



там форма стоит во главе угла, как бы авторы ни доказывали обратное. Но парадокс заключается в том, что доведенная до абсурда, абсолютизированная форма не становится залогом свободы эстетического переживания. Скорее в современном искусстве мы видим вот что: вся работа понимания отдана на откуп реципиенту, авторы не заботятся о том, чтобы быть понятыми. Чаще всего зрителю представляют некий артефакт, смысл и значение которого он должен понять сам, а вернее, домыслить, а еще вернее – выдумать. Форма становится пустой и может быть наполнена каким угодно содержанием, одно больше не обуславливает другое. Но в этом случае, не перестает ли изобразительное искусство выполнять свою основную работу – быть *изобразительным* искусством, т.е. воплощать в той или иной форме объекты реального мира<sup>21</sup>?

**Идея (содержание).** По Г.В.Ф. Гегелю, содержание (дух) доминирует над формой и материалом. Именно содержание, прошедшее отбор, освобожденное от случайного, временного, от привязки к моменту, того, что искажает идею, и является тем, посредством чего абсолютный дух осуществляет себя в действительности. На этом построено все классическое искусство, разумеется, не исключая должного внимания к мастерству художника. В нем всё идет от сюжета, от идеи. Произведение, по Гегелю, прекрасно настолько, насколько художнику удалось слить воедино идею и образ. Идея носит внутри себя принцип и способ своего проявления, и, таким образом, создает собственную форму [1. С. 81]. Но реализм как художественный метод, как способ существования изобразительного искусства, «закончился» на постимпрессионистах. А дальше было следование за формой, её господство и, по сути, её гибель, потому что в итоге всё «упёрлось» в «Черный квадрат» К. Малевича. Реализм как таковой, генезис которого, безусловно, в искусстве возрожденцев, прекратил своё существование. То, что принято называть реализмом сейчас, это скорее инерция, но никак не прорыв, не новое слово в искусстве<sup>22</sup>.

Но в таком случае, если ни один из указанных критериев не является определяющим и не может помочь в полной мере оценить тот или иной артефакт, как быть? Если рассмотреть произведение живописи как знак, а изобразительное искусство в целом как семиозис, то можно предположить, что прежнее, классическое искусство, каким мы привыкли его воспринимать, это своего рода коммуникативный семиозис, так как представляет собой некое высказывание творческого человека. Высказывание, предполагающее ответ в виде понимания или же эмоциональной реакции. На наш взгляд, если живопись, шире – пластические искусства в целом и могут существовать не по инерции в настоящее время, то для этого необходимо создавать новые смыслы, отталкиваясь от фор-

<sup>21</sup> Понятие «реальность» в данном случае может быть рассмотрено максимально широко: реальность сновидений, реальность эмоциональных переживаний и т.д. так же входит сюда. Но, будучи изображенной средствами живописи, реальность сна, всё же, должна маркироваться как таковая.

<sup>22</sup> В рамках данного рассуждения не рассматриваются такие направления изобразительного искусства, как, например, граффити, так как подобные жанры требуют отдельного рассмотрения.



мы и материала, транслируя эти смыслы в реальность, но не оставляя проблему создания смыслов реципиенту. Иными словами, понимание изобразительного искусства должно трансформироваться в пользу проективного семиозиса, активной технической деятельности.

### Литература

1. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1968.
2. Дали С. 50 магических секретов мастерства. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002.
3. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека.
4. Нестеров А.Ю. Семиотическая интерпретация понятия прекрасного у Г.В.Ф. Гегеля // Вестник НГУ. Серия: Философия. 2007. Том 5, выпуск 1.
5. Нестеров А.Ю. Вопрос о сущности техники в рамках семиотического подхода // Вестник СГАУ. Т.14, №1. 2015.

С.А. Лишаев

### АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ЭФФЕКТЫ ДОМАШНЕГО ФОТОАРХИВА

(Самарский национальный исследовательский университет  
имени академика С.П. Королёва)

Среди множества новаций, привнесенных в человеческую жизнь технологическими революциями последних столетий, одно из самых заметных – фотография. Появление машинных способов фиксации сущего в форме фотографических образов, пригодных для длительного хранения, тиражирования и трансляции – событие, сопоставимое по своей важности с такими изобретениями, как письменность и печатный станок. Освоение операции сброса опыта и знаний на внешний носитель на много порядков расширило объем персональной и коллективной памяти, объективировало образы восприятия, мысли, чувства, знания и позволило работать с ними с сохранением рефлексивной дистанции. Объективация персонального опыта в письме стала, среди прочего, важным условием реализации проективного отношения человека к своей жизни на индивидуальном уровне. Изобретение фотографии на много порядков расширило возможность сохранения в памяти визуальных образов лиц, событий, пространственных конфигураций общественной и частной жизни.

Социальные и антропологические эффекты распространения фотографии очень разнообразны. Многие из них связаны с появлением в XIX-XX веках домашних фотоархивов. До изобретения фотокамеры рукописные архивы обслуживали потребности общественных организаций и создавались при учреждениях (при церкви, государстве, университете и т.д.), а с Нового времени они входят в жизнь представителей общественной элиты («образованного общества»). Основу архивов составляли тексты.

Хотя возможность визуальной фиксации жизни существовала задолго до изобретения фотографии, но из-за сложности, трудоемкости и дороговизны



создания рукотворных образов они составляли ничтожную часть архивных хранилищ (рисунки, иллюстрации рукописей, картины и т.д.). Умеющих хорошо писать было заметно больше, чем тех, кто умел хорошо рисовать. Запрос на демократизацию визуальной фиксации образов увенчался изобретением фотоаппарата и формированием нового типа хранилища документальных свидетельств былого – домашнего фотоархива.

С изобретением фотографии архив стал общей для всех слоев общества частью семейного быта. Во второй половине XIX-го столетия (в городских семьях) фотоархив – это уже обычное, рядовое явление, а к середине XX века фотоархивы появляются в деревенских семьях. Визуальный архив, формируемый с помощью фотокамеры, становится всеобщим достоянием. Те, кто не мог описывать происходящее с ним и его близкими в письменной форме, стал рассматривать его с помощью фотографии. Фотографировать жизнь проще, чем описывать. Появление архива фотообразов, фиксирующих все сколько-нибудь важные моменты в жизни семьи, вызвало множество социальных и антропологических эффектов. Самые заметные из них – это переформатирование биографической памяти и новые способы работы над собственной идентичностью.

Домашний фотоархив – место памяти рода и индивида. Как же меняется биографическая память по ходу работы с фотоархивом? Прежде всего, следует обратить внимание на то, что фотография не только дополняет ее, но и меняет качество памяти, ее содержание и структуру. За счет чего это происходит? В ходе взаимодействия с фотоархивом происходит частичное замещение образов спонтанной, произвольной памяти (того, что само помнится) фотообразами. Происходит переформатирование визуальной (а отчасти и общей) памяти как произвольного и произвольного памятования прошлого в фото-конструкцию памяти, создаваемую по ходу работы с фотоархивом. Фото-конструкция памяти соединяется с тем, что «само помнится» (с «памятным») и с тем, что я помню, потому что считаю это для себя важным.

За счет чего же фотообразы проникают в нашу автобиографическую память, и как они воздействуют на образы, сохранившиеся в ней произвольно? Что они в нее вносят нового?

1. В процессе многократного просмотра снимков фотоизображения закрепляются в долговременной памяти и замещают произвольные воспоминания относительно событий и лиц, которые запечатлела фотокамера. Происходит это потому, что фотографические образы – это образы объективированные, образы на внешнем (по отношению к человеку) носителе. Они вытесняют произвольно сложившиеся образы прошлого благодаря присущей им отчетливости и неизменности (образы на фотографиях не меняются при многократном к ним обращении). В пользу закрепления фотообразов вместо спонтанных образов памяти работает и то обстоятельство, фотографии становятся посредниками в нашем общении с другими людьми, на них фиксируется внимание во время демонстрации фотоальбомов, снимок дает визуальные основания и пово-



ды для рассказа о минувших событиях и успешно закрепляются в сознании рассказчика<sup>23</sup>.

2. Фотография вносит в нашу память множество образов, которые выходят за пределы нашего кругозора, за пределы восприятий и переживаний, которые можно назвать «нашими». В дофотографическую эпоху в памяти индивида отсутствовали образы самого себя (за исключением тех случаев, когда он располагал портретами и рисунками, выполненными художником), и он не мог помнить себя в кругозоре другого. Фотография снабжает нас образами нашего тела, увиденного «со стороны», в кругозоре «человека с фотоаппаратом». Сегодня мы помним себя точно так же, как помним других людей. Мы помним, как мы выглядели, когда нам было 5, 10, 20, 30 лет...

3. Имея дело с фотографическими образами, мы помним не то, что восприняли когда-то в актах восприятия «первой реальности», а образы, «написанные светом» с помощью фотокамеры (то есть технические, машинные образы как «абстракцию третьей степени»<sup>24</sup>). Помня фотографией (через снимок), мы помним иначе, чем если бы опора на фотообраз отсутствовала; природа фотообразов отличается от природы образов, сотканных в нашем восприятии. Фото-конструкция образа – это конструкция техногенного образа.

4. Работа с фотоархивом приводит к тому, что в воспоминаниях сохраняются *случайные* образы, которые были бы забыты нами, если бы не было фотографий. Эти образы, оказавшись случайно на фотографиях, которые содержат в себе что-то важное, значительное для нас, невольно (для нас) сохраняются в памяти («образы-контрабандисты»). Благодаря фотографии мы нередко помним то, что не имеет экзистенциальных причин, чтобы его помнить.

Таким образом, работа с фотоснимками из домашнего архива приводит к частичному вытеснению образов спонтанной памяти, она позволяет нам помнить себя такими, какими мы себя не видели, она ставит наши воспоминания в зависимость от механики и оптики фотокамеры и не позволяет забыть образы, которые лишены для нас значимости. В современной ситуации я уже не могу сказать, что из моей жизни помню я сам, а что помнится мне благодаря фотографии. Мне никогда не узнать, что содержала бы моя память, если бы у меня не было фотоархива. С его появлением память изменилась. Она стала более рациональной и вместе с тем – случайной по составу включенных в нее визуальных образов.

Рационализация памяти под воздействием фотоархива означает, что память приобретает характер осознанно или полусознанно возведенной конструкции. В случае с индивидуальной памятью происходит процесс аналогичный рационализации коллективной памяти. Традиционное общество заранее опре-

<sup>23</sup> Подробнее см.: Лишаев С. А. Помнить фотографией. – СПб.: Алетей, 2012. С. 30-36.

<sup>24</sup> Так определяет фотообраз теоретик фотографии В. Флюссер, который рассматривает его в качестве образа, «абстрагированного от текста, который сам абстрагирован от традиционных образов, а они, в свою очередь, абстрагированы от конкретного мира» (Флюссер В. За философию фотографии \ пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб: Изд-во С.-Петербурга. ун-та, 2008, 2008. С. 13).



деляло для подавляющего большинства людей вопрос об их идентичности, давая каждому человеку определенные ориентиры, позволявшие ему без особых затруднений ответить на вопрос: «Кто ты такой?».

Если традиционное общество разрушено и возможность провести самоидентификацию «автоматически», «по умолчанию» отсутствует, тогда человеческая жизнь приобретает отчетливую *форму проекта*. Чтобы быть, надо быть кем-то, а чтобы быть кем-то и «что-то значить», необходимо соотносить себя с каким-то образом, с чем-то сверхиндивидуальным, ценным, значимым.

Эти фундаментальные перемены приводит к рационализации отношения человека к самому себе и к активизации саморефлексии. Иногда она бывает последовательной, сознательной, но чаще – полусознательной. Когда мы вспоминаем свою жизнь, выстраиваем ее *картину* с помощью фотографии, мы невольно дополняем спонтанную память («память сердца») «архивными материалами», то есть собираем фото-конструкцию прошлого, и переходим (в своем автобиографическом сознании) в режим истории-памяти<sup>25</sup>. Семейная и персональная история воссоздается *с оглядкой и на произвольную память*, и на *желанный образ себя*, задаваемый идентификацией с определенными смыслами и обусловленный экзистенциальным проектом.

Работа над составлением фотоальбома оказывается вместе с тем и работой над конституированием собственной идентичности и ее закреплением в сознании. Произвольную память мы дополняем ее рациональной реконструкцией, историей-памятью. Работа с фотоархивом, составление фотоальбомов «для себя» и «для внешнего пользователя» – это техника самопознания и самоконституирования, современная форма «заботы о себе».

Постиндустриальное общество (можно определить его также как общество изобилия, как консьюмеристское, потребительское, информационное общество) столкнулось с ситуацией, *когда проблемой становится не недостаток, а избыток*. Об избытке говорят тогда, когда чего-то становится больше, чем мы можем использовать по его назначению. Избыток чего-либо приводит к инфляции того, чего стало слишком много. Важная особенность современного (то есть цифрового) фотоархива в том, что он становится (отчасти уже стал) необозримым. Множество фотографий не устаиваются более, чем однократного беглого просмотра. Человек производит фотографий больше, чем может обработать, то есть превратить снимок в единицу хранения архива. Это приводит к кризису фотоархива как важного феномена современной культуры.

Мы сегодня можем наблюдать, как *процесс фотографирования и демонстрация фотографий* в расчете на сиюминутный отклик в социальных сетях (без какой-либо попытки структурировать поток фотообразов в персональный архив) становится все более распространенной практикой. Проблема сохране-

<sup>25</sup> Различие между памятью, историей-памятью и историей-критикой применительно к коллективной памяти нации вводится французским историком Пьером Нора (См.: Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюмеж, М. Винок. СПб.: Изд-во С.-Петербурга. ун-та. С. 17-50).



ния персонального фотоархива как инструмента самосознания и самоидентификации ставит перед современным человеком задачу по контролируемому уничтожению его частей ради сохранения самого архива как инструмента структурирования персонального прошлого.

### Литература

1. Лишаев С. А. Помнить фотографией. – СПб.: Алетейя, 2012. 140 с.
2. Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюмеж, М. Винок. СПб.: Изд-во С.-Петербурга. ун-та. С. 17-50.
3. Флюссер В. За философию фотографии \ пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб.: Изд-во С.-Петербурга. ун-та, 2008. 146 с.

А.Ю. Нестеров

### ТЕХНИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ В КОНЦЕПЦИИ УНИВЕРСИТЕТА 3.0: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ<sup>26</sup>

(Самарский национальный исследовательский университет  
имени академика С.П. Королёва)

#### 1. Что такое техническое сознание?

Под техническим сознанием понимается субъект инженерного или технического (технично-технологического) мировоззрения.

Техника (в смысле техне):

- «всякое обращение наружу, всякое воздействие на материю» у П. Энгельмейера
- «реальное бытие из идей посредством целевой организации и обработки из данных природой запасов» у Ф. Дессауэра
- о техническом речь может идти тогда и только тогда, когда «предметы искусственно изготавливаются человеком и применяются с определёнными целями» у Г. Рополя.

Техника – материально выраженная рефлексия. Три ступени свободы рефлексии: игра разума (фантазия, вымысел, ограничение способностью представления), языковая игра (ограничение грамматиками, синтаксисом – литература), материальное воплощение в субстрате чувственного восприятия, создание искусственных предметов (ограничение законами материи). Техническая рефлексия – высшая, подверженная наиболее жёстким ограничениям форма рефлексии.

<sup>26</sup> Статья выполнена при поддержке Совета по грантам Президента Российской Федерации, проект МД-6200.2016.6 "Семиотические основания техники и технического сознания".