

ПОЗДНЕСОВЕТСКИЕ слайды: объект, образ, опыт

М. М. ГУРЬЕВА¹

Европейский университет
в Санкт-Петербурге, 191187, Россия,
Санкт-Петербург, Гагаринская ул.,
д. 6/1 А
mgourieva@eu.spb.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-5-9-191-214

Аннотация

Статья посвящена малоисследованному явлению в истории частной фотографии — слайдам (диапозитивам). С 1950-х и вплоть до 1990-х в СССР слайды становятся популярным медиумом частной фотографии благодаря своим эстетическим качествам, не в последнюю очередь из-за возможности получения ярких цветных изображений. Другие причины популярности слайдов — зрелищность проецируемых изображений и доступность аппаратуры для домашних слайд-показов, которые обусловили широкое распространение совместного просмотра слайдов как досуговой практики и домашнего развлечения. В статье предлагается уйти от привычного для теории фотографии обращения к изображению и его значениям и переключить внимание на фотографические слайды как объекты, вещи, вступающие во взаимодействие с человеком в пространстве и времени. Для этого автор обращается к концепции мультисенсорной фотографии (*sensory photography*), предложенной Элизабет Эдвардс. Автор реконструирует опыт взаимодействия советского фотолюбителя и пользователя слайдов с физическими параметрами объектов, материалов и пространств, необходимых на этапах производства и использования диапозитивов. Сам диапозитив рассматривается как феномен, требующий задействования определенных устройств (диаскопа или диапроектора), меняющий темпоральность и пространства, а также предполагающий определенные социальные взаимодействия. Наконец, статья обращается к вдохновленной этим опытом метафоре слайда как вспышки памяти. Материал статьи (помимо исследовательских интервью) относится ко времени наибольшей популярности слайдов в СССР, к 1960–1970-м годам. Это диапозитивы из коллекций автора и из проекта «Сквозь», а также материалы журнала «Советское фото», дневники, оцифрованные центром «Прожито», художественная литература.

Ключевые слова: слайд, диапозитив, советская фотография, частная фотография, мультисенсорная фотография, *sensory photography*

¹ Статья выполнена при поддержке фонда V-A-C, проект «Смотреть и прикасаться. Материальность позднесоветской частной фотографии».

MARIA M. GOURIEVA

European University at St. Petersburg, 191187,
Russia, Saint Petersburg, Gagarinskaya St., 6/1 A
mgourieva@eu.spb.ru

late soviet diapositive:
object, image, experience

Для цитирования: Гурьева М. М.
Позднесоветские слайды: объект, образ,
опыт // Журнал ВШЭ по искусству
и дизайну / HSE University Journal of Art &
Design. № 5 (1/2025). С. 191–214

Abstract

The article is dedicated to slides (diapositives), an under-researched phenomenon in the history of private photography in the Soviet Union. Throughout the 1950–1990s in the USSR, slides were a common medium of private photography and a popular practice — largely due to their aesthetic qualities, in particular, their ability possibility to obtain bright color images. Other important reasons for the popularity of slides were the spectacularity of the projected image and the affordability of equipment for home slide shows. This led to the spread of domestic slide viewings as an accessible format of at-home entertainment. The article proposes to put aside the focus on the image and its meanings, traditional for theory of photography, and to focus on diapositives as things that humans engage with in space and time. For this purpose, the author employs the concept of *sensory photography* proposed by Elizabeth Edwards. The article reconstructs the experience of the Soviet amateur photographer and slide user in contact the physical parameters of objects, materials and spaces required at the stages of production and use of diapositives. Slides are perceived as phenomena requesting the use of certain devices (diascopes or slide projectors), transforming time and space, and requiring certain social interactions. Furthermore, the article addresses the metaphor of slide as a flash of memory and connects it to the experience of domestic slide shows. Except for research interviews taken in the 2020's, the sources used in this articles date back to the 1960–1970's, the time of the highest popularity of slides in the USSR. These are diapositives from the author's collection and from the archive of "Skvoz" digitizing project, articles in the "Soviet Photo" magazine, diaries published by "Prozhito" center, and literary fiction.

Keywords: slide, diapositive, Soviet photography, private photography, *sensory photography*

В опубликованном в 1973 году «Рассказе о потерянном фотоальбоме» Константина Ваншенкина встречается такой пассаж: «Теперь время цветных слайдов. Теперь снимают слишком многие, никаких альбомов не хватит, фотографии, норовя свернуться в трубку, валяются в доме где попало, ворохом. Они словно перестают быть редкостью, документом» [Ваншенкин, 1985, с. 411]. Герой горестно отмечает не просто приход новой фототехнологии на смену черно-белым отпечаткам, но и спровоцированное этой сменой неконтролируемое разрастание частного фотоархива («никаких альбомов не хватит»), и сопутствующее ему пренебрежение к фотографиям («валяются в доме где попало»), теряющим свою значимость. Слайды становятся в этой интерпретации приметой нового времени — того времени, когда фотография становится еще более массовой и еще менее ценной.

В начале 1970-х, когда Ваншенкин публикует свой текст, слайды (диапозитивы) — явление, уже чрезвычайно распространенное в советской визуальной культуре и повседневности. Не вытесняя полностью черно-белые фотоотпечатки, диапозитивы составляют в 1960–1980-х годах существенную долю домашних архивов: оформленные в картонные рамочки кадры семейных прогулок в парке и поездок (Ил. 1), покупные репродукции музейных коллекций, кустарные сувениры-диапоскопы с портретами на фоне моря. Журнал «Советское фото», чьей аудиторией были многочисленные фотолюбители страны, к концу 1960-х регулярно публикует материалы, посвященные производству, хранению и использованию диапозитивов. Темы их разнообразны — от обработки пленки до усовершенствования диапроекторов и организации хранения слайдов. В середине 1970-х материалы, посвященные слайдам, появляются в журнале до 8–9 раз в год. В 1974 году публикуется заметка о проведенном уже не в первый раз рижским фотоклубом «Гамма» конкурсе диапозитивов. Это косвенно свидетельствует о том, что слайды — медиум, применяемый не только для создания семейной фотохроники, но интересный и в связи с вопросом о том, кто занимается фотографией как творческим хобби. В конце 1978 года «Советское фото» открывает рубрику «Слайд-клуб» [«Советское фото» № 12, 1978, с. 24] в качестве признания диапозитивной съемки как одного из направлений фотолюбительства. Второй материал «Слайд-клуба», вышедший уже в 1979 году, был посвящен работе диапозитивной секции Ленинградского фотоклуба ВДК². В частности, статья свидетельствует о постепенной трансформации формата слайд-показов, устраиваемых в клубе: начав с последовательностей не связанных друг с другом отдельных изображений, члены клуба постепенно меняли форму показа, придя через десять лет к формату слайд-фильмов с рассчитанным хронометражом, дикторским текстом и музыкальным сопровождением [Штерн, 1979, с. 44]. После этой статьи рубрика «Слайд-клуб» в «Советском фото» не возобновлялась, и в течение 1980-х посвященные слайдам материалы постепенно иссякли, хотя любительская практика съемки диапозитивов

² Авторитетный, первый в СССР фотоклуб, основанный в начале 1950-х на базе Выборгского дома культуры.



Ил. 1
Диапозитив (отсканированное изображение). 1970-е.
Коллекция проекта «Сквозь», Санкт-Петербург

исчезла гораздо позже — в течение второй половины 1990-х. Вплоть до этого времени, а в некоторых случаях и позже слайды пользуются неизменным признанием фотолюбителей, оседая в домашних архивах стопками обрамленных кадров и рулонами неразрезанной пленки.

Возросший в последнее время интерес к советским слайдам 1960–1980-х вполне вписывается в ностальгический тренд на позднесоветскую культуру и ее артефакты. Особенно ощущается внимание к диапозитивам в области коллекционирования и в публикациях архивных изображений, рассчитанных на широкую аудиторию. Например, проект фотографа и коллекционера Михаила Доможилова «Сквозь» посвящен оцифровке и онлайн-публикации слайдов из частных (в основном анонимных) архивов позднесоветского времени³. Что касается научных трендов, то советские слайды представляют интерес с точки зрения таких популярных ныне направлений гуманитарного поля, как *memory studies*, *Soviet studies*, исследований эго-документов. Тем не менее пока что не существует даже историографического описания этого феномена, не говоря о концептуализации⁴. В этой статье я предлагаю один из возможных подходов к теоретическому осмыслению советских диапозитивов как культурного явления, фокусируясь на материалах 1960–1970-х годов.

Мне хотелось бы отойти от фиксации на изображении, столь традиционной для работы с фотографическими объектами. Как представляется, интерес коллекционеров, художников, кураторов и их аудитории к слайд-архивам анонимных фотолюбителей объясняется визуальной привлекательностью диапозитивов: цветные обратимые пленки давали яркое изображение, эффект которого дополнительно усиливается при просмотре с использованием проектора или диаскопа. Разумеется, особенности диапозитивной технологии не единственная причина того, что интерес к фотографии — это интерес в первую очередь к изображению. Сама традиция теоретического осмысления фотографии, во многом опирающаяся на искусствоведческую традицию исследования визуальных образов, наибольшее внимание уделяет именно изображению как таковому. В своем историографическом обзоре теории фотографии исследовательница Сабина Крибель указывает на окуляроцентричность сложившейся в XIX–XX веках конвенции осмысления фотографии. Она отмечает, что внимание теоретиков фотографии со временем сфокусировалось на изображении, его формальных качествах, семантике, а также на связи изображения с референтом, что оставляет в тени фотографию как объект или вещь с ее материальными, физическими качествами [Kriebel, 2006, pp. 3–49].

Материальность фотографического начинает попадать в поле зрения исследователей в самом конце XX и начале XXI века. В статье 2012 года, посвященной исследованию материального в фотографии, Элизабет Эдвардс

³ Веб-сайт проекта «Сквозь»: <http://skvoz.su>

⁴ Пример критического осмысления этого феномена на зарубежном материале — текст в каталоге к выставке диапозитивов: [Tietjen, 2000].



Ил. 2

Диапозитив (отсканированное изображение). 1970-е. Коллекция проекта «Сквозь», Санкт-Петербург

суммирует существующие к этому моменту в *photography studies* подходы к изучению фотографии как феномена, переживаемого не только визуально. Предлагая свой вариант методологического подхода к изучению фотографии как материального феномена, Эдвардс определяет фотографии как объекты, существующие на пересечении материального, социального и аффективного; явления, переживаемые чувственно. Она вводит понятие *sensory photography* (мультисенсорной фотографии), то есть фотографии, переживаемой и визуально, и тактильно, и телесно, и аудиально, в контексте социального взаимодействия, в пространстве и времени [Edwards, 2012, p. 227]⁵. Такая постановка вопроса перекликается с перспективой, предлагаемой направлением *new materialities* (новые исследования материальности), которая в своем наиболее радикальном варианте предполагает перефокусировку внимания исследователя с культурных значений объекта на его физические качества («вещность») и изобретение нового научного инструментария для подхода, который станет альтернативой привычному семиотически настроенному взгляду на вещи⁶. Примером такого подхода в исследовании культуры позднего СССР является работа Алексея Голубева «Вещная жизнь. Материальность позднего социализма», автор которой задается вопросами о том, как вещи и физические пространства формировали социальную реальность советского человека [Golubev, 2022]. Сложность фотографии как эпистемологического объекта — в ее сущностной неразрывности с изображением, на котором привычно концентрируется внимание исследователя и от которого в данном случае требуется отстроиться, чтобы перевести фокус на вещь как таковую. Ради этого в своей статье я буду опираться на концепцию *sensory photography*, чтобы представить позднесоветские диапозитивы как объекты, переживаемые чувственно, мультисенсорно, темпорально, а также в контексте социальных взаимодействий⁷.

Сами по себе слайды — вставленные в рамочки отдельные кадры фотопленки — только часть комплекса взаимодействий людей и объектов, обеспечивавшего создание, использование, хранение диапозитивных изображений⁸. Другими элементами этого комплекса являются производство обратимых пленок, пункты продажи фотоматериалов, фотоаппараты и практики фотосъемки, домашние или профессиональные лаборатории по проявке отснятых пленок, методическая литература для фотолюбителей, устройства для просмотра слайдов и необходимые для них обстоятельства (например, экран и затемненное помещение с доступом к электричеству — минимальные условия для просмотра слайдов с диапроектора). Меня интересует то, как физические, в том числе пространственно-временные, и социальные условия

5 Материальность частной фотографии и ее роль в мемориальной работе фотографического давно и последовательно исследует Джеффри Бэтчен, см. [Batthen, 2002].

6 Билл Браун в программной для этого направления статье «Thing Theory» призывает избавиться от привычки исследователей «смотреть сквозь вещи, но не видеть их самих» [Brown, 2001].

7 Примеры теоретического осмысления чувственно-опыта фотографического, однако не затрагивающие в полной мере проблему «вещности» фотографий: [Brown, 2014], [Campt, 2017].

8 О «фотографическом комплексе» см. [Hevia, 2009, pp. 79–119].



Ил. 3
Диапозитив (отсканированное изображение).
1960–1980-е. Коллекция проекта «Сквозь», Санкт-Петербург

этого комплекса (производства и циркуляции слайдов) определяют *опыт*, переживаемый советскими фотолюбителями и зрителями (пользователями) диапозитивов. Говоря о слайдах, в этой статье я буду говорить в первую очередь о частной фотографии, ее практиках и социальных обстоятельствах, хотя предполагаю, что этот подход может быть применим к диапозитивам, бытовавшим и за пределами частной фотографии (например, к использовавшимся в научных или рекламных целях).

Производство слайдов и его материальные условия

Домашний архив позднесоветского времени мог насчитывать сотни и даже тысячи слайдов⁹. Одна из важнейших причин популярности слайдов в 1960–1980-е — яркость и стойкость цвета, недостижимые для цветных фотоотпечатков. В опубликованном в журнале «Советское фото» в 1966 году письме кинооператор А. Моцкус из Вильнюса отмечает, что у диапозитивов «насыщенность цветов и цветовая гамма лучше, чем у отпечатков на бумаге. Также диапозитивные оригиналы выше по качеству, чем позитив на цветной бумаге» [«Советское фото», № 6, 1966, с. 34]. Кроме того, путь к получению изображения на диапозитивной пленке был короче (на один этап), чем к отпечатку: слайды требовали лишь проявки изображения, но не печати. Проявка слайд-пленки была трудоемкой, для нее были необходимы специальные знания и навыки: часть фотолюбителей делала ее в домашних фотолабораториях, но можно было отдать пленку и в ателье [«Советское фото» № 11, 1971, с. 45]. Один из моих респондентов (Л.), увлекавшийся съемкой слайдов в 1970-е, вспоминает, что важно было приобрести («достать») «хорошую немецкую гэдээровскую пленку». Это не всегда получалось сделать в Ленинграде, где он жил: бывало, нужно было ждать поездки в Москву — своей или знакомых¹⁰. Скорее всего, Л. имеет в виду фотопленку «Орвохром» (ГДР), качество которой было выше, чем у пленок отечественного производства¹¹ (для них, в частности, характерны выцветание и утрата части цветового спектра — изображения становятся красно-рыжими) (Ил. 2).

Таким образом, первым этапом любительского производства слайдов становился нелегкий поиск пленки. Стандартная слайдовая пленка наиболее распространенного в это время формата 35 мм насчитывала 36 кадров, из которых каждый потенциально превращался в диапозитивное изображение. Как и в случае с черно-белой фотографией, при съемке необходимо было вручную настраивать фотоаппарат (диафрагму и выдержку), для того чтобы изображения получились удовлетворительными по яркости и освещенности;

9 Статистики по количеству слайдов в советских домашних архивах не существует, оценка сделана по коллекциям в распоряжении проекта «Сквозь». Источник — переписка автора с М. Доможилковым, октябрь 2024 года.

10 Интервью автора с Л., Санкт-Петербург, 2024 [устное интервью С-4-ЛР-24, 2024].

11 Материал о проявке диапозитивных пленок, начинающийся со свидетельств об усовершенствовании советских обратимых цветных пленок, производство которых освоено Казанским химзаводом им. Куйбышева и Шосткинским химкомбинатом: [Воробьев, 1971, с. 41]. Кроме пленок производства СССР и ГДР советские фотолюбители использовали чехословацкие пленки «Фомахром», выпускавшиеся в это же время.



Ил. 4
Диапозитив (отсканированное изображение).
1970-е (?). Коллекция проекта «Сквозь»,
Санкт-Петербург

качество снимков зависело от сноровки фотографа, а результат можно было оценить только после проявки. Пленку, которую сложно было раздобыть, берегли и тратили экономно. По воспоминаниям Л., который отснял за лето всего одну, приходилось тщательно рассчитывать, чтобы отчет о летнем отдыхе (который осенью предполагалось показать друзьям) уместился в 36 кадров. Пленка, таким образом, диктовала условия систематизации впечатлений, которыми хотелось поделиться. Возможности цветопередачи диапозитивной пленки, скорее всего, определяют обращение фотолюбителей к сюжетам, не столь характерным для черно-белой фотографии, в частности, к изображениям цветов, растений, пейзажей (Ил. 3). Одним из важнейших сюжетов диапозитивных фотографий были поездки и путешествия (Ил. 4, 5, 10). Этот сюжет упоминается чаще всего и в свидетельствах о домашних просмотрах слайдов: частым поводом для слайд-показов были рассказы о совершенных путешествиях, иллюстрируемые диапроекторами¹² (подробнее об этом ниже). Вероятно, присущие диапозитивным пленкам возможности цветопередачи подталкивали фотолюбителя к тому, чтобы запечатлеть не только людей на фоне посещенных ими мест, но и сами эти места — здания и архитектурные детали, памятники, городские виды и пейзажи, экспонаты музеев, вполне возможно, выглядели на цветных слайдах интереснее, чем на черно-белых отпечатках.

Проявка слайд-пленки, как сказано выше, могла быть заказана в ателье, но многими фотолюбителями осуществлялась в домашней фотолаборатории, устроенной зачастую в ванной или кладовке. Домашнее пространство, таким образом, обрело новую функцию и новые физические характеристики: требовалось его переоборудование, в частности, обязательным было наличие проточной воды, возможность полного затемнения и замена источника света тускло-красной лампой. Время в лаборатории подчинялось фотохимическим процессам, которые нужно было отслеживать до секунды. Менялись и темпоральная, и пространственная структуры домашнего досуга: поскольку лаборатория была в прямой доступности, при желании фотолюбители могли пропадать в ней часами, а если места в ней хватало, то к ним могли присоединяться и другие домашние.

По сравнению со знакомым многим фотолюбителям процессом проявки черно-белых негативов обработка цветных диапозитивных пленок была сложнее, требовала большего количества операций и других химических составов жидкостей (растворы для проявки и закрепления не всегда легко было найти в продаже)¹³. На этом втором этапе производства слайдов (если первым этапом считать фотосъемку) пленка, вынутая из фотоаппарата, не раз оказывалась в руках фотолюбителя, вставлялась в проявочный бачок, заливалась жидкостями, вынималась, подвешивалась сушиться, снова погружалась в жидкость, и качество получаемых изображений снова, как и при



12 Интервью автора с Е., Санкт-Петербург, 2024 [устное интервью С-3-ЕЛ-24, 2024], интервью автора с Т., Санкт-Петербург, 2020 [устное интервью С-1-ТГ-20, 2020].

13 Примеры материалов, содержащих подробные советы по проявке цветных обратимых пленок: [Воробьев, 1971, с. 41], [Агокас, 1968, с. 39–40].

Ил. 5
Диапозитив (отсканированное изображение).
1960–1970-е. Коллекция проекта «Сквозь»,
Санкт-Петербург

съемке, зависело от сноровки того, кто выполнял операции. Проявленная (в домашней или в профессиональной лаборатории) пленка разрезалась на кадры, каждый из которых (кроме отбракованных) вставлялся в рамку. В продаже были картонные, алюминиевые, пластиковые рамочки фабричного производства (Ил. 6); некоторые фотолюбители склеивали картонные рамки самостоятельно.

Таким образом, к моменту получения готового к использованию слайда разнообразные материалы (проявочная химия), устройства и объекты (пленка, фотоаппарат, проявочный бачок, рамки) проходили в разных комбинациях через руки (в буквальном смысле) фотолюбителя, требуя специально обустроенных пространств, времени, прикосновений, визуальной оценки, а также материальных вложений, сноровки и знаний. Можно сказать, что мультисенсорный опыт фотолюбителя на этом этапе был сконцентрирован в области тактильных, визуальных, ольфакторных (запахи фотохимии), а также кинестетических впечатлений. Обучение фотопроцессам происходило зачастую напрямую от более умелых фотолюбителей или по материалам «Советского фото»: так фотографии объединяли любителей в сети социальных связей разной степени прочности. Встреча же слайда со зрителем происходила на следующем этапе и требовала новых операций, пространств, устройств и взаимодействий.

Просмотр слайдов: пространство, время и взаимодействия

Дневник палеонтолога, доктора геолого-минералогических наук Олега Амитрова, опубликованный на сайте проекта «Прожито», насчитывает 270 записей о слайдах за годы с 1975-го по 1997-й, чаще всего — упоминания о фактах совместного их просмотра. Амитров — турист, объездивший СССР и мир, пишет о просмотрах слайдов, проводившихся и в домашней обстановке, и в профессиональной: в Московском обществе испытателей природы, в кино-фотосекции туристического клуба, а в большинстве случаев — в ходе домашних показов.

Специфика слайда как объекта не предполагает вклеивание его в альбом или дарение на память с дарственной надписью, как это было принято делать с фотоотпечатками: изображение на 35-мм пленке слишком мало, чтобы его было удобно разглядывать, диапозитивная пленка требует просмотра на просвет, подпись на металлической или пластиковой рамке подручными средствами (карандашом или шариковой ручкой) невозможна, да и на картонной рамке для нее слишком мало места. Основной способ разглядывания диапозитивов — либо в диаскопе (в него заглядывали одним глазом, направляя на источник света), либо при помощи диапроектора. Фразы «смотрели слайды» в дневниковых записях чаще относятся ко второму способу, который предполагал совместный просмотр изображений, преимущественно в домашней обстановке. Здесь снова слайды требовали времени и особым образом подготовленного пространства. Диапроектор устанавливался в затемненном помещении напротив ровной светлой поверхности — часто это была закрепленная на стене или на мебели простыня (Ил. 7). На пути



Ил. 6
Диапозитивы в рамках из разных материалов в фабричной коробке из-под готовых рамок. Вторая половина 1960-х. Коллекция автора

светового луча не должно было возникать преград — мебели или зрителей. Если расстояние от проектора до простыни и яркость лампы позволяли, то размер проекции мог быть довольно большим — 2–3 метра по диагонали. Проекторы для домашнего использования быстро нагревались и требовали перерывов для остывания лампы (для проектора «Этюд» необходимы были перерывы по 10–15 минут каждые 20–30 минут). Пара «диапозитив + диапроектор», таким образом, диктовала требования к характеристикам пространства, расположения в нем людей и задавала временную структуру показа¹⁴.

Просмотр слайдов в отличие от просмотра фотоотпечатков или фотоальбомов не предполагал тактильного взаимодействия с ними зрителей: к слайдам прикасался только тот из присутствующих, кто брал на себя роль оператора диапроектора, остальные могли смотреть, слушать, обсуждать. Внимание зрителей, сидящих в темном помещении, фокусировалось на светящихся цветных изображениях, сменявших друг друга на стене, — это был опыт совместного переживания визуальных образов. Совместное созерцание светящихся изображений в темном помещении было схоже с опытом просмотра телевизора или фильма в кинотеатре, а собственно показы сменяющихся друг друга слайдов, сопровождаемые устным комментарием, были знакомы зрителям по распространенному формату научно-популярных лекториев. Однако в отличие и от телепередачи, и от киносеанса, и от иллюстрированной лекции домашний слайд-показ производился и регулировался самими зрителями. Отбор и последовательность (монтаж) изображений, скорость их смены, устные комментарии и обсуждения — все эти обстоятельства не были заранее predeterminedены, а порождались каждый раз спонтанно в ходе самой практики.

Слайды благодаря их небольшому размеру и достаточной прочности несложно было принести с собой, поэтому их часто показывали за вечер несколько человек, каждый из которых рассказывал о поездке или событии. Одна из дневниковых записей О. Амитрова за 1976 год свидетельствует о распределении количества слайдов и тем по участникам, а также о социальных и культурных обстоятельствах самого события просмотра: «Очередная встреча у Нины Ивановны, без определенного доклада, но с вином, тортом, картошкой и грибами — по случаю Нового года. Каждый имел право показать 50 слайдов. Дейхманы показали Астраханский заповедник, О. К. — Кисловодск, В. Л. — Карелию (покупные), Наталья Алексеевна — сборную солянку из нескольких поездок. Я показал свой Кавказ этого года»¹⁵. Мои информантки Е. и Т., не знакомые друг с другом жительницы Санкт-Петербурга одного поколения, вспоминают, что показ слайдов из путешествия мог сопровождаться исторической и культурологической справкой

14 Похожим образом реструктурировал домашнее помещение и организовывал человеческие тела телевизор, см. [Голубев, 2022, с. 260–296].

15 Дневник О. Амитрова, запись от 10 января 1976 года [Амитров, 1952–1997].



Ил. 7
Слайд-проекция в интерьере. Первая половина 1970-х. Коллекция автора

о запечатленных достопримечательностях, а в отдельных случаях основной становилась просветительская цель. Например, Т. вспоминает, как ее дядя в домашнем слайд-показе использовал покупные диапозитивы, иллюстрируя рассказ о культуре Индии¹⁶. Записи о домашней лекции про Индию¹⁷ и в составе другого мероприятия о шедеврах Эрмитажа¹⁸ встречаются и в дневнике О. Амитрова. Практика частных слайд-показов, таким образом, могла включать в себя и существенный элемент взаимного просвещения, и становилась инструментом социального одобрения путешествий, туризма, интереса к истории культуры. Поскольку чаще всего содержание домашних слайд-показов имело непосредственное отношение к жизненным историям его участников, а нередко к историям о совместно пережитом ими опыте и предполагало живые комментарии и отклики, сеанс просмотра диапозитивов становился коллективным интерактивным творением. А сами диапозитивы, таким образом, требуя определенных пространственно-временных и социальных условий их просмотра, становились центром ритуала, важной частью которого было зрелище, а сутью — совместное (пере)проживание опыта, представленного в изображениях.

Интересно сравнить просмотр слайдов в диапроекторе с разглядыванием их в диаскопах типа «Диаскоп-2» (Ленинград). Здесь устройство строго ограничивает просмотр изображения до одного зрителя за раз: единственный окуляр диаскопа необходимо плотно прислонить к глазу, предварительно вставив в него рамочку со слайдом, и направить на источник света (Ил. 8). Легкие и компактные пластмассовые диаскопы (в пределах 10 см по каждому из трех измерений) проще в использовании, чем диапроекторы, и не требуют предварительной реструктуризации пространства (затемнения, обеспечения экрана и зрительских мест). Уникальная особенность диаскопа в том, что при заглядывании в него пространство зрения оказывается полностью закрыто изображением, реальность вокруг сменяется фотографическим образом. Сами же действия и движения — прищуривания одного глаза, прикосновение лицом к поверхности с отверстием и заглядывание в это отверстие — напоминают телесный опыт подглядывания, только в этом случае в поле зрения наблюдателя-вуйера оказывается не застигнутая врасплох тайная жизнь, а намеренно запечатленные образы. В позднесоветское время в моду вошли диаскопы-сувениры кустарного производства, предлагавшиеся фотостудиями: в пластиковом неразборном корпусе, нередко шарообразной формы, демонстрировалась одна или две фотографии, самые частые сюжеты которых — семейный портрет на фоне курорта, студийный портрет школьника или школьницы, городской вид (Ил. 9). Соединяя тактильное впечатление с визуальным, такие изделия воплощали в себе самую суть сувенира как объекта, прикоснувшись к которому (а в данном случае

16 Интервью автора с Е., Санкт-Петербург, 2024 [устное интервью С-3-ЕЛ-24, 2024], интервью автора с Т., Санкт-Петербург, 2020 [устное интервью С-1-ТГ-20, 2020].

17 Дневник О. Амитрова, запись от 12 апреля 1980 года [Амитров, 1952–1997].

18 Дневник О. Амитрова, запись от 6 октября 1980 года [Амитров, 1952–1997].



Ил. 8
Диапозитивы в картонных рамках, диаскопы «Диаскоп-2» и «Reflecta В 40». 1970–1980-е. Коллекция автора



Ил. 9
Сувенирный диаскоп в форме «аквалангиста». 1970–1980-е. Коллекция автора

прикоснувшись и взглядом) можно мысленно вернуться в момент, о котором он должен напомнить¹⁹.

Таким образом, комбинация одного и того же обрамленного слайда с разными типами просмотрного устройства давала непохожий опыт телесного, временного, пространственного, социального переживания, в центре которого было стремление к визуальному удовольствию от образа. Если слайд-проекции становились центром совместного коллективного переживания зрителей, объединенных как полумраком, так и изображением, которые они одновременно разглядывали, то диаскопы организовывали время и пространство зрительского опыта по-другому: переживание визуального образа не могло быть одновременным и совместным. Диаскопы не объединяли вокруг себя группы людей в домашних подобию кинозалов. За счет своей компактности, постоянства формы и особенностей требуемого телесного поведения (заглянуть в отверстие, чтобы увидеть) они становились артефактами памяти, действующими по принципу сувенира.

Как вся фотолюбительская практика в целом, использование диапозитивов зачастую сталкивало фотолюбителя с проблемами несовершенства необходимой материальной базы. Усовершенствование имеющихся в наличии ресурсов, требовавшее творческой смекалки, было частой практикой советского человека и составляющей позднесоветской культуры «сделай сам»²⁰. В «Советском фото» помимо уже упомянутых руководств по проявке диапозитивов встречались советы редакции и подписчиков по усовершенствованию материальной базы для просмотра и хранения слайдов. Например, в 1971 году автор «Советов по хранению слайдов» Ю. Вагнер рекомендует изготовить самостоятельно из пластика систему с ящичками для хранения диапозитивов в рамках, а также делится способом усовершенствования самых финансово доступных и быстро разрушающихся рамок для слайдов — картонных: он предлагает покрывать их нитролаком [«Советское фото» № 11, 1971, с. 45]. В 1970 году читатель Г. Гашинский в рубрике «Читатели предлагают» описывает придуманный им способ предупреждать перегревание проектора «Этюд» (одного из самых популярных диапроекторов для домашнего просмотра производства Волчанского агрегатного завода). Сооруженная им из листа алюминия конструкция позволяет поставить под работающий проектор вентилятор «ТВ-1» [«Советское фото» № 3, 1970, с. 43]. Таким образом, материальная реальность, требующая готовности к ее преобразованию подручными средствами, — часть опыта позднесоветского фотолюбителя и пользователя диапозитивов.

Пристальное рассмотрение материальных условий взаимодействия советского человека с диапозитивами позволяет нащупать связи между физической формой, пространственно-временными особенностями

19 Существовала и другая разновидность диаскопов, представленных моделями «Диаскоп-Б», «Огонек», «Пионер», «Кристалл». Они выводили изображение на экран, напоминающий по виду уменьшенный в масштабе экран телевизора (видимое увеличение «Диаскопа-Б» и «Пионера» — в два раза).

20 Подробнее о культуре (пере)приспособления материальной реальности советским человеком: [Орлова, 2004], [Голубев, 2022].

функционирования и, наконец, формами социального взаимодействия, центром которых становились советские слайды. Так, проявка пленок в домашней фотолaborатории могла быть творческим хобби, физически отделяющим фотолюбителя от домашних, или, наоборот, совместным увлечением: диаскопы-сувениры приглашали прикоснуться к ним и вспомнить, коллективные просмотры слайдов на диапроекторе становились излюбленным способом развлечения гостей на домашних встречах, а недостаточная для технического обеспечения всех этих процессов материальная база вдохновляла пользователей на многочисленные кустарные усовершенствования, рецептами которых они делились друг с другом.

Эпилог: послеобраз

В финале хочу упомянуть один интересный сюжет, касающийся специфики семантической связи понятий «диапозитив» и «память». Связь частной фотографии с памятью — распространенный сюжет академических исследований, литературных текстов, продуктов массовой культуры и повседневного практического знания. Однако о том, как в письменной культуре позднесоветского времени с памятью связан именно диапозитив, есть несколько любопытных подробностей. Так, в отличие от фотографий (отпечатков) (см. «На фоне Пушкина снимается семейство» Б. Окуджавы) и фотоальбомов (см. песню в исполнении Э. Пьехи «Семейный альбом») диапозитивы не становятся сюжетом популярных песен и поэзии. Однако это слово встречается в мемуарных и литературных текстах в качестве метафоры единичного, охватывающего все существо воспоминания или череды таких всеохватных воспоминаний. Например, в одном из выпусков журнала «Природа и человек» за 1983 год слайды становятся метафорой приятных и подробных воспоминаний о поездках: «Задумаешься, прикрыв глаза, и перед мысленным взором проектор памяти высвечивает, будто цветные слайды, панорамы заповедных мест, где привелось исходить-изъездить не один десяток километров. Застывшие в воображении мгновения прекрасного — эти “стоп-кадры” из прошлого — безмолвствуют до поры, но стоит услышать знакомое название местности, вновь оживают пестрым калейдоскопом воспоминаний» [Чаусов, 1983]. Семантика «слайда» здесь максимально близка к образу его практического использования — просмотра диапозитивов, привезенных из поездки, — и даже диапроектор становится частью этой метафоры памяти. Триггером для включения диапроектора и смены «слайдов» служат знакомые топонимы, вызывающие в сознании и сами визуальные образы, застывшие как «стоп-кадры», и связанные с ними приятные переживания. В опубликованном в 2016 году романе «Петровы в гриппе и вокруг него» в роли диапроектора выступает голова (сознание?) героя. Автор (1978 года рождения) использует слайд как метафору внезапно возникающего отчетливого и детализированного воспоминания о пережитой герою в прошлом эмоционально сложной ситуации: «Снова в голову словно вставили слайд, Петров вспомнил, что сидел в сугробе, опершись спиной на забор, что прямо перед ним стоял Игорь, а возле правой ноги

Игоря сидела собака, причем фонари светили так, что у собачьей тени было три головы» [Сальников, 2016]. В обоих этих примерах важно то, что образы яркие и подробные появляются по одному за раз и не по воле, — а подчас и против нее, — вспоминающего (так же, как это случается и с диапозитивами, если в диапроектор их загружает не тот, кто смотрит) и что они несут с собой переживания, которые стали условиями запечатления этих образов-вспышек. Представляется, что подобные примеры можно рассматривать и как отсылки не только к вспыхивающему в темноте слайду как таковому, но и к оптическому феномену «послеобраза»: визуальному образу объекта, сохраняющегося в поле зрения после того, как объект исчез, при условии, что разглядываемый предмет был ярким, контрастным или разглядывание было напряженным [Головин, 2001, с. 297]. Обстоятельства просмотра диапозитивов — затемненное пространство, фокус внимания на светящемся образе на стене, само качество и размер этого образа, эмоциональный опыт коллективного переживания и физического соприсутствия с другими людьми, находящимися на близком расстоянии, а также опыт самостоятельности при организации показа, отборе материала, просмотре и обсуждении — все это делало просмотр слайдов заряженным событием, превращая его в подобие совместно проживаемого ритуала, важной частью которого была (ре)актуализация визуальных впечатлений²¹. Мотив «памяти как диапозитива» обращается к послеобразу этого всетелесного, мультисенсорного переживания, представляя его как визуальный образ-вспышку. В свою очередь, закрепление такого мотива в культуре косвенно указывает на эмоциональную значимость опыта просмотра диапозитивов.

Я благодарю Михаила Доможилова за предоставленные визуальные материалы из его коллекции и за консультации во время подготовки этого материала. Я также признательна студентам моих курсов в Европейском университете за совместные обсуждения мультисенсорного опыта использования диапозитивов. И отдельная благодарность моим анонимным рецензентам, внимательность и замечания которых позволили мне существенно улучшить этот текст.

21 Ханс Бельтинг предлагает рассматривать визуальные образы как существующие в мышлении и реактуализуемые просмотром изображений [Belting, 2005].



Ил. 10
Диапозитив (отсканированное изображение).
1970–1980-е. Коллекция проекта «Сквозь», Санкт-Петербург

Библиография

- (1970). *Читатели предлагают* // Советское фото. № 3. С. 43.
- (1971). *В фотостудии* // Советское фото. № 11. С. 45.
- (1971). *Советы по хранению слайдов* // Советское фото. № 11. С. 45.
- (1978). *Приглашение к рубрике* // Советское фото. № 12. С. 24.
- (2020). *Устное интервью С-1-ТГ-20* (Санкт-Петербург, респондентка 1955 г. р.).
- (2024). *Устное интервью С-3-ЕЛ-24* (Санкт-Петербург, респондентка 1954 г. р.).
- (2024). *Устное интервью С-4-ЛР-24* (Санкт-Петербург, респондент 1937 г. р.).
- Агокас, Н. (1968).** *Что надо знать о слайдах* // Советское фото. № 2. С. 39–40.
- Амитров, О. (1952–1997).** *Дневник (расшифровка)* // Корпус дневников центра «Прожито». URL: <https://corpus.prozhito.org/person/3898> (дата обращения: 01.02.2025).
- Ваншенкин, К. (1985).** *Рассказ о потерянном фотоальбоме* // Графин с петухом. М.: Известия. С. 411–480. Веб-сайт проекта «Сквозь». URL: <http://skvoz.su> (дата обращения: 01.02.2025).
- Воробьев, В. (1971).** *Отвечаем читателям* // Советское фото. № 12. С. 41.
- Головин, С. Ю. (2001).** *Образ последовательный* // Словарь практического психолога / сост. С. Ю. Головин. Москва: АСТ; Минск: Харвест, 2001. С. 351.
- Голубев, А. (2022).** *Вещная жизнь. Материальность позднего социализма* / пер. с англ. Т. Пирусской. М.: НЛО.
- Иофис, Е. (1967).** *Будущее за диапозитивом* // Советское фото. № 5. С. 37.
- Моцкус, А. (1966).** *Диапозитивы и цвет* // Советское фото. № 6. С. 34.
- Орлова, Г. (2004).** *Апология странной вещи: «маленькие хитрости» советского человека* // Неприкосновенный запас. № 2 (34). С. 84–90.
- Сальников, А. (2016).** *Петровы в группе и вокруг него* // Волга. № 5–6. URL: <https://magazines.gorky.media/volga/2016/5/> (дата обращения: 01.11.2024).
- Чаусов, Л. (1983).** *По следам «Бронтозавра»* // Природа и человек. № 11. С. 53–54.
- Штерн, Л. (1979).** *Диафильмы — проблемы и перспективы* // Советское фото. № 11. С. 44.
- Batchen, G. (2002).** *Vernacular Photographies* // Each Wild Idea / J. Mitchell, M. Tyson (Eds.). MIT. Pp. 56–81.
- Belting, H. (2005).** *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology* // Critical Inquiry. Vol. 31. No. 2 (Winter). The University of Chicago Press. Pp. 302–319.
- Brown, B. (2001).** *Thing Theory* // Critical Inquiry. Vol. 28. No. 1, Things. Autumn. Pp. 1–22.
- Brown, E. & Thy Phy, eds. (2014).** *Feeling Photography*. Durham: Duke University Press.
- Campt, T. M. (2017).** *Listening to Images*. Durham: Duke University Press.
- Edwards, E. (2012).** *Objects of Affect: Photography beyond the Image* // Annual Review of Anthropology. Vol. 41. Pp. 221–234.
- Hevia, J. (2009).** *The Photography Complex* // Photographies East / Rosalind C. Morris (Eds.). Duke University Press. Pp. 79–119.

- Kriebel, S. T. (2006).** *Theories of Photography: A Short History* // Theory of Photography. Ed. James Elkins. Routledge, London. Pp. 3–49.
- Tietjen, F. (2000).** *Projektion und Präsenz* // Dia/Slide/Transparency. Ausstellungskatalog NGBK, Berlin.

Список иллюстраций

- Ил. 1.** Диапозитив (отсканированное изображение). 1970-е. Коллекция проекта «Сквозь», Санкт-Петербург. Courtesy: Михаил Доможилов
- Ил. 2.** Диапозитив (отсканированное изображение). 1970-е. Коллекция проекта «Сквозь», Санкт-Петербург. Courtesy: Михаил Доможилов
- Ил. 3.** Диапозитив (отсканированное изображение). 1960–1980-е. Коллекция проекта «Сквозь», Санкт-Петербург. Courtesy: Михаил Доможилов
- Ил. 4.** Диапозитив (отсканированное изображение). 1970-е (?). Коллекция проекта «Сквозь», Санкт-Петербург. Courtesy: Михаил Доможилов
- Ил. 5.** Диапозитив (отсканированное изображение). 1960–1970-е. Коллекция проекта «Сквозь», Санкт-Петербург. Courtesy: Михаил Доможилов
- Ил. 6.** Диапозитивы в рамках из разных материалов в фабричной коробке из-под готовых рамок. Вторая половина 1960-х. Коллекция автора
- Ил. 7.** Слайд-проекция в интерьере. Первая половина 1970-х. Коллекция автора
- Ил. 8.** Диапозитивы в картонных рамках, диаскопы «Диаскоп-2» и «Reflecta В 40». 1970–1980-е. Коллекция автора
- Ил. 9.** Сувенирный диаскоп в форме «аквалангиста». 1970–1980-е. Коллекция автора
- Ил. 10.** Диапозитив (отсканированное изображение). 1970–1980-е. Коллекция проекта «Сквозь», Санкт-Петербург. Courtesy: Михаил Доможилов

References

- (1970). *Our readers suggest* // Soviet photo. No. 3. P. 43. [In Russ.]
- (1971). *Advice on storage of slides* // Soviet photo. No. 11. P. 45. [In Russ.]
- (1971). *In a photostudio* // Soviet photo. No. 11. P. 45. [In Russ.]
- (1978). *Invitation to a rubric* // Soviet photo. No. 12. P. 24. [In Russ.]
- (2020). *Oral interview C-1-ТГ-20* (Saint Petersburg, respondent born in 1955).
- (2024). *Oral interview C-3-ЕЛ-24* (Saint Petersburg, respondent born in 1954).
- (2024). *Oral interview C-4-ЛР-24* (Saint-Petersburg, respondent born in 1937).
- Agokas, N. (1968).** *What one needs to know about slides* // Soviet Photo. No. 2. Pp. 39–40. [In Russ.]
- Amitrov, Oleg (1952–1997).** *Diary (transcript)* // Diaries corpus, Prozhito centre for the study of ego documents. URL: <https://corpus.prozhito.org/person/3898> (access date: 01.02.2025).
- Batchen, Geoffrey (2002).** *Vernacular Photographies* // Each Wild Idea / J. Mitchell, M. Tyson (Eds.). MIT. Pp. 56–81.
- Belting, Hans (2005).** *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology* // Critical Inquiry. Vol. 31. No. 2 (Winter). The University of Chicago Press. Pp. 302–319.
- Brown, Bill (2001).** *Thing Theory* // Critical Inquiry. Vol. 28. No. 1, Things. Autumn. Pp. 1–22.
- Brown, Elizabeth & Thy Phy, eds. (2014).** *Feeling Photography*. Durham: Duke University Press.
- Campt, Tina M. (2017).** *Listening to Images*. Durham: Duke University Press.
- Chausov, L. (1983).** *In the footsteps of “Brontosaurus”* // Nature and man. No. 11. Pp. 53–54. [In Russ.]
- Motskus, A. (1966).** *Diapositives and color* // Soviet photo. No. 6. P. 34. [In Russ.]
- Edwards, Elizabeth (2012).** *Objects of Affect: Photography beyond the Image* // Annual Review of Anthropology. Vol. 41. Pp. 221–234.
- Golovin, S. (2001).** *Afterimage* // Dictionary of practicing psychologist, compiled by S. Y. Golovin. Moscow: AST; Minsk: Harvest, 2001. P. 351. [In Russ.]
- Golubev, Aleksey (2022).** *The things of life: Materiality in late Soviet Russia* (T. Pirusskaya, trans.). Rus. Ed. Moscow: New Literary Observer Publ. [In Russ.]
- Hevia, James (2009).** *The Photography Complex* // Photographies East / Rosalind C. Morris (Eds.). Duke University Press. Pp. 79–119.
- Iofis, E. (1967).** *Future belongs to diapositive* // Soviet photo. No. 5. P. 37. [In Russ.]
- Kriebel, Susanne T. (2006).** *Theories of Photography: A Short History* // Theory of Photography. Ed. James Elkins. Routledge, London. Pp. 3–49.
- Orlova, Galina (2004).** *Apology of a strange thing: “little tricks” of a Soviet individual* // Neprikosnovenny zapas. No. 2 (34). Pp. 84–90. [In Russ.]
- Salnikov, Aleksey (2016).** *The Petrovs in flu and around it* // Volga. No. 5–6. URL: <https://magazines.gorky.media/volga/2016/5/> (access date: 01.11.2024). [In Russ.]
- Shtern, L. (1979).** *Diafilm: problems and perspectives* // Soviet photo. No. 11. P. 44. [In Russ.]
- Skvoz', diapositive digitization project website. URL: <http://skvoz.su> (access date: 01.02.2025).

Tietjen, Friedrich (2000). *Projektion and presence* // Dia/Slide/Transparency. Exhibition catalogue. NGBK, Berlin. [In German]

Vanshenkin, Konstantin (1985). *A story about a lost photoalbum* // Decanter with a rooster. Moscow: Izvestiya. Pp. 411–480. [In Russ.]

Vorobyov, V. (1971). *We respond to our readers* // Soviet photo. No. 12. P. 41. [In Russ.]