени представлен фотографически, даже в отсутствии камеры. Мы изменились — превратились в потенциальное изображение. Даже до повсеместного распространения телефонов с функцией камеры, мы уже находились в состоянии репетиции позы, внешнего вида и ограничения чувства частной жизни. В мире видеохостингов, дом — это уже не место для уединения, — это всего лишь контейнер для веб-камеры. Войны, спортивные соревнования, свадьбы, выпускные и даже похороны постановочны. Реклама обещает отпуск, в котором можно сделать отличные фотографии. Молодые люди вновь и вновь воображают, как им лучше себя представить в своих аккаунтах во ВКонтакте. Свидание можно описать с точки зрения его фотогеничности, т. е., по определению Пьера Бурдые, «совокупности «осуществимых» фотографий или фотографий «которые следует сделать», в противопоставление к миру реалий»<sup>113</sup>. Фотографирование превосходит красоту, в том смысле, что всё разнообразие существования подавляется строгой двумерной фотографической валютой. В романе «Белый шум» Дон Делилло описывает фотографический разрыв:

«Несколько дней спустя Марри захотелось взглянуть на местную достопримечательность, известную как наиболее часто фотографируемый амбар в Америке. Мы проехали двадцать две мили и оказались в сельской местности под Фармингтоном, среди лугов и яблоневых садов. Через холмистые поля тянулись белые ограды. Вскоре стали появляться указатели: **НАИБОЛЕЕ ЧАСТО ФОТОГРАФИРУЕМЫЙ АМБАР В АМЕРИКЕ**. По дороге мы насчитали пять указателей. На временной стоянке было сорок машин и туристский автобус. По

---

<sup>113</sup> Бурдые П., Болтански Л., Кагель Р., Шамборедон Ж.-К. Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии. М.: Издательская и консалтинговая группа «Праксис», 2014. С. 23.



коровьей тропе мы поднялись на небольшой пригорок, откуда было удобно смотреть и фотографировать. У всех были фотоаппараты, у некоторых — треноги, телеобъективы, комплекты светофильтров. В киоске продавались открытки и слайды — снимки амбара, сделанные с пригорка. Мы встали на опушке рощи и принялись наблюдать за фотографами. Марри долго хранил молчание, время от времени что-то поспешно записывая в маленькую книжечку.

— Амбара никто не видит, — сказал он наконец.

Последовало продолжительное молчание.

— Стоит увидеть указатели, как сам амбар становится невидимым.

Он снова умолк. Люди с фотоаппаратами покинули пригорок, и на их месте тут же появились другие.

— Мы здесь не для того, чтобы запечатлеть некий образ, а для того, чтобы его сохранить. Каждая фотография усиливает ауру. Вы чувствуете её, Джек? Чувствуете, как аккумулируется неведомая энергия?

Наступило длительное молчание. Человек в киоске продавал открытки и слайды.

— Приезд сюда — своего рода духовная капитуляция. Мы видим лишь то, что видят все остальные. Тысячи людей, которые были здесь в прошлом, те, что приедут в будущем. Мы согласились принять участие в коллективном восприятии. Это буквально окрашивает наше зрение. В известном смысле — религиозный обряд, как, впрочем, и вообще весь туризм. Вновь воцарилось молчание.

— Они фотографируют фотографирование, — сказал он.

Некоторое время он не произносил ни слова. Мы слушали, как непрерывно щёлкают затворы, как шуршат рычажки, перемещающие плёнку.

— Каким был амбар до того, как его сфотографировали? — сказал Марри. — Что он собой представлял, чем отличался от других амбаров, чем на них походил? Мы не можем ответить на эти вопросы, потому что прочли указатели, видели, как эти люди делают снимки. Нам не удастся выбраться за пределы ауры. Мы стали частью этой ауры. Мы здесь, мы сейчас.

Казалось, это приводит его в безмерный восторг»<sup>114</sup>.

Аура, которую описывает ДеЛилло, это не что иное, как визуальные коды, определяющие «что и как» мы будем видеть, наше видение. Аура становится повсеместной, т. к. основной задачей фотографии является не только сохранение ауры, но и её расширение. Детерриториализованность фотографии, посредством интернета и экрана, играет в этом решающую роль. Скорость, с которой произошёл переход от аналоговой к цифровой фотографии в начале XXI века, свидетельствует о том, что «старая» технология, рождённая на заре индустриального общества и успешно его изображавшая на протяжении более чем одного века, с большими ограничениями соответствует критериям, нуждам и ценностям постиндустриального общества и сетевой культуры.

### 2.3. Фотоконструирование жизни<sup>115</sup>

Ранее в параграфе «Замедление и повторение» были приведены цифры относительно количества фотографий, размещённых в двух популярных социальных сетях. И если эти цифры завораживают своим размером, то, вероятно, не менее важным становится понимание причины, которая на протяжении двух последних десятилетий, послужила толчком такого взрывного увеличения числа произведённых фотоснимков. Первый ответ на поставленный вопрос очень прост. Изменилась сама основа фотографии — она стала цифровой. Уже не надо проявлять плёнку и печатать с неё изображения. Сейчас достаточно нажать на кнопку спуска и можно сразу увидеть снимок. Нет задержек в производстве и репрезентации, как и нет материального посредника (плёнка, бумага). Само устройство цифровой фотографии, как техники, делает процесс съёмки и просмотра изображений проще, доступней и быстрее. А раз мы неограниченны материальными носителями, то мы и неограниченны количеством фотографий,

<sup>114</sup> ДеЛилло Д. Белый шум. М.: Эксмо, 2003. С. 7.

<sup>115</sup> Хорошилов А.А. Реальное и цифровое пространство социального опыта: фотоконструирование жизни // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 4. Ч. 2. С. 179–182.

которые можно сделать. Цифровые снимки можно напечатать, но для этого нет весомой необходимости, так как тысяча печатных снимков со свадьбы займёт много места. Проще и практичней оставить снимки в цифровом виде и показать их своим родственникам, друзьям, коллегам на экране. А возможность просмотра фотографий с любого устройства, подключённого к интернету, решает задачу их демонстрации ещё эффективней.

Если мы рассматриваем вопрос подобным образом, то нет ничего удивительного в таком росте числа фотографий. Снимки легко производятся, а интернет даёт возможность ими легко поделиться, даже с тем, кто находится далеко. Иными словами, эта логика массового производства фотографий выглядит так: мы фотографируем, потому что есть доступная техника и пространство для размещения снимков. А техника и пространство есть, потому что мы желаем фотографировать и демонстрировать эти изображения. По аналогии, можно сказать, что мы носим ботинки, так как у нас есть куда в них ходить; а места для прогулок есть, потому что мы хотим гулять в ботинках. Ко второму ответу, который может прояснить массовое производство фотографий, подталкивают уже упомянутые ботинки. Ботинки нужны, чтобы защитить ступни от ран, грязи. Одни ботинки зимой не дают ногам мёрзнуть, другие в дождь промокнуть и т. д. В целом это утилитарная вещь, которая помогает сохранить здоровье и создать комфорт в той среде, где находится человек. Но ботинки также подвержены моде, могут быть знаком статуса или инструментом самовыражения. Выступают как средство коммуникации, как расширение моего тела вовне<sup>116</sup>. В крайних случаях они могут представлять меня для других. Утилитарная необходимость в ботинках, сопровождается их нагруженностью значением. Они не только защищают ступни, но и необходимы мне как культурному существу. То есть определённая социокультурная реальность требует от человека наличия ботинок, так же как это требуют камни, вода, грязь. Требуется ли она от человека производства фотографий? Предварительно можно ответить, что да.

---

<sup>116</sup> К свойству материальной культуры как расширения тела вовне обращались многие исследователи. Рассмотрения города как расширения общества см: Lewis M. *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. Mariner Books, 1968. 657 p.

Как и у ботинок, у фотографии есть утилитарная функция — «прямое», точное запечатление порядка вещей. В этом причина доверия к ней как к непредвзятому свидетелю. Фотография начиналась как действие протокольного характера. Представленная как первичная семиологическая система — означающее, означаемое, знак, — фотография, в терминологии Барта, попадает в сферу мифа, или вторичной семиологической системы, где зрительный образ, на первом уровне являющийся знаком, начинает иметь для меня определённое значение. Так, фотография человека, говорит о том, как выглядит этот человек. Но если фотография для меня не означает собственного смысла (как выглядит человек), она получает новое значение, связанное с культурой, к которой я принадлежу. Строго говоря, фотография почти никогда не имеет собственного смысла, так как её восприятие невозможно без значения представленных референтов.

Теперь надо обратить внимание на место, где сегодня размещено это огромное число фотографий. Все они загружены в аккаунты своих пользователей в социальных сетях. И, вероятно, что больше эти фотографии нигде не увидишь. Что и не нужно, так как, скорее всего, они создавались именно для этой цели. Фотографии размещаются на личных интернет-страницах, защищённых паролем, чтобы быть показанными, демонстрируя свой смысл — то, что на них изображено, референт — и культурное значение. Они наполняют мир цифровых коммуникаций, который является частью современной социокультурной реальности. Остаётся ответить на вопрос: зачем человек это делает и как эта причина влияет на количество производимых снимков? Мир цифровых коммуникаций — это среда, которая требует присутствия человека, в той же степени, как это требует окружающий нас повседневный мир. Это присутствие обозначается, устоявшимся словосочетанием, жизнь «онлайн». И это действительно является жизнью, для определённого числа людей, имеющих возможность пользоваться цифровыми медиа. Онлайн происходят встречи, общение с родными и друзьями, выполняется работа и т. д. Рассмотрим отношение человека и цифровой среды.

Своё существование человек начинает знакомством с внешним миром, с изучения его законов, особенностей и связей. Восприятие человека зависит от физической среды и общества. Оно формируется во взаимодействии с материей и меняется в зависимости от культуры и социальной реальности. «В течение значительных исторических временных периодов вместе с общим образом жизни человеческой общности меняется также и чувственное восприятие человека»<sup>117</sup>. И также каждое новое изобретение или новая техника несут за собой изменения в восприятии. Как писал Маклюэн во введении к «Понимание медиа»: «Любое расширение, будь то кожи, руки или ноги, оказывает воздействие на весь психический и социальный комплекс»<sup>118</sup>. Нельзя сказать, что впервые столкнувшись с миром цифровых коммуникаций, человек может взаимодействовать с ним иначе как по аналогии с внешним миром. У него нет опыта нахождения в цифровой среде, и текущие навыки жёстко специализированы тем миром и культурой, в котором человек развивался. В такой ситуации не приходится надеяться на понимание того с чем он столкнулся. Поэтому на первом этапе, необходимо понять правила и особенность цифровой среды и научиться пользоваться устройством доступа к ней.

В новой среде человек не может действовать по аналогии с уже знакомой реальностью, потому что мы не можем найти прямых точек соприкосновения между ними, а поэтому и нет каких-либо универсальных способов действия для них. Конечно, невозможно отрицать влияние одной среды на другую, в рамках культуры. Это влияние происходит через поведение человека как действующего существа. Но какое-либо изменение в цифровой среде само по себе не может привести к переменам в окружающем мире, как и наоборот. Для доступа к миру цифровых коммуникаций мы должны использовать переводчики, например, такой, как компьютер, способный порядок вещей материального мира представить в виде кода. Пользуясь компьютером человек, вынуждено и необходимо, приобретает новые навыки для жизни онлайн и изменяет своё восприятие. Так, мы изменяем

---

<sup>117</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 197.

<sup>118</sup> Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.: Кучково поле, 2011. С. 5.

социокультурную реальность, расширяя её с помощью цифровой среды. Это изменяет способ жизни общества.

Фотография навсегда изменила понимание прошлого и нашу память. Как минимум человек, обратившись к снимкам, всегда может увидеть себя 10, 20 и более лет назад. Как максимум нам доступны достоверные образы мира практически двухвековой давности. Цифровая среда навсегда изменила наше понимание коммуникации и расстояния. Нам доступно общение в режиме реального времени, 24 часа 7 дней в неделю, с любым человеком, в любой точке мира. Пространство и время остаются по ту сторону коммуникации. Восприятие человека меняется с появлением цифровой среды. Последняя становится частью социокультурной реальности и требует нашего присутствия. Требуется, так как стала расширением чувственности человека, и попытка от неё отстраниться ведёт к фантомным болям<sup>119</sup>. Фотография становится способом демонстрации своего присутствия в мире цифровых коммуникаций, способом жить онлайн. Присутствие подтверждается за счёт кажущегося объективного характера фотографии<sup>120</sup>. Это причина наполнения цифровой среды фотографиями.

Но почему количество производимых фотографий растёт год от года в постоянной прогрессии? Для рассмотрения этого вопроса необходимо обратиться уже не к особенностям изменения восприятия человека, чувственность которого получила внешнее расширение через цифровую среду, а взглянуть в целом на социокультурную реальность. У человека, участвующего в этой реальности, есть устойчивая необходимость в мире цифровых коммуникаций, исходящая как от него самого, так и навязываемая извне. Под эту необходимость попадают все, кто разделяют одну реальность. Перед нами множество субъектов, восприятие которых организовано одним инструментарием. Все они делают фотографии для демонстрации своего присутствия и тем самым создают часть своей онлайн-жизни.

---

<sup>119</sup> Маклюэн уделяю феномену фантомных болей большое место в своей книге «Понимание медиа». Основываясь на этом медицинском факте, и на результатах исследований, он говорит о том, что любое средство коммуникации (от колеса и одежды до компьютера и телефона) является расширением человека вовне. Оно становится частью нашей чувственности, и если попытаться провести «хирургическую операцию по его удалению», это неминуемо приведет к фантомным болям, т. е. удаленное медиа уже является частью нас.

<sup>120</sup> Флюссер В. За философию фотографии. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2008. С. 14.

Чем больше людей становится причастно к цифровой среде, тем больше становится количество возможных коммуникаций между ними. Если брать во внимание, что для цифровой коммуникации пространство и время остаются по ту сторону, то число людей, имеющих возможность оставаться друг с другом онлайн одновременно, превышает количество людей, с которыми я могу встретиться во внешней среде, во много раз. Друзья со всех концов земли могут встретиться в одном месте и разговаривать без учёта расстояния между ними. В такой ситуации мой круг общения неограничен одним городом и районом. Я могу найти единомышленников гораздо легче. Достаточно просто найти соответствующее сообщество в социальной сети.

Возникает новое общество, в котором при взаимодействии людей не учитывается размеренность пространства и времени внешнего мира. И чтобы быть участником этого общества я должен быть онлайн. Эта жизнь в онлайн-обществе и требует моего присутствия. Это присутствие я создаю через собственные образы, которые объединены под одним именем и веб-ссылкой. Это мои фотографии, сообщения, которые я отправляю, любимая музыка, фильмы. Находясь онлайн и взаимодействуя с другими, я развиваю и изменяю свой образ. Добавляю новые фотографии, пишу новые сообщения и т. д. В этом контексте фотографии создают для того, чтобы передать объективный смысл любого события. Ничто не обладает такой непосредственной достоверностью, как фотография, поэтому это лучший способ подтверждения моего присутствия и подлинности<sup>121</sup>. Чем больше снимков я демонстрирую, тем полнее становится моя жизнь онлайн. Я делаю больше снимков даже одного события не для того, чтобы потом выбрать лучший, а чтобы полнее представить своё существование. Этим я совершаю фотоконструирование жизни. Последнее означает, что самим событиям я уделяю меньше времени, чем процессу их фотографирования. И делаю это для того, чтобы впоследствии представить их в цифровой среде, для демонстрации всем, кто и мой сосед, и находится в другой стране. Действительно, если мой круг общения ограничен двором или районом и я и так каждый день взаимодействую с этими людьми, то

---

<sup>121</sup> Барт Р. *Camera lucida*. Комментарий к фотографии. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. С. 152-153.

зачем мне ещё раз дублировать события в фотографиях. Но если мой круг общения состоит из людей, находящихся по всему миру, то для представления перед ними своей жизни в режиме онлайн я должен фотографировать. Чем больше фотографий я предоставлю, тем полнее будет моё присутствие.

Кратко резюмировав, можно сказать следующее. Реальность, имеющая в своём распоряжении цифровую среду, требует от её участников производства фотографий. Это требуется для фотоконструирования жизни онлайн. Последняя основана на коммуникации вне размерности пространства и времени. И объединяет людей в большие группы, чем это возможно в окружающем мире. Присутствие в онлайн-жизни требует постоянного обновления «профиля» человека, для чего и требуется производство новых фотографий. Здесь стоит заметить, что значение фотографий тесно связано с их автором. Двухуровневая семиологическая система, связанная с фотографией, позволяет продемонстрировать «объективный» порядок вещей — смысл снимка, — одновременно с его значением. Размещая фотографии, человек, с одной стороны, подтверждает факт события, с другой — передаёт определённое значение, которое создаёт его образ онлайн и является сообщением.

Итак, что послужило причиной многократного роста числа произведённых фотографий за последние десятилетия? Без сомнения, основным толчком для этого стало появление цифровой фотографии и увеличение количества людей вовлечённых в мир цифровых коммуникаций. Мы выяснили, что первый пункт снимает ограничение на число возможных снимков, которые я могу сделать, так как освобождает фотографию от материального носителя. Второй пункт создает необходимость практики фотографии, как способа создания своего образа в онлайн-жизни. Это потребность исходит из социокультурной реальности, в состав которой входит цифровая среда. Но какие последствия имеет процесс конструирования своего онлайн-образа с помощью фотографии? Экспансия цифровой среды в жизнь человека ведёт к конкретным изменениям во всём комплексе элементов, участвующих в формировании субъекта. Для доступа к миру цифровых коммуникаций необходимо устройство-переводчик, которое способно



элементы материального мира (обладающие протяжённостью и связанные со временем) представить в виде кода. Получить доступ к цифровой среде без этого устройства невозможно. Следовательно, мои действия по конструированию своего онлайн-образа будут связаны со взаимодействием с этой техникой. Языком цифровой среды является код. Устройство доступа преобразовывает в него мои слова, позу, команды. Сейчас мы можем оцифровать звук, взгляд, запах и т. п., используя для этого ряд сопутствующих устройств, таких как фотоаппарат, микрофон и т. д.

Иными словами, для присутствия в цифровой среде мне необходимо постоянно всё оцифровывать — переводить в форму, пригодную для компьютерной обработки и хранения. Но проблема заключается в том, что оцифровке поддаётся лишь малая часть опыта и окружающего мира, ненужное и не помещающееся в рамки цифрового кода просто обрезается. Возникает проблема точности передачи. А именно: как свести к минимуму разницу между событием, происходящим со мной в окружающем мире и тем, как это событие будет представлено в моей онлайн-жизни? Это важно, так как мне необходимо придерживаться определённого значения, соответствовать своему образу в процессе онлайн-коммуникации, особенно если мы говорим о фотографии. Важно, чтобы они максимально точно, как означающие поверхности, передавали значение, которое я вкладываю в фотографируемую ситуацию.

И для того, чтобы уменьшить количество «нерастворимого остатка» окружающего мира, последний должен быть заблаговременно максимально подогнан к возможностям цифрового. В идеальном случае, феномены внешнего мира должны быть закодированы в фотографии так, чтобы впоследствии при чтении значения снимка не оставалось того, что он не смог запечатлеть. Так, социальная реальность и включённая в неё цифровая среда меняет чувственное восприятие человека, подталкивают к фотоконструированию жизни. При этом речь идёт не о симуляции феноменов внешнего мира цифровыми медиа. Задача стоит в изначальном приведении внешнего мира, социального и чувственного опыта к коммуникативной размерности цифрового мира. Процесс фотоконструирования

жизни направлен не только на представление своего образа онлайн, но и обратно, на структурирование своей жизни таким образом, чтобы она лучше помещалась, с наименьшим количеством нерастворимого остатка, на фотографии. Цифровая среда по-новому структурирует человека. И в этой системе переводчик или устройство ввода-вывода выступает как прокрустово ложе, растягивающее или обрезающее чувственность человека до формы, помещающейся в мир цифровых коммуникаций. Цифровая среда, изменяя всю систему культуры, претендует на главенствующую роль в жизни человека.

#### **2.4. Тематизация культурной практики фотографии в философии культуры**

Чтобы обобщить изложенный материал, сформулируем концепт, который позволит совместить культурную практику фотографии с онтологией фотографического образа, т. е. показать, как фотография функционирует в качестве части культуры, обеспечивая её реализацию. Для обозначения этого концепта воспользуемся понятием «удачная фотография», которое, находясь на пересечении трёх измерений фотографического, позволит показать, как сочетаются техника фотографии, её культурная практика и онтология фотообраза. «Удачная» фотография — не только снимок, получившийся волей случая, но и хороший, правильный (например: было найдено удачное [правильное] решение), завершившийся благополучно, вполне соответствующий требованиям (например: удачный перевод).

Начиная разговор о технике фотографии, о её физико-химическом процессе, для строгости изложения и для того, чтобы избежать путаницы, ограничим эту сферу лишь следующим положением: как определённого рода техника, фотография — это эксперимент с заданными параметрами, цель которого заключается в получении изображения на материальном или цифровом носителе. В основе фотографии лежит свет. Сфотографировано может быть всё, что освещено. Но запечатлевается не объект или сцена, а свет, который они отражают. Свет создаёт изображение на плёнке, матрице или сетчатке глаза. Основой технологии

фотографии является способность перевода и фиксации отражённого света или в форме химической реакции на фотоматериале, или в форме цифровых данных, полученных с помощью фотодиода. Таким образом, фотография — это оптическая негация изображаемой сцены, фиксация отражённого электромагнитного спектра. Вся суть фотографического, с точки зрения техники, сводится к свету и светочувствительному элементу. Если в результате эксперимента было получено изображение, то, значит, мы получили фотографию, если изображение не было сформировано, то нет и фотографии, и цель эксперимента не была достигнута. При таком рассмотрении, на уровне функционирования техники, фотография не может быть качественно оценена ни с какой позиции, кроме как, с позиции результата эксперимента. «Удачная» или «неудачная» фотография — это бессмыслица. Если был проведён эксперимент, и в результате получено изображение, то это фотография. Понятие удачного/неудачного снимка говорит о наличии предшествующих критериев оценки, на основании которых выносятся эстетические и этические суждения относительно фотографии.

Получается, что в самой технике фотографии мы не можем найти источник её качественной оценки, т. е. то, что делает конкретную фотографию «удачной». Но всё же раз существуют такие критерии оценки, то они прямо влияют на результат фотографического эксперимента, или же фотография не может быть какой угодно. Чтобы снимок можно было назвать удачным или неудачным он должен находиться в определённой степени соответствия норме. Сама техника фотографии находится по ту сторону эстетической и этической оценки, но к результату её функционирования, всё же, предъявляются требования. Во-первых, производство сходства между изображением и фотографируемым предметом — мимесис. Во-вторых, удостоверение существования и контакта с изображённым объектом или сценой — регистрация. Качества, приписываемые фотографии на основе её техники, считающиеся объективными, не зависят прямо от техники, а задаются извне. Фотография, как результат эксперимента может быть любой. Здесь главное соблюдение заданных параметров, обеспечивающих формирование изображения. Но только определённые условия эксперимента, возможные с

технической стороны, но необязательные для формирования изображения, создают такие фотографии, к которым мы привыкли.

В статье «Что такое знак?» Чарльз Пирс выделяет три вида знаков: иконы или подобию (выполняют функцию передачи идей и демонстрируют вещи, просто имитируя их), указатели или индексы (говорят о вещах, так как физически связаны с ними), символы (ассоциируются с их значениями благодаря привычке). Для Пирса фотография является вторым типом знака, так как очевидное сходство фотографии и репрезентируемого объекта основано на физической связи между ними. Но это верно для фотографии как результата эксперимента, т. е. для какой угодно фотографии. «Удачная» фотография, в ее техническом измерении — это не просто индекс, указание, регистрация, но и подобие, икона, мимесис; она не может регистрировать, не производя подобия. В этом смысле фотография — это двойной знак, например, такой же, как карта, в описании Пирса. «Ясно, — пишет Пирс, — что карта очень полезна для обозначения места и она является видом рисунка. Но если на карте не отмечено известное место, не указаны масштаб и стороны света, то по ней [...] нельзя найти какое бы то ни было место»<sup>122</sup>. Карта не может быть просто подобием или иконой, но должна обладать и характером индекса или указания, так как в противном случае она была бы просто нечитаемой. Это же справедливо и для «удачной фотографии», которая, являясь промокательной бумагой, должна имитировать то, что регистрирует.

Итак, техническая сторона фотографии, отвечающая преобладающим критериям, того, что является «удачной» фотографией, должна производить изображения, являющиеся двойным знаком, обладающие характером мимесиса и регистрации. Имея в виду соблюдение этих требований, мы можем перейти к рассмотрению культурной практики фотографии и описать сферу фотогеничного того, что можно и нужно сфотографировать, чтобы вышел «удачный» снимок, так

---

<sup>122</sup> Пирс Ч. С. Что такое знак? Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2009. № 3 (7). С. 92.

как в первую очередь «прекрасный образ — это образ (социально определённой) прекрасной вещи»<sup>123</sup>.

Требования, выдвигаемые к технике фотографии, есть не что иное, как требование объективности. Суть этой объективности заключается в способе репрезентации мира, а именно в изображении пространства по законам прямой перспективы. Начало этого способа изображения мира начинается своё существование в Европе XV века после Кватроченто. Если фотография является объективной, создаёт подобие и регистрирует реальный мир, с точностью недоступной до неё не одному из видов презентации мира, то это потому, что ей с самого начала приписали функции, считающиеся «объективными» и «реалистичными». Перспективный способ репрезентации мира, доведённый в фотографии до автоматизма, демонстрирует не естественное зрение, но как раз его систематический, искусственный характер. Фотографии снимают исходя из среднестатистического художественного видения, сформированного классицизмом и реализмом в рамках художественной традиции. Даже сам факт использования одного объектива в фотокамере отсылает к первым опытам перспективной живописи, проводимых в camera obscura.

Главным образом мы не делаем фотографий, которые не совпадают со зрением, не естественным, реальным, но среднестатистическим художественным. Мы не снимаем памятники и архитектуру вблизи, так как такой вид не соответствует традиционному виду, стараемся не «заваливать» горизонт и снимать только то, что может стать «удачной» фотографией. Та объективность, — которую возлагают на фотографию, считая такую функцию изначально ей присущей, — является селекционируемой, и демонстрирует особый вид зрения, которое можно назвать «нормальным» или художественным. Таким образом, требование объективности, как и возможность быть объективной, приписываются фотографии исходя из культурно определённого объективного мировидения. Этот способ зрения основан на искусстве и пытается подражать ему в каждый момент

---

<sup>123</sup> Бурдые П., Болтански Л., Кастель Р., Шамборедон Ж.-К. Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии. М.: Издательская и консалтинговая группа «Праксис», 2014. С. 144.

компоновки кадра и выбора снимаемого предмета или сюжета. Он участвует в формировании сферы фотогеничного, описанной в первой главе этой работы, и нет оснований отрицать связь между этим видением и повседневной практикой фотографии, так как в основе практики лежат исключительные моменты жизни и снимаются культурно одобренные, т. е. фотогеничные сюжеты. Культурная объективность фотографии и есть суть ее практики.

«Удачной фотографией» в такой ситуации будет снимок удачной вещи или сюжета, взятых из сферы фотогеничного, изображённых в соответствии со среднестатистическим художественным видением, т. е. культурно–объективно. Поэтому, перефразируя Бурдые, мы можем сказать, что «удачный» образ — это образ (культурно определённой) удачной вещи, изображённой в соответствии с объективным (культурно определённым) видением. Это подтверждается статистикой<sup>124</sup>.

Третья часть модели «удачной» фотографии связана с онтологией фотографического образа, и находит свое выражение в плане актуализации, в работе персональной памяти. В параграфе «Фотографическая темпоральность» описывается два плана или две стороны онтологии фотообраза: план реализации, он соответствует первому пункту описываемой модели и происходит из техники фотографии, и план актуализации, связанный с персональной памятью, сообщающий субъективность любому восприятию фотографии. Именно способ, которым фотография приобретает индивидуальное значение для каждого наблюдателя, является завершающим пунктом концепта «удачной» фотографии.

В этом случае персональное суждение о фотографии как удачной или неудачной будет основываться на том, способно ли её восприятие здесь и сейчас актуализировать события виртуальной памяти, вписаться в широкие круги памяти, захватывающие в себя привычки, мысли, память о поступках индивида, создающих

---

<sup>124</sup> «Доказательство [...] выводится из факта, что когда мы называем ряд объектов, задавая вопрос, могут ли они послужить поводом для прекрасной, интересной [...] фотографии, то одна и та же иерархия (относительно независимая от социального класса) получается лишь с очень небольшими расхождениями когда показывают фотографии одних и тех же объектов(цифры в скобках показывают процентную долю индивидов, заявивших, что из этих объектов получится прекрасная фотография): закат солнца (78), пейзаж (76), девочка, играющая с кошкой (56), [...] прилавок мясника (9), раненый солдат (8)». Там же, с. 144.

понятие о его собственной идентичности. Именно благодаря работе актуализации личные, семейные снимки представляют для нас ценность и интерес, тогда как просмотр чужого семейного альбома вызывает скуку. В самом деле, сложно посмотреть сто и более снимков со свадьбы, если это не твоя свадьба. Тот же процесс оценки применим к коммерческим фотографиям, фотографиям в СМИ или интернете.

Во многом это персональное восприятие сходится с тем, что Ролан Барт называет *punctum* — острым, резким переживанием снимка, исключительно индивидуальным, личным, настолько, что «привести примеры *punctum*'а означает некоторым образом открыть *свою душу*»<sup>125</sup>. Так может произойти потому, что память, которую актуализирует снимок, может оказаться непроизвольной, наподобие той, что возникает у Пруста после того, как он через много лет снова пробует пирожное мадлен. Но *punctum* не исчерпывает полностью персональную сторону «удачной» фотографии, в общем виде для качественной оценки снимка достаточно преодоление барьера безразличия, к изображаемому фотографией предмету, и включённости его в круги памяти большие, чем круг непосредственного восприятия. Таким образом, фотография приобретает свойства третьего типа знаков — символа. Символичность которого основано не на привычке, а на персональной памяти.

Таким образом, концепт «удачной фотографии» располагается между, с одной стороны, социокультурным объективным требованием особого способа изображения пространства и фотогеничного, т. е. «как и что» должно быть на фотографии или сфотографировано, с другой, актуализацией персональной памяти, т. е. глубоко индивидуальным восприятием. Это значит, что культурная практика фотографии глубоко укоренена в социальном опыте и по сути является реализацией культуры. Внешняя нормативность и внутренний смысл пересекаются в практике фотографии, она становится местом их медиации. Внешняя нормативность — это культура, внутренний смысл — это приобретённый опыт. Культурная практика фотографии становится той объективацией культуры, через

---

<sup>125</sup> Барт Р. *Camera Lucida*. Комментарий к фотографии. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. С. 82.

которую осуществляется диалектический процесс интериоризации/экстериоризации духа (духовной сферы) содержащей в себе и способ видения и изображения окружающего мира, и ценностные представления о сюжетах, достойных съёмки, и представления об объективности, документальности и истинности, и визуальный язык, формирующий коммуникативную систему, и эстетические и этические принципы.



## Заключение

Цель диссертационного исследования состояла в том, чтобы описать способ функционирования фотографии как культурной практики. Для достижения этой цели был решён ряд задач. Вначале было необходимо установить значение понятия культурной практики, так как хоть термин является общеупотребительным, но остаётся редко определяемым. Для этого на основе анализа содержания понятий практики и культуры было сформулировано рабочее определение и проведена классификация видов культурной практики. Так как в ходе рассмотрения было сформулировано положение о том, что одной из функций культуры является закрепления социального опыта с целью его дальнейшего воспроизведения в последующих поколениях, то было проанализировано и это понятие. Итогом стало обоснование понимания культурной практики как процесса, через который происходит интериоризации культурных норм и обратным процессом их объективации. Через культурную практику происходит процесс реализации культуры, через практику человек усваивает и воспроизводит оформленные в форме артефактов элементы культуры.

Практика фотографии является культурной, так как во всем — от выбора сюжета фотографом и позы, принимаемой перед камерой, до предпочтения одних фотографий другим и способа их демонстрации, — можно обнаружить следы нормативности, эстетического вкуса. Они выражаются в имплицитных правилах того, что и как должно быть сфотографировано, которые человек может объяснить как личные предпочтения. Однако такой вывод не объясняет причины, почему практика фотография может является культурной, а значит, почему культура, в свою очередь, может реализовываться через фотографию. Для раскрытия этой причины необходимо обратиться к сущности фотографии, т. е. рассмотреть её онтологию. В рамках традиции онтологического определения фотографии приводится распространённое понимание её сущности, основанное на способе функционирования её техники. Основными пунктами этого понимания являются: объективная регистрация фотографией окружающего мира, подтверждение

существования референта, т. е. мимесис и теория индекса. Однако такое понимание не даёт выйти за пределы документальной функции, рассмотреть фотографию иначе как репрезентацию. Анализ концепции памяти, разработанной Анри Бергсоном, позволяет открыть дополнительный, существующий на равне с упомянутым, план онтологии фотографии.

Для Бергсона любое восприятие неразрывно связано с памятью. Воспринимаемый объект включается в то, что философ называет кругами памяти, где он актуализирует элементы памяти, находящиеся в виртуальном состоянии. Таким образом, восприятие фотографии связано не только с изображённым на ней референтом, но и с актуализацией виртуальной памяти, в виде элементов наиболее близко соответствующих воспринимаемой ситуации. Итак, философия Бергсона позволяет увидеть за фотографией больше чем просто процесс реализации материи, т. е. теорию индекса, а именно процесс актуализации памяти, сообщающий субъективность восприятию любого изображения. В итоге реализация и актуализация становятся двумя сосуществующими измерениями онтологии фотографии. И поэтому подобие, создаваемое фотографической регистрацией, может подчиняться системе предрасположенностей субъекта и иметь для него большее значение, чем простое доказательство существования.

Следующим этапом исследования стало рассмотрение самой системы нормативностей, влияющих на практику фотографии. В результате был сформулирован вывод о принципиальной подчинённости фотографии предустановленной системе норм и предписаний. При этом сфера нормативности является гетерогенной и содержит в себе как конкретные указания, закреплённые законодательно, о том, что можно или нельзя снимать, так и не артикулированные имплицитные правила. Последние ввиду особенности своей реализации, определяются как объективные внешние условия или как ссылка на здравый смысл. Эту имплицитную нормативность можно назвать сферой фотогеничного, того, что можно и необходимо фотографировать, в противоположность любым возможным снимкам.

На этом этапе можно заключить, что реализация культуры через практику фотографии проходит через план актуализации, т. е. память, которая сообщает фотографии как субъективность, так и нормативность, через систему интериоризированных культурно объективных предписаний. Снимая или рассматривая фотографии, мы не только создаём сертификаты присутствия или удостоверяемся в существовании референта, но и определяем удачная или неудачная фотография получится из этой сцены и достоин ли этот объект того, чтобы быть на фотографии. В целом практика фотографии является способом реализации культуры, по той причине, что может служить местом медиации между субъективным и объективным, благодаря преодолению функционирования своей техники через план актуализации.

Чтобы продемонстрировать общую схему, по которой фотография функционирует в качестве культурной практики, был предложен концепт «удачной фотографии». Он строится на трёх требованиях, выполнение которых должно гарантировать, что фотография, предъявленная наблюдателю, будет названа «удачной». Первый пункт — техника. Она должна, во-первых, создавать подобие того, что изображает — мимесис. Во-вторых, удостоверить существование — регистрация. Эти два пункта, по сути, являются требованиями объективности. При этом важно, что они, несвойственны технике фотографии как таковой, а приписаны ей извне. Фотография должна изображать пространство в прямой перспективе, и тем самым она — автоматизация способа художественного видения, распространившегося в Европе после Кватроченто. Из этого делается вывод, что объективность репрезентации, свойственная фотографии, устанавливается искусственно и является культурно обусловленной.

Второй пункт — практика. Фотография будет «удачной» если на ней изображён предмет из сферы фотогеничного в соответствии с описанным выше культурно объективным видением, т. е. «удачная фотография» — это фотография (культурно определённой) удачной вещи, изображённой в соответствии с объективным (культурно определённым) видением. Третий пункт — память. Для того чтобы фотография была удачной, она должна актуализировать память

наблюдателя, создавать широкие круги памяти. Сам же диапазон этой актуализации располагается от сферы лиц знакомых и близких до произвольной памяти, когда фотография срывает наподобие пирожного Мадлен для Пруста. Таким образом, концепт «удачной фотографии» показывает, как соотносятся культурно объективные требования и субъективное время памяти. Являясь местом перехода и медиации, практика фотографии выражает и воссоздаёт культуру через индивидуальную практику людей. Это обоснование даёт возможность утверждать, что задачи диссертационного исследования выполнены, цель достигнута.

Также в рамках исследования рассмотрены отдельные виды культурной практики фотографии. Описаны функции, востребованные в обществе в ситуации постоянно возрастающей скорости изменений и отсутствии традиционных форм упорядочивания социальной жизни. Эти функции — замедление и повторение — становятся источником историчности и связанности жизни субъекта. В этом же контексте осуществлена попытка осмысления факта лавинообразного роста числа производимых фотографий. Был описан феномен фотоконструирования жизни, основанный на том, что культурная реальность, дополненная цифровой средой, заставляет субъектов фотографировать для того, чтобы создавать и поддерживать своё присутствие онлайн. Это в свою очередь подтолкнуло к анализу самого распространённого вида практики — повседневной или любительской практики фотографии. Были выделены и рассмотрены четыре главных аспекта этой практики: социализация в культуре, символическая коммуникация, конструирование идентичности, актуализация памяти. Так, любительская практика выражает систему групповых ценностей, норм и идеалов, которые реализуются через аспект социализации и символической коммуникации. Через рассматривание чужих и создание своих любительских фотографий происходит выражение и воссоздание культурной нормативности, демонстрируется групповая принадлежность. Другая особенность любительской фотографии связана с конструированием субъектности. Опираясь на документальный характер фотоизображения, с одной стороны, и возможность актуализировать персональную или коллективную память, с другой,

любительская фотография создаёт виртуальный образ, который объединяет личное, общественное, культурное и историческое.

Дальнейшее исследование предмета диссертации может быть направлено в сторону использования фотографии в качестве теоретического средства для анализа складывающихся культурных структур и определения изменений, происходящих в обществе. Примером может служить политически ангажированная фотография или современные изменения, происходящие в фотожурналистике. Также результаты исследования могут быть применены для коррекции критики образа с тезиса о том, что образ заслоняет реальность, в сторону анализа нормативных сфер, приписывающих фотографировать одни сюжеты и полностью игнорировать другие. Практические результаты исследования могут быть применены для составления спецкурсов по философии фотографии и теории образа. Также они могут быть полезны для профильных профессий, связанных с фотографией.

### Список литературы

1. Адо П. Духовные упражнения и античная философия. — М.; СПб. Изд-во «Степной ветер»; ИД «Коло», 2005. — 448 с.
2. Агамбен Дж. Профанации. — М.: Гилея, 2014. — 112 с.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — М.: Прогресс, 1974. — 392 с.
4. Арнхейм Р. Блеск и нищета фотографа // Р. Арнхейм. Новые очерки по психологии искусства. — М.: Прометей, 1994. — 352 с.
5. Арнхейм Р. О природе фотографии // Р. Арнхейм. Новые очерки по психологии искусства. — М.: Прометей, 1994. — 352 с.
6. Барт Р. Риторика образа // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс. 1989. — 616 с.
7. Барт Р. Мифологии. — М.: Академический Проект, 2010. — 351 с.
8. Барт Р. Фотографическое сообщение // Р. Барт. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. — М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. — 512 с.
9. Барт Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. — 272 с.
10. Бергер Дж. Искусство видеть. — СПб.: Клаудберри, 2012. — 184 с.
11. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. — М.: «Медиум», 1995. — 320 с.
12. Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. — Мн.: Харвест, 1999. — 1408 с.
13. Бергсон А. Творческая эволюция // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. — Мн.: Харвест, 1999. — 1408 с.
14. Бёрк П. Взгляд историка: как фотографии и изображения создают историю. — М.: Бомбора; Эксмо, 2023 — 363 с.
15. Бернбаум Б. Фотография. Искусство самовыражения. — СПб.: Питер, 2012. — 336 с.

16. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. — М.: РГГУ, 2012. — 288 с.
17. Беньямин В. Краткая история фотографии // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. — М.: РГГУ, 2012. — 288 с.
18. Беньямин В. О понятии истории // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. — М.: РГГУ, 2012. — 288 с.
19. Бурдые П., Болтански Л., Кастель Р., Шамборедон Ж.-К. Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии. — М.: Издательская и консалтинговая группа «Праксис», 2014. — 456 с. с илл.
20. Бурдые П. О телевидении и журналистике. — М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», Институт экспериментальной социологии, 2002. — 159 с.
21. Бойцова О. Ю. Любительское фото: визуальная культура повседневности. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. — 266 с.
22. Васильева Е. В. 36 эссе о фотографах: [сборник] / Е. В. Васильева. — СПб.; М.: «RUGRAM\_Пальмира», 2022. — 255 с.
23. Васильева Е. В. Фотография и внелогическая форма. — М.: Новое литературное обозрение, 2019. — 312 с.
24. Великанов А. Selfie ergo sum. / Великанов А. // Логос. — 2014. — №4. — С. 95–104.
25. Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / Под редакцией Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова (Библиотека Журнала исследований социальной политики). — М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. — 448 с.
26. Визуальная антропология: настройка оптики / Под редакцией Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова (Библиотека Журнала исследований социальной политики). — М.: ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009. — 296 с.
27. Визуальный образ (Междисциплинарные исследования) / Рос. акад. наук,

- Ин-т философии; Отв. ред. И. А. Герасимова. — М.: ИФРАН, 2008. — 247 с.
28. Вирильо П. Машина зрения. — СПб.: Наука, 2004. — 140 с.
  29. Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. — 176 с.
  30. Гавришина О. В. Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности». — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — 192 с.
  31. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. — М.: Прогресс, 1988. — 464 с.: ил.
  32. Гончаров О. А. Восприятие пространства и перспективные построения. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007. — 252 с.
  33. Гройс Б. От картины к файлу и обратно: искусство в цифровую эпоху // Гройс Б. Политика поэтики. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. — 400 с.
  34. Гурьева, М. М. Повседневная фотография в современном культурном контексте: специальность 24.00.01 "Теория и история культуры" : диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук / Гурьева Мария Михайловна. — Санкт-Петербург, 2009. — 168 с.
  35. Дебор Г. Общество спектакля. — М.: Опустошитель, 2011. — 232 с.
  36. Дебор Г. Комментарий к обществу спектакля // Дебор Г. Общество спектакля. — М.: Опустошитель, 2011. — 232 с.
  37. Де Керрос Од. Современное искусство и геополитика: Хроники экономического и культурного доминирования. — М.: Издательство «Кучково поле», 2022. — 352 с.
  38. ДеЛилло Д. Белый шум. — М.: Эксмо, 2003. — 624 с.
  39. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? — М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. — 288 с.
  40. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. — СПб.: Наука, 2001. — 264 с.



41. Дюркгейм Э. Самоубийство: социологический этюд. — М.: Мысль, 1994. — 399 с.
42. Жуков Б. Дарвинизм в XXI веке. — М.: Изд-во АСТ, 2020. — 720 с.
43. Карбасова Е. Б. Фотография: концептуализация реальности: дис. канд. филос. наук: 24.00.01 / Карбасова Елена Борисовна. — СПб., 2013. — 201 с.
44. Касавин И. Т. Опыт как знание о многообразии / Касавин И. Т. // Философские науки. — 1996. — Вып. 2. — С. 49–76.
45. Колесникова, Д. А. Фотография как способ конституирования социальной реальности: специальность 09.00.11 "Социальная философия" : диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук / Колесникова Дарья Алексеевна. — Санкт-Петербург, 2011. — 117 с.
46. Кереньи К. Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни. — М.: Ладомир, 2007. — 319 с.
47. Керри Д. Техники наблюдения. — М.: V-A-C press, 2014. — 256 с.
48. Киттлер Ф. Оптические медиа. Берлинские лекции 1999 г. — М.: Логос, 2009. — 272 с.
49. Кин Дж. Демократия и декаданс медиа. — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2015. — 312 с.
50. Короткова Н.А. Образовательный процесс в группах детей старшего дошкольного возраста. — М.: Линка-Пресс, 2015. — 208 с.
51. Кракауэр З. Орнамент массы. — М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. — 240 с.
52. Кракауэр З. Природа фильма: реабилитация физической реальности. — М.: Искусство, 1974. — 424 с.
53. Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. — 304 с.
54. Культурология: учебник / под ред. Ю. Н. Солонина, М.С. Кагана. — М.: Высшее образование, 2008. — 566 с.
55. Куртов М. Генезис графического пользовательского интерфейса. К теологии кода [Электронный ресурс]. 2014. — Режим доступа:

[http://www.academia.edu/7410230/Генезис\\_графического\\_пользовательского\\_интерфейса.\\_К\\_теологии\\_кода](http://www.academia.edu/7410230/Генезис_графического_пользовательского_интерфейса._К_теологии_кода)

56. Лапин А.И. Плоскость и пространство, или Жизнь квадратом. — М.: Л. Гусев, 2005. — 160 с.
57. Лапин А.И. Фотография как... — М.: Л. Гусев, 2004. — 324 с.
58. Левашов В. Лекции по истории фотографии. — М.: Treemedia, 2012. — 484 с.
59. Лиер А. ван. Философия фотографии. — Х.: «Гуманитарный центр», 2019. — 202 с. илл. 22 с.
60. Лиотар Ж-Ф. Постмодерн в изложении для детей. Письма: 1982-1985. — М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2008. — 145 с.
61. Лиотар Ж-Ф. Состояние постмодерна. — СПб.: Институт экспериментальной социологии; СПб: Алетейя, 1998. — 160 с.
62. Лишаев С. А. Помнить фотографией. — СПб.: Алетейя, 2012. — 140 с.
63. Лишаев С. А. Старое и ветхое: Опыт философского истолкования. — СПб.: Алетейя, 2010. — 208 с.
64. Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого. — М.: Прогресс-Традиция, 2010. — 176 с.
65. Маккуайр С. Медийный город: медиа, архитектура и городские пространства. — М.: Strelka Press, 2014. — 392 с.
66. Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. — М.: Кучково поле, 2011. — 464 с.
67. Маклюэн М. Война и мир в глобальной деревне. — М.: АСТ: Астрель, 2012. — 219 с.
68. Мартынов К. Селфи: между демократизацией медиа и self-коммодификацией/ К. Мартынов // Логос, 2014. — №4. — С. 74–86.
69. Мамфорд Л. Миф машины. Техника и развитие человечества. — М.: Логос, 2001. — 408 с.
70. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. — Мн.: Логвинов, 2006. — 400 с.

71. Мерло-Понти М. Кино и новая психология: пер. с фр. М. Ямпольского. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.psychology.ru/library/00038.shtml>
72. Мерло-Понти М. Око и дух. Пер. с фр., предисл. и комм. А.В. Густыря. — М.: «Искусство», 1992. — 63 с.
73. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. — СПб.: «Ювента», «Наука», 1999 — 606 с.
74. Мосс М. Опыт о даре // Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. — М.: КДУ, 2011. — 416 с.
75. Мосс М. Техники тела // Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. — М.: КДУ, 2011. — 416 с.
76. Мосс М. Об одной категории человеческого духа: понятие личности, понятие «я» // Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. — М.: КДУ, 2011. — 416 с.
77. Нуркова В. В. Зеркало с памятью: Феномен фотографии: Культурно-исторический анализ. — М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2006. — 287 с.
78. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. — 509 с.
79. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. — 509 с.
80. Память о блокаде. Свидетельства очевидцев и историческое сознание общества: Материалы и исследования. — М.: Новое издательство, 2006. — 630 с.
81. Петровская Е. Антифотография 2. — М.: Три квадрата, 2015. — 184 с.
82. Петровская Е. В. Теория образа. — М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2012. — 288 с.
83. Пирогов С.В. Горизонты исследования визуального/ С.В. Пирогов // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. — 2013. — № 4 (24). — С. 124-131.

84. Пирс Ч. Что такое знак? / Ч. Пирс // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. — 2009. — № 3 (7). — С. 88-95.
85. Платон. Пир // Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. — М.: Мысль, 1993. — 528 с.
86. Платон. Парменид // Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. — М.: Мысль, 1993. — 528 с.
87. Подорога В. Непредъявленная фотография. Заметки по поводу «Светлой комнаты» Р. Барта // Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии. № 1. — М.: Логос, 2001. — С. 195–240.
88. Регеев Й. Критика фильтрующего разума. На месте одного селфи всегда находятся два. / Й. Регеев // Логос. — 2014. — №4. — С. 87-94.
89. Розин В. М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир. — М.: Едиториал УРСС, 2004. — 224 с.
90. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. — СПб.: Клаудберри, 2014. — 712 с., ил.
91. Рыклин М. Роман с фотографией // Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. — 272 с.: фот.
92. Савчук В. В. Философия фотографии. 2-е изд., испр. и доп. — СПб.: Издательство «Академия исследований культуры», 2015. — 335 с.: ил.
93. Савчук В. В. Медиафилософия. Приступ реальности. — СПб.: Издательство РХГА, 2013. — 350 с.
94. Симондон Ж. Индивид и его физико-биологический генезис. — Москва, ИОИ, 2022. — 484 с.
95. Симондон Ж. О способе существования технических объектов: пер с фр. и коммент. М. Куртова/ Ж. Симондон // Транслит. 2011. № 9. — С. 94–105.
96. Сонтаг С. О фотографии. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. — 272 с.
97. Сонтаг С. Смотрим на чужие страдания. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. — 96 с.

98. Секацкий А. К. Фотоаргумент в философии // Секацкий А. К. Прикладная метафизика. — СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2005. — 414 с.
99. Секацкий А. К. Последний виток прогресса (От Просвещения к Транспирации). Исследование. — СПб.: 2012. — 332 с.
100. Сосна Н. Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное. — М.: Институт философии РАН; Новое литературное обозрение, 2011. — 200 с.
101. Степанов М. А. Человек с фотоаппаратом // Метафизические исследования. Выпуск 214. Дагерротип. — СПб.: Изд-во СПбФО, 2010. — С.108–117.
102. Стигнеев В. Т. Век фотографии, 1894–1994: очерки истории отечественной фотографии. — М.: USSR, 2011. — 389 с.
103. Стигнеев В. Т. Популярная эстетика фотографии. — М.: Три квартала, 2011. — 344 с.
104. Суворов, Н. Н. Практики в поле художественной культуры / Н. Н. Суворов // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. — 2017. — № 2(31). — С. 49-56.
105. Ушакин С. Медиум для масс — сознание через глаз: фотомонтаж и оптический поворот в раннесоветской России. — М.: Музей современного искусства «Гараж», 2020. — 328 с.: илл.
106. Франкастель П. Фигура и место. Визуальный порядок в эпоху Кватроченто. — СПб.: Наука, 2005. — 338 с.
107. Фризо М. Новая история фотографии. — СПб.: Machina; Андрей Наследников, 2008. — 334 с.
108. Фрост Л. Творческая фотография. Идеи, сюжеты, техники съемки. — М.: АРТ-РОДНИК, 2003. — 160 с.
109. Флоренский П.А. Обратная перспектива // Флоренский П.А., священник. Соч. в 4-х тт. Т. 3 (1). — М.: Мысль, 1999. — С.46–98.
110. Флюссер В. За философию фотографии. — СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008. — 146 с.
111. Флюссер В. О проецировании / В. Флюссер // ХОРА. — 2009. — № 3/4 (9/10). — С. 65-76.

112. Фоменко А. Н. Монтаж, фактория, эпос. Производственное движение и фотография. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007 — 374 с.
113. Фотография. Всемирная история. / Под ред. Д. Хэкинг. — М.: ООО «Магма», 2014. — 576 с.
114. Хорошилов, А.А. Нормативность фотографии: моделирование видимости и воспитание взгляда / А.А. Хорошилов // Ученые записки Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского. Философия. Культурология. Политология. — 2024. — Т. 10. № 1. — С. 18–29
115. Хорошилов А.А. Фотографическая темпоральность. / А.А. Хорошилов // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2024. — Том 25, вып. 1. — С. 292–302.
116. Хорошилов А.А. Революция медиа: Фотография в цифровом пространстве / А.А. Хорошилов // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2015. — Том 15, вып. 1. — С. 354–361.
117. Хорошилов А.А. Фотография и визуальное восприятие / А.А. Хорошилов // Вестник Адыгейского государственного университета, серия Регионоведение. — 2015. — вып. 1. — С. 33–40.
118. Хорошилов А.А. Реальное и цифровое пространство социального опыта: фотоконструирование жизни / А.А. Хорошилов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2015. — № 4. Ч. 2. — С. 179–182.
119. Хорошилов А.А. Замедление и повторение: фотография как способ защиты от хаоса социального мира / А.А. Хорошилов // *Studia Culturae* — 2015. — вып. 1 (23). — С. 188–200.
120. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования. — М.: Логос, 2007. — 168 с. + 32 с. цв.ил.
121. Якоба, И. А. "Мягкая сила" в современной политике и дискурсивной технологии / И. А. Якоба // Социологические исследования. — 2014. — № 12(368). — С. 65-73.

122. Ades D. *Photomontage*. — London, 1986. — 176 p.
123. Azoulay A. *The Civil Contract of Photography*. — New York: Zone Books, 2008. — 586 p.
124. Azoulay A. *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*. — Verso, 2012. — 288 p.
125. Azoulay A. *Photography // Mafte'akh Lexical Review of Political Thought*. — 2011, Issue 2e. — P. 65–80.
126. Azoulay A. *What is a photograph? What is photography? // Philosophy of Photography. Volume 1, Number 1*. — 2010. — P. 9–13
127. Chalfen R. *Snapshot Versions of Life*. — Popular Press 2, 2008. — 222 p.
128. Derrida J. *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*. — Stanford, California, Stanford University press, 2010. — 68 p.
129. Didi-Huberman G. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. — The University of Chicago, 2008. — 232 p.
130. Didi-Huberman G. *Invention of hysteria: Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière*. — Massachusetts Institute of Technology, 2003. — 373 p.
131. Kracauer S. *The mass ornament: Weimar essays*. — Harvard University press, 1995. — 403 p.
132. Kroeber A. L., Kluckhohn C. *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. New York: Vintage Books, 1952. — 172 p.
133. Lewis M. *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. — Mariner Books, 1968. — 657 p.
134. Ritchin F. *After photography*. — New York, 2009. — 200 p.
135. Ritchin F. *Bending the frame: photojournalism, documentary, and the citizen*. — New York, 2013. — 176 p.