

ВЕЩИ. АРХИВАЦИЯ

Г. Н. Козяр, В. В. Нуркова

**КАКИЕ ВОСПОМИНАНИЯ МЫ ВЫБИРАЕМ?
КАК ЦИФРОВОЙ ФОТОАППАРАТ ИЗМЕНЯЕТ НАШУ ПАМЯТЬ**

Когда Джона Бергера спросили: «Что занимало место фотографии до того, как она была изобретена?», он ответил: «Вы ожидаете от меня ответа – графика, живопись. На самом деле точным ответом будет – память»

Джон Бергер «Способы видения»

При покупке фотоаппарата всякий обыватель предпочтет цифровой прибор устаревшей аналоговой «мыльнице», просто на том основании, что в нашей культуре бытует взгляд, что новое и высокотехнологичное всегда лучше старого и немодного. Фотоаппарат давно превратился в необходимое бытовое устройство, которым владеет большинство семей¹. Но зачем вообще люди приобретают фотоаппараты? Сама постановка вопроса кажется странной. Конечно, чтобы делать фотографии! А что такое фотография? К чему нам фотографии? Почему уже более 170 лет человечество буквально одержимо изготовлением и коллекционированием зафиксированных на различных носителях дубликатов сетчаточных отпечатков отраженных от различных предметов электромагнитных волн? Ради чего мы готовы тратить немалые деньги и лишать себя непосредственного проживания важнейших моментов жизни, помещая между собой и миром объектив фотокамеры? Приносит ли нам ожидаемое удовлетворение разглядывание сделанных снимков? В чем заключается смысл изменений, которые претерпела фотография и вместе с ней «человек фотографический» на пути от единственного драгоценного дагерротипа к тысячам виртуальных изображений, эфемерно хранящихся на серверах мировой паутины? Можно еще больше заострить проблему и поставить вопрос следующим образом: всегда ли прогресс в технологии фотографии вел к прогрессу в ее психологической эффективности? Допустимо ли предположить, что технологические приобретения в данной сфере связаны с утратой чего-то существенно важного, того, ради чего фотография создавалась и что вызывало такой энтузиазм у первых фотолюбителей?

Чтобы ответить на эти вопросы, мы сначала должны восстановить логику развития фототехнологии и обсудить психологические задачи бытования фотографии в контексте развития человеческой памяти. Затем мы приведем результаты проведенного нами эмпирического исследования, направленного на выявление различий в воспоминаниях об одном и том же со-

¹ По данным РМА, в США 84% семей владеют цифровым фотоаппаратом, в России владельцами цифровых камер являются 56% семей [17].

бытии с опорой на фотографии, полученные при применении традиционных и новых технологий. Результаты этого исследования дают основания проблематизировать идею бесспорного преимущества современной цифровой фотографии перед кажущейся архаичной аналоговой.

Старт истории фотографии был беспрецедентно массовым и поэтому очевидно отвечающим на актуальный социальный запрос. В течение буквально нескольких месяцев 1839 года было подано пять патентных заявок на методы получения, фиксации и тиражирования того, что авторы называли «дагерротипией» (Луи Дагерр), «амбротипией» (Джон Гершель), «калотипией» или «талботипией» (Вильям Тальбо), «цианотипией» (Ипполит Баяр), «паннотипией» (Фредерик Гербер), а мы на основании главного принципа изобретения обобщаем под именем «светописи» — фотографии. Указать аналогичную ситуацию в истории науки и техники просто невозможно. Однако заметим, что все изобретатели получили различные патенты: идентичной была лишь функциональная задача, технические решения достаточно сильно отличались друг от друга [9].

Интересно, что открытие фотографии шло как бы «не в ногу» с синхронными процессами научно-технического прогресса. Идея фотографии перпендикулярна мейнстриму технической мысли того времени, сосредоточенной на поиске способов преобразования различных форм энергии в механическую работу (паровой двигатель, электромагнитная индукция, двигатель внутреннего сгорания). Фотография однозначно выбивается из этого ряда, она в отличие от иных изобретений середины XIX века находится вне контекста улучшения физических возможностей человека. С помощью фотографии нельзя произвести ничего объективного. С другой стороны, фотография становится производителем субъективного и в этом, наоборот, является предтечей информационных технологий, начинающих оформляться только к концу XIX века (телеграф, фонограф, телефон, радио). В этом смысле фотография — это в высшей степени романтическое изобретение, отвечающее на ясно сформулированный в рамках романтизма тезис о примате внутреннего мира человека над грубой эмпирикой действительности.

Фотография — инструмент идеального, орудие памяти. Сам замысел изобретения фотографии был направлен на реорганизацию человеческой способности оживать в сознании события прошлого и закреплён в идиоматическом выражении «фотография на память». При этом механика фотографии представляет собой внешний аналог одной из наиболее примитивных подсистем памяти — иконической памяти¹, со снятием временных ограничений удержания образа, что, впрочем, позволило качественно, а не количественно модифицировать как

¹ Иконическая память была открыта Дж. Сперлингом в 1960 году. Иконическая память — это хранилище визуальной информации с очень большой ёмкостью и малым (250—500 мс.) временем удержания. Основная функция иконической памяти — буферное хранение поступающей стимуляции для обеспечения возможности распознавания и восприятия. Иконическая память работает автоматически вне зависимости от нашей воли. Прекратить её работу можно, только остановив поток информации, например, закрыв глаза. Забывание связано с угасанием или вытеснением вновь поступающей стимуляцией [4].

процесс запечатления информации, так и процесс ее извлечения (которое, по сути, превращается из активного припоминания в узнавание).

Ранее нами было осуществлено развернутое исследование, посвященное экспликации идей и практик использования фотографии в культуре [6]. Было показано, что освоение культурой такой технической новации как фотография происходило постепенно, закономерно порождая инновационные социальные процессы и развивая новые, опосредствованные «социальным орудием» формы психики человека. Причем, развитие технологий фотографии и сопряженных с ними психологических изменений протекало циклически. Сначала изобретение обеспечивало удовлетворение уже существующего запроса потребителей, а затем сама внутренняя логика совершенствования технического средства вызвала мощный рост новых культурных практик. За счет практики фотографии человек приобрел немислимые прежде возможности стабилизировать и трансформировать свою телесную идентичность (визитная и кабинетная фотография); конструировать новые физические (микро-, макро-, рентген, УЗИ фотография) и социальные миры (историческое событие, групповая фотография, семейный альбом); символически потреблять роскошные или опасные объекты (туристическая, рекламная, порнографическая фотография) и т.д. Таким образом, культурные практики, основанные на фотографии, оказались средством, преобразующим социум и личность, источником возникновения и распространения в культуре не существовавших ранее потребностей, форм познания, деятельности и общения.

Однако, пожалуй, самые кардинальные прогрессивные антропологические изменения были вызваны интервенцией фотографии в сферу автобиографической памяти [5]. Согласно развиваемой нами концепции [4, 5, 6, 8, 16], фотография позволяет обеспечить доступ к тем воспоминаниям, которые не могут быть извлечены из памяти произвольно; выполняет функцию «ключа» к семантически или ассоциативно связанным с ее содержанием пластам воспоминаний; процесс узнавания при обращении к фотографии произвольно дополняется и преобразуется в процесс активного воспроизведения; массив личных фотографий выступает внешним средством для формирования индивидуальных стратегий временного упорядочивания и структурирования личной истории; служит источником формирования и трансформации идентичности, «материализуя» представления об интервалах самоидентичности; способствует объективации деятельности, направленной на автобиографический анализ течения жизни и личностной динамики. Иными словами, фотография используется не только для сознательного и произвольного доступа к различным воспоминаниям, но и для организации деятельности по переосмыслению и организации субъективной картины прошлого.

Подчеркнем, что фотография отнюдь не «двойник» воспоминания [5]. Значимым расхождением между фотографией и воспоминанием является тот факт, что, как правило, автобиографическое воспоминание — не «стоп-кадр», в нем представлен сюжет, имеющий внут-

ренную динамику развития. В этом смысле статичность фотоснимка казалось бы вступает в противоречие с непрерывностью потока воспоминаний. Однако здесь мы открываем удивительную взаимодополняемость памяти и фотографии. В то время как мнемическая репрезентация эпизода прошлого характеризуется сюжетной непрерывностью, в него не способны «внедриться» фрагменты иных воспоминаний, именно за счет фрагментарности фотография проникает в ткань воспоминания, не разрушая, а преобразуя и организовывая его. Фотография не подменяет собой воспоминание, и не тождественна ему. Психологически она выполняет роль внешнего социального средства, позволяющего субъекту «войти» в соответствующие пласты материала, скрыто хранящегося в его автобиографической памяти.

В этой связи подчеркнем, что динамичные способы фиксации реальности — кино- и видеосъемка терпят фиаско в решении задачи овладения индивидуальной памятью. О смерти фотографии было громогласно (и абсолютно необоснованно) объявлено с появлением первых портативных видеокамер. По замыслу создателей фиксация движения, сопровождающегося звуковым рядом, не оставляла надежд на выживание старому техническому средству — фотографии [10].

Однако парадокс заключается в том, что видеозапись используется в быту практически так же как фотография, не становясь принципиально новым средством организации памяти и обслуживая те же социальные и индивидуально-психологические функции. Видео, копируя фрагмент жизни, переводит зрителя в параллельное время повторного переживания произошедшего, лишая одного из главных удовольствий: воссоздания прошлого внутри настоящего без ущерба для него. Фотография характеризуется «открытым» кадром, то есть каждый снимок потенциально имеет измерения прошлого и будущего. Р. Барт называет данный эффект «слепым полем снимка», сообщаям ему задумчивость. Барт прямо предпочитает фотографию фильму так как, по его словам, в отличие от фильма «фотография не может сказать, что мы должны увидеть дальше» [1]. Видеозапись же не позволяет закрыть глаза и включить фантазию, она дублирует временной аспект событийной реальности. Отсюда понятно, почему в качестве средства преобразования и развития памяти человека фотография легко выдержала противостояние с любительским видео. Интересно отметить, что и такое принципиальное нововведение в технологии фотодела как цветное фото также не привело к сколько-нибудь значительным переменам в функционировании фотографии в культуре и индивидуальной жизни.

Рассмотрение казуса любительского видео подталкивает нас к мысли о том, что внутренняя логика развития технического средства не всегда совпадает с логикой его психологического функционирования. Часть инноваций оказывается избыточной по отношению к потребностям человека и либо отбрасывается, либо формально пополняет арсенал социо-культурных средств, принципиально не обогащая их [11]. Представляется справедливым допустить нали-

чие подобных тупиковых ветвей технологической эволюции не только вне русла развития фототехники, но и внутри него.

Попав в фокус мотивационного напряжения социума уже в момент своего изобретения, фотодело проявило потенциал одной из наиболее интенсивно развивающихся технологий [13]. Основные тенденции технологических модификаций фотографии нетрудно разделить на несколько групп. Во-первых, происходило планомерное сокращение времени экспозиции от 30 мин. в технологии дагерротипа до практически мгновенной готовности кадра в современных камерах. Эффект был достигнут за счет создания все более светочувствительных рецептивных поверхностей, высокоскоростных затворов фотообъектива и устройств для искусственного освещения. Во-вторых, росла производительность камер и дешевизна тиражирования снимков от уникального весьма дорогостоящего дагерротипа на серебряной пластине до бесплатной нелимитированной рассылки изображений через Интернет, от пластин, рассчитанных на один кадр до карт памяти, вмещающих тысячи фотографий. В-третьих, оборудование становилось все более легким и мобильным, что позволило перейти от постановочной к спонтанной фотографии. В-четвертых, нарастала депрофессионализация фотодела. Если в первые десятилетия фотографирование было уделом хорошо подготовленных профессионалов, то после того, как Дж. Истмен разработал портативный фотоаппарат и внедрил сервисную сеть по проявке пленки и печати фотографий (1898), практически каждый получил возможность инициативно создавать собственный архив «ключей» к своим личным воспоминаниям. Знаменитый рекламный слоган компании гласил: «Теперь фотография возможна для каждого, Вы нажимаете кнопку, мы делаем остальное». Таким образом, пассивное позирование фотомастеру сменилось активным фотографированием с все более предсказуемым результатом.

Первый цифровой фотоаппарат, предложенный компанией «Kodak» в 1975 г. выглядел почти так же неуклюже как его аналоговый собрат и соперник столетием раньше. В этой камере в качестве рецептивной поверхности использовался блок формирования изображений CCD, после чего изображение переводилось в цифровой формат и сохранялось на стандартной кассете. Для просмотра изображения необходимо было вынуть кассету из фотокамеры и вставить ее в плеер, специально предназначенный для просмотра данного формата. Плеер интерполировал дорожки и на их основании производил стандартный сигнал видео в формате NTSC, который затем посылал в телевизор. Весил первый цифровой монстр около четырех килограммов, а фиксация одного кадра занимала 23-25 сек. Однако путь к совершенству (маленький размер, невысокая цена, большая производительность, доступность дилетанту) был пройден стремительно. Ключевым моментом для продвижения цифровой фототехники стал 1984 г., когда компания «Canon» представила первую цифровую фотокамеру на массовом рынке, а спустя десять лет стало возможным хранить и обрабатывать фотографии в персональном компьютере.

С нашей точки зрения, стремление точно прогнозировать, а во многом и моделировать те параметры изображения, которые автор считает важными для последующего эффективного использования запечатленного образа, сыграло решающую роль в триумфе цифровых технологий в фотографии [3]. Именно тотальный контроль стал их главным козырем. Ведь в традиционной процедуре съемки на пленку слишком многое остается неподвластным замыслу фотографа, всегда присутствует зазор между тем, что ожидалось и тем, что получилось в итоге. Другой вопрос, считать ли подобное несовпадение дефектом или, наоборот, преимуществом. Один из изобретателей и теоретиков фотографии Г. Ф. Тальбот однозначно склонялся ко второй возможности. «Часто случается, более того, в этом и состоит одна из главных причин очарования фотографии, что оператор открывает в своем снимке, порой спустя долгое время, то, что он зафиксировал многие вещи, о которых и не подозревал в ходе съемки», — писал он в своей работе «Перо природы» [6]. «И не зафиксировал многое из того, что планировал», — добавим мы.

Доминирующие в настоящее время на рынке цифровые камеры обладают возможностями, которых аналоговые камеры лишены: они демонстрируют только что сделанную фотографию на экране сразу же после запечатления; дают возможность хранить тысячи фотографий на одном маленьком запоминающем устройстве; возможность удаления фотографий для освобождения пространства на запоминающем устройстве (для следующих снимков). Технология аналоговых фотоаппаратов не позволяет сразу узнать конечный результат съемки. Цифровая же технология дает непрофессиональным фотографам возможность увидеть финальный снимок сразу и самостоятельно перевести его на постоянный носитель (аналоговый фотоаппарат требует вмешательства профессионалов — проявка, печать фотографий).

На рубеже XX и XXI вв. фотографы-любители примерно с равной частотой использовали и аналоговую, и цифровую технологии для создания бытовых фотографий «на память». Однако цифровая фотография постепенно завоевывала всё большую популярность и начинала конкурировать с традиционной пленочной фотографией. Как уже указывалось выше, несомненное преимущество цифровых камер для обывателя — мгновенный видимый проект снимка, возможность сразу оценить все ошибки получившегося изображения и если необходимо переснять «желаемую картину» не сходя с места.

Переломным можно считать 2003 год, когда продажи аналоговых и цифровых фотокамер практически сравнялись (57 и 50 млн. экземпляров в год соответственно). При этом хрупкий баланс был обусловлен 20% ростом продаж «цифры» и 10% падением продаж «пленки». Затем продажи цифровых камер стали превышать продажи пленочных. В 2012 г. продажи пленочных аппаратов составляют не более 8% на фоне сохранения общего объема рынка [12]. На данную динамику первой среагировала компания «Eastman Kodak», заявив в 2004 году о тотальном сокращении выпуска пленочных устройств в связи с падением спроса. В газете

«Washington Post» за 12 января 2006 была опубликована статья, в которой говорилось следующее: «Корпорация “Nikon” — одна из крупнейших марок любительских и профессиональных фотокамер заявила о своих намерениях остановить производство аналоговых камер в пользу производства цифровых фотокамер. Пол Уортингтон, аналитик промышленной исследовательской фирмы фотографии «Future Image Inc.», констатировал, что объявление «Nikon» было "примечательно, но не удивительно", добавив: "Я не знаю компании, которая делала бы аналоговые камеры и говорила бы, что это долгосрочная перспектива"» [14].

Таким образом, в настоящее время аналоговая фотография полностью уступила свои позиции цифровой. Осталось выяснить, произошла ли вместе со сменой доминирующего типа фотографирования и смена психологического механизма запоминания? Сложилась ли новая психологическая система, объединяющая полюса материального орудия (фотоаппарата) и идеального психического феномена (память)? За гипотезой о качественном изменении структуры мнемического акта при переходе к цифровой фотографии стоит предположение о том, что «плёночный» и «цифровой» фотограф должны реализовывать принципиально различные психологические стратегии запоминания, жестко связанные с техническими возможностями своих «орудий производства воспоминаний» [2, 16]. Первый, обуреваемый сомнениями «получится не получится», пытается запомнить само портретируемое событие, продумать историю, ключом к которой станет пока скрытый и поэтому загадочный снимок. Другими словами, ему приходится компенсировать неполную управляемость камеры дополнительными приемами произвольного запоминания. Предположительно, целевое воспоминание такого фотографа не будет ограничено рамкой кадра, а насытится не включенной в кадр информацией о происходящем событии. Второй же может быть абсолютно уверен в том, что его замысел удался. Он видит готовый кадр и поэтому скорее запоминает его, а не окружающую ситуацию. Как следствие, можно прогнозировать качественные отличия в работе памяти при обращении к цифровому или аналоговому снимку.

Эмпирическое исследование мнемической эффективности фотографий, полученных при применении плёночного или цифрового фотоаппарата

Итак, мы гипотетически предположили, что возможность полного контроля над параметрами создаваемого для последующей регуляции воспроизведения средства способно трансформировать процесс запоминания эпизода, потенциально сократив объем фиксируемой в памяти дополнительной информации [15]. Эмпирическое сравнение воспоминаний, которые актуализируются в ответ на предъявление любительских фотографий «на память», полученных аналоговым способом (низкий уровень контроля) и цифровым способом (высокий уровень контроля), позволит проверить адекватность данной гипотезы.

Отсюда цель приведенного ниже эмпирического исследования заключается в том, чтобы выявить различия в автобиографических воспоминаниях опосредствованных фотографиями, отличающимися по уровню контролируемости результата съемки (цифровыми или аналоговыми).

Участниками полевого исследования стали 16 студентов-второкурсников Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Процедура исследования включала в себя три этапа. На первом этапе (28.03.2011) проводилась фотосессия во время фестиваля африканской культуры в московском клубе «АртЭрия», включавшего в себя выступления различных музыкальных групп, показ короткометражных фильмов, короткие сообщения и дискуссии между гостями. Мероприятие продолжалось в течение трех часов. Каждый из участников исследования получал по два фотоаппарата — аналоговый и цифровой. Согласно инструкции испытуемые должны были сделать за время концерта по 12 фотографий. Шесть фотографий необходимо было сделать аналоговым фотоаппаратом, а шесть — цифровым. Все отснятые материалы сдавались экспериментатору сразу же после завершения мероприятия, таким образом, исключалась возможность повторного просмотра цифровых фотографий. Спустя две недели участники индивидуально встречались с исследователем. Для каждого участника случайным образом были отобраны 3 фотографии, сделанные им самим на аналоговый фотоаппарат и 3 фотографии, сделанные им самим на цифровой фотоаппарат. Фотографии предъявлялись в случайном порядке с инструкцией рассказать о конкретных эпизодах мероприятия, представленных на каждой фотографии (каждое воспоминание происходило с опорой на фотографию). Затем испытуемых просили оценить яркость, детальность и степень ассоциированности с возникшим в сознании воспоминанием по шкале от 1 до 5 (1 — минимально, 5 — максимально). Рассказы каждого участника были записаны на аудионоситель и транскрибированы.

На третьем этапе в исследовании приняли участие семь профессиональных психологов. Согласно инструкции они оценивали каждое воспоминание, относя его к одному из двух типов: 1) типу А соответствует воспоминание, которое описывает события, происходившие непосредственно в момент запечатления кадра; ситуацию изнутри, переживания момента, запечатленного на фотографии; 2) типу В соответствует такое воспоминание, в котором вспоминающий, отталкиваясь от содержания кадра, выходит за его пределы рассказывает о событиях, происходивших до или после момента снимка. Степень выраженности у каждого из воспоминаний признаков двух выделенных типов предлагалось оценить по шкале от 1 до 5 (1 — минимально соответствует, 5 — максимально соответствует). Затем шкалы были трансформированы в единую шкалу 1 – 10, где 1 — максимальное присутствие признаков типа А, а 10 — максимальное присутствие признаков типа В. Эксперты не были информированы о замысле исследования, о способе получения текстов воспоминаний и о содержании фотосессии.

В результате сбора данных было получено 192 фотографии, 96 фотографий были предъявлены испытуемым и затем включены в процедуру экспертной оценки. Таким образом, было получено 96 воспоминаний, инициированных фотографиями и 672 их экспертных оценки.

Результаты и их обсуждение

Не стал неожиданностью для нас тот факт, что сами участники фотосессии не были способны заметить отличия в своих воспоминаниях, инициированных фотографиями выполненными в аналоговой или цифровой технологии. Субъективная эквивалентность этих различных по способу опосредствования воспоминаний была нарушена только относительно их эмоциональной насыщенности (рис. 1.). Испытуемые оценивали актуализированные с помощью цифровых фотографий воспоминания как более эмоционально насыщенные по сравнению с теми воспоминаниями, которые актуализировались с опорой на аналоговые фотографии (среднее для цифровых — 4.04 (1.14), для аналоговых — 3.59 (1.21) соответственно, $F=3.892$, $p=0.05$).



Однако более объективное рассмотрение содержательных характеристик полученных воспоминаний приводит нас к совершенно иным наблюдениям.

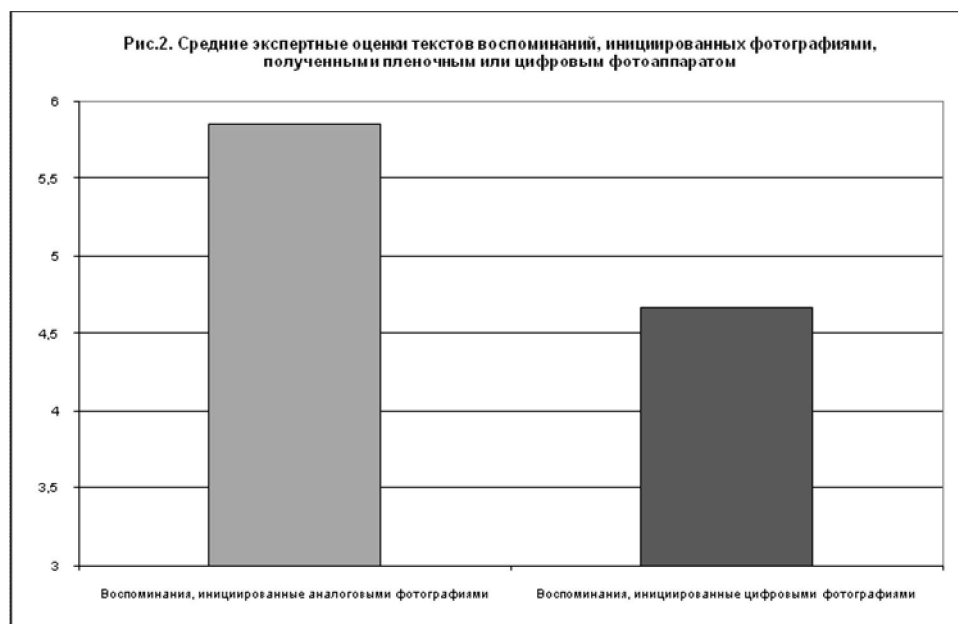
Вначале приведем пример качественного сравнения транскриптов воспоминаний испытуемых. Начнем с воспоминания, которое было рассказано с опорой на фотографию, где были изображены трое певцов в национальных африканских костюмах. Фотография была сделана пленочным фотоаппаратом. «Совершенно точно это была заключительная часть мероприятия, это был обещанный нам концерт... Группа Sativa Lobster, по-моему, ее звали, вот... Это кадр с их выступления, здесь просто они играли на барабанах, я их не засняла, а это вот, собственно, те люди, которые сопровождали своим пением эту игру. Я слушала с удовольствием ... Мне нравилась их музыка, я прекрасно помню, что пели они очень хорошо и все было прекрасно... Я помню танцующую девушку. Она не скрывала своего удовольствия от музыки.

Еще помню, что очень многие люди как бы так ерзали на стуле — тоже почитатели этой культуры. Это были, видимо, не случайные гости, а те, кто знаком с этой тематикой и увлекается этой музыкой. Много было в зале... Много было неслучайных людей. Помню то, что в конце немножко народу стало поменьше, помню, что наши студенты куда-то уже подевались, вот... Помню, девушку одну, которая фотографировала вблизи...эту группу, и она тоже так пританцовывала... Она сидела на полу, передо мной...Вот. И помню, что меня попросили сфотографировать ее». Как видно из приведенного текста, рассказчица разворачивает перед слушателем историю, включающую в себя повествование о событиях прямо не присутствующих на снимке — барабанщиках, танцующей девушке, поведении аудитории, девушке-фотографе. Причем оказывается, что, хотя смысловой центр воспоминания вовсе остался вне кадра («они играли на барабанах, я их не засняла»), он легко реконструируется респонденткой. Рассказ захватывает временной отрезок значительно превосходящий момент съемки, в нем содержатся отсылки к данному ранее обещанию о концерте, началу фестиваля, рассуждения об интересах пришедших на мероприятие людей. Иными словами, мы имеем дело с очевидным функционированием фотографии как ключа к целому пласту имплицитного опыта, который без предъявления снимка не мог бы возникнуть в коммуникации.

Теперь обратимся к «цифровому» воспоминанию: «На самом деле эта фотография должна была получиться немножко по-другому, я надеялась, по крайней мере... Я хотела сфотографировать лицо женщины, которая.. то есть вот эта женщина, которая вот здесь, она не должна была получиться вообще на фотографии, я хотела сфотографировать, чтоб на пол фотографии было лицо этой, на пол этой прямо в профиль, непосредственно, она сидела так. И было очень красиво еще тем, что в том свете она была, не было видно, что у неё светлая кожа, она была такого же оттенка, то есть она была темная. Но потом сработала вспышка, эта женщина придвинулась обратно, и в общем у меня ничего не получилось, и я оставила эту задумку. И в принципе продолжила. Это было во время фильма, не помню во время какого». В данном примере очевидным содержанием рассказа выступает не событие, которое разворачивается во время фотосъемки, а сама фотография, ее замысел и качество его исполнения («Это было во время фильма, не помню во время какого»). Фотография дает возможность вспомнить только то, что изображено на ней, не выводя в более широкий контекст прошлого.

Мнения экспертов вполне согласуются с приведенными выше наблюдениями (см. рис. 2.). Статистический анализ экспертных оценок позволяет отнести воспоминания испытуемых, сделанные с опорой на аналоговые фотографии к типу В, то есть они были оценены как истории, содержащие широкое описание развернутого во времени события, преодолевающего границы запечатленного момента, включающего повествование о происходившем до и после съемки (среднее — 5.85 (2.98)). Воспоминания испытуемых, сделанные с опорой на цифровые фотографии, напротив, были согласованно отнесены к типу А, то есть оценены как описание

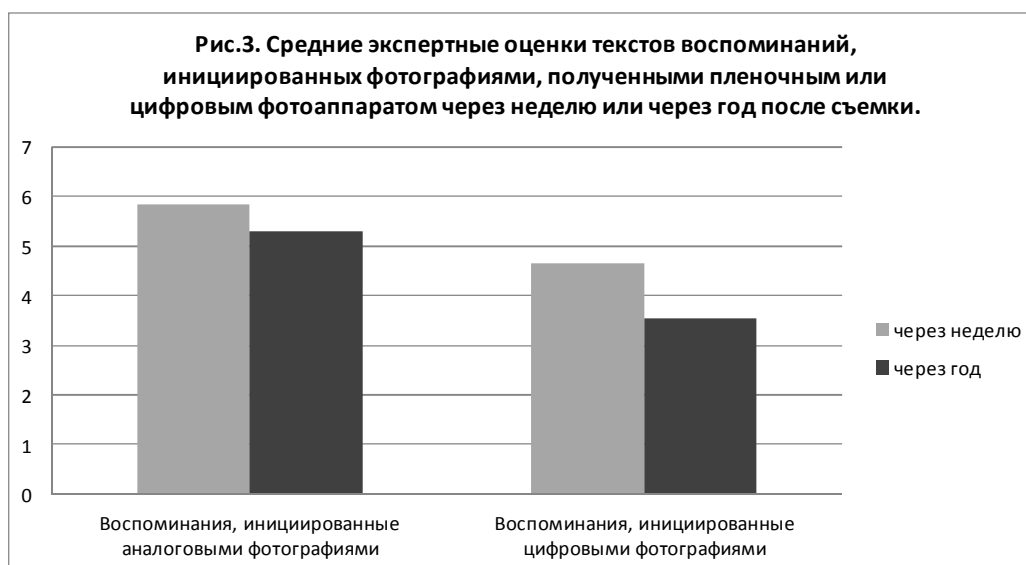
мгновения съемки, с подробным описанием компонентов сцены без уточняющей контекстуальной информации (среднее 4.67 (2.9)). Различия между оценками были высоко статистически значимыми ($F = -5.068$, $p = 0.000$).



Таким образом, полученные данные свидетельствуют о том, что при обращении к недавно сделанным фотографиям аналоговые снимки действительно оказываются более эффективными ключами к воспоминаниям, чем цифровые. Но сохраняется ли обнаруженное различие спустя длительное время? Ведь обычно мы стремимся использовать фотографии для работы со своим отдаленным прошлым. Для прояснения данного вопроса мы повторили второй и третий этап описанного выше исследования через год (в апреле 2012 г.). Поскольку в первой серии исследования в набор экспериментального материала вошли только три из шести сделанных каждым испытуемым фотографий каждого типа, во второй серии мы предъявляли им те снимки, которые они не видели ранее. Таким образом, нами был получен следующий корпус данных, так же состоящий из 96 новых воспоминаний, инициированных различными по источнику фотографиями и 672 их экспертных оценки.

Статистический анализ полученных данных подтвердил, что при отсроченном обращении к фотографиям разрыв между уровнем мнемического эффекта, обеспечиваемого аналоговой и цифровой камерами еще более увеличивается. Воспоминания, которые испытуемые актуализируют в ответ на демонстрацию аналоговой фотографии, отличаются широким временным и кадравым охватом, лишь немного уступая результатам первой серии (среднее = 5.3 (1.95)). Напротив, в воспоминаниях, следующих за предъявлением цифровых фотографий, время сжимается, а контекстуальная информация редуцируется даже по сравнению с первой серией (среднее 3.54 (1.2)). Различия между оценками сохраняют высокую статистическую значимость ($F = 18.017$, $p = 0.000$). Заметим, что ущерб, нанесенный временем качеству вос-

поминания, выражен во втором случае в 2.25 раза сильнее (-0.5 балла оценки против -1.13). На рис. 3. представлена динамика экспертных оценок содержания воспоминаний, инициированных фотографиями каждого вида через две недели и через год после съемки.



Выводы

Таким образом, исходя из теоретического обсуждения и полученных эмпирических данных можно заключить, что прогресс в технологии создания средств регуляции памяти не обязательно означает прогресс в психологической эффективности нового изобретения.

Эволюция технологии фотографии развивает данное техническое средство в сторону все большего повышения уровня контроля над результатом фотосъемки. Основное преимущество технологии цифровой фотографии для наивного фотографа — это шанс увидеть изображение непосредственно после момента фиксации на носитель и убедиться в том, что он получит именно такое изображение, которое запланировано. Уверенность в точном совпадении того, что человек полагает в качестве оптимальных параметров орудия будущего воспоминания субъективно избавляет его от необходимости кодирования дополнительной информации, играющей роль страховки на случай неудачного снимка. Однако зачастую мы оказываемся недостаточно компетентны в отношении реальных механизмов работы наших психических функций, в частности, памяти. Наивное отождествление изображенной на фотографии статичной сцены и динамичного сюжетного воспоминания приводит к тому, что при отсроченной актуализации целевого воспоминания наблюдается редукция тех его аспектов, которые представляют наибольшую ценность. Вместо целостной истории события прошлого возникает прямое описание изображения. Акт памяти подменяется актом восприятия. Причем мнемическая ущербность подобного регрессивного использования фотографии плохо рефлексирована самим вспоминающим и становится явной только в контексте коммуникации. В случае с аналоговой фотографией исключена возможность моментально узнать конечный результат съем-

ки. В связи с этим, человек осознает, что нуждается в кодировании дополнительной информации. Фотография понимается тогда как парциальный фрагмент комплексного действия запоминания, включающего так же мысленное проговаривание сюжета, его соотнесение с предшествующими и последующими событиями, локализацию во времени, внимание к незрительным аспектам ситуации и т.д. В результате воспоминание, опосредствованное аналоговой фотографией приводит к конструированию истинного воспоминания — хорошо вербально оформленной истории целостного события прошлого, не ограниченного только фрагментом видимого мира, которому удалось попасть в объектив. Дополнительным бонусом «аналоговой» стратегии становится и коммуникативная прозрачность автобиографического рассказа для окружающих.

Так что же мы выбираем на самом деле в тот момент, когда выбираем фотоаппарат? Мы можем вполне достоверно утверждать, что вместе с фотокамерой определенного типа скрыто приобретается и способ запоминания. Несколько утрируя результаты представленного исследования, можно заключить: если вы хотите иметь совершенные фотографии — выбирайте цифровую камеру, но если вы хотите иметь совершенные воспоминания — доверьте их старой доброй пленке.

Список литературы и источников.

1. Барт Р. *Camera lucida: Комментарий к фотографии* / Перевод, коммент. и послесловие М. Рыклина. — М.: Ad Marginem, 1997. — 272 с.
2. Козяр Г. Н. Всегда ли прогресс в технологии ведет к прогрессу в психологической эффективности? О психологическом преимуществе аналоговой фотографии // Пятая международная конференция по когнитивной науке. Тезисы докладов. Т. 1. — Калининград, 2012. — 420 – 422.
3. Козяр Г. Н., Нуркова В. В. Прогресс в развитии цифровой фотографии и опосредствование автобиографической памяти // Знак как психологическое средство: субъективная реальность культуры. Материалы XII Международных чтений памяти Выготского. — М., 2011. — С. 132 – 135.
4. Нуркова В. В. *Общая психология. Память* / под ред. Б. С. Братуся. Т. 3. — М.: Академия, 2008. — 318 с.
5. Нуркова В. В. Анализ феноменов автобиографической памяти с позиций культурно-исторического подхода // Культурно-историческая психология. 2008. № 1. — С. 17 – 25.
6. Нуркова В. В. *Зеркало с памятью. Культурно-исторический анализ фотографии*. — М.: РГГУ, 2006. — 287 с.

7. Нуркова В. В. Автобиографическая память с позиций культурно-деятельностной психологии: результаты и перспективы исследования // Вестник Московского университета. Сер. 14. Психология. 2011. № 1. С. 79 – 91.
8. Нуркова В. В. Фотография как «техника себя»: Анализ с позиций культурно-деятельностной психологии // Культурно-историческая психология: современное состояние и перспективы. — М., 2007. — С. 70 – 80.
9. A New History of Photography / ed. by M. Frizot. — Köln: Könemann, 1998. — 776 p.
10. Batchen G. Metamorphoses: Photography in the Electronic Age. — N. Y.: Aperture Foundation, 1994. — 78, [2] p. : ill.
11. Beloff H. Camera Culture. — N.Y.: Basil Blackwell, 1985. — 304 p.
12. Camera & Imaging Products Association. — Режим доступа: <http://www.cipa.jp> дата обращения 18.08.2012
13. Dijck J. Van. Digital photography: communication, identity, memory // Visual Communication. 2008. № 7. — P. 57 – 77.
14. Musgrove M. Nikon Says It's Leaving Film-Camera Business // Washington Post. 2006. January 12.
15. Nourkova V. V., Kozyar G. N. Digital vs Analog? Does new technology of photography make a difference to autobiographical recollection? // 5th International Conference on Memory (ICOM-5), 31 July – 5 August 2011, University of York, UK. Abstracts. P. 132.
16. Nourkova V. V. Mental photograph as a method of autobiographical memory research // Constructive Memory / Ed. by B. Kokinov and W. Hirst. — Sofia, 2003.
17. The Worldwide Community of Imaging Associations. — Режим доступа: <http://pmai.org> дата обращения 18.08.2012