

ными выражения *утверждение демократии на местах, местное самоуправление* и т.д., по мнению Е.Г. Трубиной, сами по себе сегодня становятся проблематичными. Реакция городских правительств на процессы глобализации получила название «новый локализм», проявляющийся в том, что почти каждый город хочет занимать заметное место на карте глобализации. Для этого печатаются рекламные брошюры и плакаты, создаются веб-сайты, пеcтрящие фотографиями гостиниц, конференц-залов, аэропортов, однако, по меткому замечанию автора, на эти фотографии никогда не попадают промзоны и спальные районы, старые автобусы и районные больницы.

Следующая глава «Социальные и культурные различия в городе» интересна затрагиваемыми в ней острыми социальными вопросами. Действительно, различия не только создают городскую жизнь, но и сами создают город. В этом аспекте разнообразие мыслится как такая характеристика города, которая увеличивает его функциональность. Многосторонность обитателей города выступает как важнейшая предпосылка наивысших человеческих достижений. Тем не менее нельзя не согласиться с Е.Г. Трубиной в том, что конец 1990-х гг. отмечен окончательным исчезновением классовой солидарности, а исключенность из общества уже ничем не прикрыта и не украшена. «Как и аристотелевские правители, современные городские власти успешно приучают городских обитателей к социальному порядку, оставляя без минимальной социальной защиты "неподдающихся"» (с. 399).

В главе «Город и повседневность» автор рассматривает такую характерную черту современной городской жизни, как коммодификация, проявляющуюся, например, в том, что такие слова, как *эксклюзивность, элитарность, стильность*, не сходят с рекламных щитов с середины XIX в., причем сам феномен эксклюзивности девальвировался от неумеренного употребления, и уже в рекламе возводимого жилого дома мы читаем: «исключительный». Автор прав, говоря о том, что эстетизация выступает общей тенденцией, выражающейся и в театрализации политики, и в повсеместной стилизации и «брендинге», а самое главное – в росте значимости визуальных характеристик субъектов и объектов города, обеспечивающих их видимость в публичном пространстве, а также нарастании общей зависимости от тех, кто определяет, что и на каких условиях может быть показано.

В последней главе монографии «Город и метафоры» анализируется метафора применительно к урбанистическим теориям. Наибольший интерес представляют такие метафоры, как *базар, джунгли, организм и машина*. Е.Г. Трубина рассматривает особенности использования этих метафор в зарубежных теориях городских процессов и их особенности в российской урбанистической среде. Автор отмечает, что некоторые метафоры, например *джунгли*, употребляются в основном для выражения тех же смыслов и оценок, что сложились во времена классической социологии. Современное функционирование других метафор сильно отличается хотя бы тем, что они почти не употребляются позитивно – для выражения возможностей, разнообразия и целостности города. Важно понимать и то, что эти метафоры имеют не только российскую специфику и неодинаково применимы к разным городам. Москва как машина роста и Волгоград, очевидно, подчиняются не только разным динамическим характеристикам, но и аксиологической составляющей такого метафорического подхода. Кроме того, перспективы, выстраиваемые с помощью этой метафоры, не релевантны.

Таким образом, книга Е.Г. Трубиной «Город в теории: опыты осмысления пространства» написана превосходным языком, содержит иллюстрации, списки литературы после каждой главы и терминологический словарь в конце. Отметим и системность изложения автором основных и наиболее значимых урбанистических теорий, междисциплинарные связи, отсылки к особенностям российских мегаполисов, темпоральные аспекты городских процессов.

Н.Б. ШИПУЛИНА
(Волгоград)

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ
С.А. ЛИШАЕВА «ПОМНИТЬ
ФОТОГРАФИЕЙ» (СПб.: «Алетейя»,
2012. 140 с. Сер. «Тела мысли»)

Характер перемен и современное состояние самой социокультурной реальности, а также трансформацию в принципах, подходах, методологии ее исследования часто называют визуальным (или иконическим) поворотом

в культуре. В такой ситуации науки о человеке, культуре и обществе постепенно переходят от нарративных способов осмысления своего объекта к визуальным – сначала к реальным предметам, а от них самих – к их художественным или техническим копиям. «Человеческое внимание все больше, все заметнее смещается от вещей – к образам, от реального – к знакам реального. Существенно иной стала и конфигурация жизненного мира: люди часто имеют дело не с вещами (не с первичными образами вещей), а с их отображениями на внешних носителях. В свою очередь, вторичные образы обычно отсылают нас не к первичной реальности (не к вещам), а к другим образам (фотографическим, кинематографическим, телевизионным, дигитальным, etc...)» [5, с. 12]. Особое место в этом перечне занимает феномен фотографии. Даже изобретение кинематографа не отменило ее специфического, в сравнении с другими способами копирования реальности, культурного потенциала*.

Феномен фотографии был предметом философствования на протяжении всего своего существования, о нем писали В. Беньямин, Р. Барт, Ж. Бодрийяр и др. В настоящее время осуществляется новый этап философской рефлексии о месте и значении фотографии в мире культуры. Одни современные философы и культурологи лишь отмечают и артикулируют значение этого феномена, другие тщательно и детально его исследуют как важную симптоматику современного состояния культуры. К таким пытливым исследователям относится самарский философ, эссеист, доктор философских наук Сергей Александрович Лишаев. Представляет интерес последняя из многочисленных его книг – «Помнить фотографией», вышедшая в издательстве «Алетейя» в 2012 г. и посвященная различным аспектам изучения такого феномена визуальной культуры последних полутора столетий, как домашняя фотография, и ее воздействию на сознание и поведение современного человека, в частности на формирование индивидуальной биографической памяти.

С. Лишаев в самом начале своей книги в главе «Фотография и память» в разделе «Фото-конструкция памяти» отмечает, что его интересует персонологически-коммеморативная

функция не всяких фотографий (не художественно-постановочных или медиальных), а повседневных семейных и индивидуальных фотоснимков, создаваемых по случаю, «на память», накапливаемых, хранимых, просматриваемых и демонстрируемых в качестве домашнего фотоархива, визуальной летописи жизни. Автор книги «Помнить фотографией» убежден, что домашняя фотография в отличие от других ее видов «предполагает биографически фундированное воспоминание: альбом для того и смотрят, чтобы с помощью снимков помнить о своем прошлом (в “свое прошлое” человек включает еще и предков, близких родственников, друзей, одноклассников...). Созерцание домашнего снимка тем, кому он принадлежит, предполагает актуализацию связи фото-образа с персональным прошлым через узнавание образов, запечатленных на фотокарточке, и через припоминание обстоятельств, в которых делался снимок...» [5, с. 16]. При этом С. Лишаев выделяет в качестве генерального свойства домашней фотографии ее способность сохранять очевидную связь с референтом, поскольку именно персонально удостоверяемая связь образа с его моделью служит базой, основой для включения фотографии в домашний архив. «Связь фото-образа с его моделью удерживается благодаря включенности модели в биографическое прошлое держателя архива: это он снимал то, что теперь рассматривает, это он видел то, что теперь созерцает <...> это он знаком с теми, кто запечатлен на снимке <...> это он состоит в общении с родственниками, видевшими тех, кто <...> на фотографии» (Там же, с. 17).

Автор тщательно прослеживает процесс фиксации личного жизненного опыта в его «светокопиях», которые выигрышно обладают в сравнении с теми образами, которые мы в состоянии «органически» вспомнить, не прибегая к фото-поводырю, такими свойствами, как стабильность, возможность возвращения к ним, большая яркость и отчетливость, а затем констатирует парадоксальную трансформацию, состоящую в постепенной подмене реального опыта, подлинного индивидуально-биографического прошлого его фото-образом. С.А. Лишаев (в разделах «Технология имплантации (чужой среди своих)», «ОНИ наступают... или: почему фото-образы вытесняют образы-воспоминания?», «От вещи – к фото-образу, от памяти – к симулякру памяти») называет это имплантацией технического (в данном случае фотографического) образа в нашу биографическую память, т. е. вытеснением из

* Так, Ингмар Бергман в 1986 г. снял документальный биографический фильм о своей матери «Лицо Карин», в котором он отказался от традиционного киноповествования. На экране мы видим не кинокадры, а фотокадры из семейного альбома, и без текстовых комментариев, только по фотографиям прослеживая всю жизнь этой женщины.

нее настоящего экзистенциального опыта и подменой его фотокопией. «Протезирование зрительной памяти реализуется на двух уровнях, – пишет он, – 1) на уровне экзогенных протезов (фотография как костыль, опираясь на который я могу совершать прогулки в прошлое), и 2) на уровне протезов, имплантированных в сознание и функционирующих как элемент “внутренней памяти”. Имплантация образов, запечатленных на фото, в ткань человеческой памяти происходит в процессе взаимодействия с фотографией: “образы-костыли” как бы “врастают” в сознание по мере их использования и закрепляются в персональной памяти» [5, с. 31].

Именно этот процесс отражен в самом названии книги «Помнить фотографией»: мы не помним свое первичное прошлое экзистенциально, а пользуемся для аутопамяти вторичным, но вышедшим на передний план, протезом – фотографией. Обладающая статусом техногенного «места памяти» и «призванная помочь человеку “помнить себя”, фотография оказывается в то же время мощным инструментом разрушения спонтанной, органической памяти, подручным материалом, из которого человек индустриальной и постиндустриальной цивилизации возводит фото-конструкцию своего прошлого» (Там же, с. 23).

Нам также видится особенно интересной и сложной для анализа процесса конструирования собственной личной памяти по фото-образам даже не столько ситуация имплантации и симуляции, сколько формирование личной биографии вообще на пустом месте, т. е. на основе детских* фотографий, запечатлевших нас в том возрасте, о котором у нас нет реальных (или органических, как их называет С. Лишаев) воспоминаний о самих себе. Здесь, на наш взгляд, таится много опасностей, ведь это снимки, которые сделаны или инициированы нашими родителями, и события и факты нашего раннего детства отобрали для фиксации именно они тогда, когда мы не были в состоянии запомнить ситуацию и себя во время фотосессии. При этом нам при последующем просмотре фотоальбома в более зрелом возрасте и «приучении» к «самому себе, когда я был маленьким» пояснения и комментарии дают тоже родители, исходя из своих эмоций, идей, стереотипов, их образа «меня маленького». Однако эта родительская интерпретация может совершенно исказить подлинное

* Или вообще пренатальных снимков ультразвуковой диагностики, что стало популярной и повсеместной практикой.

ощущение и видение самого себя, а иногда и сконструировать ложную самоидентичность. Например, философ В. Корнев с возмущением пишет в своей книге «Философия повседневных вещей»: «Нынешнее поколение детей, которые скоро станут взрослыми, столкнется с не имеющей аналогов в истории ситуацией – практически каждый значимый момент жизни будет засвидетельствован в тысячах фотографий. Фундаментальная ностальгия по детству сменится, возможно, радостью освобождения от этой власти навязчивых образов – с дотошным протоколированием всех использованных за это время ночных горшков, полученных “двоек”, зареванных физиономий» [4, с. 60]. Действительно, родители с удовольствием и гордостью демонстрируют нам самим и знакомым все эти отвратительные образы наших неудач, страхов, позора, наготы, которые для человека глубокого и сложного могут стать травматическим опытом, но важно то, что это опыт не пережитый в реальности, а навязанный репрессивно фото-образом и его интерпретацией другими.

Даже если отвлечься от предмета рассуждений, где органическая память конкурирует с фото-конструкцией автобиографической памяти детства, можно говорить о том, что и задолго до изобретения фотографии коренной проблемой самопознания личности было отделение своих детских аутовоспоминаний от родительских, поскольку «...детство представлено взрослому человеку не непосредственно, а исключительно в воспоминаниях о нем» [1, с. 30]. Не случайно представители педагогической антропологии, исследующие феномен детства в воспоминаниях, в эпиграфе к своей книге приводят слова Аврелия Августина из «Исповеди»: «Этот возраст, Господи, о котором я не помню, что я жил, относительно которого я полагаюсь на других и в котором, как я догадываюсь по другим младенцам, я как-то действовал, мне не хочется, несмотря на весьма справедливые догадки мои, причислять к этой моей жизни, которой я живу в этом мире» (Там же, с. 3).

Отметим и другую опасность фототравмирования своей биографической памяти в историко-культурном контексте: человек зачастую включает в интерпретацию памяти детства культурно-исторические штампы, социальную моду и стереотипы о конкретных периодах истории, на которые пришлось наше раннее детство, подменяя ими аутентичное, экзистенциально пережитое в своем индивидуальном прошлом. Показательны здесь вос-

поминания о детстве по ясельной фотографии современного антрополога С.В. Соколовского, который в своих автобиографических этюдах «Из детства – с приветом» пишет: «Мой собственный ясельный опыт был, насколько я помню, весьма травматическим, но я ходил в ясли в суровые 1950-е гг... Как уцелевший свидетель истории трансформаций советской системы воспитания и образования <...> могу напомнить, что в начале 1950-х гг. послеродовой декретный отпуск длился всего два месяца, а дальше в семьях, где не было старшего поколения, или где бабушки и дедушки сами еще работали, дети попадали в объятия этой самой системы. От этого периода жизни у меня сохранилась всего одна фотография, где я в костюме зайчика (очевидно, не слишком сплоченный коллектив нашей ясельной группы праздновал встречу Нового года), сижу с пониженными ушами среди “сокамерников” (здесь и далее в цитате курсив мой. – Н.Ш.), лица и мимика которых находится в шокирующем несоответствии с пропагандой советской версии “счастливого детства”, и застенчиво смотрю на фотографа (я жутко стеснялся фотографироваться, поскольку полагал, что сам акт фотографирования превращает тебя в героя, человека незаурядного, выделенного из толпы, а по собственным ощущениям героем этого казета я не являлся...). Не думаю, что угрюмые нянечки церемонились с этой оравой во всех смыслах нетвердо стоящих на ногах чад, хотя *никаких подробностей “истязательств” память не сохранила*. Помню только, что угрюмость лиц персонала повергала меня в рев уже на пороге этого заведения. Уже много лет спустя, читая Диккенса, я отчетливо вспомнил *удушливую атмосферу моего первого “учебного заведения”*» [6, с. 706]. Исследователь не помнит наверняка свое ясельное прошлое, но по новогоднему фотоснимку навязывает содержание и коннотации уже сложившихся нарративных матриц тоталитарного прошлого страны (сформированных и закрепленных коллективным сознанием и текстами культуры после завершения этого исторического этапа), которое не всегда именно так ощущалось теми, кто находился «внутри» мифа счастливого советского детства.

В разделе «Чужими глазами (“вон тот – это я”))» своей книги С.А. Лишаев концептуализирует вторжение в конструирование нашей автобиографической памяти фото-конструкций других людей на более глубоком и сложном уровне. «Фотографически отформатированная память существенно отличается от естествен-

ной памяти еще и в том отношении, что часть инкорпорированных (имплантированных) в сознание снимков сохраняет не то, что было “увидено своими глазами” (хотя бы и через видоискатель фотоаппарата), а то, что было увидено “другими”. Ведь снимая на камеру, мы снимаем других, а не себя... Созерцая карточки, на которых мы запечатлены solo или в кругу друзей, близких, родственников и коллег, мы созерцаем (соответственно – запоминаем) то, чего не видели, не могли видеть. Просматривая содержимое домашнего фотоархива, фотолюбительвольно или невольно запоминает образы, которые никогда не попадали (и не могли попасть!) в поле его восприятия, и забывает то, чему он был свидетелем... Воспоминание о себе, как о другом (мое “я”, визуально представленное в модусе “он”), сформировалось сравнительно недавно, уже в фотографическую эпоху... Вместе с фотографией на свет появился новый вид образной памяти: память о себе как об участнике события, память с позиции другого. Вместе с фотографией человек получил возможность помнить не только то, что он воспринял, но также и то, участником чего он был, но что не было частью его кругозора, что не попадало в поле его зрительного восприятия» [5, с. 37–38].

Автор, как нам видится, с тревогой и обеспокоенностью анализирует конкретные экзистенциально значимые области персонального бытия, которые подвержены негативным трансформациям и деформациям в процессе вживания в индивидуальную память техногенных имплантантов и симулякров, таким, например, как свадьба или путешествие. Так, в разделе «Фотошоп(пинг) памяти (конструирование памяти на примере свадебной церемонии)» своей книги он прослеживает, как свадебная церемония, один из существенных обрядов перехода, из события жизни становится событием фотосъемки. Если изначально стремление к документированию свадьбы было обусловлено недоверием к памяти, желанием подстраховаться на будущее, чтобы воспоминания о ней не потускнели и не стерлись вовсе, то с изобретением фотографии и все большей ее вездесущностью меняются сами полюса запоминания. Не фотограф следует за событием, а событие выстраивается по сценарию фотосессии. «Первая (официальная) часть свадебной церемонии сегодня выстраивается под фотографию (свадьба-для-фото). Ее основная цель – производство снимков, призванных сохранить для семейной истории фото-образы праздничного действия. Присутствие на брач-

ном торжестве “постороннего лица” (фотограф), вынесенность происходящего “здесь и теперь” в будущее (“не волнуйтесь, все останется на пленке”) трансформирует не только память, но и само праздничное действие. Логика фотодокументации смещает исходный смысл праздника. Фотокопия свадьбы в каком-то смысле оказывается “важнее” свадебного торжества» [5, с. 36]. Спонтанность переживаний всех участников свадебного события в настоящее время подменяется участием в съемке, а фотограф становится главным действующим лицом свадебной церемонии – он не только наблюдатель и копировальщик, но и менеджер, дирижер, медиум свадебного действия.

О роли, функциях и специфике культурного бытования фотографии в той зоне культуры, которую в антропологии называют обрядами перехода (рождение, свадьба, служба в армии, погребение), пишет, например, О. Бойцова в своих статьях «Роль фотографии в современном городском свадебном обряде» [2, с. 78–101] и «Фотография в обрядах перехода» [3, с. 189–200]. «В современной культуре на первый план выходит личная история, которая разворачивается в линейном времени. Современный ритуал – не только повторяющееся событие в жизни коллектива, постоянно воспроизводящее его структуру, но веха в биографии человека, а индивидуальная биография в нашей культуре становится предметом мемориализации и рассказывания... Кроме того, отпечатки фотографий обрядов перехода, которыми обмениваются в группе – между родственниками и друзьями – выполняют функцию утверждения новых социальных статусов участников группы: племянник стал школьником, дочка окончила вуз – а также функцию поддержания связей в группе: ты в той мере информирован и снабжен фотосвидетельством, в какой это считается необходимым человеку данной степени близости» (Там же, с. 191). О. Бойцова отмечает специфику фотопротоколирования обрядов перехода в двух типах съемки. С одной стороны, в объектив попадают общая суэта и активность без строго фиксированных значимых моментов переходного события, образуя спонтанный репортаж, с другой – «во время промежуточного (лиминарного) периода <...> у участников обряда перехода есть время сделать постановочные снимки. Таковы портреты жениха и невесты во время свадебной прогулки, таковы же портреты солдат и офицеров в парадной форме, которые делает профессиональный фотограф во время прохождения им срочной

службы. Такие постановочные фотографии, сделанные во время промежуточного периода, для участников обряда и их родственников замещают фотографии всего обряда целиком (например, присяги). Ежегодные снимки в детском саду и школе тех, кто на них смотрит, обычно означают не детство вообще и не тот конкретный день, когда был сделан снимок, а переход ребенка в следующий класс / в следующую возрастную группу» [3, с. 195–196].

Особое внимание автор книги «Помнить фотографией» уделяет кладбищенским фотографиям. Так, в разделе «Фотография на кладбище (обстоятельство места)» С.А. Лишаев осмысливает способность фотографии к онтологической и эстетической игре в оппозиции «присутствия/отсутствия». Парадокс, по мнению автора, состоит в том, что «обстоятельство места», специфическая атмосфера кладбища «актуализирует отсутствие тех, кто присутствует на снимках» [5, с. 80]. При этом отсутствие здесь обнаруживается в двух своих модусах – в пространственном и, что гораздо существеннее, в онтологическом. Тех людей, молодых с искрящимися веселыми глазами, или задумчиво-печальных, нет не только на кладбище рядом с наблюдателем их надгробной фотографии, но их вообще нет в живых*. «Фотография над могильным холмом не столько говорит о том, что за человек изображен на ней, сколько вступает в спор с гением места, который возвращает образ к реальности, к вечному спору бытия и небытия. Спор образа с местом длится и в то же время он уже решен (местом)» (Там же, с. 82).

По сути, автор отмечает уникальное культурно-антропологическое и философское значение кладбищенской фотографии, которое состоит в том, что она связывает нас с запредельным и позволяет ощутить одновременную конечность и бесконечность индивидуального существования. «Жест гения места, перечеркивающий (и в то же время не способный перечеркнуть окончательно) фактичность светового присутствия образа указанием на факт отсутствия в мире его прообраза, расчищает путь Другому» (Там же). В определенном смысле рассматривание фотографий умерших – занятие мистическое, которое обладает магическим потенциалом повернуть игру присутствия/отсутствия в обратную сторону и установить контакт между мирами живых и мертвых, что неоднократно становилось

* Как репрезентативный для своих рассуждений о специфике могильных фотообразов С. Лишаев приводит рассказ И.А. Бунина «Легкое дыхание».

основой для литературных и кинематографических сюжетов*.

Еще один значимый феномен индивидуального бытия в культуре в аспекте фотоконструирования автобиографической памяти – путешествие – Сергей Лишаев анализирует в разделе «Фото-конструкция путешествия» («От фотографии к фотографии (фотоконструкция тура от “а” до “я”»). «Фотография в культуре современного путешествия – это конструктивный элемент, объединяющий различные его моменты в динамическую структуру. Ниточка фотоснимков стягивает в одно целое (в одно “фото-тело”) основные этапы тура, начиная с процедуры выбора маршрута и заканчивая возведением его фото-мемориала (фото-отчета о вояже)» [5, с. 47–48]. На примере феномена путешествия автор показывает, каким неустрашимым образом технический прогресс влияет на все стороны человеческого бытия, включая самые сокровенные. С тех пор как туризм стал массовым, а возможность фотопротоколировать свое странствие – общедоступной, изменилась сама природа путешествия. «Когда-то внимание путешественников занимала 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» (Там же, с. 50–51).

В XX–XXI вв., в эпоху перехода от этических к эстетическим принципам ценностного освоения мира и универсализации личности в мире**, человек стремится к жизни, наполненной яркими переживаниями, впечатлениями, удовольствиями. Это обусловило, в частности, смещение полюсов в предпочтении видов путешествия: от индивидуального религиозного и культурно-просветительского светского паломничества к организованному массовому туризму как путешествию за впечатлениями, которые ты получишь отнюдь не случайно, а запрограммировано – согласно структуре и содержанию заранее алгоритмизированного тура. Такая запрограммированность и имперсональность касаются и фотообразов путешествия. «Вовлеченность в опознание зна-

комого, фиксация опознанного на камеру закрывает душу фото-туриста от самих вещей, не дает им “сказать свое слово”. Отщелкивая от себя вещи, турист не оставляет им возможности впечатлить его. Предварительная (упреждающая) раскадровка мира путеводителями и настроенность туриста на проведение съемки “парализует” вещи, встреченные им по ходу экскурсии и во время свободных прогулок по городам и весям. Вещам в такой ситуации трудно завладеть вниманием охотника за их фото-скальпами. Важна не вещь, важна снятая с нее посмертная маска вещи... Превращая встреченное в путешествии сущее в предмет манипуляций, в то, что должно быть обработано с помощью камеры, турист (хочет он того или не хочет) видит мир фотографией» [5, с. 53]. Для того чтобы передать неподлинность впечатлений туриста и их фотокопий, Сергей Лишаев пользуется метафорой «чучела», не так давно введенной в оборот А. Секацким («гламур – чучело красоты»), и говорит о фотоконструкции тура как о чучеле путешествия. Турист, с одной стороны, стремится к настоящему, реальному, подлинному, с другой – невольно превращает реальность в чучело реальности.

Автор анализирует два основных стимула к созданию фотоконструкции путешествия. Первый – это стремление не только получить новые впечатления, но и закрепить их за собой, удержать их при себе с помощью фотографии, уповая «на магическую мощь фототехники, рассчитывая на то, что она сохранит прошлое не только визуально, но и эмоционально» (Там же, с. 57). «Второй (наиболее существенный с экзистенциальной точки зрения) мотив — потребность в утверждении (подтверждении) того, что путешествие действительно состоялось, что он, турист, в самом деле видел новые ландшафты, города и памятники» (Там же). Одна из причин, определяющих стремление туриста к утверждению реальности посредством ее фотосъемки, по мнению С. Лишаева, такова: реальность должна подтвердить свой бытийственный статус, поскольку в ситуации ее тестирования на предмет соответствия фотообразу реальность реального оказывается под вопросом. Однако в попытке реализовать такую задачу турист попадает в некий лабиринт или ловушку, поскольку отбирает для съемки в туре уже виденные ранее, до путешествия, на чужих фотографиях (в буклете, путеводителе, Интернете, в фотоархивах знакомых и т.д.) виды и объекты и не снимает саму реальность, а констатирует

* Например, ярчайший российский фильм «Прикосновение» (М. Полтева, А. Мкртчян, 1992 г.).

** Эту культурную ситуацию анализирует, например, Л.В. Щеглова в своей статье «Значение этики в эпоху эстетизма» [7].

ее наличность, присутствие в бытии. Автор так схематизирует этот процесс: «фото-образ – реальность – фото-образ». «Фотография – знак реальности вещи, демонстрировавшей туристу свою реальность (знак вещи, обращенной в знак своего присутствия), и знак того, что он действительно совершил путешествие. <...> В хорошо организованном туре турист движется по поверхности фотографии, как по ленте Мёбиуса, не имея возможности соприкоснуться с реальностью по ту сторону фото-образа» [5, с. 61].

Парадоксально в этой ситуации то, что «фотография и фотокамера, служащие присвоению сущего и складированию впечатлений, отгораживают путешественника от “самых вещей”, подменяют собой событие встречи с особенным (Другим)» (Там же, с. 62). Однако, по мнению С. Лишаева, существуют способы «воздержания» или противостояния фотоконструкциям-ловушкам путешествия. Это путешествие-приключение, т. е. неорганизованное, «дикарем» или же в режиме «экстремального туризма», когда степень неопределенности, случайности обрушившихся на туриста впечатлений очень высока. Социолог Оксана Запорожец и философ Екатерина Лавринец в статье «Потеряться, чтобы увидеть: опыты фотографического восприятия города» подробно описывают феномен фланерства (введенный В. Беньямином), представляющего индивидуальную фотографупутешественнику уникальную возможность, получая не меньшие впечатления от путешествия, все же нарушить правила и сети, составленные буклетом турбюро, путеводителем и гидом, чтобы даже фотовоспоминания были индивидуальными, настоящими. «Одна из масок фотографического карнавала – фланер – кружащий по городу одинокий бродяга, вуайреист, познающий город как вместилище “вожделенных противоречий”. <...> Увлеченность необычными ракурсами городской жизни нередко превращает фланера в детектива. Он становится вездесущим существом, в поисках экзотического опыта напоминающим сыщика, следующего за преступником. Примеривший эту маску фотограф стремится проникнуть в “городское закулисье”, сделать видимыми скрытые практики» [2, с. 70–71].

В разделе «Старая фотография (вещь, образ, расположение)» С. Лишаев в категориях «старого» и «ветхого» рассматривает саму фотографию как вещь, обладающую особой аурой и обаянием, хранимую в домашнем архиве памяти, как и другие предметы, свидете-

ли биографии человека и его семьи. «Старый снимок ценится потому, что запечатленные им образы способствуют – больше, чем современные фотографии, – появлению у созерцателя чувства дистанции по отношению к созерцаемому. Пожелтевшие от времени фотокарточки совсем не похожи на те снимки, которые фиксируют “день сегодняшний”. Если определять эстетическое как чувственную данность особенного, Другого, то старая фотография, бесспорно, часто воспринимается как что-то особенное» [5, с. 69].

Большое внимание в своей книге автор уделяет анализу цифровой фотографии (раздел «Цифровая фотография в контексте медиа»), важную особенность которой он видит в том, что «она не стареет и не ветшает. То, у чего нет тела (своего тела), постареть не может... Она не стареет, потому что не существует в качестве вещи» (Там же, с. 100). Сравнивая цифровую съемку с аналоговой и цифровую фотографию с «бумажной», С. Лишаев использует концепт «призрак»: «Если сравнение бумажной фотографии с “призраком” метафорично, то цифровая фотография “призрачна” в буквальном смысле этого слова (призрак – образ без тела). У “запакованного в цифру” образа тело отсутствует...» (Там же, с. 103). По сути, автор сетует на смещение реальности, развоплощение образа, стирание различий между копией и оригиналом в феномене цифровой фотографии, поскольку видит в этом неприятную симптоматику такой трансформации реальности, при которой «исчезают тела, на смену им приходят носители информации...» (Там же, с. 106). Особенно такие опасения тревожны, когда речь идет о цифровой фотографии, выложенной в Интернет участником сетевого сообщества, призванной стать способом фотоконструкции самой личности, а точнее, ее подменой или конструированием виртуальной личности. Близкие, но более резкие и категоричные суждения высказывает по этому поводу и современный философ В. Корнев: «... в перспективе можно будет все более эффективно ретушировать, раскрашивать, симулировать подлинную жизнь. Человеческая память окажется рудиментом, потерявшим всякое значение в период цифровой памяти в миллионы терабайтов. Фантазия тоже должна атрофироваться, поскольку возможности графических редакторов нового поколения превзойдут ее самые смелые возможности. Исправленный и улучшенный цифровой двойник займет место реального субъекта – как уже отчасти происходит в сетевом об-

щении, где любой пользователь всегда может окупаться защитным полем виртуальной личности, с выдуманной биографией, интересами, а главное – искусственным образом-аватаром» [4, с. 60–61].

Таким образом, глубокие философские размышления Сергея Лишаева, изложенные им в книге «Помнить фотографией», с одной стороны, свидетельствуют о способности фотографии помогать человеку в решении самых важных личностных задач, способствуя самопознанию, саморефлексии, структурированию и осмыслению своего жизненного мира, формированию автобиографической памяти; с другой – показывают, что фотография может многое в нашем персональном мире исказить, лишить аутентичности, подменить подлинную реальность имплантантом, симулировать индивидуальное биографическое прошлое при помощи его копий и цифровых носителей этих копий. «Фото-протезирование памяти обходится недешево: наши воспоминания постепенно утрачивают экзистенциальную основу и теряют аутентичность, подменяются симулякрами. Человек помнит то, чего без просмотра фотографий он не помнил бы, и не помнит того, что, возможно (не будь в его распоряжении фото-архива), хранил бы в памяти многие годы. Индивидуальность равно проявляется в том, что человек помнит, и в том, что он забывает. Домашний фото-архив существенным образом трансформирует и память, и забвение. Сегодня человек уже не может внятно ответить на вопрос: что из своего прошлого помнит он, а что, с его помощью, помнит фотоальбом. Судя по всему, доступ в “экологически чистую”, “незатоптанную” фотографическими образами память закрылся, и закрылся надолго, быть может – навсегда» [5, с. 45–46].

Литература

1. Безрогов В.Г., Кошелева О.Е., Мещеркина Е.Ю. [и др.]. Педагогическая антропология: феномен детства в воспоминаниях : учеб.-метод. пособие / под общ. ред. Б.М. Бим-Бада. М. : Изд-во УРАО, 2001.
2. Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность : сб. науч. ст. / под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова, В.Л. Круткина. Саратов : Науч. кн., 2007.
3. Визуальная антропология: настройка оптики / под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова. М. : ООО «Вариант», ЦСПГИ, 2009.
4. Корнев В.В. Философия повседневных вещей. М. : ООО «Юнайтед Пресс», 2011.

5. Лишаев С.А. Помнить фотографией. СПб. : «Алетейя», 2012.

6. Соколовский С.В. Из детства – с приветом. Автобиографические этюды // Антропология социальных перемен : сб. ст. / отв. ред. Э. Гучинова, Г. Комарова. М. : Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН), 2011. С. 701–733.

7. Щеглова Л.В. Значение этики в эпоху эстетизма // Изв. Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер. : Социально-экономические науки и искусство. 2003. № 2(03). С. 3–9.

А.И. ШИПИЦИН
(Волгоград)

РЕЦЕНЗИЯ НА КОЛЛЕКТИВНУЮ МОНОГРАФИЮ «КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ ЭКСПЕРТИЗА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ И ПРАКТИЧЕСКИЙ ОПЫТ» (СПб. : «Астерион», 2011. – 384 с.)

В конце прошлого года в издательстве «Астерион» вышла в свет коллективная монография российских культурологов, философов и других представителей гуманитарного знания, посвященная концептуализации экспертных возможностей культурологии (авт.-сост. Н.А. Кривич; под общ. ред. В.А. Рабоша, Л.В. Никифоровой, Н.А. Кривич). Несмотря на то, что к культурологическому знанию сегодня апеллируют многие эксперты, а проблемы культуры имеют ключевое значение при обсуждении социальных, политических и даже экономических вопросов, культурологическая экспертиза до сих пор не является строго институционализированной формой деятельности с четким статусом и твердо обозначенной областью применения. Авторы на основе накопленного опыта гуманитарных экспертиз различного масштаба и с опорой на междисциплинарный подход предприняли попытку создать культурологическую экспертизу как особый вид экспертной практики. Анализ возможностей практического применения культурологического знания за пределами академической среды не в последнюю очередь вызван необходимостью продвижения культуролога (специалиста) на профессиональный рынок труда, что в современных условиях жесткой конкуренции представляется весьма актуальным. Тематически данная работа является продолжением коллективной монографии «Фило-