



РЕЦЕНЗИИ

НЕ-ПОМНИТЬ ФОТОГРАФИЕЙ?

Лишаев С. А. Помнить фотографией. СПб.: Алетейя, 2012. 140 с.

**Воронина
Наталья Юрьевна**
кандидат философских наук,
профессор
профессор
кафедры философии
ректор
Самарской гуманитарной
академии

Монография доктора философских наук, профессора С. А. Лишаева посвящена теме, которая вписывается в так называемый медиальный поворот в философии. Суть этого поворота, последовавшего за онтологическим, лингвистическим, иконическим, пространственным и др. «поворотами» (см. об этом: *Савчук Валерий. Медиафилософия. Приступ реальности. СПб.: Изд-во РХГА, 2013. Гл. 1. С. 8–57*), состоит в обнаружении онтологического статуса медиа, их опосредующего влияния на «действительность»: медиа не столько «отражают», сколько создают то, что мы называем реальностью, трансформируют реальность, оказываются неразличимым образом «сплавлены» с бытием.

После кантовского «коперниканского поворота», обнаружившего опосредующую активную роль созерцания, мышления, сознания, вне которой оказалось невозможным говорить о «реальности самой по себе», а только лишь о ее данности сквозь эти призмы, философия стала обнаруживать и другие «призмы»: язык, знак, медиаобраз; можно сказать, что в рамках трансцендентального поворота Канта философия находит и еще будет находить множество опосредований, поскольку любые культурные формы, по сути, являются посредниками и «призмами», сращенными с «реальностью».

Книга Сергея Лишаева «Помнить фотографией» посвящена анализу такого культурного феномена, как любительская, бытовая фотографии. Эта тема не случайна для автора, как в плане его эстетической расположенности к про-

яснению чувственного созерцания и восприятия, так и в плане внимания к неглобальным, чеховским ракурсам. Автору свойственно ощущение метафизического, онтологического статуса близкого, бытового.

Книга представляет собой соединение под одной «крышей» работ, посвященных фотографии, написанных С. А. Лишаевым в разные годы, с 2007-го по 2010-й. Эти фрагменты являются самостоятельными целостными размышлениями, объединенными общей интенцией и подходом: «фото-конструкция памяти» (2010), «фото-конструкция путешествия» (2009), «старая фотография» (2007), фрагмент, посвященный «светописи» — зеркало, снимок, даже «призрак» (2008), фрагмент, посвященный «фотоэффектам» (2010). Статьи-вариации, собранные вместе, дополняют, развивают отдельные темы и их ответвления. Эти вариации «обыгрывают» некий общий концептуальный каркас, реконструировать который предстоит читателю. Построение книги в какой-то мере само напоминает собрание «снимков», фрагментов, запечатлевших рефлексию автора по поводу тех или иных феноменов. Он оставляет читателя «рассматривать» их, они инициируют включение читателя в живое размышление. Выводы не формулируются слишком однозначно, они по ходу размышления уточняются, корректируются или обыгрываются.

С точки зрения метода или стиля можно отметить наличие в книге двух подходов. Первый описывает определенные концепты автора, второй — проясняет его чувственные впечатления, «расположения». В обоих случаях автор проявляет себя в большей мере как философ, чем как интеллектуал, стремясь к извлечению смыслов не столько из текстов других авторов, сколько из собственных впечатлений и экзистенциальных предпочтений. Это стоит отметить как особое достоинство книги. Но можно заметить, что в одном случае доминирует теоретический подход, то есть конструируются определенные концепты, автор прямо выражает некоторые «взгляды», а во втором — он действует скорее как художник, проявляя, проясняя, выписывая образ-реальность, не сводимый к концепту, сохраняющий чувственный и экзистенциальный компонент.

Таким образом, и перед нами стоит двойная задача: реконструкция «подлинной реальности взглядов», стоящей за «снимками»-статьями, так сказать, задача критики, а с другой стороны, задача со-созерцания, со-участия в умном искусстве проявления-прояснения-создания «призм» «линз» образов-посредников, которые позволяют автору видеть и участвовать в реальности и которые сами не являются чем-то отделенным от нее, не являются концептами в строгом смысле, а близки скорее художественному образу, не оторванному от экзистенциального «расположения» автора. Соответственно, «критика» здесь не может быть уместной и корректной. Но уместны вариации на тему этих вариаций. Следуя трансцендентальному повороту строго, второй подход более корректен, поскольку, хотим мы того или нет, вместо «подлинной реальности взглядов» автора мы получим нашу собственную вариацию, а концепт так же сращен с реальностью и экзистенцией, как и образ... Но все же, следуя за усмотренным нами различием в стиле и подходе автора, мы также прибегаем к адекватным способам и подходам к их рассмотрению.

Важнейшей частью концептуального «каркаса», который можно выявить почти во всех фрагментах, является тема степени непосредственного или опос-

редованного отношения к реальности различных культурных форм. Так, в первом фрагменте, посвященном соотношению фотографии и памяти, противопоставляются по этому признаку фотография и биографическая память (с.12), память сердца и фото-память (с.18), спонтанная память и ее фото-конструкция (с. 22), образы рукотворные, например, рисунки по памяти и с натуры (с. 25), и фотография как технический образ, память и ее «фото-протезирование» (с. 33) Во фрагменте, посвященном старой фотографии, она рассматривается как более привилегированный объект на пути к реальности, чем цифровая фотография, зеркальность фотографии противопоставляется выразительности картины (с. 91), аналоговая фотография противопоставляется цифровой (с. 99) и др. Так, на с. 45 можем прочесть: «Фото-протезирование памяти обходится недешево: наши воспоминания постепенно утрачивают экзистенциальную основу и теряют аутентичность, подменяются симулякрами». Мысль автора состоит в том, что фотография позволяет не столько помнить, сколько подменять богатство памяти выделенными фрагментами, обеднять первоначальную полноту памяти.

Кроме противопоставления по признаку «непосредственное — опосредованное», эти формы противопоставляются по их онтологическому статусу: непосредственные относятся к модусу «быть», а опосредованные к модусу «иметь», они выражают стремление владеть бытием. Если вам приходилось общаться с очень пожилыми людьми, вы знаете, что одни и те же сюжеты пересказываются одними и теми же словами, что вызывает чувство, похожее на досаду, хотя и понимаешь, что это способ удержать уходящую память. «Человек появляется в эпоху голоцена» Макса Фриша — натуралистичный и трагичный сюжет о записях памяти... Может быть, не только фото-память, но и сама память обременена желанием «владеть»? Некоторые духовные практики направлены на снижение роли памяти — вспомним хотя бы «стирание личной истории» у Кастанеды. Определенность памяти мешает быть открытым и присутствовать сейчас, — может быть, отсюда горечь от пересказов того же самого? С этой точки зрения вполне обоснованно рассматривать саму «непосредственную» память как опосредование и помеху присутствию. В общем, тема памяти очень разветвлена и многопланова.

Если рассматривать противопоставления автора не с эстетической, а с онтологической точки зрения, то они наводят на мысль о наивно-натуралистическом подходе, предполагающем привилегированный неопосредованный доступ к бытию. То есть предполагается достижимость привилегии абсолютного наблюдателя через одни культурные формы и ее не-осуществимость через другие. Наивный натурализм состоит в том, что, уже находясь в опосредовании, в культуре, во времени, мыслитель не замечает этого, уже находясь в реке, считает, что в нее можно войти «еще раз».

Если, например, внимательнее присмотреться к биографии как «непосредственному» контакту с бытием, то мы тут же увидим ее опосредованность языком: это уже «графия», написанная или рассказанная история. Не менее опосредован и «голос сердца» — культурой, воспитанием, событиями прошлого. Непосредственный опыт — это уже о-пыт, уже опосредование, уже ускользнувшее время. Противопоставление модусов быть-иметь тоже не всегда оп-

равдано в таком контексте. Одни культурные формы автор относит к естественным, бытийным, другие — к «протезам». Но, строго говоря, вся культура — это протезы или, как метко выразался М. К. Мамардашвили, костыли для человечности, на них человеку нужно опираться, чтобы вновь впасть в человечность, попадать в бытие. Но в этой точке уже невозможна позиция теоретика, а любая память о ней уже есть опосредование. Такие опосредования помогают, но не гарантируют «повторения» человеческих состояний, а причудливость соединения этих состояний человечности с их культурными опосредованиями может привести к тому, что конфетный фантик окажется более привилегированным объектом (опять пример Пруста и Мамардашвили), чем высокохудожественное полотно.

Если же рассматривать все эти противопоставления в экзистенциальном, эстетическом и культурно-историческом ракурсах, то мы можем насладиться имеющимся в книге утонченным и пронизательным анализом иерархии визуальных культурных форм. Здесь их приближенность или отдаленность может быть аргументирована чувственным, экзистенциальным, культурным и эстетическим миром автора. Но надо допустить, что для другого автора не картина и не бытовая фотография, а вполне возможно, что художественная и даже цифровая фотография (или, может быть, виртуальная игра?) окажется более привилегированным и экзистенциально значимым объектом. Многообразие этих экзистенциальных миров является всеобщим культурным достоянием, архивом костылей человечности.

Если бы автор строже разделял для себя онтологический и экзистенциально-эстетический ракурсы, ему удалось бы избежать наивно-реалистических пассажей в пользу неопровержимой непосредственности и аутентичности одних образов (например, образов из «святилища памяти») и порочности других (симулякры, импланты, троян-вирусы, ГМО и т. п.) (см., напр., с. 33). Скажем, в онтологической оптике Адвайта-веданты вся культура — иллюзия, и теоретическое вычленение более или менее привилегированных иллюзий бессмысленно, или, что то же самое, романтическая эстетика не менее великолепная иллюзия-опосредование, чем реалистическая иллюзия-опосредование. Трансцендентализм Канта вполне согласуется с такой онтологией, если иллюзию понимать как сращенность реальности со способами ее восприятия. Эта онтология не антропо-центрична и не экзистенциально-центрична. Если же все же признавать существование привилегированных культурных объектов, соотносенных с бытийными состояниями человека, то это экзистенциально-онтологический ракурс. Такие выражения бытийных, выделенных состояний человека присутствуют в культуре (священные книги и изображения, гениальные художественные образы), но чтобы их опознать в качестве привилегированных, нужен человек сходной культуры и экзистенциального опыта. Говорить «вообще» о привилегированных объектах как о некоторых «натуральных» гарантах попадания в человеческие состояния некорректно.

Обратимся теперь к имеющемуся в книге культурно-историческому и эстетическому анализу форм «светописи» и их связи с миром человека. Рассмотрим подробнее фрагмент о старой фотографии, он занимает центральное место в книге, как топологически, так и, по-видимому, экзистенциально. Фо-

тография определяется «как вещь, которая *позволяет присутствовать отсутствующему...*» (с. 64) Но фото-образ вместе с тем и разделяет человека и реальность, — он отображает реальность «без прямого вмешательства человека» и заменяет вещь ее световым слепком. Фотография как важный элемент медиа участвует в создании и подмене реальности вещей реальностью изображений (с. 65).

Однако старую фотографию автор выделяет как такой вид, который возвращает человека к общению с реальностью, спасает вещи и лица от забвения. И не просто старая, а старая бытовая фотография «значительно ближе к “самой реальности”, чем визуальные конструкции фотографа-профессионала, работающего в жестком коридоре требований, предъявляемых медиа» (с. 66). Вызывает некоторое сопротивление обобщение фото-профессионалов как продажных слуг медиа. Хотя если вспомнить анализ Ж. Бодрийера, который говорит о тяге современности к гипер-реальности и в этом смысле к порно-реальности, то «жесткий коридор требований» медиа становится понятен в таком культурно-историческом контексте.

Автор выделяет следующие черты старой бытовой фотографии: домашнее фото напоминает о том, что действительно было в биографической истории хозяина альбома, а не повествует о какой-то анонимной реальности, старое фото не нацелено на тиражирование, место фотографии в альбоме выделено. У нее есть особая привилегия возвращать к утраченной реальности: «Старые снимки не конструируют реальность и не отображают ее (точнее, не только отображают), они, скорее, нас к ней возвращают ...» (с. 67). У нее есть собственная длительность существования, делающая ее редкостью (с. 68), она делает ощутимым «зазор» между реальностью сегодняшней и вчерашней (с. 69). Автор говорит об эстетической привилегированности, самостоятельной эстетической ценности старой бытовой фотографии, поскольку она дает доступ к чувственной данности особенного, Другого (с. 70). Интересен анализ надгробной фотографии: она делает еще более контрастным, чем просто старый снимок, присутствие на фотографии — и отсутствие в реальности, что создает «особую драматургию восприятия» (с. 84). Подводя итоги, автор говорит: «Старая фотография <...> преэстетически располагает нас к встрече с Другим в расположении “ветхости”, временности, конечности сущего» (с. 85). Здесь автор связывает эстетику старой фотографии и преэстетическое «расположение» ветхого.

Теме эстетических «расположений» посвящены монографии С. А. Лишаева «Эстетика Другого» (СПбГУ, 2008), «Старое и ветхое. Опыт философского истолкования» (СПб.: Алетейя, 2010), «Эстетика Другого: эстетическое расположение и деятельность» (СПб.: Алетейя, 2012), они задают концептуальный горизонт размышлениям автора о феномене фотографии и связи ее с памятью.

«Расположение» — это обобщенная синтетическая онто-экзистенцио-культурно-историческая характеристика «места», «из» которого и которым осуществляется размышление и которое делает это размышление у-местным. Хотя эта тема не является сегодняшним нашим специальным предметом, хочется отметить перспективность и значимость сделанного С. А. Лишаевым переноса

этого хайдеггеровского концепта в сфере эстетического, что открыло новое поле экзистенциально-эстетической рефлексии. Именно этот экзистенциально-эстетический горизонт задает ракурс книги «Помнить фотографией», он задает и определяет уместность и верифицируемость выводов и размышлений автора.

В последнем фрагменте под названием «Фотоэффекты» развивается экзистенциально-эстетический разворот оппозиции «быть — иметь». Фотографирование свидетельствует о стремлении человека овладеть собой посредством образа. Это позволяет отнестись к себе как к другому и дистанцироваться от себя, что является мощным средством самосознания (с. 117). Селекция фотообразов путем составления фотоальбомов и фотоархивов является также особым видом заботы о себе (с. 119), борьбы с забвением, способом упреждения своего присутствия в настоящем и будущем (с. 125). Но также — и способом самоутверждения на фоне значимых объектов, и, наконец, способом присвоения сущего (с. 135). Фотолюбитель становится «съемщиком мира» и «хозяином времени»: «На первый план выходит *сам акт присвоения вещей и собственной жизни через посредство фото-образов*» (с. 136), результат — фотография — отходит на второй план. «Человек с фотокамерой ходит по городам и весям, по друзьям и знакомым с сознанием, что все, что он видит, он может, если захочет, заснять и положить в портативную камеру хранения» (с. 136). Таким образом, выстраивается иерархия расположений по отношению к модусам «иметь — быть», от самосознания до абсолютного потребления: «*В этом акте потребляется сама возможность потребления...*» (с. 136).

Интересно, что люди западной культуры спокойно относятся к тому, что их фотографируют или снимают на видео незнакомые люди и камеры наблюдения. Они «расположены» к тому, что их так «употребят», за исключением, может быть, случаев, когда это коммерчески невыгодно. Но люди архаичных и восточных культур не позволяют себя фотографировать, избегают объективов. Что это: мистический страх перед неконтролируемой возможностью влияния? Неготовность быть «употребленными» посредством образов? Какие культурные «расположения» не располагают людей к удвоению посредством образов?

Тема медиа и создания копий-образов богата и благодарна для рассмотрения. Надеемся, что автор еще обратится к ней и доставит читателю радость со-мыслия. В качестве пожелания хотелось бы увидеть размышления автора в более широком поле экзистенциальных и культурных миров, что, возможно, позволит избежать некоторых абсолютизаций. Но также возможно, что это сделает их менее поэтичными и лично окрашенными...