

Зигфрид Кракауэр

Орнамент массы

Веймарские эссе



Зигфрид Кракауэр

Орнамент массы. Веймарские эссе

«Ад Маргинем Пресс»

1964

УДК 77.03
ББК 85.163

Кракауэр З.

Орнамент массы. Веймарские эссе / З. Кракауэр — «Ад Маргинем Пресс», 1964

ISBN 978-5-91103-757-4

«Орнамент массы» – сборник статей немецкого социолога и теоретика культуры Зигфрида Кракауэра (1889–1966), объединенных темой современного ему массового искусства и технических новшеств. Его эссе посвящены как общему анализу влияния капитализма на все виды массового искусства (в статье давшей название сборнику), так и более частным его проявлениям. Помимо размышлений о связи фотографии и человеческой памяти в статье «Фотография», в книге представлены очерки о пишущей машинке, технических приспособлениях в ресторане и превращении поэзии и творчества в бездушную торговлю.

УДК 77.03

ББК 85.163

ISBN 978-5-91103-757-4

© Кракауэр З., 1964
© Ад Маргинем Пресс, 1964

Содержание

Введение. Натуральная геометрия	6
Мальчик и бык	6
Две плоскости	7
Анализ плана города	9
Предметы внешние и внутренние	11
Фотография	11
Путешествие и танец	22
Конец ознакомительного фрагмента.	25

Зигфрид Кракауэр
Орнамент массы. Веймарские эссе
Второе издание

Siegfried Kracauer

Das Ornament der Masse. Essays

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1963.

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1964.

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2019, 2024

Посвящается Теодору Адорно

Введение. Натуральная геометрия

Мальчик и бык *Этюд движения*

Экс (Прованс), середина сентября 1926 года

Мальчик убивает быка. Фраза из школьной грамматики заключена в желтый эллипс, вскипающий от солнца. На овал глядят с трибун и с деревьев, на которых, словно сизые бананы, повисли местные. Одуревший бык беснуется на арене. Пьяной туше противостоит только мальчик.

Оранжевая точка с закрученной косичкой. Тринадцать лет, детское личико. Другие подростки его возраста мчатся в роскошных одеждах по прериям, спасают от мученической смерти белых женщин. От быка они бы убежали. Мальчик стоит и церемонно улыбается. Зверь побежден марионеткой.

По ритуалу кукла возбуждает ураган, он отражает ее, усилив. Она может выбросить красный платок – бык узнает фетиш врага. Он рвется повергнуть его, платок взмывает вверх, превращенный куклой в затейливый завиток. Естество даст себя наколоть, от глассады струящихся складок угаснет сила.

Марионетка становится оранжевой женщиной, манит увальня. Приближается, баюкая шагами, в руках две маленькие яркие пики. Театральный смех в струнку вытянутой героини возвещает начало любовной битвы. Бык попадает в сети хитроумного ритма. Но паутина упруга, и вот уже мальчик-маг вонзил короткие пики быку в бока. Три пары пик с развевающимися лентами, орнамент на туше, вязальные спицы в клубке шерсти. Тот хочет стряхнуть их – напрасно, геометрия крепко засела в ребрах.

Мальчик расправляет платок цвета петушиного гребня. Столь длинна шпага, спрятанная под завесой плаща, что он мог бы вскарабкаться по ней вверх. Свойства плоскости, линии знаменуют приближение конца. Мелькает красная тряпка, шпага рисует сужающиеся круги. Сила орнаментов повергает быка в дрожь. Только что обвивавшие его кольцами дыма, они кое-где попадают в цель, грозно сжимаются, дают всё сильнее, чтобы он сгинул в тенетах.

Но это пока игра. Шпагу еще можно отвернуть, красное может не встретиться с кровью. И только один укол – мгновенная колющая вспышка, которая прорвет стену. Шпага выскакивает из марионетки, это не мальчик нанес удар. В изумлении стихийная мощь спотыкается и тарашит глаза. Прямоту шпаги одолевает кривизна падающей массы. Царство взмахов и красок.

Обегающему овал крошечному герою бросают шапки и кошельки, букеты славы. Солнце пылает в эллипсе. Мальчик стоит и церемонно улыбается.

Две плоскости

Бухта

Марсель, слепящий амфитеатр, громоздится вокруг прямоугольника Старого порта. Вымощенную морем площадь, всей своей глубиной врезающуюся в город, окаймляют по трем берегам однообразные ленты фасадов. В их гладкий блеск вторгается прямо напротив входа в залив дорога дорог, улица Канебьер, влекущая порт дальше, внутрь города. Она не только связывает взметнувшиеся ввысь террасы с площадью-чудовищем, со дна которой, как струи фонтана, встают жилые кварталы. На нее, на место схождения всех перспектив, ориентированы церкви, к ней обращены еще голые холмы. Едва ли где-то найдется арена, собравшая такую публику. Если бы этот бассейн заполнили океанские пароходы, их дымовые знамена развевались бы над самыми дальними зданиями, если бы над плоскостью запускали фейерверк, свидетелем салюта был бы весь город.

Но океанские пароходы не заполняют бухту, петарды не соскальзывают с небес. Лишь по краям лениво покачиваются ялики, моторные баркасы, катера. В те времена, когда за рыбой еще ходили под парусом, порт был словно калейдоскоп, рассылал на причалы подвижные узоры. Они вливались в поры, на величественных домах за береговым фронтом блистали решетки. Блеск померк, бухта из дороги дорог стала пустынным прямоугольником. Доля его заброшенности передалась и боковому рукаву, забытому ручейку, который не отражает замершие дома.

Город раскидывает сети. Настигает добычу в новых портовых бассейнах, которые вместе с побережьем описывают огромную дугу. Прибытие и отправление трансатлантических пароходов – полюсы жизни, для исчезающих она пылает. Безотрадность голых пакгаузов – только видимость; к принцу из сказки они повернулись бы фасадом. В полостях приморского квартала кишит человеческая фауна, чистое стоит в лужах небо. Обветшалые дворцы превращены в бордели, они переживут любую галерею фамильных портретов. Людское сборище, где пропадают народы, сплывает по проспектам и торговым улицам. Они разгораживают кварталы, по которым растекается людской поток. Извечная масса мелких ремесленников бушует в ракушечных завитках какого-нибудь из них.

Неезженная, раскинулась в центре города бухта. Само ее бытие запрещает сводам смыкаться. У ее берегов улицы кончаются, она гнет прямые в кривые. В ее открытости теряется очевидность, ее пустота раскидывается под широким углом. Она так безмолвна, что паузой прокатывается сквозь пронзительный крик. Заполненные ярусы амфитеатра объемлют полое пространство. Поднявшаяся публика поворачивается к нему спиной.

Четырехугольник

Тот, кто находит эту площадь, ее не искал. Переулки скомканным серпантинном свиты друг с другом. Через складки земли ведут поперечины, трутся о штукатурку, ныряют в глубь подвалов и выплескиваются к своему началу. Жилье с черного хода, парадных лестниц нет. Двери стоят нараспашку, из них сероватой зеленью ползет запах морских отходов, красные лампочки указывают путь. Виды – словно импровизированные декорации: ряды подпружных арок, плиты с арабскими письменами, винтовые лестницы. Минуешь их – они прекращаются и возникают на новом месте. Их чередование знакомо по сновидениям.

Стена – провозвестник площади. Бессонная, она держится прямо и замыкает лабиринт. С собачьей покорностью следует за бороздой, плетется подле нее, повторяя каждый ее шаг. В стену вкраплены отверстия, небольшие проемы на большом расстоянии, которые не дают помещениям за ними никакого света. Другие стены такой же длины сужаются в перспективе, как железнодорожные рельсы, эти же – нет. Линии схода разбегаются, то ли оттого, что борозда у подножия стены уходит вниз, то ли оттого, что венец стены неуклонно растет. Рядом с бороздой внезапно раскидывается площадь.

Это четырехугольник, гигантской формой впечатанный в лабиринт. Казарменные корпуса строем становятся вокруг него, задняя стена выкрашена в красный цвет. Из нее выстреливает рампа, останавливается, обрывается. Горизонталы выведены по линейке, совершенно прямые.

На безлюдной площади происходит следующее: мощь квадрата выталкивает пленника в центр. Он и один, и в то же время нет. Наблюдателей не видно, но их взгляды проникают сквозь ставни, сквозь стены. Собранные пучками, скользят они по полю, пересекаясь в центре. Страх гол; предан их произволу. И пальмовые султаны не ласкают края площади, чтобы скрыть наготу. Вокруг четырехугольника на невидимых скамьях вершится суд. Это миг перед вынесением приговора, и он не кончается. Острая стена рампы тычется в ожидающего вердикта, следует за ним блуждающей указкой. Так глаза на известных портретах всегда следят за зрителем. Красный задник отделен от площади щелью, откуда поднимается проезд, скрытый за рампой.

Никто не ищет в переплетении галерей этот прямоугольник. Педант назвал бы его размер скромным. Но стоит только наблюдателям усесться на скамьи – он раздвигается на все четыре стороны света, угнетая скудную мякоть сна, и тогда это безжалостный квадрат.

Анализ плана города

Предместья и центр

Некоторые из парижских предместий представляют собой гигантские приюты для маленьких людей, от мелких чиновников до рабочих, ремесленников и тех субъектов, которых называют неудачниками лишь потому, что другие полагают себя преуспевшими. Суть их совместного бытия на протяжении столетий выражена в образе приюта, конечно, не буржуазного, но и не пролетарского свойства, если подразумевать под «пролетарским» дымовые трубы, казармы, шоссе. Это сосуществование одновременно убого и человечно. Человечность его трогательна не только потому, что жизнь в предместье сохраняет остатки естественности, ее наполняющие. Куда важнее, что это полное бытие находится под угрозой исчезновения.

Авеню Сент-Уан с полудня в субботу – рынок. Он возникает не как раскинутый шатер бродячего цирка, а так, словно улица беременна этим рынком и исторгает его из себя. Потребность обеспечить себя на воскресенье всем необходимым сгоняет сюда толпы людей, которые астрономы приняли бы за туманности. Люди сбиваются в плотные клубки, где каждый из них ждет, когда его на время распакуют. В перерывах между покупками они любят непрерывающимся спектаклем распада совокупностей, к которым сами принадлежат. Это удерживает их в пределах жизни.

Даже если бы улицу омывало Средиземное море, открытые лавки не смогли бы зиять окнами сильнее. Товары хлещут из них потоком, утоляя телесные потребности; поток карабкается вверх по фасадам, прерывается, пересекая улицу, и по ту сторону встречного водоворота прохожих с удвоенной силой взлетает ввысь. Над густой ботвой невякорчеванных натуральных продуктов, которые позднее в качестве *hors d'oeuvres*¹ оживят ресторанные меню, клонит свои макушки девственный лес окороков. Рядом буйствуют заросли предметов домашнего обихода в чехлах из мешковины, а прелестная Флора присыпает их обыденность цветами.

В орбиту человеческого тепла вещи входят поневоле. Из органической лавки продуктовых рядов является аппарат из стекла и металла, чье острое жало, кажется, рождено исключительно пристрастием к пыткам. Блеск жала наводит на мысль, что этот инструмент способен просто так, прихоти ради, вонзиться в цветущие шматы мясных туш, в тела рыб и рагу из моллюсков, возле которых он устроился. Это масляный дозатор, из своей стеклянной утробы он по каплям льет в небольшие емкости покупателей полезные порции желтой жидкости. Бедность окружения настраивает его на дружелюбный лад и превращает из механической пчелы в безобидного домашнего кобальда, домового, который помогает в приготовлении пищи и хорошо относится к детям.

Пусть даже рынок объемлет космически полный ассортимент универсального магазина, он всё равно остается лишь дешевым изданием большого мира. Всё, что здесь есть, – ничтожно, тускло, как на плохих фотографиях. Не зря революции рождались в предместьях. Им не хватает счастья, чувственного блеска.

Он распростерся в центре, в мире бульваров. Толпа здесь иная, не та, что на окраинах. Ни цели, ни урочного часа ей для круговорота не требуется; она струится вне времени. Потемневшие дворцы еще живут и делятся как образы, однако сила их изящных пропорций уже едва способна справляться с уймой людей и машин. Никто не придумывал план, согласно которому составные части суеты выводятся на асфальте каракули линий, нет никакого плана,

¹ Закуски (франц.). – Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, примеч. переводчиков.

цели укупорены в отдельных частицах, и направления поворотам задает закон наименьшего сопротивления.

За зеркальными стеклами необходимое смешивается с избыточным, которое оказалось бы более необходимым, не разливайся оно так безудержно. Представителям любых сословий позволено вечерами погружаться в созерцание драгоценных камней, мехов и вечерних туалетов, чье безусловное великолепие многообещающе манит в финалах низкопробных романов. Возможность представить себе стоимость этих ценностей делает их недоступнее прежнего. Их пространственное соседство заставляет посещать один магазин за другим и в инвентарных целях приобретать предметы всякого рода. Но меньше всего обладать ими сможет тот, кем завладеют они.

С приходом сумерек на уровне глаз зажигаются огни. Неуклонно, как костяшки на счетах, курсируют софиты по лабиринту из огненных стрел и бенгальских всполохов. Эпицентры ночной жизни иллюминированы так ярко, что приходится затыкать уши. А источники света между тем собрались ради собственного удовольствия, а не для того, чтобы светить людям. Их лампы хотели бы озарить ночь – и только прогоняют ее. Их рекламы врезаются в память, не расшифровываясь. Красноватое мерцание, струящееся за ними, завлакивает разум.

В сутолоке вырастают газетные киоски – крошечные замки, где происходят рандеву материалов со всего мира. Враждующие в жизни соперники лежат, прижавшись друг к другу, – большего согласия и быть не может. Там, где еврейские издания, покоясь на фундаменте из арабских текстов, соприкасаются с жирными заголовками на польском, мир обеспечен. Только вот газеты не знают друг друга. Каждый экземпляр сам по себе, свернут и довольствуется изучением собственных колонок. Несмотря на физическую близость, обеспеченную газетными листами, их новости настолько бессвязны, что не дают о себе знать. Между строк безраздельно властвует демон отчуждения.

Так происходит не только в Париже. Города мира, они же места блеска и шика, всё больше и больше похожи друг на друга. Различия между ними стираются.

Широкие улицы ведут из предместий к блеску городского центра. Но здесь не то, к чему они стремятся. Счастья, уготованного убогости окраины, можно достичь совсем по другим радиальным, не по тем, что есть в наличии. И всё же по улицам, ведущим в центр, ходить нужно, потому что ныне их пустота – реальность.

Предметы внешние и внутренние

Фотография

*В те блаженные времена пошел я раз и вижу – висят на маленькой шелковой ниточке Рим и Латеран, и бежит безногий человек быстрой самого резвого коня, а острый меч мост пополам рассекает.
Сказки братьев Гримм. «В стране небывалой»*

1

Вот как выглядит *кинодива*. Ей двадцать четыре года, она на обложке иллюстрированного журнала, перед отелем «Эксцельсиор» на Лидо. На дворе сентябрь. Если навести лупу, то увидишь растр – миллионы точек, из которых состоят дива, волны и отель. Но не сетка точек подразумевается под изображением, а живая знаменитость на Лидо. Время: сегодняшний день. Подпись под фото вещает о демонизме: наша демоническая дива. Впрочем, в яркости ей не откажешь. Челка, соблазнительный наклон головы и двенадцать ресниц справа и слева – все перечисленные детали добросовестно зафиксированы камерой, каждая на своем месте – безупречная картинка. Всякий с восхищением узнает диву, потому что видел оригинал на экране. Диву ни с кем не спутаешь, настолько удачно вышла она на фотографии, – одна из дюжины «Девчонок Тиллера»², но разве это имеет значение. Девушка мечтательно стоит перед отелем «Эксцельсиор», который греется в лучах ее славы, наша демоническая дива, существо из плоти и крови, двадцать четыре года, на Лидо. Сентябрь.

Неужели и *бабушка* выглядела так же? Фотография более чем шестидесятилетней давности, снимок вполне в современном смысле слова, на нем – девушка двадцати четырех лет. Фотографии претендуют на сходство, и данный снимок, должно быть, тоже похож на свой объект. Он со всей тщательностью изготовлен в ателье придворного фотографа. Однако без устной традиции только по изображению образ бабушки не реконструируешь. Внуки знают, что последние годы жизни она провела в жалкой комнатенке с видом на Старый город, что на потеху детям пускала солдатиков танцевать по стеклянной столешнице³; знают они и страшную историю из ее жизни и две излюбленные ее поговорки, смысл которых от поколения к поколению немного искажается. Приходится на слово верить родителям, утверждающим, будто они слышали всё из маминых уст и будто на фотографии именно та самая бабушка, о какой сохранились скудные воспоминания, хотя и те, возможно, вскоре забудутся. Показания свидетелей ненадежны. На самом-то деле с фотографии смотрит вовсе не бабушка, а подруга, на нее похожая. Современников уж нет, а как же сходство? Прообраз давно истлел. Потемневшее изображение имеет с сохранившимися в памяти чертами столь мало общего, что внуки с некото-

² «Девчонки Тиллера» – один из самых успешных британских танцевальных коллективов начала XX века, названный в честь манчестерского хореографа Джона Тиллера (John Tiller) и получивший европейскую известность. Была также открыта «Школа танцев Тиллера» и организовано множество трупп, где все девушки подбирались по росту и весу и танцевали в стиле *precision dancing*. Число девушек в шоу варьировалось, но стандартное число участниц – двенадцать. Речь шла о новом типе женской красоты, основанной на здоровье и спорте. В Берлине коллектив выступал в 1924–1931 годах. См. также эссе «Орнамент массы».

³ В автобиографической новелле З. Кракауэра «Георг» (1934) герой вспоминает, как в детстве бабушка ставила оловянных солдатиков на стеклянную столешницу и стучала снизу пальцем, заставляя их беспорядочно двигаться.

рым удивлением подчиняются желанию разглядеть на снимке свою прародительницу, точнее ее фрагменты. Ну хорошо, бабушка так бабушка, хотя, если взглянуть на вещи трезво, – просто юная девушка, сфотографированная в 1864 году. Девушка постоянно улыбается, всё время одной и той же улыбкой; улыбка остановилась, более не указывая на ту жизнь, из которой изъята. Сходство уже ничего не означает. В точности такие же, навеки застывшие, улыбки и у манекенов в парикмахерских. Этот манекен не принадлежит сегодняшнему дню, ему в самую пору стоять рядом с другими подобными экспонатами в музейной витрине с надписью «Моды 1864 года». Манекены демонстрируют исторические костюмы, потому и помещены в музей, и бабушка на фотографии – археологический манекен, наглядно демонстрирующий наряд определенной эпохи. Стало быть, вот как тогда одевались: шиньоны, туго зашнурованная талия, кринолин и жакет зуав⁴. На глазах внуков образ бабушки распадается на модно-старомодные кусочки. Внуки посмеиваются над нарядами, которые после исчезновения своих носителей удерживают поле битвы в одиночку – декорация, обретшая самостоятельность. Они не испытывают благоговения, нынче девушки одеваются иначе. Они смеются. И в то же время охвачены ужасом, потому что в орнаментике костюма, из которого исчезла бабушка, как будто различают былое время – безвозвратно ушедший миг. Время нельзя сфотографировать, как улыбку или шиньоны, но выразить можно, что, по их разумению, и делает фотография. Но если бы только от нее зависела продолжительность существования, они вряд ли сохранились бы во времени как таковом, скорее уж само время сотворило бы из них свой образ.

2

«О раннем периоде дружбы Гёте и Карла Августа⁵», «Карл Август и выборы коадьютора⁶ в Эрфурте в 1787 году», «Путешествие богемского жителя в Иену и Веймар» (1818), «Воспоминания веймарского гимназиста» (1825–1830), «Свидетельство современника о торжествах в честь Гёте в Веймаре 7 ноября 1825 года», «Вновь обретенный бюст Виданда работы Людвиг Клауэра⁷», «План национального памятника Гёте в Веймаре»... Гербарий этих и подобных изысканий составляют ежегодные альманахи Общества Гёте⁸, издание которых не может завершиться в принципе. Высмеивать гётеведов, раскладывающих на страницах этих томов свои препараты, нет нужды, ведь их наука – не ровен час – прикажет долго жить, как и проблемы, которые она рассматривает. О псевдоглянце многочисленных монументальных произведений, посвященных фигуре Гёте, его сущности, личности и т. п., напротив, пока мало кто догадывается. В основе гётеведения лежит принцип *исторического* мышления, утвердившегося почти одновременно с нынешней фотографической техникой. В общем и целом его представители считают, что объяснить можно любое явление, достаточно лишь заглянуть в корень его основания⁹, что, восстановив непрерывную цепочку событий в их временной последовательности,

⁴ Зуав – короткий жакет, традиционно украшенный позументом; вошел в моду в начале 1830-х годов. Название получил в честь пехотного подразделения зуавов во французских колониальных войсках в Алжире.

⁵ Карл Август фон Заксен-Веймар-Эйзенахский (Karl August von Sachsen-Weimar-Eisenach, 1757–1828) – герцог, покровитель наук и искусств.

⁶ Кoadьютор – католический титулярный епископ (то есть имеющий сан епископа, но не являющийся ординарием епархии), назначаемый Святым престолом в определенную епархию для осуществления епископских функций наряду с епархиальным епископом с правом наследования епископской кафедры. Необходимость назначения епископа-коадьютора возникает, когда по ряду причин епархиальный епископ не в состоянии справиться со всеми функциями, которые входят в круг обязанностей главы епархии.

⁷ Йоханн Кристиан Людвиг Клауэр (Johann Christian Ludwig Klauer, 1782–1813) – веймарский живописец и скульптор; именно он снимал в 1805 году посмертную маску Шиллера.

⁸ Общество Гёте было учреждено по инициативе герцога Карла Александра в 1885 году; ежегодник выходит с 1880 года по настоящее время.

⁹ В первом издании эссе Кракауэр самым ярким представителем такого подхода называет Дильтея.

можно ухватить историческую действительность. Фотография передает непрерывность пространства; историзм же стремится заполнить временной континуум. Согласно историзму, полное отображение внутривременного процесса содержит в себе также и смысл совершившихся во времени содержаний. И если бы в изображении Гёте отсутствовали промежуточные звенья, будь то выборы коадьютора в Эрфурте или воспоминания веймарского гимназиста, такому изображению недоставало бы подлинности. С точки зрения историзма речь идет о фотографии времени. И для него этой последней соответствовал бы монументальный фильм, который во всех ракурсах представил бы запечатленные в ней процессы.

3

Память не включает в себя ни полного представления о пространстве, в котором разворачивались события, ни исчерпывающей временной характеристики их хода. В сравнении с фотографией воспоминания полны лакун. Нехорошая история, в какую оказалась замешана бабушка и какую рассказывают снова и снова, поскольку говорить о ней не любят, фотографу неинтересна. Зато ему известна каждая новая морщинка на ее лице, он записал даты их появления. Память по части дат не особо дотошна, она совершает скачки через годы или же растягивает время по своему усмотрению. Выбор черт, сохраненных памятью, представляется фотографу случайным. Он именно такой, а не иной, поскольку обусловлен общими целями и задачами, какие требуют выяснения, искажения или выделения определенных деталей объекта, бесконечность причин, не слишком-то доброкачественная, определяет остатки, подлежащие фильтрации. Какие сцены вспоминаются человеку, не суть важно: они означают нечто, имеющее к нему отношение, но вот какое именно – понимать совсем не обязательно. Они откладываются в памяти, ибо касаются лично его. То есть они организованы по принципу, существенно отличающемуся от принципа организации фотографии. Фотография способна объять данное как пространственную (или временную) непрерывность, образы памяти, напротив, сохраняют ее только в той мере, в какой она наполнена смыслом. Поскольку же смысл не открывается в лишь пространственной или лишь временной взаимосвязи, воспоминания только косвенно соотносятся с тем, что передано на фотографии. Если фотография извлекает из памяти фрагменты – поскольку не передает смысла, который несут в себе ее образы и который возносит ее над сферой фрагментарного, – то память улавливает в фотографии лишь некую смесь, отчасти состоящую из отбракованных деталей.

Значимость образов памяти определена правдой, в них содержащейся. Пока они втянуты в неконтролируемую жизнь чувств, им присуща своеобразная демоническая двусмысленность – они размыты, как молочное стекло, сквозь которое не проникает ни один отблеск света. Их очертания становятся гораздо отчетливее, когда сознание прореживает растительный покров души и полагает предел нажиму природы. Отыскать истину способно только раскрепощенное сознание, вполне понимающее демонизм инстинктов. Оно помнит все приметы, принятые им за истину, которая через них либо заявляет о себе, либо устраняется. Образ, в коем присутствуют эти приметы, выделяется среди прочих образов памяти, поскольку в отличие от них его содержание составляет не множество тусклых воспоминаний, но то, что принято за истину. Все воспоминания должны свестись к этому образу, который с полным правом можно назвать последним, ибо лишь в нем живет незабываемое. Последний портрет человека, собственно, и есть его *история*. В ней нет ничего, что не имело бы существенного отношения к истине, открывшейся раскрепощенному сознанию. Как она будет рассказана, не зависит в конечном счете ни от природных качеств человека, ни от взаимосвязей, якобы составляющих его индивидуальность; таким образом, из этого арсенала в его историю попадают только кусочки. История личности подобна *монограмме*, где имя сгущается до контуров, они-то в качестве орнамента

и обретают значение. Монограмма Эккарта¹⁰ – верность. Великие исторические явления продолжают жить в легендах, которые, как всегда, – пусть и наивно – норовят утаить их правдивую историю. Словно по наитию, фантазия запечатлела в настоящих сказках типичные монограммы. На фотографии история человека кажется запорошенной снегом.

4

Когда Гёте показал Эккерману пейзаж кисти Рубенса, тот, к его удивлению, отметил, что свет на картине падает с двух противоположных сторон, «что противно всем законам природы». Гёте ответил: «В этом как раз Рубенс и проявляет свое величие и доказывает, что его свободный дух стоит *над* природой и трактует ее сообразно собственным высоким целям. Двойной свет – это, конечно, слишком, и вы можете сказать, что он противен природе. Но если он и противен природе, я скажу, что он *выше* природы, скажу, что это дерзкий прием мастера, посредством которого он гениально демонстрирует, что искусство необязательно подчиняется естественной необходимости, а имеет собственные законы»¹¹. *Портретист*, всецело покорный «естественной необходимости», в лучшем случае создавал бы лишь фотографии. В эпоху, которая началась с Возрождения и теперь, пожалуй, подходит к концу, «произведение искусства» твердо придерживается законов природы, каковые в течение данной эпохи всё больше и больше обнаруживают собственное своеобразие; однако, постигая природу, произведение искусства устремляется к «высоким целям». Это познание на уровне красок и форм, и чем оно всеохватнее, тем ближе к ясности последнего воспоминания, несущего в себе приметы «истории». Мужчина, позировавший Трюбнеру¹² для портрета, попросил художника не забыть морщины и складки на его лице. Трюбнер указал за окно и сказал: «Вон там живет фотограф. Если вам угодно складок и морщин, позовите его, он вам их все изобразит; ну а я пишу историю...» Дабы проступила история, необходимо разрушить поверхностный контекст, предлагаемый фотографией. Ибо в произведении искусства смысл предмета изливается в пространстве, а в фотографии пространство вокруг предмета и есть его смысл. Обе пространственные формы, «естественная» и та, что складывается в процессе его познания, не тождественны друг другу. Упраздняя первую из них ради второй, произведение искусства приобретает достигнутое фотографией *сходство*. Сходство апеллирует к внешней форме объекта, которая отнюдь не выдает того, что открывается познанию; только в произведении искусства объект предстает перед нами во всей своей ясности. Оно подобно волшебному зеркалу, которое отражает обращающегося к нему человека не таким, каким он видится, но таким, каким он хочет быть или каков он есть по своей сути. Произведение искусства тоже не застраховано от разрушения временем; смысл его как раз и проступает из разрозненных элементов, тогда как фотография собирает эти элементы вместе.

Вплоть до второй половины минувшего столетия фотографическим делом занимались чаще всего бывшие художники. Не слишком обезличенной технологии того переходного времени созвучно было и окружающее пространство, где еще улавливались остатки смысла. С растущим обособлением техники и одновременным изъятием смысла из предметов *художественная фотография* теряет свои права; она вырастает не в произведение искусства, но в его имитацию. Изображения детей – прерогатива Цумбуша¹³, крестный отец фотографических

¹⁰ Эккарт – герой германского эпоса, предупредивший нибелунгов об опасности нападения гуннов, а также персонаж новеллы Л. Тика «Верный Эккарт и Тангейзер» (1799) и стихотворения Гёте «Верный Эккарт» (1811).

¹¹ Согласно «Разговорам с Гёте» Эккермана, этот разговор состоялся 18 апреля 1827 года; речь, вероятно, идет о картине «Возвращение крестьян с полей» (1632–1634).

¹² Генрих Вильгельм Трюбнер (Heinrich Wilhelm Trübner, 1851–1917) – немецкий художник, работавший в реалистической, а позднее в импрессионистской манере; член мюнхенского «Сецессиона».

¹³ Людвиг фон Цумбуш (Ludwig von Zumbusch, 1861–1927) – немецкий художник, прославившийся пастельными пейза-

пейзажных зарисовок – Моне. Художественные композиции, не выходящие за пределы умелых имитаций известных стилей, как раз и не дают того изображения остатков природы, какое в известной мере могла бы дать новейшая техника. Современные художники составляют свои картины из фотографических фрагментов, дабы подчеркнуть событие овеществленных явлений, простирающихся в пространственных взаимосвязях. У художественной фотографии намерения совсем иного рода. Она не исследует объект средствами фотографической техники, а стремится стильно замаскировать свою техническую природу. Человек, занимающийся эстетической фотографией, – это художник-дилетант, который подражает искусству, сбрасывая со счетов собственно его суть, вместо того чтобы взять ее, это такое лишенное содержания нечто, на прицел. Так, например, ритмическая гимнастика стремится вовлечь в процесс душу, о коей не имеет ни малейшего представления. Подобно художественной фотографии, она притязает на принадлежность к возвышенным сферам жизни, и это ее притязание основано на желании возвеличить свою деятельность, и без того возвышенную, если, конечно, имеется объект, соответствующий ее технологической природе. Фотохудожники действуют в угоду тем социальным силам, которые заинтересованы в ложной духовности, потому что истинного духа страшатся; ему ведь ничего не стоит взорвать основы, чье существование зиждется на мнимом присутствии этого духа. Постараться вскрыть тесные связи между господствующим общественным устройством и художественной фотографией действительно стоит.

5

Объект на фотографии утрачивает свою четкость, его снимают с разных позиций как пространственный континуум. Последнее воспоминание в силу своей незабываемости переживает время; фотография, которая не берет это в расчет и не понимает, в гораздо большей мере связана с моментом своего возникновения. «Суть фильма – это до известной степени суть времени», – замечает Э.А. Дюпон¹⁴ (в своей книге о кино¹⁵) по поводу среднестатистического фильма, тема которого – обычный поддающийся фотографированию окружающий мир (цитирую по книге Рудольфа Хармса¹⁶ «Философия кино»¹⁷). Но как только фотография становится *фактором текущего времени*, ее функциональное значение меняется в зависимости от того, принадлежит ли она области настоящего или же некоему этапу прошлого.

Актуальная фотография, отображающая знакомые *современному* сознанию явления, открывает доступ к жизни оригинала, но лишь ограниченный. Каждый раз она фиксирует внешнюю сторону вещей, которая сейчас, в эпоху господства фотографии, стала таким же общепонятным выразительным средством, как язык. Современник полагает, что видит на фотографии саму кинодиву, а не только ее челку или поворот головы. Разумеется, по одному лишь снимку не составить суждения. Но, к счастью, дива живет среди нас, и обложка иллюстрированного журнала, как и надлежит, напоминает нам о ее реальном существовании. То есть современная фотография берет на себя роль посредника и являет оптическое обозначение дивы, к коему мы прибегаем в стремлении ее понять. По поводу того, что эффективность дивы

жами и полотнами наивно-пасторального содержания.

¹⁴ Эвальд Андре Дюпон (Ewald André Dupont, 1891–1956) – немецкий режиссер и сценарист; самый знаменитый его фильм – «Варьете» (1925), драма с Э. Яннингсом из жизни цирковых артистов; с 1926 года работал в Великобритании и США; фильм «Атлантик» (1929), художественная интерпретация гибели «Титаника», стал одним из первых немецких звуковых фильмов.

¹⁵ Dupont E.A. *Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet*. Berlin, 1919.

¹⁶ Рудольф Хармс (Rudolf Harms, 1901–1984) – немецкий писатель; в начале карьеры писал рекламные тексты, затем стал кинокритиком, к этому времени относятся его теоретические работы о кино; позднее обратился, в частности, к биографическим романам о знаменитостях: Марко Поло, Калиостро, Парашельсе, Робеспьере и других.

¹⁷ Harms R. *Philosophie des Films: Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen*. 1926. Рецензия З. Кракауэра на эту книгу опубликована в *Frankfurter Zeitung* (10.07.1927. S. 5).

сводится к ее демонизму, позволительно в конце концов выразить сомнения. Ведь демонизм есть не столько сообщение, передаваемое фотографией, сколько впечатление зрителей, видевших оригинал на экране. В нем они опознают воплощение демонического начала – пусть так. Изображение свидетельствует о демонизме, однако не по причине его сродства с оригиналом, а скорее *вопреки* ему. До поры до времени оно еще привязано к пока что неопределенному образу-воспоминанию, с коим фотографическое сходство не соотносится. Однако этот образ-воспоминание, порожденный созерцанием нашей прославленной дивы, пробивается сквозь стену сходства в пространство фотографии и тем самым придает ей некоторую внятность.

Если же фотография устаревает, непосредственно связать ее с оригиналом становится невозможно. Неживое тело кажется меньшим, чем при жизни. Так и *старая* фотография в сравнении с современной предстает таким уменьшенным вариантом. Из нее ушла жизнь, изливавшаяся далеко за границы обычного пространства. С воспоминаниями дело обстоит совсем иначе – они разрастаются до монограмм воспроизводимой в памяти жизни. Фотография – это осадок, отслоившийся от такой монограммы, и знаковая ценность ее с каждым годом уменьшается. Подлинная суть оригинала остается в прошлом; фотографии из этого прошлого переппадают лишь остатки.

Если бабушки, что изображена на снимке, больше нет в живых, то позаимствованный из семейного альбома образ неумолимо распадается. В случае дивы взгляд наш блуждает: нас привлекает то челка, то демонизм; вызволяя из небытия бабушку, мы снова думаем о шиньонах – детали моды накрепко оседают в нашем сознании. Фотография привязана к времени точно так же, как и *мода*. И поскольку единственное ее назначение в том, чтобы служить современной оболочкой человека, сегодняшняя мода нам близка и понятна, а старая – пониманию недоступна. Мы видим фотографию, где туго зашнурованное на талии платье представляется нам таким старинным господским домом, пущенным под снос в силу того, что центр города теперь в другом районе. В подобных домах обыкновенно вьют себе гнездышко представители низших сословий. Только очень старый наряд, утративший всякую связь с настоящим, обретает ту особую красоту, которая свойственна руинам. Совсем недавно модный костюм нынче смотрится странно. Внуков забавляет бабушкин кринолин покроя 1864 года – невольно думаешь, что ножки современных девушек в нем бы попросту утонули. Недавнее прошлое, еще жадное до жизни, видится нам куда более замшелым, чем то, что кануло в незапамятные времена, но сегодня наполняется иным смыслом. Немощность притязаний, какие выказывает кринолин, выставляет его в смешном свете. Бабушкин наряд на фотографии смотрится как выброшенное за ненадобностью тряпчонное нечто, которое тщится продлить свое существование. Оно распадается, как труп, но по-прежнему пыжится, словно в нем еще есть жизнь. Пейзаж, да и любой другой предмет на старой фотографии, предстает точно таким же нарядом. Воссозданное на снимке совершенно не отвечает образу, сложившемуся в раскрепощенном сознании. Изображение фиксирует контексты, из которых извлечено, а значит, запасы, содержащиеся в нем, непомерно урезаны, хотя признаваться в этом не желают. Чем сильнее сознание отвергает естественные связи, тем ошутимее умалется природа. На старинных гравюрах, выполненных с фотографической точностью, рейнские холмы высятся перед нами, как горы-исполины. С развитием техники они дали заметную усадку: теперь это уже мелкие возвышенности, и мания величия прежних, состарившихся видов вызывает легкую улыбку.

Призрак комичен и страшен одновременно. Устаревшая фотография вызывает не только смех. Она изображает безвозвратно ушедшее, а ведь из пережитков старины когда-то и состояло настоящее. Бабушка тоже была живым человеком, и в ее время шиньоны и корсет считались такой же неотъемлемой частью человека, как и высокий ренессансный стул с точеными ножками, – балласт, который не тянул ко дну и который брали на борт без раздумий. Ныне фотография блуждает по современности, словно призрак хозяйки замка. Только там, где имело место зло, являются привидения. Фотография становится призраком, потому что ряженая

кукла когда-то жила. Изображенное на снимке доказывает, что чуждая нам бутафория прежде была неотъемлемой частью жизни. Недостаточная внятность ее, особенно очевидно проступающая на старых фотографиях, раньше составляла неразрывное целое с явленным откровенно. Это чудовищное соединение, наличествующее в фотографии, вызывает ужас. Особенно будоражат душу сцены из довоенного времени, показанные в парижском авангардном кинотеатре «Студия урсулинок», – сцены, которые демонстрируют, как живут и здравствуют сохраненные в памяти черты давно исчезнувшей реальности. Подобно фотографическому образу, исполнение давних шлягеров или чтение написанных много лет назад писем заново воскрешает некогда разрушенное единство. Эта призрачная реальность *неизбывна*. Части ее разрознены в пространстве, и соединять их заново настолько необязательно, что, если кто-нибудь и захочет помыслить их в ином порядке, отказа не будет. Они приросли к нам когда-то, как кожа, – так же и сегодня наша собственность неотделима от нас. Ничто не вмещает нас, и фотография собирает фрагменты вокруг ничто. Стоя перед объективом, бабушка на секунду сделалась частью представшего перед ним пространственного континуума. И увековечен был он, континуум, а не бабушка. Озноб пробирает того, кто рассматривает старые фотографии. Ибо нам сообщаются знания не об оригинале, но о запечатленном в пространстве мгновении; не человек проступает на снимке, но сумма того, что можно из него вычесть. Фотографическая передача уничтожает личность, и, если бы последняя совпала со своим изображением, она перестала бы существовать. Недавно один журнал под заголовком «Лица выдающихся людей. Вчера и сегодня!» опубликовал подборку фотопортретов известных людей в юности и зрелом возрасте. Вот Маркс-юноша¹⁸ и Маркс – лидер Партии центра, а вот Гинденбург-лейтенант и наш Гинденбург. Фотографии расположены рядом, как статистические отчеты: по ранней не узнаешь позднюю, а по поздней не реконструируешь раннюю. Приходится принимать на веру заявленное в этих оптических инвентарных описях сродство. О людях можно судить только по их «истории».

6

Дневные издания всё больше и больше сопровождают тексты иллюстрациями, да и возможно ли это – журнал без картинок? Фотография ныне чрезвычайно злободневна, и самым красноречивым тому подтверждением служит прежде всего рост числа *иллюстрированных газет*. Именно в них собрана полная палитра ролей, когда-либо сыгранных кинодивой перед публикой и камерой. Матери интересуются младенцами, а молодых людей пленяют ряды чудесных женских ножек, юные красотки томно вздыхают, глядя на звезд спорта и сцены, стоящих у трапа океанского лайнера, отплывающего в дальние края. В дальних краях также идет борьба интересов. Но только в фокусе внимания оказываются не они, а города, природные катастрофы, духовные лидеры и политики. В Женеве заседает конгресс Лиги Наций¹⁹. Устроен он ради того, чтобы показать, как беседуют перед отелом господина Штреземан²⁰ и Бриан²¹. Да и о новых модах надобно раструбить, иначе прекрасные девушки летом не догадаются, как они на самом деле

¹⁸ Имеется в виду Вильгельм Маркс (Wilhelm Marx, 1863–1946) – немецкий политик, председатель Партии католического центра.

¹⁹ Лига Наций – международная организация, основанная в 1919–1920 годы; ее цели включали разоружение, предотвращение военных действий, обеспечение коллективной безопасности, урегулирование споров между странами путем дипломатических переговоров, а также улучшение качества жизни на планете; прекратила свое существование в 1946 году.

²⁰ Густав Штреземан (Gustav Stresemann, 1878–1929) – немецкий политик, рейхсканцлер и министр иностранных дел Веймарской республики, вместе с А. Брианом удостоен в 1926 году. Нобелевской премии мира за заключение Локарнских соглашений, гарантировавших послевоенные границы в Европе; вместе с А. Брианом инициировал также создание Панъевропейского союза.

²¹ Аристид Бриан (Aristide Briand, 1862–1932) – французский политик, неоднократно был премьер-министром Франции и занимал в правительстве другие министерские посты.

прекрасны²². Вот светская жизнь красоток из мира моды – и чтоб непременно в сопровождении кавалеров; а вот как разверзается земля в далеких странах; господин Штреземан – и он тут как тут, сидит на террасе, окруженной пальмами, есть и малыши – для наших молодых мам.

Задача иллюстрированной прессы – дать исчерпывающую картину мира, доступного фотографическому аппарату; она регистрирует пространственные подобию людей, состояний и событий во всех возможных ракурсах. В основе ее лежит метод, используемый в еженедельных киножурналах, представляющих собой, по сути, подборку фотографий, тогда как для полноценного фильма фотография служит лишь средством. Ни одна эпоха не знала себя настолько хорошо, как наша, если, конечно, понимать под «знанием» изображение вещей, довольно точно, в фотографическом смысле, их передающее. Фотографии, коими напичканы журналы, по большей части отображают то, что существует в действительности. Они, таким образом, суть знаки, напоминающие об исходном объекте, который якобы предлагается узнать. Демоническая дива. Задача еженедельного фоторациона вовсе не в том, чтобы напоминать о знакомом прообразе. Если бы память питалась с этого стола, ей самой пришлось бы делать выбор объектов. Но поток фотографий сметает все дамы памяти. Неисчислимы образы теснят нас с такой силой, что грозят уничтожить имеющуюся, возможно, способность воспринимать вещи во всё их своеобразии. Схожая судьба уготована и произведению искусства после его репродукции. Размноженный оригинал живо отражен в поговорке «Мы вместе ходили, нас вместе схватили, нас вместе казнили»; казалось бы, копия должна дать оригиналу новые жизни, но он, скорее, тяготеет к тому, чтобы в этом множестве раствориться и продолжить существование уже в качестве художественной фотографии. Читатели иллюстрированных журналов разглядывают мир, непосредственно воспринять который не в состоянии, по милости всё тех же иллюстрированных журналов. Непрерывность пространства, каким его видит камера, доминирует над пространственными характеристиками воспринимаемого нами объекта; сходство между образом и оригиналом размывает контуры собственной «истории» последнего. Так плохо не знала себя еще ни одна эпоха. С изобретением иллюстрированных журналов господствующему классу открылся один из действеннейших способов бойкотировать познание. Успех бойкота не в последнюю очередь зависит от эффектного расположения картинок. *Соседство* образов друг с другом систематически уничтожает открывающиеся познанию взаимосвязи. «Образная идея» вытесняет саму идею, снежная рябь из фотографий свидетельствует о равнодушии к предмету изображения. Так быть не должно; но по крайней мере американские иллюстрированные журналы, которым во многом стремятся подражать их иноплеменные собратья, делают мир одномерным, и всё потому, что напичкивают его фотографиями. Подобное усреднение не случайно. Мир приобрел «фотографический облик», его можно запечатлеть, ибо он жаждет претворения в непрерывном пространстве, которое складывается из моментальных снимков. Бывает, что доля секунды, необходимая для фотографической выдержки, решает, насколько знаменит спортсмен и нужно ли поручать фотографам его съемку. Фигуры красоток и молодых людей можно точно так же поймать на камеру. Она поглощает всё, и это свидетельствует о *страхе смерти*. Своим огромным количеством фотографии стремятся искоренить мысль о смерти, присущую всякому образу памяти. В иллюстрированных журналах мир предстал как настоящее, которое можно заснять на пленку, и заснятое на пленку настоящее прочно укоренилось в вечности. Казалось бы, мир избавлен от смерти, в действительности же – угодил ей в лапы.

²² Вероятно, отсылка к поговорке «Kleider machen Leute» (*букв.*: «платье делает людей», «по одежке встречают»), вошедшей в обиход особенно после выхода в свет одноименной новеллы (1874) Готфрида Келлера, которая считается едва ли не самым знаменитым рассказом немецкоязычной литературы.

Чередой образных изображений, последней исторической ступенью которых является фотография, ведет свое начало от *символа*. Символ в свою очередь восходит к «природной общности», где природа еще полностью определяет сознание человека. «Как история отдельных слов всегда начинается с чувственного, естественного значения и лишь в процессе последующего развития переходит к абстрактному, переносному их применению, подобным же образом как в религии, так и в развитии индивида и человечества в целом можно заметить аналогичный процесс от материала и материи к душевному и духовному: символы, в которых первобытные люди привыкли закреплять свои представления о природе окружающего мира, тоже имеют чисто физическо-материальное основное значение. Природа, как и язык, взяла символику под свою опеку». Эта цитата из сочинения *Бахофена*²³ о плетущем канат Окносе²⁴ подтверждает, что изображенные на надгробии пауки и плетения первоначально означали деятельность формообразующей природной силы. По мере того как сознание обретает само себя и тем самым исчезает первоначальное «торжество природы и человека» (К. Маркс «Немецкая идеология»²⁵), образ всё больше приобретает отвлеченное, нематериальное значение. Но даже развиваясь, по выражению Бахофена, до обозначения «душевного и духовного», оно является неотъемлемой частью образа, и отделить их друг от друга невозможно. На больших исторических дистанциях образные изображения остаются символами. Пока человек испытывает в них потребность, он в своей практической деятельности зависим от природных условий, обуславливающих визуально-телесную предметность сознания. Только с покорением природы, которое неуклонно набирает обороты, образ теряет свою символическую силу. Отмежевывающееся от природы и противостоящее ей сознание уже высвободилось из своей наивной мифологической оболочки: оно оперирует понятиями, которые, разумеется, можно использовать во вполне мифологическом смысле. В известные исторические периоды образ еще сохраняет свою власть; символическое изображение становится *аллегорией*. Последняя означает лишь «общее понятие или отличную от нее самой идею; символ является чувственной формой, воплощенной идеей как таковой», – так определяет разницу между двумя видами образов старик Крейцер²⁶. На уровне символа мысль содержится в самом образе; на уровне аллегии мысль сохраняет и использует образ, как если бы сознание не могло решиться сбросить чувственную оболочку. Это грубая схема. Хотя ее вполне достаточно, чтобы наглядно продемонстрировать эволюцию представлений, ведущую к выходу сознания из его природного заточения. Чем решительнее сознание в ходе исторического процесса освобождается от этих оков, тем убедительнее проступает перед ним его природная сущность. Всё наделенное смыслом является сознанию уже не в человеческих образах, но проистекает из природы и направлено к ней. Европейская живопись последних столетий во всё возрастающем объеме изображала обделенную символическими и аллегорическими значениями природу. Однако запечатленные ею человеческие

²³ Иоганн Якоб Бахофен (Johann Jakob Bachofen, 1815–1887) – швейцарский ученый, этнограф, антиковед; особенно широко известны его работы о первобытном обществе, социальной эволюции, институте семьи и матриархате в древности.

²⁴ Окнос (*греч.*: «откладывающий на потом») – персонаж греческой и римской мифологии; был приговорен Аидом к вечному бессмысленному труду за то, что слишком дорожил жизнью и не хотел умирать: Окнос ходил по берегу и плел соломенный канат, который тут же съедала идущая следом ослица. См.: *Bachofen J.J. Oknos der Seilflechter: Ein Grabbild. Erlösungsgedanken antiker Gräbersymbolik.* Basel, 1859.

²⁵ «Немецкая идеология» – ключевая работа исторического материализма, написанная К. Марксом совместно с Ф. Энгельсом в 1845–1847 годы и при жизни авторов изданная лишь фрагментарно. См.: *Marx K. Die deutsche Ideologie // K. Marx, F. Engels. Marx-Engels-Gesamtausgabe (MEGA). Bd. 1.5. / Hrsg. v. D. Rjazanow u. W. Adoratskij.* Berlin, 1932.

²⁶ Георг Фридрих Крейцер (Georg Friedrich Creuzer, 1771–1858) – немецкий филолог; в своем главном труде «Символика и мифология древних народов, в особенности греков» (*Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen.* Leipzig, 1810–1812) сделал вывод о единстве всех древних религий мира.

черты никоим образом не лишены названных значений. Еще во времена дагеротипии²⁷ сознание было настолько связано с природой, что лица обретали содержание, неотделимое от реальной жизни. И поскольку природа меняется в точном соответствии с тем или иным состоянием познания, вместе с современной фотографией входит в силу избавленное от всякого смысла природное начало. Так же, как и ранние способы изображения, фотография отвечает определенному уровню развития материально-практической жизни. Она представляет собой продукт капиталистического процесса производства. Природа, явленная на фотографии, обнаруживает себя и в реальности порожденного этим процессом общества. Нетрудно представить себе общество, подпавшее власти немой природы, сколь бы абстрактным ни представлялось ее молчание. В иллюстрированных газетах и журналах просматриваются контуры такого общества. Если бы оно обладало устойчивостью, результатом эмансипации сознания стало бы его устранение; непроникнутая им природа снова получила бы место за столом, которое сознание покинуло. Но поскольку устойчивостью такое общество не отличается, раскрепощенному сознанию дан беспримерный шанс. Как никогда слабо связанное природными узами, оно может испытать на них свою власть. Обращение к фотографии – это *игра ва-банк* самой истории.

8

Бабушки уже нет, но кринолин так или иначе остался. Фотографии во всей их совокупности можно рассматривать как *общий инвентарь* более не поддающейся редукции природы, как сводный каталог всех данных в пространстве явлений, коль скоро сконструированы они не из монограммы объекта, но из естественной перспективы, в которую данная монограмма не вписывается. Пространственному инвентарю фотографии соответствует временной инвентарь историзма. Вместо того чтобы охранять «историю», которую сознание вычитывает из временной последовательности событий, историзм фиксирует события в такой очередности, что их взаимосвязь сама по себе не содержит ключа к пониманию истории. Банальная саморепрезентация пространственных и временных составляющих принадлежит общественному порядку, который регулирует себя в соответствии с экономическими законами природы.

Плененное природой сознание не в силах различить свои основы. Задача фотографии – показать его еще не явленный *природный фундамент*. Впервые в истории фотография выводит на свет вещи в их натуральной оболочке, впервые через нее заявляет о себе мир мертвых, живому человеку неподвластный. Она показывает города с высоты птичьего полета, снимает «крабы»²⁸ и фигуры с готических соборов. Пространственные формы в непривычных перекрещеньях, отдаляющих их от человека, заносятся в главный архив образов. Как только бабушкин наряд утратит связь с сегодняшним днем, он уже не покажется странным, наоборот, удивит, словно подводный полип. Наступит день, и демонизм нашей дивы рассеется как дым, прическа ее отойдет в прошлое наряду с шиньонами. Так архив приходит в упадок, поскольку его части не сведены воедино. Собранные в фотографическом архиве свидетельства отображают последние элементы природы, отчужденной от смысла.

Архивирование элементов приводит сознание к столкновению с природой. Оно противостоит безупречно отлаженной механике индустриализированного общества, но точно так же, благодаря фотографической технике, противостоит и отблеску оторванной от него реальности. Исторический процесс провоцирует судьбоносные столкновения во всякой сфере – вот это и есть *игра ва-банк*. Кладовая природы распалась на элементы, и образы ее отошли в полное рас-

²⁷ Дагеротипия – способ фотографирования на металлической пластинке, покрытой слоем йодистого серебра; была изобретена в 1822 году, но распространение получила только в 1839–1851 годы, после чего была вытеснена мокрым коллоидным способом получения фотоизображений.

²⁸ Краб – декоративный готический орнамент в виде листьев или цветов, где изображение как бы «вползает» на архитектурные элементы здания, чем и обусловлено образное название.

поражение сознания. Их изначальный порядок канул в прошлое, порваны пространственные связи, что соединяли их с оригиналом, который их породил. Но если тому, что осталось от природы, нет места в памяти, композиция из этих остатков, передаваемая в изображении, непременно будет носить временный характер. Сознанию, таким образом, вменяется в обязанность доказать *временность* всех существующих структур, а то и больше: пробудить хотя бы приблизительное представление об истинном порядке в кладовой природы. В книгах Франца Кафки раскрепощенное сознание избавлено от этой обязанности; оно разбивает привычную реальность, а потом строит ее из кусочков то так, то этак. Упразднение всех привычных отношений между естественными элементами есть самое наглядное доказательство того беспорядка, в каком находятся запечатленные на фотографии реликтовые формы. Пускать эти элементы в обращение – одна из возможностей кино. Оно неизменно пользуется ею, когда ассоциативно складывает из кусочков и фрагментов чужеродные образы. И если хаос, царящий в иллюстрированных газетах, – обыкновенное недоразумение, то игра с раздробленной природой – отголосок *сна*, где беспорядочно перемешаны фрагменты будней. Игра эта лишь подтверждает, что нам неведомы законы действующей системы, по которым в один прекрасный день бабушка и дива, вернее, то, что от них останется, займут уготованное им место в инвентарной описи мира.

Путешествие и танец

*Но истые пловцы – те, что плывут без цели:
Плывущие, чтоб плыть! Глотатели широт...*

*Бодлер*²⁹

В наши дни общество, обыкновенно называемое буржуазным, предается страсти к путешествиям и танцам с такой самоотверженностью, какую ни одна предшествующая эпоха не выказывала в подобного рода нечестивых занятиях. Слишком просто сводить эти пространственно-временные увлечения к транспортному буму или же пытаться отыскать им – как отголоскам послевоенного времени – психологическое объяснение. Сколь бы убедительно данные положения ни звучали, они не способны выразить ни особенности формы, ни, собственно, то значение, какое оба эти явления приобрели в настоящем.

Путешествие Гёте в Италию назначалось стране, какую поэт искал душой, но сегодня сама душа – что бы под этим словом ни подразумевалось – ищет смены пространства, и *путешествие* обеспечивает ей эту смену. По нынешним меркам цель путешествия не в нем самом, но в прибытии на новое место как таковое, спрос не столько на наличие определенного ландшафта, сколько на его инаковость. Отсюда слабость к экзотическому, которое хочется увидеть исключительно в силу его диковинности, а не оттого, что оно является предметом давно лелеяемой мечты. Чем большую усадку по милости автомобилей, кино и аэропланов дает мир, тем более относительно, разумеется, и понятие экзотического; под экзотическим ныне понимаются (во всяком случае, пока) не только крепко засевшие в сознании пирамиды и Золотой Рог, но всякий объект на карте, покуда из любой другой точки мира он видится необычным. Подобная релятивизация экзотического неизменно сопровождается его выдворением из действительности – рано или поздно романтические души сделаются инициаторами создания заповедников за высокой оградой, этаких закрытых сказочных сфер, сулящих посетителям такие переживания, какие в нынешние времена Калькутта навряд ли гарантирует. Скоро так и будет. Созданные цивилизацией удобства привели к тому, что сегодня лишь малая часть земной поверхности представляет собой *terra incognita*³⁰, что люди чувствуют себя как дома везде – в родных стенах, а равно в любом другом месте, или же нигде не находят себе приюта. Поэтому ныне в моде, строго говоря, совсем не то путешествие, когда наслаждаешься ощущением новых пространств – а как насладиться, если отели походят один на другой, да и красотами природы, что начинаются за их оградой, читателей иллюстрированных журналов тоже не удивишь, – поэтому ныне в моде путешествие, предпринимаемое ради него самого. Последнее подразумевает калейдоскопическую смену пространств, на ней-то и делается акцент, а не на устремленности – надо сказать, вполне естественной – в некую область, отличную по своему характеру от всех прочих, такое путешествие позволяет вкушать чай в традиционный *five o'clock* в менее будничной обстановке, но, пожалуй, тем оно и исчерпывается. Путешествие всё больше становится беспримерной возможностью быть там, где тебя обыкновенно не бывает; в замещении пространства, во временной смене места заключено его основное назначение.

Если путешествие редуцировалось до чистого переживания пространства, то *танец* – до скандирования времени. Грезы о вальсе уже более не греются, остались в прошлом скрупу-

²⁹ Перевод М. Цветаевой.

³⁰ Неведомая земля (*лат.*).

лезно отточенная живость контрдансов, хореографическая церемонность и сопутствующий ей легкий флирт – все эти нежные прикосновения на уровне чувств, перед коими еще благоговеет разве что старшее поколение. Современный бальный танец по своей структуре далек от отношений, действующих меж общественными слоями, и является лишь отображением чистого ритма; он не воссоздает во времени некое содержание, но возводит до содержания само время. Если в начальную эпоху своего формирования танец был частью культового обряда, то сегодня он сделался культом движения, если прежде ритм толковался как проявление душевно-эротического свойства, то ныне в своей самодостаточности он стремится освободиться от всякого рода толкований. Темп, живущий только ради себя самого и безразличный ко всем и вся, – вот потаенная интенция джазовых мудрецов, независимо от их африканско-пластичного происхождения. Они готовы на всё, лишь бы мелодия угадала, лишь бы растянулись паузы, утверждающие изжитие чувства, ведь в паузах обнажается и приобретает окончательную форму изначально заложенная в мелодию механизация. Происходит поворот от движения как средства передачи означаемого к движению как таковому, ничего более, кроме движения, не значащему, – факт этот подтверждает и использование фигур, с благословения парижских учителей танцев слегка модифицированных. Их порядок определен уже не объективным, созвучным содержанию законом, под который подстраивается и музыка, а обусловлен соответствующими произвольными двигательными импульсами, которые подстраиваются под музыку. Если угодно, это индивидуализация, но такая, что исключает индивидуальное. Поскольку именно джаз при всей его витальности предоставляет просто-живое самому себе, то утверждаемые им стили ходьбы, которые вполне очевидно грозят отшлифоваться до безликого, ничего не говорящего шага, суть не более чем ритмические композиции, своеобразные переживания времени, где наивысшее блаженство выражено в синкопе. Танец как протекающее во времени событие, разумеется, немислим без ритма; но только открывается ли в ритме его подлинная сущность или же, напротив, сам ритм определяет его символический конец? В наши дни исполнение танца, сходное с исполнением спортивного номера, подтверждает, что за всеми этими дисциплинированно отлаженными движениями не сокрыт никакой глубокий смысл.

Путешествие и танец, таким образом, выказывают опасный крен к формализму, это уже не события, развивающиеся в пространстве и времени, но то, что возводит метаморфозы пространства и времени в ранг события. Будь это не так, их содержание не подчинилось бы влиянию *моды* в столь сильной мере. Мода принижает реальную ценность вещей, на которые распространяется ее власть, и с устойчивой периодичностью заставляет феномены видоизменяться, вот только изменения эти не имеют никакой связи с самими вещами. Ее своенравный диктат, изымающий из мира форму, носил бы чисто разрушительный характер, когда бы не давал, пусть даже в самой ничтожной сфере, подтверждение глубокому человеческому единению, знаменованное которое дозволено и вещам. В наше время поиски и выбор курортных мест зависят чаще всего от капризов моды, что лишний раз доказывает обезразличивание цели путешествия. Точно так же тирания своенравной моды вершит свое дело в области бального танца: полюбившиеся новинки сезона не слишком насыщены содержанием.

Впрочем, в формальном отношении путешествие и танец уже давным-давно перегружены. В какие края податься, каким танцевальным па отдать предпочтение – зависит, как при выборе прически, от прихоти бесшабашного и неверующего анонима, чьим причудам слепо потакает модное общество; и тут пространственная и временная безудержность, кажется, востребована. Авантюризм движения как такового воодушевляет, неуловимое перетекание из привычных пространств и времен в еще более неизведанные будоражит страсть, скитальчество по самым разным измерениям почитается за идеал. К подобной двойной жизни во времени и пространстве вряд ли вождели бы столь сильно, когда бы не имело места *искажение* жизни реальной.

Реальный человек, не пожелавший стать частичкой отлаженного механизма, противится растворению во времени и пространстве. Он безусловно пребывает в здешнем пространстве, но движется в нем не по восходящей или нисходящей, а, оставив пределы широты и долготы, уходит в сверхпространственную беспредельность, какую ни в коем случае не следует путать с бесконечностью астрономического пространства. Столь же мало объемлет его и время, ход которого можно ощутить или измерить по часам; более того, он посвящен вечности, каковая отлична от бесконечно протяженного времени. Пусть даже жизнь его протекает в явленном ему посюстороннем мире, для коего и сам он явлен, он не один в сей юдоли, чья относительность и несовершенство ведомы тем, кому довелось столкнуться со смертью. Есть ли другой способ придать реальность преходящему, нежели тот, что определяет связь человека с непреложным, пребывающим по ту сторону пространства и над временем? Человек существует и тем самым утверждает свою принадлежность двум мирам, а точнее – он существует между обоими мирами: помещенный в пространство и время жизни, он не становится ей подвластен и берет прицел на потустороннее, где всё «здешнее» только и обретет смысл и завершенность. То, как нуждается «здесь» в подобного рода приправе, получает воплощение в художественном произведении. Изображая являющееся, искусство придает ему некую форму, позволяющую наделять его изначально не заданным смыслом, а тем самым соотносить с надпространственной и надвременной сущностью, которая облекает эфемерное в образ. Реальный человек ощущает с этой сущностью реальную связь, и в произведении искусства они образуют единое эстетическое целое. Человек, застигнутый «здесь» и нуждающийся в потустороннем, ведет в буквальном смысле слова *двойное бытие*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.