

СМОТРЕТЬ И ПРИКАСАТЬСЯ: ЧАСТНЫЙ ФОТОАЛЬБОМ КАК МАТЕРИАЛЬНЫЙ ОБЪЕКТ

МАРИЯ ГУРЬЕВА

Европейский университет в Санкт-Петербурге
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: mgourieva@eu.spb.ru

Данная статья посвящена исследованию фотоальбома как комплексного материального объекта, культурные значения которого шире чем значения только лишь фотографий. Фотоальбом рассматривается как феномен, существование которого сопряжено с опытом переживания его как физического объекта, воспринимаемого чувственно во времени и пространстве. Исследовательница задается вопросом о специфике этого опыта, возникающего на пересечении материальной жизни физических объектов (включая человеческие тела) и социальных взаимодействий. На материале позднесоветских фотоальбомов из частных архивов в работе рассматривается то, каким образом фотографические объекты становятся материальными слепками человеческого опыта и как материальность фотоальбома проживается в ходе создания и использования этого сложного объекта.

Ключевые слова: частная фотография, вернакулярная фотография, фотоальбом, материальность, new materialism.

TO SEE AND TO TOUCH: PRIVATE PHOTOGRAPHY ALBUM AS MATERIAL OBJECT

Maria Gourieva

European University at St Petersburg

Saint Petersburg, Russia

E-mail: mgourieva@eu.spb.ru

This article is dedicated to researching the photographic album as a complex material phenomenon, whose existence is connected to sensory experiencing it as a physical object in time and space. The author is interested in the specifics of this experience at the intersection of the material life of physical bodies (including those of humans) and social interactions. Using as examples late Soviet photographic albums from private archives, this text explores how photographic objects become material imprints of human experience and how the materiality of a photo album is experienced during the production and use of this sort of object.

Keywords: private photography, vernacular photography, photo album, materiality, new materialism.

Фотографии – сложные для изучения объекты. Будучи по сути вещами, существующими в материальном мире, они традиционно чаще привлекают внимание исследователей не к материальной, а к виртуальной своей составляющей – к информации, которую они несут, к знакам и смыслам, которые считывает (или не считывает) зритель. О фотографиях как о предметах, вещах, артефактах принято говорить гораздо меньше, чем о собственно изображениях, носителями которых они являются. Тем не менее, существование фотографий в мире обусловлено и обеспечено материальными причинами. Даже в эпоху цифровых технологий мы по-прежнему воспринимаем визуальные фотографические образы при помощи материальных носителей, чаще всего экранов – а следовательно, наша встреча с образом и в этом случае опосредована вещью, хотя в повседневном дискурсе «вещность» фотографии чаще ассоциируется с доцифровыми технологиями. В моей исследовательской, преподавательской и кураторской практике я регулярно сталкиваюсь с тем, что смысл, значимость и воздействие фотографий, реакции на них, возможно, неотрефлексированные, связаны

с переживанием их как материальных объектов, а не только с содержанием самих изображений. По отзывам студентов моих теоретических курсов о фотографии, перелистывание фотоальбомов, прикосновения к фотоотпечаткам, проявка и печать фотографий в лаборатории представляют собой опыт познания фотографии, отличный от опыта прослушивания лекций, чтения и обсуждения теоретических текстов. В повседневном же использовании фотографии, в особенности в пространстве частной фотографии, «вещность» становится важной составляющей переживаемого опыта фотографического: фотографические объекты требуют взаимодействия (например, снимки, размещаемые в интерьере, распечатываются, обрамляются, им подбирается место в пространстве) и особой заботы (когда бережно хранится единственная оставшаяся фотография кого-то из родственников). Случается, они приводят пользователя в замешательство: например, когда принимается решение удалить из семейного архива фотоотпечатки, утратившие свою значимость для семьи в ее нынешнем составе, и уничтожение аналоговых снимков внезапно оказывается этически сложной задачей. В других случаях фотографические объекты могут вызывать чувства нежности и ностальгии – *трогательное* в переносном смысле оказывается связанным буквально с возможностью прикоснуться.

В домашнем архиве и в частном пространстве фотография зачастую – не отдельный отпечаток, а часть многосоставного объекта, включающего в себя носитель фотоизображения: будь то обрамленные увеличенные и отретушированные фотопортреты, сувениры-диакопы с запаянными в них изображениями на слайд-пленке, фотоальбомы, обувные коробки или пластиковые пакеты, набитые фотографиями, открытками, письмами и катушками непроявленной пленки. Когда фотоизображения создаются при помощи цифровых технологий, их потребление связано с использованием устройств, позволяющих увидеть картинку: экранов (телефона, компьютера, цифровой фоторамки) или поверхностей, на которых распечатываются фотографии. Во всех этих случаях возможности и ограничения материалов, физических объектов и пространств делают возможными или невозможными те или иные

практики, связанные с производством, хранением, использованием фотографий. Материалы, объекты, пространства соединяют или, наоборот, разделяют людей, взаимодействующих с фотографиями. Материальные условия фотографического и их пересечения с социальными практиками, окружающими фотографию, и являются объектом этого исследования. Меня интересует то, как физическое, материальное определяет человеческий опыт фотографического, а также как переживание фотографии как материального феномена влияет на ее социальные и культурные смыслы. В фокусе моего исследования – частная фотография. Под этим термином я понимаю фотографию, центральным сюжетом которой – а также пространством создания и использования – является частная жизнь ее пользователей и их ближайшего круга общения (родственников и друзей).

Материалом для исследования станут позднесоветские фотоальбомы (1950-1980-е). Фотоальбомы – не единственная, но одна из наиболее распространенных форм существования фотографий в частных фотоархивах этого периода. Я надеюсь, что именно обращение к фотоальбому как сложному объекту поможет более выпукло и ощутимо представить материальность фотографии, которую бывает сложно нащупать теоретически – о методологических сложностях исследования этого аспекта фотографий я буду говорить дальше¹.

Материальность фотографического (методологические основания)

В конце 1990-х – начале 2000-х исследователи фотографии обнаруживают интерес к материальности фотографического, который подстегивается необходимостью осмысливать приход цифровых технологий и перемены, связанные с использованием дигитальных камер и с разрастанием информационной онлайн-среды. Одно из высказываний Фреда Ритчина, автора

¹ Я благодарю за помощь в работе над этим текстом Аркадия Блюмбаума, Вадима Басса, участников круглого стола «Как изучать частную фотографию?» в Европейском университете осенью 2023 г., Ирину Капитонову, Галину Орлову, Ольгу Бойцову. Статья написана при поддержке гранта фонда V-A-C.

программного для этой дискуссии текста *After Photography*, противопоставляет цифровую фотографию, которая основывается на «закодированных означающих, данных, которые легко отделяются от своего источника и изменяются», аналоговой фотографии, которая «происходит от ветра, древесины и деревьев, из мира осязаемого» (Ritchin, 2009, p. 17). Представляется, что в тексте Ритчина материальность используется в первую очередь как метафора, а не как феномен, сам по себе вызывающий исследовательский интерес. В противопоставлении цифровой фотографии, существующей в виде кода, который создается и расшифровывается программным обеспечением, и аналоговой фотографии, состоящей из следов света на светочувствительных поверхностях, материальность становится метафорой в первую очередь связи между фотографией и референтом, а вместе с этим – и доступности аналоговой технологии человеческому пониманию, подконтрольности образов.

Постепенно материальность аналоговой фотографии, более остро ощутимая на фоне распространения фотографии цифровой фотографии, становится предметом внимания исследователей. По мере обращения к ее исследованию становится ощутимой недостаточность теоретического инструментария, поскольку теория фотографии XX века была сосредоточена в основном на исследовании образов, смыслов, значений, визуальности. Одной из первых попыток нащупать новые методологические рамки для исследования фотографической материальности можно считать сборник 2004 года *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*. Во вступительной статье к сборнику Элизабет Эдвардс и Дженис Харт совершают попытку описать материальность фотографического, выделяя два ее типа: материалы, задействованные в производстве фотографий, то есть сугубо технологически обусловленный материальный их состав, и формы и форматы фотографий как физических объектов, то есть материальная форма артефактов (Edwards & Hart, 2004)².

² Более поздний обзор подходов к изучению материальности фотографического за авторством Э. Эдвардс: E. Edwards. *Objects of Affect: Photography Beyond the Image* (Edwards, 2012).

Еще один исследователь, который начинает работать с темой материальности фотографии в начале 2000-х годов, – Джеффри Бэтчен. Бэтчен известен как автор термина *вернакулярная (vernacular) фотография*. Это понятие он предлагает для указания на те области фотографии, которые не стали предметом интереса сложившейся к середине XX века традиции историографии фотографии. В этом смысле вернакулярная фотография – термин, охватывающий поле гораздо более широкое, чем только лишь частная фотография, однако внимание Бэтчена в основном фокусируется именно на частной, семейной, домашней фотографии. Например, в первом абзаце своего эссе *Vernacular Photographies* Бэтчен определяет вернакулярную фотографию так: «То, что всегда оставалось за пределами истории фотографии: обычные фотографии, те, что делали или покупали (или покупали и затем доделывали) обычные люди начиная с 1839 года, те фотографии, которые хранятся дома и дороги сердцу, но редко интересуют музей или исследователя» (Batchen, 2002, p. 57). Определения вернакулярной фотографии в статье разнятся и скорее похожи на описания и списки объектов, что обнаруживает сложность и многоплановость объекта *per se*. Бэтчен характеризует вернакулярную фотографию как комплекс продуктов труда непрофессиональных или полупрофессиональных авторов, подчас за коллективным или анонимным авторством, причем сами эти продукты не имеют высокой ценности или интеллектуального содержания, а их физическое воплощение может противоречить устоявшимся представлениям о смене технологий и стилей (Batchen, 2002, p. 57). Бэтчен обращает особенное внимание на материальные характеристики фотографических объектов, на тактильный и кинестетический опыт пользователей этих объектов, на связь этих материальных качеств с аффективным воздействием и с мемориальной функцией этих объектов. Сам термин *vernacular* Бэтчен берет из трудов Джона Куэнхофена, посвященных вернакулярному искусству (*vernacular art*). В нескольких трудах, написанных между 1941 и 1982 годы Куэнхофен развивает идею и уточняет понятие вернакулярного искусства как комплекса «объектов, эмпирически созданных обычными людьми в качестве неосмысливаемого и не определяемого правилами ответа на требования новой культурной среды»

(цит. по Batchen, 2002, p. 199). Согласно Куэнхофену, вернакулярное искусство – это «...артефакты, чья фактура, форма и [прочие признаки] развивались в прямом, не опосредованном обучением взаимодействии с материалами, потребностями, отношениями и занятиями общества, формирующегося под воздействием двух сил – демократии и технологии» (цит. по Batchen, 2002, p. 199).

Параллельно со складывающейся в поле *photography studies* дискуссией о материальности фотографического важным научным и академическим контекстом для моего объекта исследования становится появление в начале 2000-х теоретического направления в гуманитарных исследованиях, получившего название *new materialism*. Один из провозвестников этого направления, Билл Браун, пишет в своем программном тексте *Thing Theory*: «Мы смотрим сквозь окружающие нас предметы (чтобы понять, что они раскрывают об истории, обществе, природе или культуре...), но мы лишь мельком видим сами вещи» (Brown, 2001, p. 4). Браун продолжает: «... под “вещью” имеется в виду не только объект, но и особые отношения между объектом и субъектом» (Brown, 2001, p. 4). Критикуя сложившуюся в теоретической традиции привычку обращать внимание на слово, на образ, на субъекта, Браун призывает навести фокус на саму материальность вещей. В качестве одного из путей для решения этой задачи он предлагает поменять местами элементы причинно-следственной связи между идеями/идеологиями и материальным, то есть попытаться рассматривать материальное не как следствие и воплощение идей и идеологий, но как условие возникновения идей и идеологий (Brown, 2001, p. 7). Как направление мысли «новый материализм» представляет собой попытки (весьма разнообразные) рассматривать материальность объектов, не заслоненную их символическими функциями, обращать внимание на материальное как условие для социального³. Например, исследователь Алексей Голубев в книге «Вещная жизнь».

³ В качестве примеров русскоязычных текстов направления *new materialism* можно привести коллекцию эссе под редакцией и с вступительным словом Сергея Ушакина в 120 и 121 выпусках журнала НЛО за 2013 год (Oushakine, 2013), книгу Алексея Голубева о советской материальности (Golubev, 2002), книгу Ольги Дренда «Польская хонтология» (Drenda, 2018).

Материальность позднего социализма» обращается к разнообразным объектам, составлявшим материальный мир позднего социализма: от масштабных моделей военной техники и деревянных объектов древнерусского зодчества до подъездов и телевизоров. Автор декларирует определяющим для своего подхода фокус на «ситуациях, когда советские материальные предметы и пространства брали на себя функцию базовых элементов общественной жизни» (Golubev, 2022, р. 20), и предлагает, анализируя взаимодействие советского человека с вещами, исследовать, «как материальный мир позднесоветского периода обуславливал и определял повседневный выбор, социальные траектории, фантазии и устремления живших в этот период людей» (Golubev, 2022, р. 20).

Опираясь на идею первостепенности материального и его влияния на социальное, я исследую фотографические объекты как вещи, вступающие во взаимодействие с человеком. Я определяю материальность фотографического следующим образом: во-первых, это материальные характеристики фотографий и фотографических объектов (размер, вес, цвет, структура, фактура, запах и т.д.). Во-вторых, это физические возможности и ограничения материалов и технологий, используемых в создании этих объектов: речь не только о фотографической технологии с соответствующими возможностями и ограничениями фотоаппаратов, объективов, пленок, бумаг и т.д., но и, например, о технологиях коллажа, аппликации, скрепления страниц, которые используются при создании фотоальбомов. В-третьих, это телесное (кинестетическое, тактильное) взаимодействие человека с фотографическими объектами и с другими людьми в контексте практик создания, хранения, разглядывания фотографических объектов. В-четвертых, физическое пространство и время этого опыта. Хотя разговор о материальности фотографии справедливо вести и в отношении отдельных фотоснимков, в данной статье речь пойдет о фотоальбомах. Они интересуют меня как комплексные объекты, которые за счет своей сложности и насыщенности делают видимым материальность фотографического, его требования и его влияние на социальное. Меня интересует то, как физические характеристики

и возможности объектов и материалов переплетаются с социальными практиками, определяя телесное проживание фотоальбомов как вещей. Иными словами, каким образом фотоальбом как физический объект, требующий непосредственного физического взаимодействия с ним во времени и пространстве, диктует человеку то или иное социальное, экономическое, эмоциональное поведение, вызывая к действиям и вызывая чувства и переживания. Я начну с характеристики материальных условий производства и использования фотоальбомов и их функций, далее перейду к экономике материалов, тела и пространства и завершу текст разговором об аффективной работе фотоальбомов.

Функция и форма частного фотоальбома

Фотоальбом – это сложный объект, соединяющий в физических границах одного артефакта разнородные элементы и материалы. В позднесоветской практике изготовления фотоальбомов, как и в практике общемировой, наиболее постоянной составляющей альбома являются фотографии и сам бланк формата «кодекс» – скрепленные листы единого формата под общей обложкой. К этой неизменной комбинации добавляются разнообразные элементы: начиная от более простых и распространенных, таких как подписи, рисованные рамочки вокруг фотографий, аппликации из разнообразнейших материалов – цветной фольги, засушенных цветов, орнаментов, вырезанных из журналов, открыток или конфетных коробок, газетных текстов и заголовков – заканчивая, как в случае с дембельскими альбомами, пышным оформлением крышки обложки, перекрашиванием цвета страниц и рисунками на кальках, которыми переложены страницы альбома. Форма фотоотпечатков стандартно прямоугольная, но встречаются произвольные формы, полученные путем обработки их ножницами: овалы, круги, вырезанные из фотографий фигурки людей. Закрепляются фотоотпечатки чаще всего на клей, на специальные бумажные уголки или вставляются в прорези.

Советский фотоальбом по форме и технологии производства продолжает традиции скрапбука, памятных и девичьих альбомов. В качестве особенностей, отличающих фотоальбо-

мы от указанных форм, важно указать следующие: во-первых, обязательным элементом фотоальбома являются, как уже сказано выше, фотографии. Во-вторых, фотоальбом в большом количестве случаев (авто)биографичен: в нем конструируется история либо индивида, либо группы (семьи, друзей, рабочего коллектива). В этом смысле по функциям он ближе к дневнику и автобиографии, чем к упомянутым выше скрапбуку и девичьему альбому. В-третьих, объекты, подходящие под определение фотоальбома, весьма разнообразны по исполнению и тематике. Тем не менее, можно предположить существование как формальных правил оформления, так и ограниченного ряда сюжетов фотоальбома, группирующихся в типы. Так, в своей работе о любительской фотографии Ольга Бойцова приводит предложенную Уокером и Мултоном (на американском материале) классификацию альбомов, в которой выделяются альбомы семейные, автобиографические, посвященные путешествиям и посвященные хобби (Walker & Moulton, 1989). Бойцова предлагает переименовать категорию «автобиографических» фотоальбомов в «биографические», которые будут включать в себя альбомы, сделанные в подарок родителями ребенку, сотрудниками – коллеге и т.д. (Boytsova, 2013, p. 237). Мне кажется правомерным добавить в эту классификацию в качестве отдельной категории альбомы, отмечающие обряды перехода (свадебные, выпускные, дембельские). Интересно, что именно в этой категории фотоальбомов наиболее строго определен основной сюжет, нарративная структура, формальные и стилистические решения.

В противовес существующим мнениям⁴ о том, что частный фотоальбом можно считать художественной формой, я предлагаю определять его как вернакулярный объект, интенцией к производству которого является не создание произведения искусства, а прежде всего отражение и закрепление

⁴ На такие заключения наводят, в частности, пышное оформление дембельских альбомов и очевидные декораторские усилия их авторов: в каталоге к выставке дембельских альбомов Глеб Ершов определяет их как явление искусства ар-брют, а Михаил Карасик называет их книгой художника. См. каталог выставки «Дембельский альбом – русский Art Brut между субкультурой и книгой художника» (Karasik et al., 2001).

пройденного жизненного опыта в символической форме. В повседневном дискурсе мотив для создания фотоальбома определяется как сохранение памяти о событиях, людях и местах. Эти чаяния выражают слова шлягера в исполнении артистки Эдиты Пьехи «Семейный альбом»:

Сколько всякого мы позабыли,
Сколько снова забудем потом.
Чтобы вспомнить, какими мы были,
Загляните в семейный альбом⁵.

Слова песни транслируют распространенное представление о фотоальбоме как о средстве конструирования и сохранения частной истории индивида или группы (семьи, друзей). Выстраивая нарратив альбома, его создатель конструирует собственную идентичность (сходным образом это происходит и при написании воспоминаний), причем делает это буквально – посредством монтажа фотографий и других элементов на плоскости страниц. Исследователь В. Куренной, опираясь на труды А. Хана и Н. Элиаса, разделяет биографическую идентичность и партиципативную, определяя первую как связанную с выстраиванием биографического нарратива, а вторую как указывающую на социальную роль индивида (Kurennoy, 2013). Фотоальбом может объединять эти два типа идентичностей, как это происходит в следующем отрывке из опубликованного в 1961 году романа «Звездный билет» Василия Аксенова:

У шефа худые руки и лицо, но вообще-то он грузного сложения. Шеф – человек потрясающе интересной судьбы. Те, кто не знает этого, видят в нем обычную фигуру: профессор как профессор. Но я вхож к нему в дом и видел фотоальбомы. Серию странных юношей, с чубом из-под папахи и с хулиганским изгибом губ; выпученные глаза георгиевского кавалера; лихой и леденящий прищур из-под козырька, а нога на подножке броневика; широкогрудый, весь в патронных лентах; и еще один, в странной широкополой шляпе, видимо, захваченной

⁵ Выступление Эдиты Пьехи с песней «Семейный альбом» Д. Тухманова на слова М. Танича вошло в программу новогоднего «Голубого огонька» телестудии «Останкино» в 1989 году.

в театре, – и все это наш шеф. Когда я смотрю на теперешнего шефа, мне кажется, что все эти люди: драгун, революционер, красный партизан, голодный рабфаковец – разбежались и бросились в одну кучу с целью слепить из своих тел монумент таким, каков он есть сейчас: грузный, огромный, бело-волосый и спокойный, в хорошо отглаженных серых брюках. (Aksyonov, 2006, p. 148)

Как материальная форма, позволяющая расположить рядом и сложить в определенной последовательности фотографические образы индивида в разные периоды его жизни (биографическая идентичность) и в разных социальных ролях (партиципативная идентичность), фотоальбом делает возможным спрессовать время и представить историю героя как серию сменяющих друг друга персонажей из разных лет и обстоятельств. В данном отрывке способность фотоальбома вместить всех этих персонажей и прожитый ими опыт переносится в итоге и на его главного героя: он представляется как вместивший все это в нынешний объем своей личности.

В качестве примера биографического альбома приведу фотоальбом Михаила Михайловича Козловского (фотографии датированы 1952-1976 годами) из домашнего архива Веры Козловской (Санкт-Петербург). Альбом посвящен хобби автора – рыбалке и грибной охоте – и конструирует идентичность автора (и главного героя) через рассказ о его увлечении. Черно-белые фотоотпечатки, изображающие Козловского на природе, с уловом, в компании других рыболовов наклеены на страницы альбома для рисования горизонтального формата А4, снабжены лаконичными нарисованными цветным фломастером рамками и подписями шариковой ручкой от руки. Альбом заполнен полностью, из подписей к фотографиям следует, что они расположены в хронологическом порядке, а единообразие оформления позволяет предположить, что он делался в конце или после окончания этого периода (об этом косвенно свидетельствует и использование шариковой ручки и фломастеров, которые вошли в широкое распространение в СССР в 1970-е годы). В подписях к фотографиям зафиксированы места и годы поездок, а также результаты спортивных соревнований по любительской рыбной ловле.



Илл. 1, илл. 2. Страницы из фотоальбома М. М. Козловского, предположительно 1976 год, домашний архив Веры Козловской.

Две вырезанные из газет статьи – одна о пользе рыболовного отдыха в целом, вторая о любительских рыболовных выездах, в частности коллектива автобусного парка, где работал Козловский, – вклеены в фотоальбом вперемежку с фотографиями. Творческое соединение этих элементов в одном объекте, таким образом, происходит через отбор фотографических и публикационных (газетная статья) следов событий, разбросанных по временному промежутку в 25 лет, и взаимное расположение их в фиксированной последовательности. Преобразование материальной реальности (фотоотпечатков, газетных вырезок, альбома для рисования, фломастера и ручки) в процессе производства этого артефакта физически воплощает собой преобразование разрозненных единичных событий, рассеянных по длинному временному периоду, в единый нарратив, материализованный в физической форме фотоальбома.

Экономика материи, пространства и тела

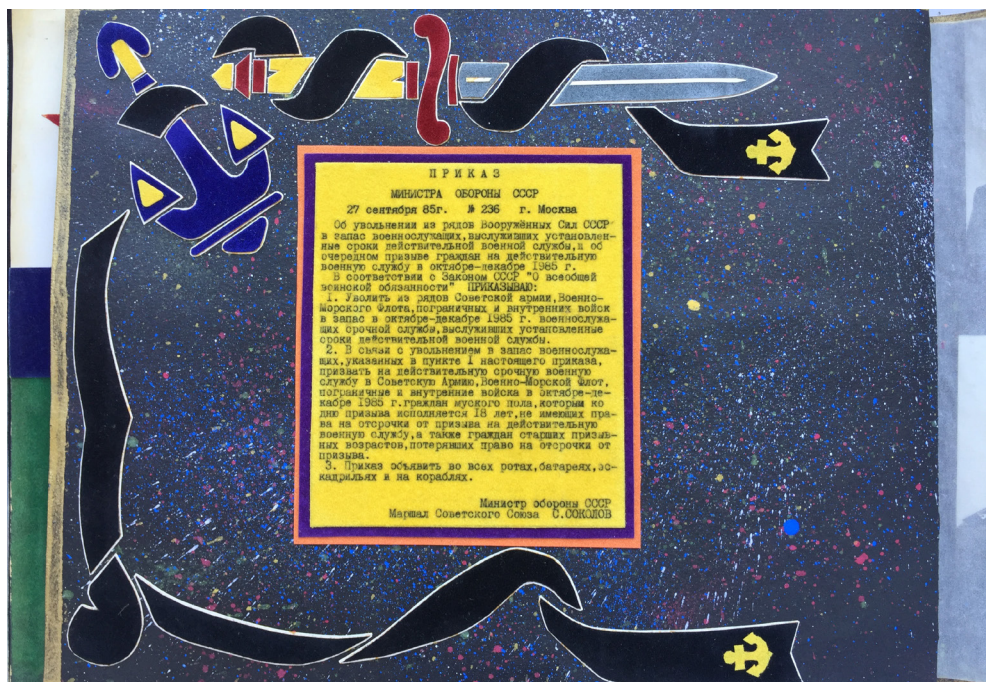
Физические свойства и структура фотоальбома определяют его возможности и ограничения при использовании. В отличие от, например, слайдов (диапозитивов), для которых возможны бесконечные вариации соединения дискретных единиц-носителей изображения (вставленных в рамки кадров слайд-пленки) в произвольные последовательности, фотоальбом представляет собой более жесткую структуру с началом, концом и закрепленной последовательностью разворотов (предлагающей последовательность их просмотра). Материальная форма предлагает и предполагает режим использования и восприятия.

В самом акте создания частного фотоальбома безусловно заложен элемент творческого преобразования реальности автором, не являющимся при этом профессиональным художником или дизайнером. Здесь видится перспективным применение уже приведенного выше определения Куэнхофена – *вернакулярное* он заявляет как продукт непосредственной, то есть не опосредованной специальным профессиональным практическим или теоретическим знанием или обучением, встречи человека с материей и эмпирического ее преобразования. Как происходит это преобразование в данном случае? Для производства частного фотоальбома советскому человеку 1950-1980-х достаточно

было обладать умениями, полученными в детстве на уроках общественно полезного труда: вырезать, располагать и наклеивать плоские элементы, в основном из бумаги, делать подписи и несложные рисунки. Безусловно важными практическими контекстами для создания фотоальбомов в этот период становятся и культура самодельной наглядной агитации (к примеру, стенгазет), и императив творческого преобразования реальности, воплощенный в культуре «сделай сам» и ее институтах – рассчитанных на широкую публику изобретательских кружках, конкурсах, журналах и руководствах⁶. Одновременно с этим создатели фотоальбомов были ограничены собственными экономическими возможностями и набором доступных в продаже материалов, а также своими собственными творческими способностями. В некоторых случаях эти препятствия воспринимались как творческая задача, которая решалась через сложную сеть взаимодействий субъектов друг с другом и с объектами. Это характерно для позднесоветских дембельских альбомов, особенно выделяющихся пышностью оформления, избытком материалов и техник. Например, при изготовлении дембельского альбома Валерия Волкова⁷ (отслужившего на флоте в 1985-1988 гг.) в качестве бланка был использован фотоальбом фабричного производства, который был разнят на страницы и существенно преобразован: каждая страница была покрыта черным лаком, поверх которого набрызгом с зубной щетки нанесен узор из капель краски, после чего по краю страниц добавлена кайма золотой краской. Альбом открывается страницами, украшенными аппликациями из бархатной бумаги. На одной из страниц смонтированы фотопортреты главного героя в начале, середине и конце службы, на второй – набранный на печатной машинке текст приказа о мобилизации в обрамлении орнамента из меча, якоря и лент от бескозырки (все из бархатной бумаги).

⁶ Интересно, что рассчитанный на фотолюбителей журнал «Советское фото» публиковал много советов практического характера, но фотоальбомам не уделял внимания, возможно, поскольку целью его было воспитывать в рядах советских граждан будущих фотожурналистов. Подробнее об изобретательском императиве позднесоветского человека см. статью Галины Орловой «Апология странной вещи: “маленькие хитрости” советского человека» (Orlova, 2004) и книгу Алексея Голубева «Вещная жизнь. Материальность позднего социализма» (Golubev, 2022).

⁷ Фотоальбом 1988 года, домашний архив семьи Волковых, Санкт-Петербург.



Илл. 3, илл. 4. Страницы из дембельского альбома В. Волкова, 1988 год, домашний архив Веры Волковой.

Процедуру изготовления дембельского альбома, сложную и многоступенчатую, бывшие призывники вспоминают следующим образом:

Прежде всего, покупается большого размера альбом для фотографий. Обычно альбомы присылают родители или родственники по почте [...] Листы из альбома аккуратно вынимаются и «тушуются». Нужно достать через художников или штабных несколько пузырьков черной туши. Специальной кисточкой, или просто куском ваты, тушь равномерно наносится на обе стороны листа. Особое умение требуется при просушке листов – чтобы они не покоробились, и тушь с них не посыпалась. Обложку же упрочняют и утолщают при помощи плотного картона. Затем обтягивают тканью – плюшем красного, синего или зеленого цвета. Его обычно или покупают, или отрезают от клубных штор. Так как штор на всех не хватает, то имеется другой вариант – шинельное сукно. Смотрится аскетичнее, но имеет свой брутальный шик. Не везет лишь тем, от полы чьей шинели ночью отхватывают необходимое количество. Когда листы высохли, начинается их художественное оформление. Нанесение текстов, рисунков и просто «забрызга» [цветной гуашью с зубной щетки] [...] Следующий этап – рисунки и тексты. Чаще всего художник не ломает себе голову, а переводит рисунок с имеющегося у него образца [...] Обычно это всевозможные ордена, георгиевские ленты, розы, «калашниковы», геральдические щиты и все в таком роде. Выдавленный на черный ватманский лист рисунок раскрашивается затем гуашью [...] В сезоны массового оформления дембельских альбомов особенно страдают заставские и отрядная библиотеки. Все журналы [...] и книги перелопачиваются [...] Заинтересовавшие читателя картинки выдираются и относятся на консультацию к художнику. Когда с рисунками покончено, приходит черед каллиграфии. (Ivannikov, 2011)

В приведенном свидетельстве не упоминаются фотографии – все описанные процедуры происходят до того, как снимки наклеиваются в альбом. Мы видим, насколько масштабна эта предварительная подготовка: дембельский альбом требует не только творческой сноровки и навыков использования подручных материалов (зубная щетка), но и авантюризма и риска, необходимых для того, чтобы раздобыть материалы (плюш, сукно), не находящиеся в прямом доступе. Призывникам, не имеющим художественных способностей,

приходилось договариваться с творчески одаренными товарищами по службе, чтобы те поучаствовали в изготовлении их альбома. Поскольку фотоаппарат есть не у каждого служащего, то необходимо наладить сотрудничество и с теми, кто фотографировали и печатали. В некоторых военных частях изготовление дембельских альбомов и фотографирование были запрещены – необходимые для их создания материалы, место и время нужно было держать в секрете, устраивая тайники в военной части и скрывая работу над альбомом (например, занимаясь им на ночном дежурстве). Фотоальбом как вещь становится центром сложной экономики времени, пространства, материалов, социальных взаимодействий и умений. Этот опыт «эмпирического преобразования реальности» становится частью переживания фотоальбома как материального объекта: в воспоминаниях бывших служащих рассказы о перипетиях изготовления альбома встречаются наравне с описаниями сюжетов самих фотографий, а то и чаще.

Аффективная работа фотоальбома

Создание фотоальбома, когда оно сопряжено с такими сложностями, как в случае с дембельскими альбомами, имеет отчетливую эмоциональную составляющую. Воспоминания о создании альбома на форумах бывших советских призывников свидетельствуют о спектре эмоций их авторов: от досады и горя по поводу альбома, уничтоженного начальством, до удовлетворения и азарта рассказчика курьезных и заряженных эмоционально историй поиска материалов. Например:

...Бархатные кулисы алого цвета обрезаны на уровне двух метров [бархат шел на оборачивание альбомной обложки] и болтаются жалкие огрызки! Начклуба из пожарного ящика схватил топор и долго, с дикими воплями, гонял дневального, бобрину молодого, по клубу... (Аноним, 2006)

Часто эмоционально заряженным становится мотив перелистывания уже готового альбома. Пользователь форума, отслуживший в 1982-1984 годах, пишет о том, как перелистывание альбомных страниц вызывает чувства ностальги-

ческого переживания прошедшей юности и наводит автора на лирические размышления о судьбе его бывших товарищей:

«Я, перелистывая страницы альбома, с чувством нахлынувшей грусти неспешно всматриваюсь в свою армейскую юность. На чуть пожелтевших снимках нам всем по девятнадцать-двадцать лет, а выглядим мы на них еще моложе. Мы присягали стране, которая исчезла, как Атлантида. Где вы все теперь, друзья-однополчане, по каким параллелям-меридианам разбросала вас непредсказуемая жизнь? Я неспешно листаю страницы альбома. Переворачивая страницу за страницей, я ностальгически всматриваюсь в лица парней из моей армейской юности, лица парней, присягавших стране, которой давно уже нет, как давно уже нет тех парней, что застыли-замерли на чуть пожелтевших фотографиях» (Ivannikov, 2011).

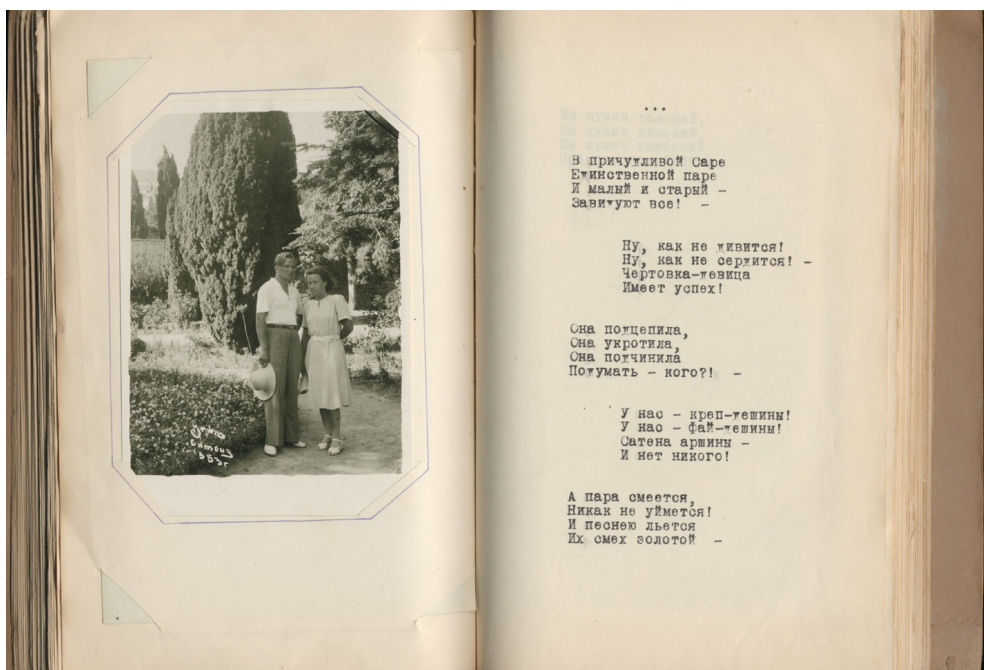
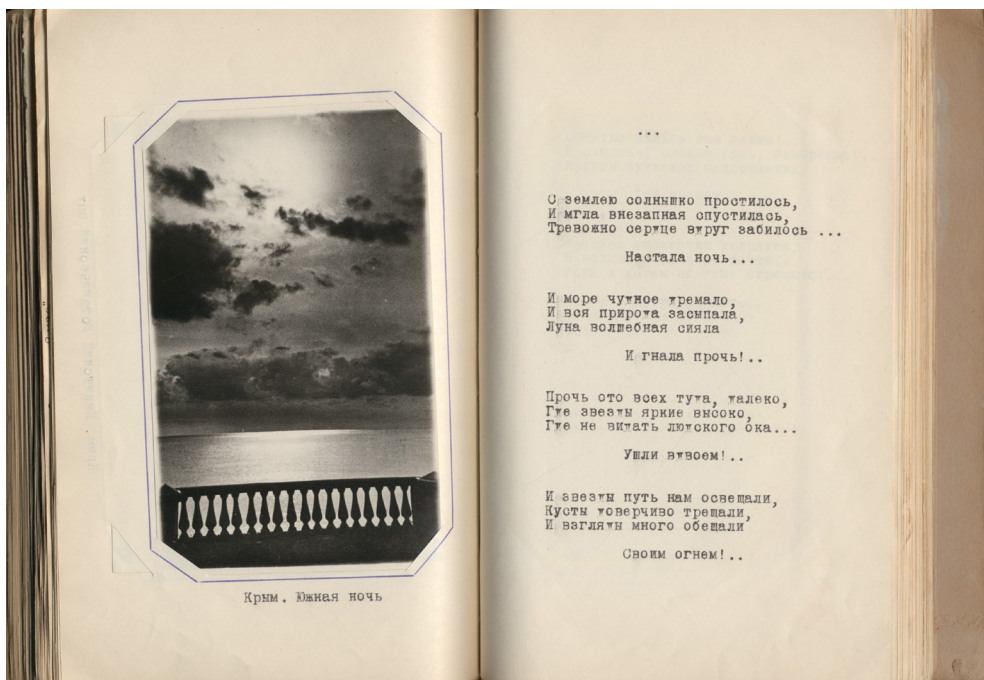
Эмоциональные переживания могут быть связаны не только со своим, но и с чужим фотоальбомом: в повести Василия Аксенова «Коллеги» (опубликован в 1959 г.) есть эпизод, в котором героиня переживает ожидаемую встречу с фотоальбомом как возможность выяснения важных подробностей о характере интересующего ее персонажа. Воображаемый альбом (который в итоге не находится) становится центром переживаний героини. Эмоциональная драматичность этой ситуации передается глаголами действия, восклицаниями, использованием прямой речи:

Вдруг он пустой и холодный, как эта квартира? Вдруг он скучный, сухарь? Она бросилась в комнату, где стояла кровать, подбежала к заваленному книгами столу и открыла все ящики. К черту церемонии! Она должна увидеть его сию же минуту! Должен же у него быть какой-нибудь фотоальбом! (Aksyonov, 2006, 219)

Возможно представить аффективную работу фотоальбома и с другого ракурса: как переживания автора фотоальбома могут быть выражены в физической форме самого артефакта. Замечательный пример тому – один из фотоальбомов в цифровом архиве центра «Прожито». Анонимный автобиографический альбом 1952-1953 гг., посвященный двум поездкам

автора в Крым⁸, обращается к привычному сюжету, но использует нетрадиционную форму. Повторяющий по форме и формату небольшую книгу, сшитый из листов машинописной бумаги в самодельном переплете альбом включает в себя всего несколько фотоотпечатков. Фотографии сделаны полупрофессиональными фотографами, предоставлявшими свои услуги туристам: на это указывают стандартные иконографические схемы, сюжеты снимков и способы расположения позирующих, выцарапанные по негативу подписи с местом и датой, фигурный обрез по краю отпечатка. Они встречаются на нескольких страницах альбома, заправленные уголками в прорези в странице. Основным же медиумом в альбоме становятся набранные на печатной машинке стихи: это и эпизоды из жизни пансионата и отдыхающих, и шуточные стихотворные портреты, и лирические впечатления, и эротические фантазии. Сочетание тонкой бумаги, формата, обложки, редких фотоиллюстраций и тона стихотворений делает этот альбом больше похожим на сборник стихотворений, который не документирует реальность отдыха в советском пансионате, а представляет его то в ироническом, то в лирико-фантастическом ключе. Перелистывание страниц фотоальбома в этом случае превращается в чтение сборника лирики.

⁸ Книга со стихами и фотографиями, посвященная отдыху в Одессе и Крыму. 1952-1953 год // Домашнее собрание Михаила Мельниченко [Электронный документ]. Режим доступа: Цифровой архив центра изучения эго-документов «Прожито» ЕУСПб. Id 6711.



Илл. 5, илл. 6. Страницы из книги со стихами и фотографиями, посвященной отдыху в Одессе и Крыму. 1952-1953 год, домашнее собрание Михаила Мельниченко.

Аффективную работу фотографических объектов анализировать, пожалуй, сложнее всего: подходящий для этого научный инструментарий пока сильно ограничен, а свидетельства пользователей частной фотографии зачастую лишь косвенно говорят об испытываемых аффектах или эмоциях. Более уверенно можно говорить о том, как материальная форма фотоальбома становится формой воплощения индивидуальной или коллективной идентичности, или о том, как фотоальбом требует от своего создателя разнообразных действий и взаимодействий с другими как на этапе создания, так и на этапе использования. Эта насыщенность действиями и взаимодействиями позволяет нам лучше ощутить материальную составляющую жизни фотоальбома.

Обращать внимание на материальное в фотографии не означает исключать визуальный опыт из поля внимания исследования, а скорее – расширить этот фокус внимания до чувственного и социального опыта. Эта перспектива дает нам возможность более полно исследовать частную фотографию – и фотографию вообще – как констелляцию практик и объектов, проживаемых не только интеллектуально, но мультисенсорно и эмоционально, в пространстве и времени.

REFERENCES

- Aksyonov, V. (2006). *Oranges from Morocco*. Eksmo. (In Russian)
- Anonym [Colonel]. (2006, November 8). Demobilization album [Online forum comment]. Pogradec. <https://www.pogradec.ru/showthread.php?t=2033&page=2>. (In Russian)
- Batchen, G. (2002). *Each wild idea. Writing, photography, history*. MIT Press.
- Boytsova, O. (2013). *Amateur photographs: everyday visual culture*. Izdatelstvo Evropeyskogo Universiteta. (In Russian)
- Brown, B. (2001). Thing theory. *Critical Inquiry*, 28(1), 1-22.
- Drenda, O. (2018). *Polish hauntology* (V. Kulagina-Yartseva, Trans.). Ad Marginem. (In Russian)
- Edwards, E. (2012). Objects of affect: Photography beyond the image. *Annual Review of Anthropology*, 41, 221-234.
- Edwards, E., & Hart, J. (Eds.). (2004). *Photographs objects histories: On the materiality of images*. Routledge.

- Golubev, A. (2022). *The things of life: Materiality in late Soviet Russia* (T. Pirusskaya, Trans.). Novoe Literaturnoe Obozrenie. (In Russian)
- Ivannikov, V. (2011, July 24). Demobilization album [Online forum comment]. Pogranec. <https://www.pogranec.ru/showthread.php?t=2033&page=52>. (In Russian)
- Karasik, M., Lazarev, S., & Korosteleva, M. (Eds.). (2001). Demobilization album – Russian art brut between subculture and artist book: collection of materials and exhibition catalog. M. K. & Kharmsizdat. (In Russian)
- Kurennoy, V. (2013). The irrational side of the rational. *Otechestvenniye zapiski*, 1(52). URL: https://strana-oz.ru/2013/1/irrationalnaya-storona-racionalnogo#_ftn16. (In Russian)
- Orlova, G. (2004). Apology of a strange thing: “little tricks” of a Soviet individual. *Neprikosnovenny zapas*, 2(34). URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2004/2/apologiya-strannoj-veshhi-malenkie-hitrosti-sovetskogo-cheloveka.html>. (In Russian)
- Oushakine, S. (2013). The dynamizing thing. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 2(120), 29-34. (In Russian)
- Ritchin, F. (2009). *After photography*. W. W. Norton & Company.
- Walker A., & Moulton, R. (1989). Photo albums: Images of time and reflections of self. *Qualitative Sociology*, 12(2), .