

ФОТОПОРТРЕТ ЯК “МІСЦЕ ПАМ’ЯТІ” ЛЮДЕЙ І РЕЧЕЙ

А. О. Петренко-Лисак

*Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
просп. Глушкова 4-д, к. 508, 03680, м. Київ, Україна
alla_pl@ukr.net*

Фотографія важлива не тільки з художнього погляду, вона є пам’ятним історичним документом та включена до арсеналу наукового інструментарію і доказів, зокрема для соціології, яка відшукує через фотографії сліди соціального. З часом фотографії, в тому числі і портретного жанру, перетворюються на важливі історичні документи. Типологія фотопортретів досить різноманітна: до них відносяться і студійні, і репортажні портрети, фото дорослих і дитячі, професійні та аматорські. Згодом фотопортрети теж постають науковим, історичним та документальним свідченням епохи. Фотографія, з’явившись, зазначила за собою функцію боротьби із забуттям, з оманливістю спогадів, чим перетворилася на “місце пам’яті” (за визначенням П. Нора), яке нашаровує собою історію в складчасту річ пам’яті. Фотографія є річчю, що будучи місцем пам’яті є місцем, яке містить інші місця і об’єкти спогадів.

Соціологічне прочитання фотопортрету в межах розвідки цієї статті для нас цікаве не тільки з погляду відображення статусності зображеного, скільки з фокусу конструювання соціальної ідентичності за рахунок аксесуарів, атрибутики, яка супроводжує зображуваних на фотопортретах людей. Чим значимішим був предмет, тим ймовірніше він потрапляв до антуражу фотопортрету. Адже речі є не менш промовистими компонентами соціальної реальності, ніж люди та їхні практики. Люди оперують речами, з часом речі “спонукають” до володіння ними, як значимими, як ознаками статусності чи особливої риси індивідуальності індивіда. Речі є символами часу, адже свідчать собою епоху, практики, досягнення ремесла, науки і техніки. Якщо в XIX ст. функція фотопортрета була церемоніальною, то технічне вдосконалення, демократизація і комерціалізація призвели до масовізації і на фотопортретах постали чи не всі прошарки суспільства. З огляду на різноманітність жанру фотопортрет створювався як цілеспрямовано, так і стихійно без заздалегідь визначеного плану, але через зацікавленість об’єктом чи процесом, що згодом потрапляв на світлина і ставав частиною історії. Цінність фотографії і речей, які вона містить стають невід’ємними від цінності самої фотографії як речі.

Ключові слова: фотопортрет, речі, місце, пам’ять.

Далеке минуле, якого ми ніколи не бачили, має змогу постати видимим і “ожити” в наших думках чи уяві завдяки збереженням на фотографіях образам: людей, речей, місць. Як міркував З. Кракауер, фотографія, будучи сама по собі відображенням рівня розвитку суспільства, а саме його практично-матеріального життя, є засобом зображення

часу, який безповоротно пішов, і відображає собою змогу наділити деталі, які вона репрезентує, тривалістю, яка не просто зберігає речі в часі, але надає часові можливість творити з них образи часу [6, с. 8, 33]. Для соціолога фотографія є містким джерелом наративів часів і епох, які містять елементи соціальних структур, відносин, цінностей; “систему схем сприйняття, думок і оцінок, спільну для групи в цілому”, - як зауважував класик дослідження ролі і значення фотографії в суспільстві П. Бурдьє.

П'єр Нора відносив фотографії до місць пам'яті – як матеріальних локусів, що містять минуле. Фотографії, будучи фреймом ситуації чи події, містять не просто людей, події, місця подій, але водночас є агентами, що викликають емоцію, рефлексію (про які писав Р. Барт як про *punctum*). Місця пам'яті, на думку П. Нора, “є місцями в трьох смислах слова – матеріальному, символічному і функціональному” і ці “три аспекти завжди співіснують” [9, с. 40]. Фотокартки здатні “вмикати” круговерть часу: те, що вважалося важливим в минулому “постає” щоразу в тривалому майбутньому в рефлексіях плинної множини теперішніх миттєвостей. Фотографії перетворюють минуле в предмет споживання. Задача, яку “виконують” фотографії – це наочно пронести між часи минуле, яке невидиме безпосередньо тут в теперішньому. Вони виносять на світло оболонки людей і речей, які заявляють про себе, незалежно інтерпретуються вони чи ні. Власне, як писав П. Бурдьє, посилаючись на дослідження своїх колег, мотивацією до практики фотографування є своєрідний захист від плинності часу, це прагнення до комунікації (через подальшу демонстрацію фотографії глядачам), це реалізація індивідом своєї самості (зокрема, через жанр фотопортрету), це спосіб закарбування соціального престижу, й це форма розваги чи ескапізму [5, с. 32].

“Заміщення спонтанної пам'яті її фото-конструкцією – результат взаємодії техногенного простору постіндустріальної цивілізації та атомізованого (а тому такого, що відчуває потребу в самоідентифікації) індивіда. Індивід конструє свою персональну історію-пам'ять (і, відповідно, свою ідентичність) шляхом фото-подвоєння теперішнього та наступного збирання з мозаїчної множини фотосвітлин зв'язної фото-картини індивідуального минулого. Впровадження фото-образів до структури персональної пам'яті – рух в тому ж напрямку, що й процес заміщення пережитої історії (історичної пам'яті) інтелектуальною реконструкцією. Це – завершальний етап в складній послідовності операцій, що здійснюються над фотодокументами як свідками минулого” [8, с. 22].

Практика фотографування є частиною системи соціальних ритуалів, в яких здійснюється як пізнання, так і контроль, встановлюються границі, фіксуються ієрархії; фотографія є відображенням соціально значимих реальностей.

Фотопортрет є одним із перших фотосюжетів пам'яті індивідом про себе. Професійні фотографи, як в фотосалонах, так і вдома у замовників, творили “місця пам'яті” – фото портрети на пам'ять. Фотографія ставала місцем, звернувшись до якого споглядач потрапляв у “візуальну/видиму історію”. Фотопортрети мали дві мети: буденно-побутову та офіційно-документальну. В другому випадку потреба була виключно в засвідченні зовнішнього вигляду особи на документи чи інші факти підтвердження особистості. А от перший випадок представлений різноманітними сюжетами: від святкових до траурних, від побутових і ритуальних до випадкових.

У фрейм кадру потрапляв не тільки сам герой, не менш промовистим ставало його оточення, в якому він був засвідчений фотокамерою. Якщо звернутися до класифікації напрямків фотозображень, то “в фотографії викристалізувалося декілька достатньо чітко окреслених напрямів: етнографічно-соціологічний, репортажний, плакатно-рекламний, художньо-конструктивний, декоративний, символічно-концептуальний, імпресіоністське. Кожен з цих напрямів виконує свою специфічну, чітко визначену культурно-комунікативну функцію. Дані напрями взаємно не виключають один одного” [1], і в даному випадку наразі нас цікавлять портретні фото в етнографічно-соціологічному фокусі.

Фотографія передусім є річчю. Це річ, яка має свою матеріальність. Матеріальна цінність фотокартки в ціні матеріалів, з яких вона зроблена, а також в її унікальності (хоч В. Беньямін і звернув увагу на нівелюванні фотографією унікальності/одиночності як критерію значимості, проте в форматі особистих архівних фото вона залишається, навіть в її тиражованості). Соціальна цінність фотографії полягає не тільки в тому що чи хто на ній зображений, її ціну творить також автор фото і ситуація, за яких вона з’явилася. А також тією рефлексією публіки, до уваги якої вона потрапляє. Значимими стають і люди, і їхні пози, і речі навколо (чи їхня відсутність), що зображені на фото.

Річ як компонента соціального світу потрапила в статус предмету соціологічної науки від теоретиків АМТ (акторно-мережевої теорії), які проголосили реконцептуалізацію взаємодії людей і речей. Соціальні науки, соціологія зокрема, приділяючи увагу виключно людям та їхнім діям, виключали з фокусу уваги речі, якими оперували люди, вважаючи їх пасивними, другорядними елементами, скоріше, супроводжуваними, ніж діючими, навіть в ролі детермінант технічного прогресу і його ролі в трансформації суспільного життя. АМТ проголосила речі агентами, фактично повноправними партнерами конструювання соціального.

“Сфотографувати людину – значить <...> перетворити її на об’єкт, яким можна символічно володіти” [13, с. 27], будучи сфотографованими, речі чи люди стають фотографіями, – пише Сонтаг, і зауважує на вмінні фотографії “перетворювати живих істот на речі, а речі – на живих істот” [13, с. 131-132]. Цією тезою вона звертає увагу на фотографію як на спосіб опредмечування особистості через формування репрезентації її ідентичності. Такої ж думки про перетворення фотографованого суб’єкта в об’єкт був і Р. Барт [3, с. 23].

Речі є повноправними учасниками комунікацій. Якщо розуміти під комунікацією обмін інформацією в різних формах передачі та схоплення сигналів. Фотографія, будучи річчю, передає інформацію в часі. Фотозображення “говорять/промовляють” своїм зображенням (зображуване, власне денотат – говорить): людьми, їхніми позами, мімікою, вбранням, атрибутикою, яка їх супроводжує, місцями та речами. “Чути” (декодувати) – власне перетворювати денотат в коннотат – фотографію глядачеві дозволяє його власний соціальний статус, досвід, судження і навички буденного оцінювання ситуацій. Розуміння зображеного при спогляданні фото здатне постати і як “здогадка”: ситуація, коли зображене стає зрозумілим глядачеві, адже співпадає чи відповідає його власному досвіду. Адже справжнім об’єктом фотографії є не стільки зображене на ньому, скільки соціальні відносини, які символізують зображені.

Фотографія є місцем, яке має місце – в альбомі, між сторінок книги, в рамці на стіні чи на столі, в гаманці, в цифровій папці комп'ютера, смартфона чи на панелі відтворення фотозображень (цифровій фоторамці). Фотографії *містять* спогади чи інформацію про інші речі. Людина на фотозображенні теж стає річчю – пасивним об'єктом, якого споглядають і розчитують глядачі. Фактична мовчазність “*промовляється*” самим зображенням – людиною і речами навколо нього (сприяє прояву *studium*, за Р. Бартом). Фотографія – річ публічна. І мовить вона тоді, коли потрапляє до елемента публіки – глядача, який виступає в ролі інтерпретатора. Фотографія як місце пам'яті кристалізує спогади; вона втілила в собі поклик до збереження життєвих миттєвостей через відчуття того, що мимовільна пам'ять надто коротка. Але все одно не позбавилася додаткових наративів, які виникають через нашарування часу через життєвий досвід суб'єктів і викривлення, які властиві пам'яті людини. “Мотиви місць пам'яті кружляють навколо самих себе, множачись в кривих дзеркалах, які є їхньою істиною”, писав Нора [9, с. 42].

Повернемося до фотопортрету, але не стільки як до жанру, скільки в нашій зацікавленості тими речами, які супроводжували і формували портретну реальність. Як кажуть: “фотопортрет на згадку” - а отже, метою є зафіксувати мить, споглядання якої (ре)конструюватиме пам'ять про неї. При чому мить може бути далеко не прямим відтворенням реальності, але цілком сконструйованою реальністю. Завдання такої “пам'яті” – нагадувати приємні відчуття нехай і вигаданої, але бажаної соціальної приналежності.

Втім дещо історії. Любительський фотопортрет веде своє походження від професійних, ремісничих фотографій. “Витіснивши живописний портрет, портрет фотографічний унаслідував чимало його рис. Фотографія в перший час свого існування намагалася імітувати живопис, а зі студійних фотографій “живописна мова зображення” вже в ХХ столітті потрапила на любительські світлини. Імітація живопису стосувалася і поз, і фону портретів” [4, с. 31-32]. Але “в творі мистецтва смисл предмету приймає просторову форму, в той час як у фотографії просторова форма предмету і є його смислом” [6, с. 15], примічає З. Кракауер, і далі: “Якщо твір мистецтва розкладає час на частини; але його смисл як раз і виникає з цих розрізнених елементів, тоді як фотографія лишень збирає ці елементи разом”. Отже, фотопортрет містить не стільки просторове зображення особи, він уречевлює її в часі, подає її смисловий відбиток.

Одним із перших форматів портретних фотографій був візитівковий. Запатентував його французький фотограф Адольф Діздері. Візит-карта повільно поширювалася, доки в 1859 році Діздері не опублікував фото імператора Наполеона III в даному форматі, що надалі призвело до шаленої популярності цього формату (“кардоманії”). Візит-картами обмінювалися з друзями, родичами; популярності здобули і світлини знаменитостей, які почали колекціонувати. Зрештою, візитівковий формат поширився світом, почали виготовляти спеціальні альбоми для збереження і демонстрації фотографій. Це фактично стало стартом так званих сімейних альбомів.

На початку 1870-х років візит-карти витіснили кабінетні портрети. Кабінетний портрет – стиль фотографії, який містив на зображенні кабінет або студію фотографа. Він був достатньо інформативним, адже на обидвох сторонах світлини містилося чимало фактів. Фотографи почали наймати художників для ретуші фотографій та видалення

дефектів на портретах. Що свідчить про бажання підкреслити яскравість певних речей чи аксесуарів, елементів зображення чи акцентів образів.

Останні кабінетні портрети оригінального типу можна віднести до періоду 1920-х років.

Зазначимо, що візитівкові та кабінетні фотопортрети могли собі дозволити представники вищих соціальних прошарків або заможні селяни. Згодом, фотографія демократизувалася і її могли собі дозволити вже ширші прошарки суспільства. Власне, опісля вартісних кабінетних фото найпопулярнішим став новий формат: поштова карточка, на зворотному боці якої зазвичай було передбачено місце для адреси та поштової марки, щоб фотографію можна було відправити поштою. Такою послугою прагнули скористатися різні соціальні верстви, зокрема через здешевлення самої послуги, яка стала, відповідно, доступнішою, хоча й досить вартісною.

Що для нас, як для соціолога в практиці студійного фотопортретування є визначальним в наших міркуваннях, так це особливість даного жанру, яка цілком підпадає під означення П. Бурдьє церемоніальних фото: “Ніщо не *може* фотографуватися окрім того, що *мусить* фотографуватися” [5, с. 45].

Епоха студійних фото протрималася до тих часів, допоки поступово почали з’являтися домашні/приватні фотокамери. І фотозображення почали наповнюватися речами і реквізитом, і вже не в той спосіб, як це робилося в студіях. Почали з’являтися фотопортрети за межами спеціалізованих приміщень: в просторі поселень, на фоні пейзажів природи чи в просторі робочих приміщень або осель. І місце теж стало мати значення.

Портретна фотографія стала засобом організації пам’яті однієї людини не тільки про саму себе, але й про себе для іншої людини. Що стало ні чим іншим як комунікативним аспектом її функціонування та формою презентації людини в свідомості та спогадах. Людина прагнула презентувати себе, але не тільки. Іноді фоном портретного фото ставав пейзаж чи антураж, що мав “проговорити” за людину її статус, настрої, можливості, цінності (автомобіль, історична пам’ятка, настінний килим, багато накритий стіл, великий букет квітів тощо).

“Предмети і зображення виникають в культурі не для науки, не для музею, вони залучені до безпосереднього досвіду людей” [7, с. 44]. Але виходить так, що мимоволі речі символізують собою час для глядача; деякі з них фактично стають маркерами його зазначення, якщо відсутні занотовані дати. Серед фотопортретів всіх епох обов’язково присутні такі, що містять культові чи знакові речі відповідних часів. Як правило такі, що підкреслювали статус зображуваного (або омріяний статус), чи були символами достатку [11, с. 52–57]. Але безумовним є факт цінності супроводжуваних речей. “Закарбований фотографією образ не тільки відтворює зовнішній вигляд людини, але й дозволяє наочніше представити образ тієї епохи, якій він належить: дрібниці побуту, одягу, настрою – духу часу” [12, с. 147–148]. Зрештою, з часом маркерами минулого для споглядача фотографій стають речі, які там зображено. Видимим минуле стає в тому числі в портреті не тільки людей, але й тих предметів, які їх супроводжували. По них з часом глядач майбутнього зчитуватиме минуле. Буде шукати їхнє значення, докази їхньої важливості або доводити їхню другорядність чи навіть випадковість. Але про значення замислиться однозначно. Такою є логіка дослідника.

“Певною мірою природа фотопортрету документальна, – зазначає М. Наппельбаум, – ... документальність не в тому, щоб випадково підледіти життєво правдивий вираз обличчя ... задача фотопортретиста – вперто шукати найсуттєвіше, узагальнені риси, що проявляються в даній неповторній індивідуальності” [10, с. 121–122.]. Тож в питанні того наскільки сфотографоване здатне постати поясненням і фактом, слушною є теза М. Гоманюка, що “фотографія, як і вибірка, може претендувати на репрезентативність. На репрезентативність соціальної реальності. Репрезентативність фотографії – це властивість фотографії, як репродукції окремих елементів соціальної реальності (вибіркової сукупності) відтворювати параметри (соціально-демографічні, гендерні, економічні тощо) і значимі елементи (хабітуси, пози, окремі предмети) зображуваної соціальної реальності (генеральної сукупності)” [2, с. 119-123]. Отже, масив ідентичних, схожих сюжетно і предметно фотографій не індивідуалізує соціум, але уніфікує його через вподібнену репертуарність. Фотопортрети не стільки презентують конкретних індивідів, скільки репрезентують типових представників суспільства. Власне, питання адекватності розуміння фотографії означається сприйняттям зображеного через розуміння намірів її автора, або ж процесом розшифровування значень, які вона надає, будучи причетною до тієї чи іншої епохи, соціального класу або художньої групи (в ситуації постановочних фото) [5, с. 24].

Постановочна фотографія надала можливість не просто фіксувати реальність, але симулювати її, створюючи копії неіснуючих оригіналів. Є речі, які потрапляють до кадру випадково, але нас цікавлять ті, що вміщені до образу свідомо, в ролі реквізиту. Адже “будь-який предмет, котрий потрапляє до об’єктиву фотографа-любителя, при “читанні” світлини може набувати значення, тим більш якщо цей предмет введений в кадр навмисно, а тому потрібно, щоб предмет на портреті не носив зайвої інформації, але передавав глядачеві “бажане” значення – доповнюючи образ відомостями про роботу чи хобі” [4, с. 38]. Фотографія завжди прив’язана до конкретного часу. Її достовірність є плінною, мінливою. Проте, навіть будучи таким собі “осадам часу”, як підмітив Кракауер, фотографія, виконуючи функцію часового потоку, реальний смисл якого змінюватиметься повсякчас, – вона все ж таки здатна “підкинути” у майбутнє елементи минулого. Зокрема, вони можуть прочитуватися інакше, ніж в час свого “засвідчення”. Але, що не відібрати, так це факту “значимості” речі: незначима, другорядна, позасмислова річ не потрапила б на світлину. Зрештою, такою вона стане тільки самою своєю присутністю на світлині. Можна сперечатися про ступінь важливості, але заперечувати “значимість” не варто. Фотозображення фіксує контексти, воно містить елементи минулого/тодішнього буття.

Зміст фону та речей в кадрі є маркерами опредмечування та екстеріоризації співвідношення соціальних та особистих цінностей портретованого. Аналіз того, які цінності обирає портретований в кадр для самопрезентації або для презентації близької, рідної людини (дитини, наприклад) є способом зафіксувати не тільки особистісні маркери ідентичності, легітимізувати суб’єкта в соціальному часі, але й соціальні речі того часу. Адже реквізит репрезентує не тільки особистісну, але і соціальну реальність, яка диктує ціннісний зріз світоглядної картини індивіда певного часу. “Фотографія не зберігає значимі сторони об’єкта, але фіксує його як просторовий континуум” [Кракауер,

С.18]; зрештою, фотографія стає місцем/річчю, що репрезентує мить завмерлого часу, з яким має асоціюватися зображене в очах публіки, яка розглядатиме світліну.

Окремим аспектом є роль фотографа в постановочному студійному фото. Він фактично “опредмечував” зображуваного, доповнюючи навколо нього простір речами і фоновими атрибутами. Фотографи-портретисти в кінці XIX ст. створювали свої роботи в одному і тому ж стилі: використовувались повторювані аксесуари, пози, ракурси. Л. Болтанські та Ж.-К. Шамборедон, міркуючи над роллю фотографа, як не просто посередника між реальністю і пам’яттю про неї, але як про конструктора образів, зауважують на своєрідному “підкоренні” фотографованого тому, хто фотографує, а тим паче, якщо другий виступає в ролі професіонала своєї справи (майстра, визнаного таланту) [5, с. 307]. Фотограф вирішував і конструював простір оточення, який потрапляв на світліну в ролі антуражу. Фотограф завжди вкладає в фотографію якусь інтенцію, - стверджує Р. Кастель, – яку сприймає глядач [5, с. 336]. Зрештою, іноді досить чужинні для портретованого атрибуту на організованих майстрами світлинах, поступово ставали ніби самі собою зрозумілими аксесуарами. Пізніше, коли фотографами-постановниками ставали вже аматори (члени родини, друзі, знайомі, люди з оточення) дана функція не зникла. Надалі люди самі прагнули вмістити (або вилучити з) до фотопортрету важливі атрибутивні елементи. Іноді ситуативно, іноді досить розмірковано. Відбулися такі собі ефекти “фотографічного клонування” та “фотографічної симуляції” соціальної реальності. Як примітив Кракауер, – іноді “фотографія збирає фрагменти навколо нічого” [6, С. 25]. Прочитати особистість на портреті стає важко, фотографія її здатна переінакшити. Але читаною стає сама ідея/смісл - інтенція, які постали в фотографуванні як практиці збереження/закарбування часу.

Людина часове і тимчасове створіння, – як пише Р. Кастель, – і фотографія якщо не винаходить, то універсалізує її ставлення до часу. “Якщо фотографія буквально створює детемпоралізовану темпоральність, то схоплені нею яскраві проблиски життя являють собою зусилля з відтворення іншого часу за мірками людини, де індивід буде розташований в центрі власної незмінності. <...> всіляка фотографія виражає важливе судження. Зокрема, вона несе на собі відбиток того, хто її відзняв, вона виражає його цінності, віднаходячи те, що він виявив достойним для відриву від бігу часу” [5, с. 378].

Ми вирішили “відшукати” на фотопортретах небанальну річ, яка б від часу своєї появи в соціальному світі, потрапивши на світліни, як маркер соціального часу чи ідентичності особистості не зникла з них попри всі метаморфози портретних жанрів; яка б мала статус достойної речі, поряд з якою людина сфотографувалася. Відтак, однією з таких вагомих і значимих речей часу, нам постав телефон. Будучи неабияким досягнення науки і техніки телефонний зв’язок трансформував не тільки побут і простір, але передусім наші звичні практики комунікацій. Зі зміною можливостей телефонізації, змінювалися наші практики спілкування з колегами, близькими і рідними, з необхідними особами для задоволення наших потреб. Телефон був і є явним предметом-символом прогресу, сучасності, інновацій. Окрім того, що сам собою він демонструє знак (виступає коннотатом) комунікації і спілкування. І не випадково, що саме телефонний апарат став свого часу одним з реквізитів портретних фото. Крім того, він ще добре виконував функцію “завмирання” героя фотографії, аби світлина

вдалася. Проте, з розвитком фототехніки сталися зміни і в професійному ставленні до статичного позування. Фотограф М. Наппельбаум кинув своєрідний виклик традиціям фотопортретування, коли заперечив статичність поз фотографованих, які на його думку створювали відчуття штучності, і запропонував на зміну традиційній початку ХХ ст. композиції “живі сцени” комунікації людей, стверджуючи, що в портреті має відчуватися рух, інакше в ньому не буде життя.

Як свого часу наприкінці ХІХ століття фоном фотографій ставали “модні цінності епохи: театральність, природність, рух, екзотика, швидкість та сучасність (слідування часу, зверненість в майбутнє)” [10, с. 44], так і телефон став атрибутом фотопортрету не тільки дорослих, але і дітей. Студійні зображення дорослих з телефоном переважно датуються початком ХХ ст., коли телефон був дійсно річчю, що була у вжитку передусім представників аристократичного чи заможного прошарків суспільства. Втім, надалі фоном фотопортрету людини з телефоном стають вже її робоче місце чи вуличний телефон-автомат. Дітей з телефонами фотографували і на початку ХХ ст., і досі продовжують відтворювати атрибутовані телефоном (сьогодні вже смартфоном) постановки. О. Бойцова пояснює фотографування дітей з речами, які не відносяться до світу дитинства своєрідним жестом візуалізації соціалізації дитини. “З одного боку, – пише вона, – подібні фотографії означають примірювання ролей з дорослого життя”, а “з іншого боку, поєднання на світлинці малюка та речі зі світу дорослих дозволяє фотолюбителям робити фотографії-жарти, на яких юний вік персонажу забавно контрастує з його заняттям” [4, с. 105]. Тож, особливо цікавими фотопортретами з телефонами для нас стали зображення саме дітей, адже конструювання таких портретних історій суцільна справа свідомих дорослих. Чимало хто може віднайти у власному фотоархіві фотографію, де він сам або його рідні чи знайомі зображені з телефоном: колись дротовим, з часом радіотелефоном, натепер – смартфоном. Або як мінімум, згадає, що бачив такі сюжети у інших і такий сюжет не є несподіваним.

Окремим сюжетом фотозображень людини з телефоном є фотографії біля/з вуличних/ми таксофонах/ми, а також кабінетні фото з телефоном, як демонстрація статусності, діловитості, зайнятості важливими справами, як то переговори зі значимими співбесідниками. Мова йде про публічні чи репортажні фотозображення (що потрапили у медіа) відомих політичних, бізнес лідерів в робочих кабінетах з телефоном у руці (почасти – ніби) під час розмови.

За гендерною ознакою, на відміну від квітів, які “потрапляли” до рук переважно дівчатам і жінкам, істотно відмінних рис зображень з телефоном нами не виявлено. Телефон як атрибут соціального світу є універсальним предметом, який не має чітко вираженої гендерної забарвленості. Грайливі або рольові пози, імітування виразом обличчя вражень від телефонної розмови, пози однаково представлені як в жіночих, так і в чоловічих фотопортретах з телефоном.

З винайденням портативних фотокамер з’явилась можливість відмовитися від студій та необхідності позувати перед фотокамерою, що надалі спонукало розвиток нового жанру – репортажного портрету. Фотографи відмовляються від пошуку виразних поз, а фіксують окремі миттєвості в поведінці людини під час спілкування. Фотографії людей з телефоном представлені як за часів статичних поз з телефонними апаратами,

так і в сучасну епоху мобільних телефонів, які ніби навпаки, заперечують повсемісну мобільність і завмирають на мить в позі фотографованого. А телефон як атрибут фотопортрету наразі “вийшов” за межі студій/ательє на вулиці, в офіси, в оселі, на пляжі, в салони авто, в туалети, в публічні простори тощо.

Фотографії, як речі та зображені на світлинах речі не творять історії як такої, втім є репрезентацією її миттєвостей. П. Нора писав, що “місця пам’яті не мають референції в реальності. Або, скоріше, вони самі є своєю власною референцією, знаками, котрі не відсилають ані до чого, окрім самих себе, знаками в чистому вигляді” [Нора С. 47–48]. Фотопортрети є саме такими знаками в чистому вигляді. З часом, коли зникає публіка, якій відомий зображений, – він стає саме таким. Суб’єктність фотопортрету існує доти, доки сфотографована людина відома глядачеві. А от речі, що супроводжують сфотографованих людей, промовистими залишаються повсякчас, доки зчитується їхній зміст, їхня цінність, роль, значення. Як правило це триває довгий час, доки є зацікавленість глядача, зокрема допитливого, як то антрополог, історик, культуролог, етнограф чи соціолог. Власне, як і зазначав Нора: “місце пам’яті – це подвійне місце. Надлишкове місце, закрите в самому собі, замкнене в своїй ідентичності і зібране власним ім’ям, але постійно відкрите розширенню своїх значень” [9, с. 48].

С. Сонтаг писала, що фотографія не тільки повідомляє про минуле, вона змінює наше ставлення до теперішнього [13, с. 217]. Теперішні фотопортрети масово “поглинуті” селфі – автопортретами, які стали технічно простою практикою з моменту включення функції фотографування до телефонних апаратів, і надалі з поширенням смартфонів. Особливістю селфі є те, що людина є творцем себе як “предмету пам’яті”, розміщуючи себе чи частину свого образу у фотофрейм. Віртуальний цифровий простір мережі Instagram насичений мільйонами селфі, які атрибутивно місять чимало речей, які є не менш цінними, ніж сам герой на них, адже їхня присутність в кадрі є свідченням асоціативних підказок того, як варто запам’ятати чи сприймати автора фотопортрету. Селфі-пам’ять, яка з легкістю множиться в пам’яті телефонів, соціальних мереж та накопичувальних дисках вже інакша, і залежить її існування вже від інших фізичних параметрів – електрики та Інтернету з функцією конструювання соціальних мереж.

Отже, фотографія є річчю, що містить зображення речей і людей. Усе, що потрапляє на фотографію, з часом набуває значення, навіть, якщо такої мети до об’єкта при його фотографуванні не було. Фотографія, будучи фізичним об’єктом займає місце як у фізичному просторі, так і в просторі пам’яті. Фотографія є місцем пам’яті, яке акумулює історію як особисту, так і публічну. Речі, які містить фотографія є символами того часу чи тієї особистості, яку зображено. Ці речі можуть потрапити на світліну випадково чи природно, а можуть бути в ролі атрибутів. В будь якому випадку вони стають частиною образу того, кого зображено на фотопортреті. Маючи на дослідницькій меті вивчення та аналіз соціальних ознак, фотографія цілком здатна постати документальним джерелом інформації. Жанр фотопортрету виник і надалі розвивається як спосіб репрезентації особистості, її класової чи групової належності, статусності. Конструювання портретної світлини – це суспільна практика ретрансляції соціальної інформації про людину, речі, час в їхній символічній приналежності до бажаної соціальної групи (номінальної чи реальної). Тож вивчати фотографії – це досліджувати не тільки людей, але й речі, завдяки

яким ретранслюються смисли, надаються підказки щодо значимості і важливості і людей, і речей самих по собі, як маркерів часу чи свідчень історії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Голенко, Мария. *Фотоискусство в системе средств массовой коммуникации*. <https://www.academia.edu/>
2. Гоманюк, Николай. “Отражение социокультурных изменений в визуальной саморепрезентации”. У *Вісник Одеського національного університету. Соціологія і політичні науки*. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції “Соціальна політика і механізми інтеграції українського суспільства”. 27–28 вересня 2002 року. Том 8. Випуск 9. 119–123. Одеса, 2003.
3. Барт, Ролан. *Camera lucida. Комментарий к фотографии*. М.: ООО “Ад Маргинем Пресс”, 2016.
4. Бойцова, Ольга. *Любительские фото: визуальная культура повседневности*. СПб: Изд-во Европ. ун-та в СПб, 2013.
5. Бурдьё, Пьер, Болтански, Люк, Кастель, Робер, Шамборедон, Жан-Клод. *Общедоступное искусство: опыт о социальном использовании фотографии*. Пер. с фр. Б.М. Скуратова. М.: Издательская и консалтинговая группа “Праксис”, 2014.
6. Кракауэр, Зигфрид. “Фотография”. У *Орнамент массы* : [сб. эссе]. 5-36. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
7. Круткин, Виктор. “Фотографический опыт и его субъекты”. У *Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность*. Сб. науч. ст. под ред. Ярской-Смирновой, Елены, Романова, Павла, Круткина, Виктора. 43–61. Саратов: Научная книга, 2007.
8. Лишаев, Сергей. *Помнить фотографией*. СПб.: Алетейя, 2016.
9. Нора, Пьер. “Проблематика мест памяти”. У *Франция-пам'ять*. Нора, Пьер, Озуф, Мона, Пюимеж, Жерар де. 17-50. М.: Винок; СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999.
10. Нуркова, Вероника. *Зеркало с памятью. Феномен фотографии: культурно-исторический анализ*. М.: Издательский центр Российского гос. гуманитарного университета (РГГУ), 2006.
11. Радченко Катерина, Сало, Ерья. “Символы достатку”. У *Фотографії розповідають*. 52–57. Гельсінкі, 2017.
12. Романов, Павел, Ярская-Смирнова, Елена. “Ландшафты памяти: опыт прочтения фотоальбомов”. У *Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность*. Сб. науч. ст. под ред. Ярской-Смирновой, Елены, Романова, Павла, Круткина, Виктора. 147-148. Саратов: Научная книга, 2007.
13. Сонтаг, Сьюзан. *О фотографии*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.

REFERENCES

1. Golenko, M. Photo art in the system of media. Available at: <https://www.academia.edu/>
2. Gomanjuk, N. (2003) The reflection of sociocultural changes in visual selfrepresentation. *Bulletine of Odessa national university*. Volume 8. Issue 9. p. 119-123.
3. Bart, R. (2016) *Camera lucida. Comments to photo*. М.: ООО “Ad Marginem Press”.
4. Wojczova, O. (2013) *Amateur photos: visual culture of everyday life*. SPb: Europ. university

- publishing.
5. Burd'є, P., Boltanski, L., Kastel', R., Shamboredon, Zh.-K. (2014) Public art: about social usage of photos. M.: “Praksis” publishing,
 6. Krakauer Z. (2014) Photography. Ornament of masses. M.: Ad Marginem Press.
 7. Krutkin, V. (2007) Photography experience and its subjects. Visual antropology. Saratov: Nauchnaya kniga.
 8. Lishaev, S. (2016) Remember with photo. SPb.: Aletejya.
 9. Nora, P. (1999) Problematics of places of memory. France - memory, Ozuf, Mona, Pyuy`mez, Zherar de. 17-50. M.: Vinok; SPb.: Peterburg university publishing,
 10. Nurkova, V. (2006) Mirror with the memory. *Phenomenon of photo: cultural and historical analysis*. M.: Russian humanitarian university publishing,
 11. Radchenko K., Salo, E. (2017) Symbols of prosperity. Photos tell a story. Gel`sinki,
 12. Romanov, P., Yarskaya-Smirnova, E. (2007) Landscapes of memory. Visual antropology. Saratov: Nauchnaya kniga.
 13. Sontag, S`yuzan. *About photo*. M.: Ad Marginem Press, 2016.

THE PORTRAIT PHOTOGRAPHY AS “PLACE OF MEMORY” OF PEOPLE AND THINGS

A. O. Petrenko-Lysak

*Taras Shevchenko Kyiv National University,
Глушкова 4-д Str., ap. 508, 03680, Kyiv, Ukraine
alla_pl@ukr.net*

The photograph is important as an object of art, and it is also a historical document, is a part of scientific instruments and evidence. By photography we can explore the traces of social. The portrait genre photos are also a part of valuable historical and social documents. The photo was invented and had the function of combating oblivion, with the deception of memories. The photograph is a “place of memory” (by P. Nora’s definition). Photography is a thing. This thing is a place of memory and a place containing other places and objects of memories. The practice of taking pictures is part of a system of social rituals where both knowledge and control are carried out, barriers are established, hierarchies are fixed; photography is a reflection of socially significant realities. The portrait photography is one of the first photos of the memory of the individual himself. The sociological analysis of a photo portrait in this article is the reflection of social status and the construction of social identity through the accessories and attributes that are on the photos of people. The more significant the subject was, the more likely it was to get into the entourage of a photo portrait. Things are symbols of time because they testify to the era, practice, achievement of a craft, science and technology. Things are the telling components of social reality as well as people and their practices. People use things and things “encourage” them to possess themselves as important, as signs of the status or particular features of individuality of the individual. If in the nineteenth century the function of a photo portrait was ceremonial, then technical improvement, democratization and commercialization have caused massive photographic practices. In fact all layers of society appeared on photo portraits. The photo portrait was created both purposefully and spontaneously without a predefined plan. Due to the photographer’s interest objects or processes fell into the picture and became part of

history. The value of photography and the things that it contains become integral of the value of the photo itself as things. In this article we pay attention to a telephone – a thing as an attribute on photo portraits. On the photos phone is positioned as a marker of social time or identity of the individual. Adults and children are caught with telephones on pictures. The phone was and is an object-symbol of progress, modernity, innovation. On the photo it shows a sign (is a connotation) of communication and converse. It is no accident that the phone itself has once become and still is one of the details of portrait photos.

Key words: photo portrait, things, place, memory.

Стаття надійшла до редколегії 20.08.2018

Прийнята до друку 12.10.2018