

С. А. Лишаев

### Старая фотография (вещь, образ, расположение)

Думаю, многие согласятся с тем, что созерцание старых фотографий вызывает в нашей душе какое-то особенное чувство. Это одно из тех чувств, раз испытав которое, человек стремится испытывать его снова и снова. Иногда *кажется*, что «обыкновенная» фотография и фотография «старая» соотносятся друг с другом *не как род и вид, а как два разных рода*. Но даже если нам это *только* «кажется», то вопрос, что кажет себя этим «кажется», все равно остается. В чем же состоит специфика состояния, в которое погружается созерцатель старых фотографий? Как и «из чего» оно рождается? Чтобы ответить на эти вопросы, придется хотя бы эскизно, «вчерне» обрисовать место старой фотографии в визуальных порядках современной цивилизации и в собственно фотографическом мире.

#### Фотография, реальность, медиа

Фотографию можно определить как вещь, которая *позволяет присутствовать отсутствующему (и, соответственно, переводит присутствующее в отсутствующее) посредством механического запечатления сущего на плоскости в форме создаваемых светом дискретных образов (снимков)*<sup>1</sup>. Отображая и фиксируя реальность без прямого вмешательства человека, фото-графия (световое письмо) создает новые, по сравнению с дофотографической эпохой, способы взаимодействия с вещами и их образами.

Посредничество фотографии, разделяющей человека и вещь, заменяющей вещь ее световым «слепок», может иметь для человека разные следствия. Способность фотографии *фиксировать и сохранять сущее в виде фото-образа, в кото-*

<sup>1</sup> Именно дискретность и статичность отличают фотографию от других форм современной «визуальной культуры» (видео, кино, TV). Что касается компьютерных игр с их виртуальными персонажами и ландшафтами, то от этих визуальных конструкций фотографию отличает связь с первичной реальностью.

*ром присутствует отсутствующее*, может быть использована для *познания первичной реальности и для более глубокого с ней общения*. Однако это же ее свойство может вести (приводит, уже привело) к частичному *замещению первичной реальности производной реальностью нерукотворных (механически произведенных) образов*, так что точкой отсчета для человека оказываются фото- (кино-, теле-, вирту-) образы, а не «сами вещи». Такого рода сдвиг от «тяжелой» реальности вещей к «облегченной» реальности ее визуальных подобий мы сегодня как раз и наблюдаем: образ (подобие, слепок) подменяет собой вещь, формирует сознание, определяет восприятие и мышление человека «информационной эпохи».

Для большого (и все растущего) числа людей реальность — это те образы, которые они видят на страницах популярных газет и журналов, на сайтах Интернета и, конечно, «по телевизору». Тот, кто не попал на TV, кому не посчастливилось «засветиться» на обложке популярного журнала или газеты, тот словно и не жил. Знаки и изображения, циркулирующие в «медиа-пространстве», замкнулись в «медиа-сферу», образовав особую (третью) реальность — реальность медиа.

Фотография — одна из важнейших составляющих медиа-реальности. Как элемент медиа она производится и функционирует в соответствии с законами медиа-сферы. Ее образы приобретают самостоятельный характер (они создаются не для того, чтобы отсылать к первичной реальности, а для того, чтобы конструировать определенное о ней представление, хотя и продолжают (формально) отсылать к первой реальности). Потребитель медиа-фото-образов получает не отображение «тяжелой» (первичной) реальности, но конструкцию, произведенную фотографом, оператором, вебдизайнером, выпускающим редактором, etc... Фотография сегодня — это *рекламный (идеологический, политический) конструкт*, сфабрикованный с опорой на передовые (сегодня — цифровые) технологии.

#### Медиа-фото, бытовая фотография, старая фотография

Одна из наиболее актуальных тем философии XXI века — это феномен медиа, его философский анализ и критика. Важный аспект этой темы — роль фотографии в медийном пространстве и та работа, которую выполняет медийное фото,

преобразуя «жизненный мир» человека на новых (медийных) основаниях<sup>2</sup>. *Особый интерес* в этих условиях приобретает анализ *тех способов взаимодействия с фотографией, которые противодействуют тенденции к отрыву человека от первичной реальности*. Когда какой-то срез сущего претендует на тотальность, у человека как у свободного существа само собой является желание противодействовать диктату медиа-реальности. Пытаясь уйти от рассеянного насилия медиа, он проявляет интерес к тем областям жизни, которые позволяют ему ускользнуть от контроля медиа, от завораживающей подмены неподатливых вещей первого (природа) и второго (вещи, произведенные человеком, но имеющие стабильное тело и разделяющие судьбу вещей природы) порядка квази-вещами третьей, визуально-виртуальной, симулятивно-цифровой природы.

В этом эссе речь пойдет о восприятии фотографии в ином (с онтологической точки зрения) направлении, чем направление трансформации восприятия фотоснимка, оказавшемся включенным в медиа-сферу, в экономику медийного производства и потребления. Наше внимание концентрируется на тех видах фотографии и тех способах взаимодействия с ней, которые *возвращают* человека к общению с реальностью, к молчанию, к внутренней сосредоточенности, к тишине созерцания.

Медиа-реальность уже давно проникла в повседневность. Метастазируя в «мягкие ткани» повседневной жизни (дом, семья, досуг), она разрушает (а во многом – уже разрушила) традиционные формы быта. Тем не менее бытовое пространство еще сохраняет островки человеко-размерного опыта. Так, к примеру, семейная фотография остается (хотя бы до неко-

<sup>2</sup> В последние годы в отечественной философии появился ряд исследований, посвященных фотографии. Среди них – статьи (В. Подорога, А. Секацкий) и книги (см.: *Петровская, Е.* Непроявленное: Очерки по философии фотографии. М., 2002; *Савчук, В. В.* Философия фотографии. СПб., 2005). Растущий список публикаций по философии фотографии, большая часть которых так или иначе затрагивающая тему «фотография и медиа», указывает на то, что эта столь важная для XX века проблематика сохраняет свою остроту и в новом столетии.

торой степени) со-размерной человеку. Фотография из семейного альбома удерживает первоначальную интенцию фотографа: задержать ускользающее, спасти от забвения то, что дорого и любимо. Бытовая фотография значительно ближе к «самой реальности», чем визуальные конструкции фотографа-профессионала, работающего в жестком коридоре требований, предъявляемых медиа<sup>3</sup>.

Среди снимков, наполняющих домашние альбомы, у старой фотографии есть свое особое, в чем-то исключительное, место. Не случайно «старину» обычно хранят отдельно от остальных фотографий. Если бытовая фотография как таковая меньше оторвана от первичной реальности, чем фотография «публичная», «медиаальная», то старая фотография – это такая часть семейного фотоархива, которая связана с ней

<sup>3</sup> Дело в том, что те фотографии, которые хранятся в семейных альбомах и в папках домашних компьютеров, или сделаны их владельцами, или достались им по наследству, или подарены родственниками и друзьями. Эти снимки сохраняют жесткую связь со своим референтом: мы знаем, кто изображен на них, где и когда происходила съемка. Фотографии хранят в домашних альбомах ради того, чтобы, просматривая снимки, вспоминать людей, места, события, которые, мы это знаем, *существуют* или *существовали*. Пусть технические характеристики и эстетическое достоинство любительских снимков хромает, их все равно будут беречь и хранить как напоминание *о том, что есть и что было*. Если я видел вещь в реальности, то по отношению к ней фотография будет напоминанием о ней. До тех пор, пока мне известна сама вещь, ее световой слепок не сможет подменить собой оригинал: семейная фотография обречена на то, чтобы отсылать к тем, кто доводится хозяину альбома тем-то и тем-то, кто «живет там-то», кто «в прошлом году поступил в институт» или кто «пять лет как умер». Конечно, фотограф-любитель вполне может обработать сделанный им снимок в фотопроцессоре, но он, скорее всего, не будет этого делать, оставив все как есть. Усилия по редактированию фотографии (в общем случае) оказываются оправданными, когда предполагается ее тиражирование, бытовая же фотография – это фотография (по определению) малотиражная, «приватная». Кроме того, в домашней фотографии выше всего ценится ее подлинность и только потом – качество съемки, композиционные достоинства, светотеневая проработка объемов и т. д. Зачем мне фотография детей (родителей, друзей), которые не сами написали себя светом, но были построены мной?

крепкими нитями. Старые снимки не конструируют реальность и не отображают ее (точнее, не только отображают), они, скорее, возвращают к ней через переживание *отсутствия* какого-то ее фрагмента. Образ на старой фотографии присутствует, указывая на отсутствие того, что он изображает в первичной реальности.

### Обаяние старой фотографии

Если исключить критерии оценки фотоснимка, связанные с качеством его технического исполнения, с его ценностью как документального свидетельства и предмета эстетического созерцания<sup>4</sup>, с его включенностью в личностно-биографический контекст<sup>5</sup>, то *на первый план* в оценке *бытовой (домашней) фотографии* выйдет *длительность ее существо-*

<sup>4</sup> Речь идет о традиционной эстетической оценке предметов по критерию красиво/некрасиво, гармонично/дисгармонично, оригинально/банально. Придерживаясь понимания эстетики как феноменологии эстетических расположений и включая в сферу эстетического прекрасное и гармоничное, под эстетическим опытом я понимаю нечто гораздо более широкое, чем те феномены, которые вмещала в себя классическая эстетика (эстетика прекрасного и возвышенного). В частности, к эстетическим феноменам может быть отнесено переживание юного, молодого, старого, ветхого, мимолетного, зрелого как того, что аффицирует и захватывает человека, что удерживает на себе его внимание как нечто особенное. Не отрицая возможности оценки фотоснимка по критерию прекрасное/безобразное, красивое/некрасивое, я полагаю, что для фотографии вообще, а в особенности для бытовой («семейной») фотографии, особое значение имеет эстетика старого и ветхого, *поскольку она указывает на прэстетические характеристики фотографии как таковой*. Именно об эстетическом эффекте, который возникает (точнее, может возникнуть) при взаимодействии со старой фотографией, и пойдет речь ниже.

<sup>5</sup> Понятно, что если на фотографии изображен родной для меня человек (моя любимая, мой сын, мой друг) или вещи, которые мне чем-то дороги (мой дом, мой стол, мое любимое кресло и т. д.), то она будет иметь для меня большую ценность, чем фотография, где запечатлены случайные попутчики, знакомцы по совместному отдыху в санатории, etc..., или чем профессионально выполненные снимки императорских пингвинов или выдающихся политических деятелей современности.

*вания*. Фотография ценится тем выше, чем она старше, чем дальше она отстоит от нас во времени. Старую фотографию любят не только за то, что она — редкость, не только за то, что благодаря ей мы знаем, как выглядели наши родные и близкие в прошлом. У старой фотографии есть свое обаяние, ее окружает особая атмосфера или, как сказал бы В. Беньямин, «аура».

*«Другая жизнь» (эстетический опыт времени и восприятие фото-образа)*. Что привлекает в старой фотографии? Старый снимок ценится потому, что запечатленные им образы способствуют — больше, чем современные фотографии, — появлению у созерцателя чувства дистанции по отношению к созерцаемому. Старые фотокарточки совсем не похожи на те снимки, которые фиксируют «день сегодняшний». Если определять эстетическое как чувственную данность особенного, Другого, то старая фотография, бесспорно, часто *воспринимается как что-то особенное*. Посмотрите на людей, запечатленных на старой фотографии: рассматривая эти снимки, вы, конечно, невольно обратите внимание на то, что отличает их образы от образов наших современников (одежда, поза, жест, выражение лица и т. д.). Между изображением на фотографии и тем, что мы видим вокруг себя, есть видимый на глаз временной «зазор»: на старой фотографии все немного иначе, не так, как сегодня<sup>6</sup>. И чем дальше во

<sup>6</sup> На фотографии могут быть зафиксированы вещи весьма и весьма необычные, никогда мной не виданные (леопард, Эверест, египетские пирамиды, индейцы Амазонской сельвы...), но они, увы, скорее всего, будут восприняты мной как что-то обыденно-обыкновенное. В чем тут дело? Все, что попало в объектив фотоаппарата и было выведено на поверхность в качестве фотоснимка, воспринимается как «обычная» фотография. Правда, такая фотография может в каких-то случаях пробуждать эстетические чувства как красивая, отвратительная, шокирующая и т. д. Но чаще всего, когда я вижу на фотографии нечто для меня новое, то я просто ничего не чувствую: передо мной — приятные на вид снимки и ничего больше. Когда я смотрю на «фотографические» пирамиды, то не воспринимаю ни их величины, ни их древности; над всем царит фотографический глянец. Пирамиды на фотографии — это сегодня что-то очень и очень банальное. Фотографии «всего-чего-угодно» известны современному человеку с самых малых лет. Присутствие львов, лео-

времени отстоит от нас мир, запечатленный на снимке, чем больше отделяющая от него временная дистанция, тем, как правило, интереснее такой снимок рассматривать. Если перед нами фотографии из семейного архива, то мы не только видим «другую жизнь», но и *знаем*, что люди, изображенные на ней, состарились (или умерли), что дом, смутно прорисованный светом на пожелтевшей бумаге, перестроен и выглядит совсем по-другому.

В феноменологии эстетических расположений эстетическое определяется как чувственная данность условно или безусловно особенного, Другого. Нечто может быть особенным в религиозной, этической, эпистемологической, утилитарно-прагматической и... эстетической перспективах. Так вот особенное старой фотографии (если посмотреть на нее с эстетической точки зрения) обнаруживает себя как данное «на глаз» различие прошлого и настоящего. Причем чувственно переживаемая особенность (а стало быть и преэстетическая качественность) образов старой фотографии «вписана» в них не «кем-то», но самим временем: *прошли годы и обычное стало необычным*, особенным.

В том, что «особенное» образов со старых фотографий имеет самостоятельную эстетическую ценность, легко убедиться, открыв книгу, журнал, альбом, где воспроизведены старые фотографии. Они и здесь сохраняют свою привлекательность именно как старые, несмотря на то, что глянец журнала разрушает эстетические импульсы, исходящие от подлинника (от фотографии как старой *вещи*). Благодаря инаковости «населяющих» старые снимки образов (распре-

пардов, павлинов, тюленей, архитектурных памятников, знаменитых людей и проч. и проч. на обложках тетрадей и дневников, на страницах рекламных проспектов и иллюстрированных журналов, в энциклопедиях и учебниках превратило их в эстетически инертные «картинки». Не имея прямого общения с оригиналами виденных им с детства образов, человек привыкает к ним так, как если бы он знал, видел сами эти вещи. На фотографиях я видел пирамиды уже сто, а может быть, и тысячу раз. Что прибавит к виденному тысяча первый снимок? Совсем иначе воспринимаются образы старых фотографий. Они привлекают внимание независимо от того, что на них изображено. Особенное в них — само время.

деление человеческих фигур, принимаемые людьми позы, их одежда и предметное окружение), они способны вызвать эстетические переживания даже в стерильном пространстве Интернета, даже в электронных галереях старинной фотографии<sup>7</sup>.

**Фото-вещь (аура старой фотографии).** Старая фотография привлекает наше внимание еще и благодаря тому, что *как вещь* она *выглядит иначе*, чем снимки, которые были сделаны недавно (вчера, месяц или год назад...), и тем более — иначе, чем книжные или электронные их репродукции<sup>8</sup>. Старая фотография с большей, чем новая, выразительностью, открывает-обнаруживает то, ради чего ее, собственно, когда-то напечатали (во всяком случае — в пространстве любительского, бытового фотографирования или профессиональной съемки для семейного альбома). «Ради чего» старой фотографии просто и лежит на поверхности: сохранить сущее — через фиксацию его светового образа — от ускользания в небытие, задержать в световом слепке то, что уходит. Именно механически-мгновенная фиксация изображения отличает фотографию от зеркала (в отличие от зеркала она *хранит* образ) и от рукодельной работы живописца, для которого точная передача натуры (натуралистический буквализм) факультативна, не есть то, что делает из ремесленника художника<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Здесь существенно и то обстоятельство, что образы на старых фотографиях привлекают наше внимание именно своей старостью, несовременностью, то есть притягивают к себе взгляд даже в том случае, если по всем другим своим характеристикам (в том числе — эстетическим) — это обычные, заурядные снимки.

<sup>8</sup> Впрочем, в цифровых фотографиях грань между репродукцией первого порядка (фото, отпечатанное с негатива) и ее воспроизведением с одного из отпечатков в электронном или бумажном виде полностью стирается. Цифровая фотография с самого начала ничем не отличается от цифровой репродукции, снятой с отпечатка или с его вторичной (печатной) репродукции, — это фотография без оригинала.

<sup>9</sup> Художник может изобразить то, чего нет в окружающем его мире, но что есть в его индивидуальном сознании или в сознании народа. Старая картина не становится лучше от того, что становится старше. Она, конечно, может приобрести со временем историческую ценность (как свидетельство иной эпохи, иной культуры), но не это определяет ее ценность в качестве произведения живописи. Не временная дистанция здесь главное.

Время прибавляет снимку онтологической «весомости»<sup>10</sup> и превращает его в потенциальный предмет эстетического созерцания. Старая «на вид» фотография также притягательна, как может быть притягательна любая старая вещь в качестве старой. Время, оставившее на вещи более или менее заметные следы, очеловечивает ее уже тем, что включает во временной ряд: мы видим, что неодушевленные вещи подчиняются тому же закону старения, которому подвластны все смертные. Старое и ветхое воспринимается как *разделяющее с человеком его судьбу*. Время стирает со снимка его безликость (стандартный формат фотобумаги, фабричный глянец, приятная матовость поверхности) и мало-помалу разрушает характерную для недавно сделанного снимка атмосферу отчужденности. Невидимая на глаз работа времени дает возможность прочувствовать дистанцию, отделяющую нас от того момента, когда фотография была сделана, и вместе с тем — она открывает путь к общению со снимком, пробуждает чувство глубинного сродства, онтической общности с этим молчаливым свидетелем прошлого. В трещинах и потерностях, в многочисленных изъянах изображения старого снимка мы читаем то, что сближает созерцателя и созерцаемое: через какое-то время обветшавший картон не сможет нести на себе явленный в нем образ — так же, как когда-нибудь и наше тело перестанет (вы)носить нас самих.

***Образ из прошлого (присутствие отсутствующего).***

Образы старых фотографий и старые снимки как фото-вещи обладают эстетической привлекательностью, но тайна их притягательности, их сокрытая от любопытствующего рассудка магия коренится в эффекте *непосредственного присутствия* вещи в ее образе, который противоречит переживанию отсутствия вещи в первичной реальности.

Восприятие образа, который донесла до нас фотография, можно сравнить с восприятием звезды, чей световой образ мы воспринимаем так, как если бы он был образом

<sup>10</sup> Вещи, принадлежащие к доминирующей сегодня категории машинно-серийной продукции, способны, по мере того как их обкатывает время, приобрести больший, чем первоначально, онтологический «вес». С ними происходит то же самое, что и с осколком бутылочного стекла, обкатанным временем и морской волной.

вещи, которая существует по сию пору<sup>11</sup>. Форма, образ, фигура, запечатленные на фотобумаге, — это несколько раз преобразованный и вещественно зафиксированный световой след, оставленный вещью, перед которой когда-то (давным-давно) была поставлена ловушка фотокамеры<sup>12</sup>. Именно этот — когда-то пойманный и зафиксированный на фотопластинке (на пленке, в электронной памяти компьютера) — свет мы и созерцаем, когда рассматриваем фотографию. Нам словно брошена «ниточка» из прошлого; она протянулась от давно ушедшего лица, от исчезнувшей вещи *напрямую* к нам, в наше «здесь и теперь». Когда мы «берем в руки» световую нить, то как бы «дотрагиваемся» глазом до отображенного на ней человека (или вещи). *Ушедшее* (вещи и люди на старинной фотографии) *молчаливо присутствует перед нами*.

Сказанное требует прояснения. Нужно показать точнее и конкретнее, в каком смысле можно говорить о присутствии (фото)модели в ее образе. Эту своеобразную связь, это отношение между фото-образом и реальностью (самой вещью) можно прояснить через такие метафоры как *отражение* в зеркале, *тень* и *призрак* (впрочем, и они способны лишь отчасти передать характер связи фото-образа и запечатленной им вещи). И образ в зеркале, и тень, и призрак дают представление о чем-то таком, что есть *только образ*, а не сама вещь (я могу видеть образ в зеркале, не видя того, кто в нем отображен, я могу видеть тень от облака, не видя облака, я могу видеть призрак (видение) без того, чтобы знать, чей это призрак). В то же время видимый мной

<sup>11</sup> Звезды нет, но мы ее видим, она присутствует в собственном световом образе, донесенном до нас тем светом, который она испустила когда-то и который дошел до нас, преодолев невообразимое расстояние за невообразимое число лет.

<sup>12</sup> «Нет ничего, что используется фотографической техникой, но всегда одна вещь, и только одна вещь, которая остается: свет. Фотография: письмо света. Свет фотографии остается истиной изображения. Фотографический свет — это не нечто «реалистическое» или «естественное». Он также не является искусственным. Более того, это свет, который есть само воображение образа, его собственное мышление. Он не проистекает из единого источника, но из двух различий, двойной единичности: объект и видение» (*Бодрийар, Ж.* Фотография, или письмо света. <http://wwh.nsys.by:8101/clinamen/dunaev1.html>).

(в форме зеркального отражения, тени, призрака) образ не вполне самостоятелен, зависим от своего прообраза, поскольку он обнаруживает «этость», фактичность присутствия существа, чьим вторичным образом он является. Восприятие образа в зеркале означает и восприятие (опосредованное отражением) того, кто им обладает. Соответственно, восприятие тени — суть косвенное восприятие того, кто (что) ее отбрасывает. Восприятие тени означает опосредованный тенью чувственный контакт с ее «хозяином», с тем, «кто» ее отбрасывает. Общение с призраком (я здесь не обсуждаю тему реальности призраков по существу) суть прямое общение с тем, чей призрак нам явился (призрак отца Гамлета — не он сам, но его восприятие Гамлетом и разговор с ним в каком-то смысле есть встреча принца с ним самим).

И зеркальный образ, и тень, и призрак можно сблизить с фотографией на том основании, что все эти образы непосредственно связаны с тем, кого (что) они являют. Но ближе всего фотографический образ стоит к призраку (привидению, видению, миражу). *Тень и образ в зеркале не могут отделиться от того, кто отражается в зеркале, или от того, кто отбрасывает тень* (распространенный сюжетный ход готической новеллы построен на нарушении «нормальной» координации тени и ее хозяина, зеркального отражения и того, кому оно принадлежит: если тень отделяется от хозяина, то это всегда угрожает его жизни; то же и с зеркальным образом), *зато и призрак, и фотообраз равно отделены от породившего их лица или предмета во времени*, это, так сказать, световые образы, которые обретают самостоятельность, это автономизированные образы. В бумажной фотографии световой образ обретает автономное существование, чем существенно отличается от образа-призрака, который никак не связан ни с какой техникой и не нуждается, для того чтобы быть видимым, ни в каком материале. Фотообраз напоминает призрак, но лишь до некоторой степени (фотография как присутствие **несотворенного** образа отсутствующего). Весь фокус в **несотворенности фотографического образа**. Именно она сближает фотоизображение с образом в зеркале, с тенью и призраком, именно она отделяет его от рисунка, выполненного с натуры. Рисунок — сотворен; свет, пойманный камерой, хоть и проходит через множество технологических операций и физических трансформаций, все же остается, по своему источнику, тем же светом, который непосредственно касался вещи в момент, когда был захвачен светочувствительной пластиной.

Фотография как «письмо света» задевает нас характерным для нее эффектом присутствия «призрака» вещи (ее светового образа) перед нашим взором. Этот образ-призрак *неотделим* (во всяком случае на старых, аналоговых фотографиях) *от плоскости фотобумаги*, и тем не менее в нем есть (хоть и редуцированное до бледного следа) *актуальное присутствие* того, чего нет в наличности. Наш глаз *непосредственно соприкасается с тем самым светом* (пусть и несколько раз преобразованным, прежде чем он окажется способен предстать перед нашим взором как «позитивный» фотообраз), *который когда-то был отражен от прообраза, от вещи первичной реальности*.

**Эта странная игра (отсутствие присутствующего).** Между старой фотобумагой и световым образом вещи имеет место что-то вроде игры, *игры, включающей в себя противодействие вступивших в нее сторон*. **Видимой старости** фотографии *противодействует эффект непосредственного присутствия* «того, что было». Странная игра присутствия/отсутствия отображенного в его фотографическом образе характеризует и фотографию как таковую, и, в особенности, — фотографию старую. Вот перед нами фотография: потертая картонная рамка с золотым тиснением, пожелтевшая бумага; поверхность снимка во многих местах покрыта мелкими трещинами, кое-где видны пятна неизвестного происхождения, а на его обороте еще можно прочесть памятную надпись (след фиолетовых чернил, энергичное движение кисти, угадываемое за быстрым росчерком пера...) На фотографии девушка: лукавый взгляд, высоко уложенные волосы, молодое смеющееся лицо... Когда мы видим это лицо, эти глаза, нам трудно соединить излучаемую образом свежесть и непосредственность девичества с иным видением, с иным ведением (оно, это иное ведение, столь же *очевидно*, как и первое): мы знаем, что девушки нет. Она свежа и... она мертва. Мы *узнали* об этом сразу, как только посмотрели на снимок: пожелтевшая бумага, золотое тиснение картонной рамы («Cabinet portrait») говоря об отсутствии модели откровенно и недвусмысленно.

Правда, на эти размышления могут заметить, что не только фотография, но любая старая вещь (стол, картина, дом) являют нам прошлое в настоящем. Все так. Так, да не совсем.

Фотография обнаруживает и *присутствие прошлого в настоящем* и его *отсутствие*. Своей текстурой старая фотография (подобно старому столу, картине, дому) являет *не прошлое в настоящем* (дом стареет так же, как стареет фото-бумага: прошлое, дожившее до настоящего), а *прошлое как настоящее*: световой образ, который мы видим, рассматривая фотографию, *ничуть не состарился за многие годы, он являет образ вещи из ее настоящего* (состарилась фотография, удерживающая образ, но не сам образ как мгновенное отображение остановленного «теперь», «вот» вещи). Тот, кто на снимке, на снимке **есть**, но архаичность образа и старость снимка демонстрирует его отсутствие в мире помимо образа.

**Запечатленный образ: портрет и фотография.** Стоит обратить внимание на то, что *борьба (игра) присутствия/отсутствия* совершенно *не характерна для изобразительного искусства (живопись, графика, ваяние) и, в частности, для жанра портрета*. Вспомним, к примеру, всем известную картину Валентина Серова «Девушка с персиками». Происходит ли в акте созерцания картины что-то похожее на то, что случается в акте восприятия образа на старой фотографии? Нет, не происходит. Не происходит потому, что живописный портрет написан художником, а не светом. Перед нами картина, сделанная художником, и она существует как художественное произведение<sup>13</sup>; «девушка» на нем - это главное светило в космосе, сотворенном живописцем, вписавшим в него персики и посуду, скатерть и цветы, воздух и свет... Одним словом, образ, созданный художником, **не фактичен, а артефактичен**. Фото-модель **явлена** касавшимся ее светом без прямого участия фотографа, в то время как живописный образ *художником творится*. Девушка на картине молода, а картина стара. Но внутреннего конфликта, игры присутствия/отсутствия мы, созерцая портрет, не ощущаем. Эстетический опыт, эстетическое событие, которое имеет

<sup>13</sup> Между прообразом (человеком, изображенным на картине) и образом, написанным на холсте, стоит художник: его мастерство, его взгляды на жизнь, на искусство, его отношение к модели, всматриваясь в которую, он — среди множества принадлежащих ей черт - отбирает те, которые считает необходимыми для воплощения своего живописного замысла.

место, когда мы созерцаем живописный портрет, отличается от события, захватывающего нас, когда мы рассматриваем старую фотографию<sup>14</sup>. Во всяком случае, не этим, не игрой отсутствия/присутствия модели определяется (пре)эстетический потенциал портрета как жанра изобразительного искусства. Но именно эта игра и этот конфликт составляют существо того, что можно назвать «магией» старой фотографии, ее прелестью, ее особенным очарованием.

**Старая фотография и эстетика ветхого.** Но вернемся к драматургии восприятия старого снимка и спросим себя: почему наша душа выходит просветленной из игры образа и запечатленной им вещи, из игры присутствия и отсутствия, «здесь» и «там», «тогда» и «теперь»? Покой и отрешенность, посещающие созерцателя старинных снимков, не могут не привлечь к себе внимания философа, интересующегося эстетическими феноменами. Почему игра бытия и небытия в момент, когда мы созерцаем старую фотографию, не вызывает у нас тяжелого чувства? Ведь ситуация такова, что «переживаемым» оказывается конечность, временность сущего? Я полагаю, что опыт, который мы переживаем, созерцая старые снимки, — это опыт, утверждающий наше присутствие в мире, и его можно определить как *опыт, тождественный опыту ветхого*<sup>15</sup> или, во всяком случае, как *опыт весьма близкий — по своей онтолого-эстетической структуре — к такому эстетическому расположению, как ветхое*.

Созерцая старую фотографию в топосе ветхого, мы воспринимаем не прошлое (как в эстетике старого), но саму временность, конечность сущего (старость старой фотографии крест-накрест «перечеркивает» беззаботное «сейчас», «заключенное» в ее образах). Старая фотография преэстетически подготавливает попадание в расположение *ветхого* более действенно, чем (пред)располагают к нему «просто ста-

<sup>14</sup> Здесь важна телеология художественного мимесиса: явить «во образе» не мимолетно-случайное «здесь и теперь» модели, а подлинное лицо портретируемого, его внутреннюю форму.

<sup>15</sup> Подробнее об опыте ветхого и о ветхом как эстетическом расположении см.: Лишаев, С. А. Влечение к ветхому. Самара, 1999; Лишаев, С. А. Эстетика Другого. Самара, 2003.

рые вещи» (старые, дома, деревья, утварь...). Нет сомнений, что уже старая фотография — в качестве старой *вещи* — делает возможным эстетический опыт старого и ветхого<sup>16</sup>, но его свершение становится более вероятным благодаря характерному для старых снимков *контрасту восприятия*: образ на фотоснимке представляет отображенного на нем человека в его (а не только нашем) «теперь», а старость старой фотографии красноречиво свидетельствует о том, что того, чье «теперь» отображается на ней, давно нет в действительности. Когда мы созерцаем старый снимок, в нашем восприятии сталкиваются два разнородных восприятия и, соответственно, *два чувства: переживание актуальности присутствия на снимке того, кто отображен на нем, опрокидывает очевидность его отсутствия* (старость бумаги, «несовременность» антуража).

Катарсис, просветление нисходят в человеческую душу тогда, когда наше восприятие оказывается восприятием не только вещи (фотографии как старой вещи) и закрепленного на ней образа, но и опытом встречи с Другим, не-сущим (Другим-как-Бытием). Это происходит, когда мы, созерцая старый снимок, встречаемся с Другим образу, проступающему на картонном прямоугольнике, с Другим фотографии как ветшающей вещи, с Другим нам самим как существам, подобным тому существу, чей образ «со-держит» снимок.

Как же старая фотография преуготовляет нас к возможной встрече с Другим (Иным)? Чтобы Другое могло стать

<sup>16</sup> Опыт чувственного восприятия прошлого (эстетика старого) — это переживание, которое охватывает нас, когда мы рассматриваем старые фотографии, довольно часто. Опыт ветхого — событие более редкое и глубокое. Хотя старая фотография (как вещь) в принципе и допускает ее восприятие в горизонте ветхости (старая вещь, воспринятая как ветхая, — это вещь, в восприятии которой ее «пока еще есть», ее «присутствует» побеждает то, «что» она есть), но сама по себе старая фотография не слишком благоприятствует такому ее восприятию из-за образа, который она несет: пока он держится на ней, до тех пор тонкая корочка исписанного светом верхнего слоя снимка будет являть присутствие в изображении «теперь» того момента, в который он был сделан. Это «неустаревающее теперь» образа не мешает восприятию фотокарточки как старой, но затрудняет ее восприятие как ветхой.

беспредметным предметом чувственно-сверхчувственного опыта, мы должны пройти *через расставание с миром конечных вещей*, то есть принять временность, конечность бытия сущего, а следовательно, и временность собственного бытия в мире. Оказавшись на границе существования/несуществования, мы открываем для себя Другое, делаем шаг «по направлению к Иному». И это та ситуация, в которой Другое *может* открыться человеку (хотя может и не открыться).

Созерцание образа в режиме предметного восприятия предполагает концентрацию внимания на «кто» и «что» образа (кого я вижу? сколько ему (ей) лет? чем он (она) занимается? во что он (она) одет (одета)? и т. д.). В центре внимания оказывается не *присутствие* того, кто сфотографирован в его световом образе, а его предметное содержание. Восприятие образа в пространстве вопросов «кто он»? «что он из себя представляет»? как бы изымает изображение из временного ряда и ставит его в плоскость предметных, рассудочных определений. Так по большей части и происходит, когда мы рассматриваем обычные (не старые) фотографии. Несколько иначе обстоит дело с восприятием старого снимка. Здесь *актуализируется не только присутствие референта* («кто он?», «что он?», «где он теперь?»), но *и его отсутствие*. Причем определяющим в опыте созерцания старого снимка оказывается именно отсутствие, ставящее созерцателя в ситуацию *осознания — на уровне чувства — временности сущего*. В столкновении предметного восприятия фотографии (образ и его описание-определение) и его восприятия во временном аспекте (если наше восприятие будет сконцентрировано на восприятии старости фотографии), верх может взять *переживание времени как временности, конечности сущего*<sup>17</sup>. В этом случае созерцатель окажется в таком

<sup>17</sup> Впрочем, переакцентирования внимания на восприятие временности вещного может и не произойти. Вполне вероятно победа эйдетического восприятия модели. Тогда в центре внимания окажется ее «что» и интерпретация ее содержания (фотография как исторический документ). Возможно и то, что внимание реципиента окажется захвачено старостью старого, и тогда верх возьмет эстетика старого: любование стариной старинной фотографии как свидетельницы далекого прошлого.



эстетическом расположении, как ветхое: то, *что* на фотографии, — только *как бы* есть..., на самом же деле — его в мире нет, оно каким-то образом есть, и... его нет. Предметные характеристики фотографии отходят на второй план, давая место беспредметной (онтологической) игре «есть» и «нет».

Опыт временности, конечности сущего (опыт ветхого), захватывающий нас через игру присутствия/отсутствия, отрешает созерцателя от его «чтойности» и тем самым приближает к Другому. В ситуации созерцания старой фотографии «чтойность» модели стушевывается и на первый план выступает игра присутствия/отсутствия того, кто запечатлен на фотографии. *Торжествующее отсутствие освобождает человека от неизбежной для него привязанности к «чтойности» того, что мы видим на снимке: мы в другом месте, мы в Другом, а Другое — суть то, что освобождает нас, делает нас свободными.* Старая фотография ставит созерцателя по ту сторону ее образа (по ту сторону формы): то, что ты видишь, прошло, как и «все» пройдет. *Фотография как фиксация и сохранение сущего в его световом слежке-образе обнаруживает — в феномене старой фотографии — нечто безусловно особенное: не-сущее, не-бытие, Другое.*

### Фотография на кладбище (обстоятельство места)

Любая фотография (не только старая) имплицитно содержит эстетический потенциал актуализации игры присутствия/отсутствия. Эта способность фотографии к онтологической и вместе эстетической игре будет реализована, *если обстоятельства места* создадут соответствующий ей контекст.

Каждый, кто бывал на кладбище, согласится, что фотография на могильном кресте или на надгробном памятнике производит сильное впечатление, что она как-то по-особому притягивает взгляд и так выстраивает наше видение и восприятие, что нам трудно бывает оторвать глаз от ничем, казалось бы, не примечательных фотографий незнакомых нам людей. А все дело в том, что образы на кладбищенских фотографиях «говорят нам» о том, что противоречит ситуации, в которой они «экспонируются». Атмосфера кладбища *актуализирует отсутствие* тех, кто присутствует на снимках. Причем фотография, закрепленная на кресте или на памят-

нике, может быть совсем новой, цветной<sup>18</sup>, но это ничуть не мешает нам удержать сознание отсутствия того, чей образ мы созерцаем.

Не так давно на одном из самарских кладбищ мое внимание привлекла цветная фотография в прямоугольной рамке, закрепленная на сосновом кресте, возвышавшемся над могилкой. На фотографии я увидел темноволосую девочку лет девяти. Девочка стояла на пьедестале: ее ладони сжимали спортивный кубок, на груди блестела большая медаль на широкой трехцветной ленте, а глаза светились радостью... Контраст между эффектом присутствия на снимке девочки с кубком в руках *и перечеркивающей это присутствие могилкой* (да и всей атмосферой пустынного, спрятавшегося в тени сосен и берез кладбища) достигает необыкновенной напряженности и остроты. Фотография юной гимнастки направляет внимание на нее саму и на ее возможное будущее. Когда рассматриваешь фотографию ребенка — в голове сами собой рождаются вопросы о том, как сложится его взрослая жизнь, кем он станет, когда вырастет? Но место *перечеркивает мысли* о будущем юной спортсменки, потому что оно отменяет не фотографическое «теперь» *образа*, запечатленное на снимке, а нефотографическое *теперь самой девочки*. Скользя взглядом по фотографии юной гимнастки, по другим фотографиям молодых, пожилых и зрелых людей на кладбище, *трудно уклониться от (о)сознания* — по обстоятельствам места — *отсутствия* тех, чьи образы ты видишь перед собой.

Когда человек приходит на кладбище, он оказывается по ту сторону житейских забот и волнений. Кладбищенский покой примиряет с невозможным. То, что девочка с фотографии мертва, не ужасает. Здесь, на кладбище, это печальная данность. Сознание неизбежности смерти не вызывает тревоги, хотя ты со всех сторон окружен могилами и фотографиями умерших людей. Напротив, в душе воцаряются тишина и покой. Шумит в соснах ветер, поют птицы, стучит дятел, порхает бабочка, гудит шмель. Переживание конечности сущего, когда оно доведено до своего предела, до сознания-принятия смерти, отделяет нас от суетной суетности по-

<sup>18</sup> Цветность фотографии работает на ее восприятие не в режиме есть/нет, а в режиме опознания «чтойности» фото-образа.

вседневности и помещает в ситуацию, когда опыт онтологической дистанции (опыт Другого) становится возможным, близким... Осознание и принятие неизбежности собственной смерти на уровне чувства, на уровне состояния — суть эстетический опыт предела, опыт границы. Пере-живание конечности собственного бытия дает тот масштаб, ту меру, которая освобождает человека от мелочной озабоченности и переносит его по ту сторону повседневности.

В кладбищенской тишине и уединении любая фотография (и новая, и старая) говорит о реальности смерти (об отсутствии того, чей образ проступает на снимке). Признание-принятие смерти обостряет чувство жизни и дает место Другому, не-сущему. Близость Другого *открывает доступ к простым вещам*, к благодати их простого присутствия (чудо сосны, чудо птицы, чудо травы, ветра, света...) Фотография над могильным холмом не столько говорит о том, *что за человек* изображен на ней, сколько *вступает в спор с гением места*, который возвращает образ к реальности, к вечному спору бытия и небытия. *Спор образа с местом* длится, и в то же время он уже решен (местом). *Жест гения места, перечеркивающий* (и в то же время не способный перечеркнуть окончательно) фактичность светового присутствия образа «указанием» на факт отсутствия в мире его прообраза, *расчищает путь Другому*. Если своим присутствием в мире мы обязаны Другому, то ситуация, в которой мы (и на уровне переживания, и в плане сознания) «придвигаемся» к границе нашего присутствия и тем самым «подходим» к тому, что «за этой границей», — это ситуация максимальной открытости Другому, благоприятствующая его откровению<sup>19</sup>. В конечном итоге можно сказать, что ситуация с надгробной

<sup>19</sup> Тема «фотография на кладбище» напомнила мне фрагмент знаменитого рассказа Бунина «Легкое дыхание». Весь рассказ (и это прекрасно показал Л. С. Выготский в книге «Психология искусства») построен на преодолении «житейской мути» (история Оли Мещерской, героини рассказа) силой художественной формы, превращающей житейскую прозу в поэзию легкого дыхания. Здесь не место для подробного анализа стилистики рассказа и ее отношения к житейскому материалу, в нем использованному (тем более, что это уже сделано Выготским). Укажем лишь на общую телеоло-

фотографией (не важно — новой или сделанной давным-давно) обнажает драматургию восприятия старой фотографии даже с большей определенностью и наглядностью, чем старый снимок.

гию рассказа, на его конструкцию: Иван Алексеевич предпочитает не нагнетать напряжение по ходу повествования, а с самого начала снять его и говорить о свершившемся. С первых же строк Бунин помещает читателя в разреженную атмосферу уездного кладбища:

«На кладбище, над свежей глиняной насыпью, стоит новый крест из дуба, крепкий, тяжелый, гладкий, такой, что на него приятно смотреть.

Апрель, но дни серые; памятники кладбища, просторного, настоящего, уездного, еще далеко видны сквозь голые деревья, и холодный ветер звенит и звенит фарфоровым венком у подножия креста.

В самый же крест вделан довольно большой бронзовый медальон, а в медальоне — фотографический портрет нарядной и прелестной гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами.

Это Оля Мещерская».

После краткой экспозиции Бунин знакомит читателя с историей Олиной жизни за полгода до смерти. История эта рассказана с позиции человека, который сидит себе на кладбищенской лавочке, смотрит на портрет и вспоминает все то небольшое, что ему известно об умершей, о людях, ее окружавших, об обстоятельствах последнего года ее жизни и о ее смерти. Повествование ведется неторопливо, подчеркнуто нейтрально. Это взгляд «со стороны», взгляд с позиции вненаходимости, взгляд без оценок и комментариев. Описание разворачивается в таком порядке и таким языком, что и житейская мусть, и абсурдная смерть героини уходят куда-то на второй план. И хотя рассказ начинается и заканчивается темой смерти, но его читатель не впадает в меланхолию, а обретает «легкое дыхание». Смерть здесь не подавляет. Она высвобождает.

Рассказ имеет сложное строение, но я хотел бы обратить внимание на то, что он целиком может быть понят как раскрытие-распространение на все повествование того настроения, которое задано уже в ее первых строках. Повествование вырастает из чувства, сопровождающего созерцание надмогильной фотографии «нарядной и прелестной гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами». В эстетическом плане рассказ построен как углубление и развитие чувства, возникшего уже в тот момент, когда читатель, следуя авторскому замыслу, как бы созерцает фотографию той, которая лежит в могиле. «Живые глаза» «прелестной гимназистки»

### Старая фотография как событие: на пути к реальному (вместо заключения)

Избрав отправной точкой размышления над феноменом старой фотографии проблему исчезновения реальности в эпоху лавинообразного умножения форм и способов ее механического ауди-визуального замещения, я хочу завершить свои заметки возвращением к той же теме, но теперь уже посмотреть на нее с точки зрения проведенного выше анализа основных форм общения со старой фотографией.

Хотя фотография имеет сегодня тенденцию к замыканию в особую область (в медиа-сферу), нельзя забывать о том, что изначально фотография была связана с первичной реальностью, для воспроизводства и фиксации которой ее изобрели в начале позапрошлого века Ньепс, Дагер и Толбот. Фотография и сегодня — *вещь, со-бытие с которой может способствовать открытию реальности в эстетическом опыте*. То есть фотография способна не только уводить от реальности, в которой мы живем и умираем, в симулятивное пространство медиа, но и выступать в роли своеобразного (пре)эстетического «трамплина» к реальнойшему, к Другому (Иному). Но если *к первой реальности отсылает и в какой-то степени ее обнаруживает (для созерцателя) и бытовая фотография, и фотография служебная, прикладная* (фото на документы, фотография в судебно-правовой практике, в медицине, в науке, в спорте, в военном деле и т. д.), то эстетический опыт как встреча с тем, благодаря чему нам открыто то, что есть (реальное, сущее), — это событие, которое случается с нами нечасто.

Эстетическое событие — это чувство Другого (реальнейшего), того, что есть само через себя, а не через другое. Оно не может быть произведено силой нашего желания, целенаправленного действия или воздействием на нас вещей, обладающих какими-то особыми свойствами. Однако эсте-

---

никак не соединяются с гладким крестом над свежей могилой, но нелепое их соединение задает ту тональность, ту ноту, которую Бунин развивает по ходу повествования и которой он завершает свой рассказ: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре...».

тическое событие *может быть нами подготовлено* (не произведено!), во-первых, посредством настройки собственного внимания и, во-вторых, через (пре)эстетические качества того, что мы воспринимаем. Одной из таких *эстетически привилегированных вещей* как раз и оказывается старая фотография. Какова же связь старой фотографии с реальностью?

Старая фотография как образ того, чего «уже не встретишь», никогда не есть «только образ», она всегда отсылает к тому, кто (что) на ней запечатлено. В этом отношении она подобна любой фотографии, которая не порвала связи с первичной реальностью (то есть не стала «моментом» аудиовизуальной реальности медиа).

В момент, когда мы созерцаем старую фотографию, мы может оказаться в расположении старого, то есть воспринять ее в горизонте прошлого: старая фотография являет прошлое в настоящем как особенное время (условный модус данности Другого). В расположении старого высвечивается *давность* снимка, наглядно демонстрирующего отличие того, что было, от того, что есть; это отличие (когда оно переживается) делает фотографию предметом эстетического чувства: прошлое — это что-то особенное, но особенное условно, относительно. В этом эстетическом опыте *реальность обнаруживается как погруженность вещей во «временной поток»*. Вещественность той реальности, которой принадлежим мы сами, открывается нам через ее способность стареть, изменяться во времени. Старость, поскольку она оказывается предметом восприятия, обнаруживает *реальность времени*, правящего всем, что «под солнцем» (что рождается и умирает).

Старая фотография (и прежде всего об этом шла речь в этом эссе) преэстетически располагает к встрече с Другим в эстетическом расположении «ветхого» (как опыта временности, конечности сущего). В этом расположении человек, созерцающий старые снимки, имеет дело не с относительно Другим, а с Другим безусловно, с Другим, переживанию (открытию) которого способствует *исчерпание в нашем опыте всего условного, относительного*, то есть... сущего. Опыт Другого сущему осуществим там и тогда, где и когда мы вышли на границу существования вещи как вещи, то есть оказались у пределов реального. Такому выходу к границе существования как раз и способствует созерцание старой фотографии.

Игра присутствия/отсутствия того, что изображено на снимке, дает возможность пережить конечность вещей, их отсутствие и тем самым «расчистить место» для самообнаружения Другого (уже не реального, а «реальнейшего»), того, в чьем свете только и присутствует вещь и все ее отображения.