

Розалинд Краусс

—
Ф о т о г р а ф и
ч е с к о е :

о п ы т
т е о р и и
р а с х о ж д е н и й

Розалинд Краусс

**Фотографическое:
опыт теории расхождений**

Rosalind Krauss

Le Photographique.
Pour une Théorie des Écarts

Розалинд Краусс

**Фотографическое:
опыт теории расхождений**

Ад Маргинем Пресс

УДК 77.0
ББК 85.160
К78

Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы Музея современного искусства «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс»

GARAGE

Ad Marginem

Перевод с французского и английского — Алексея Шестакова
Оформление — ABCdesign

К78

Краусс, Розалинд

Фотографическое: опыт теории расхождений. —
М. : Ад Маргинем Пресс, 2014. — 304 с. — 18+

В авторский сборник Розалинд Краусс (р. 1941), ведущего американского историка и теоретика искусства, вошли тексты, так или иначе связанные с фотографией. Среди затрагиваемых тем — неприменимость к фотографии традиционных методов изучения искусства, ее причины и следствия; роль фотографии как специфической техники получения изображений в генезисе ключевых явлений новейшего искусства, казалось бы, прямо с нею не связанных, — «Большого стекла» Марселя Дюшана, сюрреализма и др.; теоретические возможности фотографии как средства прочтения и интерпретации произведений искусства. Для искусствоведов, историков фотографии, всех, интересующихся теорией и практикой современного искусства.

ISBN 978-5-91103-191-6

- © Éditions Macula 1990, et 2013 pour la sixième édition revue, corrigée et remaniée
© Шестаков А. В., перевод
© Марсель Дюшан / ADAGP (Paris) / PAO (Москва), 2014
© Ман Рэй / ADAGP (Paris) / PAO (Москва), 2014
© Рауль Убак / ADAGP (Paris) / PAO (Москва), 2014
© Ханс Беллмер / ADAGP (Paris) / PAO (Москва), 2014
© Estate Hans Namuth, 1990
© Irving Penn, 1990
© Estate Brassai—RMN—Grand Palais, 2013
© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014
© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС» / IRIS Foundation, 2014

Содержание

⁶ Юбер Дамиш. Исходя из фотографии

Фотографическое: опыт теории расхождений

¹⁵ Введение

I

²⁰ Существует ли объект мысли, обозначаемый выражением «история фотографии»?

²¹ По следам Надара

⁴⁸ Дискурсивные пространства фотографии

II

⁷⁸ Фотография и история искусства

⁷⁹ Импрессионизм: нарциссизм света

⁹⁷ Марсель Дюшан, или Воображаемое поле

¹²² Фотография как текст: случай Намута — Поллока

¹³⁶ Фотография и сюрреализм

III

¹⁶⁸ Фотография и форма

¹⁶⁹ Стиглиц: «Эквиваленты»

¹⁸³ Ноктамбулы

²⁰⁶ О ню Ирвинга Пенна: фотография как коллаж

IV

²¹⁸ С точки зрения фотографии

²¹⁹ *Corpus delicti*

²⁶⁸ Когда слова исчезают

²⁸¹ Заметка о фотографии и симулякре

Исходя из фотографии

Фотография не просто заполонила стены музеев и художественных галерей. Ее сравнительно недавнее вхождение в поле критики в качестве объекта знания и анализа, темы исследований и размышлений парадоксальным образом заслонило реальность, чьим знаком и в то же самое время продуктом она является. Заслонило, замаскировало эту реальность или до такой степени — под видом легитимирующего дискурса — исказило ее смысл, что умножение всевозможных текстов, посвященных практике, которая, как долгое время считалось, порывает с прошлым, приобретает оттенок возврата (наперекор модернистскому разрыву) к некоей утраченной было преемственности. Стремительный расцвет специализированного фотографического рынка вместе со всякого рода спекуляциями окончательно, как кажется, поставил точку в праздных дискуссиях о принадлежности фотографии к искусству, и цены, которых достигают ныне «винтажные» отпечатки, наводят на мысль о возвращении к ничуть не двусмысленным и даже ничуть не противоречивым применительно к технической сути фотографического процесса понятиям «подлинности», «оригинальности», а то и о возрождении в новом обличье *ауры* — фетишистского субститута той ауры, что окружала традиционное произведение искусства, пока не исчезла под натиском орудий фотомеханической репродукции. Впрочем, есть у отмеченного явления и другие следствия: подобно тому как в свое время это случилось с живописью, выход фотографии на художественный рынок подстегнул развитие столь же специализированной «литературы» — то есть, прежде всего, каталогов и монографических альбомов с неизменным сопровождением в виде вступительных статей и критических эссе. Как будто может или даже должна существовать особая литература по фотографии, как будто фотография должна или может вдохновить особую литературу.

Часть текстов, собранных Розалинд Краусс под общим заголовком «Фотографическое», на первый взгляд

соответствуют этому описанию. Среди них — вступление к каталогу выставки ню Ирвинга Пенна, а также две статьи, посвященные сюрреалистской фотографии и написанные в качестве сопровождения памятной выставки, одним из организаторов которой была Розалинд Краусс. Однако эти тексты отступают от законов жанра, ибо автор пишет не столько о фотографии, сколько *против* — не против самой фотографии, но против определенного способа о ней писать, и прежде всего писать ее историю. Есть впечатление, что, ярко свидетельствуя об отмеченном выше вторжении фотографии в критический дискурс, эта книга вместе с тем порывает с его господствующим направлением и работает вопреки ему, действует внутри него как инородное тело, внося разлад — или, лучше сказать, сдвиг — в его слишком уж выверенное и отлаженное устройство.

Работу, совершенную Розалинд Краусс исходя из фотографии — именно с ее точки зрения, а не *над* ней, — я считаю образцовой в силу, прежде всего, необычайной пронизательности, с которой она решила и сумела подойти к собственной критической эволюции, поначалу следовавшей актуальным или даже модным тенденциям своего времени, но затем отклонившейся и как бы развернувшейся себе навстречу, найдя в этом рефлексивном развороте опору для дальнейшего развития. Розалинд Краусс побуждает читателя, растерянного перед хаосом разборов и комментариев, которым подвергается сегодня фотография, задуматься о том, что может значить «история» этого искусства. История, какую ее пишут, если только применительно к фотографии возможна, по словам Вальтера Беньямина, иная история, кроме «малой»: ведь не исключено, что, подобно литературе, фотография не обязательно предполагает историю в смысле исторической науки. Но в то же время и история, которая пишет нас, вторгается в наши жизни здесь и сейчас, в том числе посредством и в свете (а равно и в тени) фотографии, — история, неминуемо становящаяся для нас личной, когда она внезапно попадает в точку благодаря тому, что Ролан Барт обозначил как *punctum* фото-

графин, — благодаря какой-то детали, черточке в ней, которая меня тычет, точит, мучит⁰⁰¹.

Сила книги Розалинд Краусс — достаточная, чтобы поставить ее в один ряд с «Краткой историей фотографии» Вальтера Беньямина и «Camera lucida» Ролана Барта, двумя работами, в которых она сама видит славу того, что называет, не углубляясь на сей счет в размышления, фотографической литературой, — эта сила идет от степени проникновения внутрь фотографии, да что там, интимности, достигаемой в описании ню Ман Рэя или Ирвинга Пенна, и вместе с тем от активности сцеплений, несовпадений, замыканий, открываемых — отчасти на уровне бессознательно — между образами, которые она подвергает анализу, никогда при этом не оставляя внешней, даже властной позиции, ею на себя взятой. То же самое относится и к взгляду автора на собственный опыт: автобиографический элемент сводится здесь к пунктирной разметке маршрута, который привел критика, воспитанного школой Клемента Гринберга и с багажом оной порвавшего с изысками «формализма» (притом что в ее представлении, как и в моем, этот термин лишен уничижительных оттенков), к решимости свидетельствовать о появлении в Нью-Йорке 1970-х годов форм искусства, которые еще можно было квалифицировать как абстрактные, но которые тем не менее следовали совершенно новым предпосылкам. Доказательство тому — роль фотографии

001 Так, признаться, достаточно неловко, мы попытались передать замысловатую игру слов, связанную Ю. Дамишем вокруг центрального понятия работы Барта о фотографии «Camera lucida». См. Roland Barthes, *La Chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. Cahiers du cinéma, 1980, p. 49: «Существует латинское слово для обозначения этой раны, укола, отметины, оставляемой острым инструментом; это слово тем более мне подходит, что отсылает к идее пунктуации и что фото, о которых идет речь, как бы размечены этими, подчас в избытке, чувствительными точками; отметины, раны в них именно точечны. Второй элемент, который расстраивает *studium*, я назвал бы словом *punctum*, ибо оно значит в числе прочего: укус, дырочка, пятнышко, порез, а еще — бросок игральных костей. *Punctum* в фотографии — это тот случай, который *укальзывает* (и еще — ранит, мучит) меня»; ср. также пер. М. Рыклина: Ролан Барт, *Camera lucida: комментарий к фотографии*, М., Ad Marginem, 1997, с. 54, и его же прим. на с. 212. Ю. Дамиш использует вслед за Бартом родственные латинскому *punctum* (укол, точка и т. п., от *pungo*, колоть, жалить) французские глаголы *poindre* (здесь: колоть, ранить), *pointer* (колоть; отмечать пунктиром) и *poigner* (здесь: мучить, причинять душевную боль). — Прим. пер.

в боди-арте и лэнд-арте, двойная роль орудия регистрации этапов работы или стадий действия, допускающего экспонирование лишь посредством документального монтажа, и оператора процедур, вмешательств, эфемерных спектаклей, которые она призвана была зафиксировать, запечатлеть. Причем эти процедуры и вмешательства сами относились к области следов (проложенных, а то и прорытых прямо в земле в случае лэнд-арта) или оттисков (оставленных или показываемых телом в боди-арте), что позволило Розалинд Краусс обнаружить на них клеймо фотографической модели. Больше того — раскрыть это клеймо, придать ему значение симптома или признака, подобно раствору, который вымывает из серебряной эмульсии затронутые светом соли и делает видимым на стадии проявки скрытое изображение, что отпечаталось во мраке камеры-обскуры на пластинке или пленке, дабы затем преподнести его как то, что оно есть, — как индекс, то есть, в смысле, который придал этому слову американский философ Чарльз Пирс, знак, связанный со своим референтом прямым физическим отношением деривации, каузации.

Розалинд Краусс удалось распутать сугубо эстетические мотивы влияния, оказанного Марселем Дюшаном на молодых американских художников, вступивших на нью-йоркскую сцену в пору заката абстрактного экспрессионизма. А вместе с тем понять и сам этот закат, причины которого не имели никакого отношения к исчерпанию возможностей или смене моды, а касались вопроса, неотвязно преследовавшего всех главных представителей американской лирической абстракции и сделавшего ее одной из вершин искусства нашего века: каков удел субъекта живописи или — точнее — каков удел субъекта в живописи? Вероятно, этот вопрос не имеет ответа, во всяком случае ответа, способного его снять; вероятно, он не может быть разрешен, коль скоро именно как вопрос он заложен в отправной точке этого искусства и составляет одновременно его условие и движущую силу. Классическая легенда о происхождении живописи, приводимая Плинием, — дочь сикионского горшечника будто бы обвела на стене тень, отброшенную ее возлюбленным, — указывает на ее, живописи, заведомый

индексальный компонент. Ведь тень на стене — это как раз индекс в Пирсовом смысле (тени без тела не бывает, как и дыма без огня); индекс, не оставляющий, однако, никакого постоянного следа, но лишь дающий возможность обвести его и тем самым зафиксировать. К этой обводке по большому счету и сводилось понятие *проекции* — здесь чисто теоретическое, — согласно которому строилась, посредством перспективной схемы, большая часть классической живописи. Залогом тому миф, которым Альберти взялся заменить античную легенду, — миф о Нарциссе, разглядывающем свое отражение на поверхности волны. Миф, а уже не «история» вроде той, что сообщал Плиний, нацеленный первым делом на то, чтобы вписать субъекта в лице героя этой притчи в картину, вписать как ее изобретателя (как раз в том смысле, в каком говорят об *изобретении* фотографии): ведь Нарцисс, как ни старайся, не может овладеть своим образом в текучем водяном зеркале иначе, нежели представив это последнее как поверхность, которая для его рук непроходима и которую ему надлежит обнять (хотя любому ясно, что вопрос о субъекте был поставлен уже в легенде о сикионской девушке, где объект и субъект желания меняются местами, неудержимо переходят друг в друга, что и суммирует действие искусства).

Думается, в той или иной степени этот индексальный компонент присутствовал в живописи всегда. Розалинд Краусс не упускает случая отметить его силу в американской живописи 1950-х годов: и размашистые каракули Поллока, и скупые выемки Барнета Ньюмана, и тщательно упорядоченные потеки Морриса Луиса — все эти меты напрямую отсылают к жесту, которым они порождены. И разве нельзя сказать того же о видимых следах кисти, о незаглаженных мазках в классической живописи? Мы охотно распознаем в них оттиск субъективности, так как они указывают на присутствие в истоке произведения художника, как минимум — его руки. Если критика и история искусства решили с определенного момента подчеркивать в живописи, в ущерб ее осязаемой видимости, иконический компонент и принимать образ за картину, причину следует искать не в каком-то недосмотре, не в избирательной слепоте, а в стремлении, и чем дальше, тем более твердом, игнорировать долю субъекта живо-

писи, субъекта в живописи — в том самом искусстве, которое, по словам Делакруа, тем ближе к сердцу человека, чем более материально. Однако то, что почерпнуло у своих предшественников американское поколение 1960-х, ничего общего не имело с материологическими опытами, которым по эту сторону Атлантики предавался, скажем, Дьюбюффе. Отворачиваясь от Пикассо в сторону Дюшана, это поколение хотело научиться у последнего использовать как материал саму реальность, подобно тому как это делают фотография и кино. Реальность вместе с субъектом — с этой «творческой личностью», с этим «художником», чья деятельность имела теперь единственную цель и оправдание в организации сцены, все более жалкой, своей собственной явки (как будто в суд) или даже в методичной «деконструкции» этой сцены с решимостью, не обоснованной более ничем, кроме своего упорства, судорожного повторения.

Таким образом, само движение искусства привело Розалинд Краусс, по крайней мере вначале, на окраины фотографии. Когда же она решила углубиться в эту область, вслед за одной вылазкой предпринять другую и т. д., ее уже подталкивало множество причин. Эта книга будет интересна читателю еще и потому, что автор пытается понять взлет интереса к фотографии исходя из личного опыта, из собственного критического пути. Почему фотография так важна для нас сегодня? На этот вопрос, поднимаемый в книге без околичностей, Розалинд Краусс дает необычный, субъективный (как и положено эстетическому суждению) ответ, приобретающий тем не менее, в самой своей необычности и даже субъективности, более общую ценность. Казалось бы, дело в настроении: если мы готовы вложиться (во всех смыслах этого слова) в фотографию, то отчасти из усталости, из-за того, что нам надоели все более регрессивные игры, в которых теряется живопись, а отчасти из интереса к искусству, связанному с реальностью более непосредственно, к искусству заведомо реалистическому — в узком смысле слова и по самой своей природе, по своей функции индекса. Так не является ли наш уклон в сторону фотографии очередным симптомом недовольства модернизмом? Так решив, мы позабыли бы, что в тот самый час, когда одной из статей модернистского символа веры выступила абстракция, фото-

графия тоже переживала пору блестящего расцвета: вклад 1920-х годов в освоение материальных условий создания фотоизображения, его технических и формальных составляющих остается беспримерным по сей день. Но два исторических факта, изученные Розалинд Краусс, — то, что эта работа могла вестись в контексте сюрреализма (скажем, в экспериментах Ман Рэя с рентгенографией и соляризацией), и то, что исследования, шедшие в учебном процессе Баухауза, сумели перешагнуть институциональные барьеры и вылиться в практику «нового видения», — говорят о сложности отношений, которые модернизм вновь и вновь завязывал с реальностью, не помышляя ни о каком «возврате к порядку».

Траектория книги описывает подлинный эпистемологический сдвиг: в то время как господствующий дискурс пытается поставить фотографию в общий строй, втиснуть ее в прокрустово ложе истории искусства, стереть ее как *событие*, растворив в бескрайнем и ровном течении этой истории, чьим продуктом она якобы является — будто история искусства давным-давно готовила, пробуждала, звала ее, так что ее изобретение свелось к простой формальности (таков был посыл выставки «До фотографии», прошедшей в 1981 году в нью-йоркском Музее современного искусства) — все усилия Розалинд Краусс, наоборот, направлены к тому, чтобы вернуть фотографии силу, запал расхождения, свойственный ей изначально, и подчеркнуть ее неизбывную внеположность искусству. Подобный проект подразумевает рассчитанную перенастройку дискурса исходя из того, что фотография неприводима к — по существу — «стилевым» критериям истории искусства. Как автор показывает нам на примерах Тимоти О'Салливана, Огюста Зальцмана, Роджера Фентона и самого Эжена Атже, прочно занимающего место в художественном пантеоне XIX века, фотография действует отнюдь не в художественных дискурсивных пространствах — в пространствах репортажа, путешествия, архива, науки. И несколько подозрительная *аура*, приданная ей сегодня вхождением в музей, и культ «винтажных отпечатков» кажутся пародией, перевернутым образом десакрализации искусства, которую в свое время окончательно подтвердило изобретение фотографии: мы верим, что

владеем ею наравне с прочими музейными сокровищами, а между тем она, конечно, продолжает владеть нами, о чем говорят внезапные приступы, *уколы* образов во время чтения газет или случайного листания семейного альбома.

«Фотографическое. Опыт теории расхождений»: название прямо говорит то, что хочет сказать. Фотография выступает сегодня как один из полюсов критического дискурса, но она сможет раскрыть весь свой теоретический потенциал, лишь если *ворвется* в этот дискурс (подобно тому как ворвалась в свое время в поле культуры и ежедневно врывается в личную жизнь) и если будут зафиксированы теоретические же условия ее вторжения.

А если так, нужно отвергнуть по стратегическим причинам и в принципе тот штамп, согласно которому живопись проложила путь фотографии, предвосхитила ее, подобно тому как передовые для конца XIX века формы литературы якобы *предвосхитили* кино, тогда как это не более чем ретроспективная иллюзия и как раз с точки зрения новых художественных практик и тех процессов, процедур, которые их характеризуют, сквозь призму того языка, той понятийной решетки, которые они предоставляют, мы судим о том, что им предшествовало. Как нужно отказаться, по крайней мере временно, от участия в коллективном создании «истории фотографии», следующей образцу истории искусства. Дело не в том, что у фотографии нет истории, а в том, что, повторим, сначала стоит разобраться — в свете фотографии, — что такое *история*. Фотография — не просто индекс реальности. Еще активнее так называемой кинохроники она стремится участвовать в истории, как в публичной, так и в самой сокровенной, как в коллективной, так и в индивидуальной. Необходимая, естественная для нее нескромность заставляет ее варьировать углы и выбирать все более невероятные точки зрения, чтобы показать нам историю, возможно — нашу личную, чтобы побудить нас задуматься о ней, а подчас, в худшем случае, — чтобы вызвать желание, как говорил Джойс, пробудиться от кошмара. Чаще всего это удается ей не иначе, как застигнув историю с тыла, с изнанки или, наоборот, в кульминационный для нее момент, засвидетельствовать который фотограф может, однако, лишь отступив

на край, сохранив с реальностью только инструментальное, сугубо точное, моментальное отношение, чтобы встретиться с нею лишь на момент щелчка.

В самом деле, эффективность фотографии в эстетическом поле неотделима от ее механики. Уже Делакруа приветствовал в лице фотокамеры средство, позволяющее автоматически получать перспективный каркас картины: камера устроена так, что создающееся в ней изображение следует тем же законам проекции, что и перспективное построение. Но, как доказывает на примере сюрреализма Розалинд Краусс, доля автоматизма в фотографическом процессе касается не только оптики: автоматизм психики или письма в том смысле, какой придавал этим словам Андре Бретон, предстает с точки зрения фотографии в совершенно новом свете. Как отмечал Вальтер Беньямин, решающим в фотографии неизменно является отношение фотографа и его техники: в этом заключена одна из причин, долгое время сковывавших развитие фотографической теории и эстетики. Фетишистское представление об искусстве не терпит техники, как и теории, не желает мириться с тем, что его влекут к ним новые объекты: как заметил однажды Луи Жуве, кино побудило людей искусства заняться теорией театра⁰⁰². Фотография — один из тех «теоретических» объектов, чье вторжение в сложившееся поле так запутывает его карту, что межевание приходится начинать с нуля, вводя новые координаты, а возможно, и единицы измерения.

История искусства сегодня делает вид, что при помощи рынка переварила и усвоила фотографию. Первое достоинство книги Розалинд Краусс в том, что она рассеивает эту иллюзию и предлагает искать иную форму проекции, призванную не «разделаться» с фотографией, а найти в ней свою отправную точку и работать с ней заодно.

Юбер Дамиш, 1990

002 Louis Juvet, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p. 14.

Введение

Под «фотографическим» я не имею в виду фотографию как объект исследования, а полагаю особый, отличный от нее теоретический объект. Поэтому собранные в настоящей книге эссе, хотя их предметом является фотографический материал, накопленный экспедициями XIX века, работы Атже, Надара, Брассая и т. д., нельзя рассматривать как эссе о фотографии. Впрочем, в этом расхождении они следуют образцу классиков фотографического дискурса, авторов, на которых мы ссылаемся всякий раз, когда возражаем расхожему мнению, будто текстам о фотографии недостает интереса и глубины. В самом деле, их собственные работы, недлинный перечень которых следует начать с Беньямина и Барта, тоже не о фотографии.

«Camera lucida» Барта имеет подзаголовок «Комментарий к фотографии», однако одну за другой исключает из своего инструментария все дискурсивные практики, которые могли бы утвердить фотографию в качестве центрального объекта анализа. Фотография, по Барту, не является ни эстетическим, ни историческим, ни социологическим объектом:

Фотография задевает меня, если я прерываю ее обычную трепотню — о «технике», «реальности», «репортаже», «искусстве» и т. п. Не надо ничего говорить, надо закрыть глаза и дать детали достичь аффективного пласта сознания⁰⁰³.

Барт, по существу, отворачивается от всех законов, допускающих наличие степени обобщения, достаточной для превращения фотографии в объект дискурса — языка неких применимых к ней формул. В том, что обнаруживает фотопленка, ему хочется разглядеть приметы утопического обещания — обещания «невозможной науки об уникальном бытии». Фотография для него значима в силу грубого факта ее наличия в качестве улики, безмолвного свидетельства, к которому «нечего добавить». В тот момент, когда то,

003 Roland Barthes, *La Chambre claire, op. cit.*, p. 89 (рус. пер.: Ролан Барт, *Camera lucida, указ. соч.*, с. 83–84).

что придает ей ценность улики, становится ее сущностью, она как раз и меняет статус, превращаясь в *теоретический* объект, то есть в своего рода решетку или фильтр, позволяющий организовать данные иного поля, которое занимает по отношению к ней второстепенное положение. Фотография — центр, исходя из которого можно исследовать это поле, но в силу своего центрального положения она становится в некотором роде слепым пятном. О самой фотографии сказать нечего.

Если любой из текстов Барта, касающихся фотографии, может быть рассмотрен как текст, на самом деле написанный не о фотографии, то как обстоит дело с другим героем фотографического дискурса — Вальтером Беньямином?

Подобно тому как для Барта фотография становится теоретическим объектом, через посредство которого можно исследовать грубую очевидность в ее отношениях с художником или коннотативными кодами — будь то смерть или публичность, — таким же теоретическим объектом она служит и Беньямину. Именно фотография позволяет ему осмыслить модернистскую культуру исходя из условий, созданных механической репродукцией. Именно фотография оказывается устройством, с помощью которого объекты, составляющие культурный пейзаж, калибруются по степени «воспроизводимости». В свою очередь, эта очевидная с недавних пор воспроизводимость предоставляет в распоряжение Беньямина специфические объекты его анализа — например, исчезновение ауры или исторический релятивизм эстетического понятия подлинника.

Впрочем, посредством фотографии объекты опыта могут быть подвергнуты и иной калибровке, основанной на понятии индекса⁰⁰⁴. Поскольку фотография относится к знакам, которые

004 В смысле, который придает ему Пирс: «[Индекс] — это знак или изображение, которые отсылают к своему объекту не потому, что в той или иной степени подобны или аналогичны ему, и не потому, что ассоциируются с его общими свойствами, а потому, что находятся в динамическом (то есть, помимо прочего, в пространственном) сцеплении как, с одной стороны, с этим индивидуальным объектом, так, с другой стороны, и с чувствами или памятью того, для кого они выступают знаком» (Charles S. Peirce, *Ecrits sur le signe, textes rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle*, Paris, Seuil, 1978, p. 158; цит., с изм., по: Ч. С. Пирс, *Избранные философские произведения*, пер. К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева, М., Логос, 2000, с. 219.

поддерживают со своим референтом отношения, предполагающие физическую связь, она входит в тот же класс, что и впечатления, симптомы, следы, приметы. Семиологические условия фотографии в корне отличны от тех, что определяют существование иных форм изобразительной продукции, объединяемых термином «икона». Эта семиологическая особенность придает фотографии достоинство теоретического объекта, который позволяет рассматривать произведения искусства с точки зрения их знаковой функции.

В течение десятилетия, драматически изменившего эталон модернистской художественной практики — я имею в виду, что для поколения шестидесятых годов Пикассо уступил место в этом качестве Дюшану, — неизбежно иконическая, казалось бы, традиция живописи и скульптуры обнаружила под действием фотографической калибровки крайнюю неустойчивость. Дюшан предпринял в своем искусстве перераспределение живописных и скульптурных практик по модели «индекса», предложив новое обоснование принадлежности образа к эстетической области. Если допустить, что в «Новобрачной, раздетой своими холостяками» следует видеть не исключительно сложную и масштабную картину, а скорее — принимая во внимание метки, зафиксированные на гигантской стеклянной пластине, — не менее сложную и крупноформатную *фотографию*, то характер восприятия этого произведения радикально меняется. Его непостижимость, загадочность утрачивает связь с некоей иконографической программой вроде тех, которым подчиняются — или не подчиняются — картины, и начинает соотноситься прежде всего с фундаментальной немой индексальной знакой, с молчанием того самого, что Барт называл фотографическим «нечего сказать» и к чему он возвращается в конце своей книги:

Именно в остановке интерпретации и заключена достоверность фотографии: *это было* — вот самое большее, что я могу о ней заключить. Для любого, кто держит в руке фотоснимок, в этом состоит «фундаментальное верование», «Urdoxa», которому ничто не угрожает, исключая,

разве что, доказательство того, что данное изображение вовсе не есть фотография⁰⁰⁵.

Тексты, составляющие «Фотографическое», продиктованы тем обстоятельством, что меня — как человека, пишущего об искусстве (критика, теоретика), — побудила обратиться к фотографии осуществленная Дюшаном смена законов иконичности на законы индексальности. Именно она позволила мне понять, насколько глубоко пример создателя «Большого стекла» изменил для американских художников моего поколения сам подход к работе. Анализ сути этого изменения как раз и требует, чтобы я писала не о фотографии, а об индексальных условиях, в которые она поставила издавна замкнутое поле мира искусства. Не о фотографии, а о природе индекса, о функции следа в его связи с означиванием и о способе существования дейктических знаков.

Естественно, современное эстетическое производство — не единственная область, которая может быть разработана с помощью этого теоретического объекта. Решетка *фотографического* реорганизует анализ не только новейшего искусства. Аналогичной процедуре перекалибровки подлежит и историческое наследие художественных направлений недавнего прошлого, например сюрреализма. Фотографическое позволяет совершенно по-новому взглянуть на такие понятия, как объективная случайность или автоматизм, которые, сколь бы ни считали мы их раз и навсегда разъясненными, приобретают совершенно неожиданные черты, как только к ним прилагается оптика механически получаемого следа или дубликата.

Согласно значению, которое я придаю здесь слову «калибровка», в некоторых из нижеследующих текстов фотография действительно используется как орудие теоретической калибровки, приобретая тем самым вспомогательную роль. Однако в других текстах — о Стиллице, об Ирвинге Пенне — я обращаюсь к ней непосредственно, без всяких околичностей. Войдя в поле фотографии со стороны проблематики индексального знака и встретившись в ее

005 Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 165 (рус. пер.: Полан Барт, *Camera lucida*, указ. соч., с. 158–159).

лице, что бы о том ни говорили, с медиумом нового типа, я первым делом решила сделать то же самое, что сделала бы и в отношении любого другого медиума, — установить подходящие именно для него критерии критики. Как то, что перед нами фотография, а не картина, отражается на смысле изображения? Какие формальные условия действуют в одном случае и не действуют в другом? Короче говоря, в чем заключается собственный «гений» фотографии?

Признаться, я не вполне удовлетворена этим критическим опытом, направленным на фотографический объект, — по причинам, которые в конечном счете связаны с тем, что фотография как *теоретический* объект оказывает обратное воздействие как на критический, так и на исторический к ней подход. Ведь если она придает определенные теоретические очертания и новую конфигурацию элементам того или иного периода или стиля в искусстве, то эта теоретизация распространяется и на единицы, с помощью которых история искусства традиционно осмысляет свой объект, а значит — релятивизирует такие понятия, как автор и произведение. Но при всем критическом влиянии на историю искусства фотография оказывает равное воздействие и на собственную историю, во всяком случае в той мере, в какой эта история поддается истолкованию в терминах, не противоречащих терминам истории искусства. Поэтому *фотографическое* — этот теоретический объект — проливает свет на извечно проблематичный аспект во всякой истории фотографии, подобно тому как извечно проблематичным оказался в его свете перенос в фотографическую область дискурса художественной критики. Можно писать историю искусства, но это всегда будет история иного типа, нежели та, которую можно написать о фотографии.

История о дискурсивных пространствах фотографии, о фотографических условиях сюрреализма, о фотографии и симулякре, но не о фотографии. В предлагаемых эссе я пыталась размышлять о фотографии единственным способом, каким она действительно позволяет себя осмыслить, — при помощи теории *расхождений*.

I Существует ли объект мысли,
обозначаемый выражением «история
фотографии»?

По следам Надара

Надар вовсе не прекратил заниматься фотографией, когда написал в поздние годы книгу воспоминаний, озаглавленную «Когда я был фотографом». Поэтому кажется удивительным, что заголовок стоит в прошедшем времени и объявляет эту страницу жизни автора перевернутой. Впрочем, несовершенное прошедшее отнесено Надаром не столько к своей личной судьбе и карьере, сколько к роли свидетеля. Человек по имени Гаспар-Феликс Турнашон, впоследствии сам окрестивший себя Надаром, осознавал свою причастность к неслыханному событию и, подобно выжившему после стихийного бедствия, считал своим долгом поведать о случившемся, более того — позволить аудитории пережить всю его эмоциональную, физическую и психологическую остроту. Надар писал мемуары с сознанием историка, повинувшись непреодолимой потребности высказаться, владеющей очевидцем: этим чувством ответственности насквозь пронизан его текст.

Это и делает книгу такой необычной. Она построена как сборник «народных сказок», устных преданий, сообщенных жителями какой-нибудь деревни местной бабке-архивистке. Из тринадцати глав только одна, «Первопроходцы фотографии», представляет собой попытку дать нечто похожее на историческое повествование, и хотя она превосходит все прочие по объему, но расположена ближе к концу, вслед за серией личных и подчас весьма нелицеприятных воспоминаний, многие из которых связаны с заявленным сюжетом не более чем анекдотически.

Перед нами лишенная предварительного плана подборка анекдотов, развивающих явно несущественные детали и постоянно отклоняющихся от основной темы. Вероятно, именно этим объясняется тот факт, что книга осталась сравнительно малоизвестной. Опубликованная в 1900 году, она не переиздавалась, и теперь доступна лишь в немногих плохо сохранившихся экземплярах⁰⁰⁶.

006 Вскоре после публикации этой статьи Р. Краусс мемуары Надара (Nadar, *Quand j'étais photographe*, Paris, Flammarion, 1900) были переизданы (Paris, Editions d'Aujourd'hui, Plan de la Tour, 1979). — *Прим. пер.*

«Когда я был фотографом» — отнюдь не единственное сочинение Надара. С послужным списком в одиннадцать книг он был плодовитым рассказчиком и эссеистом. Его контакты с литературным миром не ограничивались дружбой с самыми заметными писателями эпохи. Он прекрасно владел искусством письма, умел терпеливо и старательно выстраивать смыслы, и если подошел к исторической задаче как романист, то потому, что факты, которые ему хотелось предохранить от забвения, были фактами преимущественно психологическими: «Когда прошел слух о том, — начинает он, — что двум изобретателям удалось зафиксировать на посеребренных пластинках изображение, всеми овладело такое изумление, какого мы сегодня даже представить себе не можем, ибо давно уже привыкли к фотографии и пресытились ее повсеместным распространением»⁰⁰⁷.

Об огромном значении этого открытия, а не о том, кто, что и когда сделал, и призвана рассказать читателю книга. Обрисовав невероятный всплеск открытий и изобретений, изменивших на протяжении XIX века повседневную жизнь людей (паровая машина, электрическое освещение, телефон, фонограф, беспроводный телеграф, бактериология, анестезиология, психофизиология), в том, что касается необычайности, Надар отдает пальму первенства среди них фотографии: «Но разве не меркнут все эти новые чудеса, — риторически вопрошает он, — перед самым удивительным и самым пугающим из них — перед тем, которое наконец предоставило человеку тоже (подобно Богу. — *Прим. пер.*) способность творить, овеществляя неосязаемый призрак, который тает в мгновение ока, не оставляя по себе и тени в зеркальном стекле, и ряби на водной глади?»⁰⁰⁸

В 1900 году, оборачиваясь назад, Надар констатирует превращение этого таинства в обыкновенную банальность. Вот почему страница и впрямь оказалась перевернута, хотя его занятия фотографией продолжались. И если таков был исторический посыл

007 Nadar, *Quand j'étais photographe*, Paris, Flammarion, 1900, p. 1.

008 *Ibid.*, p. 4.

Надара в начале XX века, то небесполезно присмотреться к нему сегодня: ведь мы тоже в свою очередь можем оценить колоссальный эффект фотографии, воздействие, оказанное ею на наше восприятие и нами, по большому счету, не осознанное, — взять хотя бы тот факт, что к стратегиям, на глубинном уровне сформированным ею, обращаются ныне все визуальные искусства⁰⁰⁹. Проявлений осознания этого факта нашей культурой в последнее время не счесть. Среди них внезапное умножение числа выставок, коллекционеров фотографии, посвященных ей университетских работ, а в области критики — все более явственная растерянность по поводу ее истинной природы. Это немного похоже на желание пациента, смирившегося с диагнозом, который поставил ему врач, узнать, что же в точности представляет собой его болезнь. Как пациенты культуры, мы хотим первым делом снабдить фотографию определенным онтологическим статусом, а уж потом браться за ее изучение. Надар, однако, настаивает на том, что наряду с многими другими вещами фотография есть историческое явление, а значит, нельзя — отменяя разногласия прежних ответов на вопрос о том, что она такое, — отделять то, что она *есть*, от того, чем она *была* в определенные моменты истории. В своей книге Надар подходит к себе как к пациенту, объекту психоанализа, присматриваясь к деталям и углубляясь в них, чтобы подобраться к некоему прошлому, способному открыть смысл настоящего.

Первые три главы наглядно иллюстрируют этот метод. Самой первой отправной точкой становится для Надара принадлежащая ему вещь — единственный известный портрет Бальзака в технике дагеротипа, купленный фотографом у карикатуриста Гаварни. Вторая глава, навеянная появлением средств дальней связи, подобных телеграфу, рассказывает об одном случае мошенничества, жертвой которого Надар оказался в 1870-х. Третья кажется составленной из пустопорожних заметок по поводу ценности пилотируемого воздухоплавания, которое Надар всегда

009 Ср. Розалинд Краусс, *Заметки об индексе* [1977], пер. А. Матвеевой, в кн.: *Подлинность авангарда и другие модернистские мифы*, М., Художественный журнал, 2004, с. 201–224. — Прим. пер.



1. Фотография дагеротипного портрета Бальзака из собрания Надара, выполненная владельцем. Печать на альбуминированной бумаге

отстаивал наперекор аэростам и воздушным шарам. Эти рассказы, очень неравноценные в плане интереса и уходящие все дальше от собственно истории фотографии, образуют самой своей разношерстностью и впечатлением, что автор подступает к своей теме, от нее отдаляясь, более чем странное начало. Однако между ними существует связь, подспудная тема, которую Надар явно стремится подчеркнуть.

Глава о Бальзаке вращается вокруг суеверной реакции романиста на изобретение фотографии — реакции, которую он выразил в несколько претенциозной форме «теории призраков». Разъясняя эту теорию, Надар пишет:

Итак, каждое тело в природе оказывается, по Бальзаку, состоящим из ряда призраков, которые бесконечно накладываются друг на друга, скапливаясь тончайшими слоями во всех тех образах, в каких воспринимает это тело зрение.

Поскольку человек заведомо неспособен к творению — то есть к превращению неосознанной видимости в твердую вещь, к созданию *вещи*, чего-то, из *ничего*, — каждый дагеровский снимок схватывал, выделял и удерживал, с ним смыкаясь, один из слоев избранного тела. В свою очередь, тело с каждой подобной операцией теряло один из своих призраков, то есть часть своей врожденной сущности⁰¹⁰.

В оставшейся части главы Надар изъясняется высокопарно-ироническим тоном. Вслед за Бальзаком к делу о призраках привлекаются Теофиль Готье и Жерар де Нерваль, и Надар больше подчеркивает их ученическую приверженность теории, чем их сомнения по поводу искренности Бальзака. С высоты человека науки он великодушно прощает своим друзьям-литераторам примитивистские фантазии.

Между тем вторая глава его книги повторяет аналогичную фантазию в иных терминах. Озаглавленная «Отмщенный Габезон», она начинается с письма, полученного Надаром в 1850-х годах

010 Nadar, *Quand j'étais photographe*, op. cit., p. 6.

от некоего провинциала по фамилии Габезон, который просил фотографа исполнить его портрет. В письме нет ничего необычного, за исключением того, что, основываясь на уверениях загадочного «друга» Надара, Габезон полагает, что фотография будет сделана в Париже без его присутствия, тогда как он может оставаться дома, в городе По. Решив оставить эту курьезную просьбу без ответа, Надар позабыл о ней до того дня, когда двадцать лет спустя в его студию пришел молодой человек и объявил, что разработал технику, позволяющую осуществить пожелание Габезона, то есть фотографию на расстоянии. Состоятельный приятель Надара (его имени он не называет), также присутствовавший в это время в студии, поддается чарам технического жаргона, на котором изобретатель объясняет свое открытие, и воодушевляется идеей провести эксперимент. Надар передает предоставленную приятелем сумму молодому человеку, понимая, что перед ним мошенник, которого он больше никогда не увидит. Никакой явной связи между этой историей и «теорией призраков» нет, но тайно поддерживающая ее в психологическом плане идея, а именно глубокая убежденность Надара в невозможности фотографии на расстоянии, представляет собой научную версию той же самой теории. Фотография для него *по необходимости* связана — более того, непосредственно, почти физически сопряжена — со своим референтом и запускает действие прямого оттиска столь же автоматически, как ходьба по песку.

Это сознание физического, консубстанциального соприсутствия фотографии и ее модели получает сентиментальный оборот в истории о «Слепой принцессе», которую Надар предлагает читателю затем. В 1870-х годах к нему в ателье явилась для портретирования незрячая дама в сопровождении взрослых детей. Узнав, что она принадлежит к ганноверскому королевскому дому, Надар решил, пользуясь случаем, выяснить новости о молодом аристократе, который привлек его внимание два года назад, будучи схвачен в Ганновере после довольно странного инцидента с воздушным шаром. Надар заинтересовался им потому, что нашел в нем союзника в ненависти к аэростатам и в убеждении, что возможны полеты на

аппаратах тяжелее воздуха. Осведомленный молвой, что аристократ был изгнан из Ганновера за то, что убил кого-то на дуэли, Надар спросил у детей принцессы, насколько правдива эта информация. Драматическая коллизия заключалась в том, что жертвой дуэли оказался старший сын дамы, которая, по счастью, не расслышала вопроса фотографа. Несчастную мать удалось оградить от ужасающей правды, и неосторожные слова Надара могли нанести ей душевную рану. Надар вспоминает, в какое смятение он пришел, и заключает историю размышлениями о возможных психологических последствиях съемки одной-единственной фотографии, о силе обстоятельств, которые могут быть с нею связаны, — силе столь грозной, что целая жизнь может быть загублена «нечаянно брошенным словом, которое достигло слуха зашедших в ателье фотографа иностранцев»⁰¹¹.

Таким образом, в трех первых главах своей книги Надар по-разному касается того, что кажется ему самой сущностью фотографии, — того, что фотография действует посредством оттиска, создавая отметину, след. В семиологических терминах можно сказать, что Надар определяет фотографический знак как индекс, значащую метку, чья связь с представляемой вещью заключается в том, что она физически создана референтом. Ниже мы очертим границы области значения, которое может иметь знак такого типа⁰¹². Однако Надар — не семиолог, и, хотя он был убежден в индексальной природе фотографии, в ее статусе следа, его выводы из этого убеждения более характерны для его века, чем для нашего.

В начале XIX века след рассматривался не только как оттиск, фетиш, кожица, будто бы снятая с поверхности материального объекта и сохраненная отдельно. След воспринимался как сам этот материальный объект, ставший *умопостигаемым*. Считалось, что он действует как демонстрация смысла. По удивительному

011 *Ibid.*, p. 50.

012 Эти границы анализирует Ролан Барт, приписывая их фотографическому «сообщению без кода». См.: Roland Barthes, *Le Message photographique*, in *Communications 1* (1961); Id., *Rhétorique de l'image*, *Communications 4* (1964). Об индексе см. выше, с. 16, прим. 4.

стечению обстоятельств оказавшийся на скрещении науки и спиритизма, след обнаруживал равную причастность к абсолюту материи, который проповедовали позитивисты, и к чистой умоглядности метафизиков, наглухо закрытой для всякого материалистического исследования. И кажется, никто не сознавал это яснее, чем Бальзак в его «теории призраков».

Барбе д'Оревилли, презрительно говоря о том, что Бальзак сделал описание «кожной болезнью реалистов», критиковал технику, которой его старший современник гордился, как никто другой, считая, что, создав ее, он предвосхитил изобретение дагеротипа. С помощью литературного описания Бальзак стремился снять поверхность сюжета и перенести ее на страницы романа, ибо верил, что эта поверхность говорит сама по себе, будучи неукоснительно точным представлением внутреннего мира человека. «Внешняя жизнь, — писал он, — есть своего рода организованная система, представляющая человека с такой же верностью, с какой цвета улитки отпечатываются на раковине»⁰¹³. Регулярное использование и постоянное совершенствование этой метафоры порождает персонаж особого типа, действующий в «Человеческой комедии»: «его одежда настолько соответствует его образу жизни и недостаткам, настолько полно отражает его жизнь, что он, кажется, носит костюм от рождения»⁰¹⁴. Сколь бы эксцентричной и экстравагантной ни казалась на первый взгляд «теория призраков», идея, что человек — ряд образов, которые представляют друг друга и могут быть совлечены один за другим, — это лишь еще один, более причудливый вариант бальзаковской модели улитки, выбранной писателем намеренно и призванной служить, благодаря своей связи с естествознанием, проводником авторитета Науки.

Как не уставал объяснять Бальзак, вещественное описание, с частой сетью которого он охотился за капризами человеческого

013 Honoré de Balzac, *Traité de la vie élégante*, Œuvres complètes, vol. XX, Paris, Calmann-Lévy, 1875, p. 504.

014 Gilbert Malcolm Fess, *The Correspondence of Physical and Material Factors with Characters in Balzac*, Philadelphia, University of Pennsylvania, Series in Romantic Language and Literature, 1924, p. 90.



2. Брассай. Без названия [Спиритический сеанс]. Не позднее 1923. Желатинно-серебряная печать, вирирование. 10,5 x 7,8 см. Частное собрание

характера, еще до него было опробовано в физиогномических лабораториях⁰¹⁵. Хотя сегодня имя Иоганна Каспара Лафатера забыто, в XIX веке его трактат «Искусство познания людей с помощью физиогномики» (1783) имел большой успех⁰¹⁶. Как следовало из его названия, физиогномика предлагала возможность расшифровки духовного и психологического существа человека исходя из его физиологических особенностей: эти особенности воспринимались как следы. Например, тонкие губы выступали для физиогномистов признаком скупости. Бальзак не скрывал, что при создании своих персонажей широко пользовался, наравне с собственными наблюдениями, помощью имевшегося в его библиотеке десятитомника сочинений Лафатера.

Основатель физиогномики сам подготовил почву для принятого Бальзаком расширения его теории до уровня системы индексальных знаков или физических следов, далеко превосходящей по широте анализ формы черепа или контуров рта как проявлений характера. Некоторые из бальзаковских «Аналитических опытов» (1830) — взять хотя бы «Исследование нравов на примере

015 Примеров множество. Вот один из них, из «Трактата о походке» (1833): «Как точно подметил до меня Лафатер, поскольку в человеке все однородно, его походка должна быть по меньшей мере такой же выразительной, как черты тела. Впрочем, таков естественный вывод из его первого положения: "Все в нас отвечает внутренней причине"» (Honoré de Balzac, *Traité de la démarche*, Œuvres complètes, vol. XX, op. cit., p. 568).

016 Чтобы вернуть физиогномику в образованный и горячо отстаивавшийся ею дисциплинарный стык анатомии, психологии и нравственной философии, нелишним напомнить, что в 1870-х годах с этой «наукой» был вынужден вступить в полемику Чарльз Дарвин. В работе, озаглавленной «Выражение эмоций у человека и животных» (1872), он предпринял атаку на физиогномику, поскольку та представляла собой один из главных бастионов сопротивления теории эволюции. Отстаивая принцип, согласно которому единственным назначением большинства лицевых мышц человека является «выражение» его внутренних состояний, она ограничивала ими поле своих исследований, утверждая, что они предопределены видом. Иными словами, в ее рамках взаимно подкрепляли друг друга две идеи, согласно одной из которых каждый вид, включая человека, возник сразу в его нынешнем облике, а согласно другой — человеческая мускулатура была некогда сформирована, дабы служить орудием уникальной, не свойственной никаким низшим животным способности чувствовать и выражать чувства. Эта способность, согласно физиогномистам, коренится не просто в психологическом устройстве человека, куда более богатом и сложном, чем у других видов, но в самой его душе. Так, например, покраснение кожи толковалось ими как проявление духовной жизни, никакому из низших животных неведомой.

перчаток» или «Физиологию сигары», — явно следуют идеям, грезившимся Лафатеру, когда тот писал:

Без сомнения, на человека воздействует все, что его окружает, но в то же время он сам воздействует на внешние объекты: как он меняется под влиянием извне, так под его влиянием меняется окружение. А это значит, что о характере человека можно судить по его одежде, по его дому и мебели. <...> Оказавшись в необъятной вселенной, человек выгораживает для себя маленький отдельный мир, окружает его крепостными стенами и рвами, обустроивает его так, как ему хочется. И в этом мире мы узнаем его образ⁰¹⁷.

С точки зрения Лафатера, характер можно сравнить с генератором образов, которые проецируются на мир как многочисленные тени его обладателя. Неудивительно, что Лафатер интересовался относительно второстепенным искусством силуэта: профильные портреты представляют собой буквальную материализацию теней, о которых он говорит. Отзвук имени ученого слышен и в слове «физионотрас», которым была окрещена введенная в 1786 году полумеханическая техника изготовления силуэтов — для большинства историков фотографии ее предшественница или, как минимум, предшественница поисков, что привели к ее изобретению.

Однако из систематического изучения физиогномических следов можно было извлечь и пользу иного рода. Такую возможность Бальзак намечает, говоря о двойственности своего интереса к этой «науке», который продиктован, с одной стороны, Лафатером, а с другой — Сведенборгом. Фрагмент, отражающий обе эти стороны, приводит Эрих Ауэрбах, когда разбирает технику Бальзака в своей книге «Мимесис». В самом деле, за деталями одежды и поведения, с помощью которых Бальзак показывает скупость мелких буржуа и хитрость домохозяйки отца Горно, мы встречаем систему образов, рожденных совершенно иным, отнюдь не физиогномическим, исследованием и создающих впечатление чего-то

017 Johann Caspar Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, vol. I, Paris, L. Prudhomme, Levrault Schoell, 1806, p. 127.

призрачного и даже отталкивающего. Эти образы, по словам Ауэрбаха, порождают «второе значение, отличное от рационально постижимого и гораздо более существенное, — значение, которое лучше всего можно определить словом “демонический” <...>. В итоге мы имеем дело с определенной сущностью места, воспринимаемой как органический и вместе с тем демонический синтез, и передаваемой исключительно сенсорными средствами»⁰¹⁸.

Чтобы прийти к «теории призраков», Бальзаку, помимо системы физиогномических следов Лафатера, потребовался единственный дополнительный элемент, который и превратил понятие физических проявлений характера в идею человека как совокупности спектральных образов. Этим элементом был свет. В самом деле, свет выступил средством реализации магического, на первый взгляд, переноса, предпринятого фотографией, средством, позволяющим, в терминологии Надара, «создать вещь, что-то, из ничего». Здесь стоит напомнить, что, будучи ядром системы Сведенборга, свет уже и прежде осознавался как мост между миром чувственных впечатлений и миром духа. Именно в виде световых образов усопшие являлись призраками во время спиритических сеансов XIX века. Поэтому после 1839 года достаточно было совершить кратчайший логический шаг, чтобы допустить фиксацию подобных явлений средствами фотографии. Гюисманс описывает «фотографию духов» в «Бездне» (1891), Джорджина Хьюстон публикует вполне серьезное «Обозрение фотографий духовных существ и явлений, невидимых вещественному глазу» (1882). Вероятно, одной из самых нелепых, но в то же время и одной из самых показательных для представления о круге возможных применений фотографии явилась выдвинутая впервые в 1890-х годах идея «фотографии после смерти». Поразительная по своей безумной логике, она заключалась в перепечатке снимка, сделанного при жизни человека, с добавлением частиц его праха: «Примешавшись к участкам, погруженным в тень, они

018 Erich Auerbach, *Mimesis*, trad. C. Heim, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1968, p. 467–468 (цит., с изм., по: Эрих Ауэрбах, *Мимесис*, пер. А. В. Михайлова, М., Прогресс, 1976, с. 466–467).

позволят получить портрет, целиком составленный из вещества изображенной персоны»⁰¹⁹.

Разумеется, «фотография духов» была всего лишь сумасбродной идеей и едва ли часто практиковалась. Но с индустриализацией фотопортрета, состоявшейся в 1860-х годах, вошла в обиход съемка умерших на смертном одре. Посмертный портрет упоминается в большинстве историй фотографии, которые, однако, устаивают его лишь краткого обозрения. Из огромного количества его образцов, этих сбивающих с толку курьезов, уцелели до наших дней лишь немногие. Между тем в XIX веке заказы на посмертную фотографию составляли значительную часть деятельности коммерческого фотографа⁰²⁰. Наша неспособность увидеть сегодня в этом явлении что-то кроме макабрической шутки позволяет оценить, насколько далека от нас одна из решающих страниц истории фотографии — та самая, которую Надар надеялся сохранить в своих мемуарах.

Легко отнестись снисходительно к тому ореолу таинственности, что окружал фотографию в первые годы ее существования и обусловил возникновение некоторых самых что ни на есть причудливых ее разновидностей. Между тем чувство причастности к таинству направляло, наряду с прочими стимулами, вполне серьезные поиски первых фотографов, в том числе и Надара. Эту серьезность понять труднее всего. Так же трудно усмотреть что-либо, помимо проявления своеобразной набожности в истории литературы, в невероятном пиетете, с которым в это же время относились к Сведенборгу. Возможно, есть переключка между тем, что Надар открывает свою книгу рассказом о Бальзаке, явно пропитанным идеями шведского мистика, и тем, что довольно

019 Aaron Scharf, *Creative Photography*, London, Studio Vista, 1965, p. 25.

020 Найджел Гослинг говорит, между прочим, о том, что Надар считал для себя предосудительной подобную практику: «Не в пример своему сыну, он редко поддавался искушению поставить свой талант на службу банальной фотографии для газет или рекламы и почти всегда отказывался принимать заказы на посмертные портреты, которые были тогда чрезвычайно популярны (исключения были сделаны им лишь для Виктора Гюго и поэтессы г-жи Деборд-Вальмор)» (Nigel Gosling, *Nadar*, New York, Alfred Knopf, 1976, p. 13).

неожиданный текст о Сведенборге под названием «Грезы духовидца» написал в начале своей научной карьеры Кант.

Проводя эту параллель, я не просто хочу привлечь внимание к славе Сведенборга в конце XVIII века, которая обусловила до странности глубокий интерес к нему молодого Канта. Как очевидным образом следует из «Грез духовидца», решение философа взяться за развенчание идей визионера, писавшего под диктовку Духов, потратить время на полемику с ним связано с удивительно логичным соответствием положений Сведенборга проблемам, стоявшим в XVIII веке перед метафизикой. Для Канта учение Сведенборга, изложенное в «Тайнах небесных», ложно ровно в такой же степени, как и все метафизические системы. Почему бы не написать о нем, — спрашивает себя Кант, — ведь «так как философия [непосредственно ему предшествующая] тоже была сказкой из страны чудес метафизики, то и я не вижу ничего неприличного в том, чтобы представить обе эти сказки вместе»⁰²¹. А в заключении подытоживает: «Вопросы о духовной природе, о свободе и предопределении, о будущей жизни и т. п. сначала приводят в движение все силы ума и своей возвышенностью вовлекают человека в состязание умозрения, мудрствующего без разбора, решающего, поучающего или опровергающего, как это всегда бывает с мнимым глубокомыслием»⁰²².

Обращение Канта к Сведенборгу более чем логично.

Неважно, что результаты изысканий «духовидца» смехотворны. Продиктовавший их вопрос был для основателя аналитической философии очень важен: как найти доводы, способные доказать существование умопостигаемого мира (а не просто мира материального или данного чувствам)?⁰²³

Работы Сведенборга, перешедшего в мистики ученого, представляют собой удивительный гимн рациональному позна-

021 Иммануил Кант, *Грезы духовидца*, пер. Б. А. Фохта, *Собр. соч.*, в 6 т., т. 2, М., Мысль, 1964, с. 335. Первоначально работа была опубликована Кантом анонимно, в Кёнигсберге, в 1766 году.

022 *Ibid.*, с. 350–351.

023 Мотивы, которые подтолкнули Канта к написанию «Грез духовидца», обозревает Джон Мареско во введении к американскому изданию работы: Emmanuel Kant, *Dreams of a Spirit Seer*, trad. J. Maresco, New York, Vantage Press, 1969.

нию. Как я уже сказала, они вращаются вокруг темы света. Исходя из ньютоновского, корпускулярного представления о свете (состоящем якобы из бесконечно малых частиц) в сочетании с декартовской идеей о том, что всякая материя состоит из частиц, делимых до бесконечности, Сведенборг пришел к пониманию света как призрака, который рождается в мире чувств и рассеивается в мире духов. Поскольку свет — отчасти божественный — присутствует в мире всюду, сам мир, вселенную, можно рассматривать как систему символов, огромный иероглиф, в котором зашифрован смысл божественного. К этой читаемости мира и сводится послы учения Сведенборга. «Тайны небесные» представляют собой подробное доказательство принципа, согласно которому законы природного мира находят свое соответствие в мире духа.

Таким образом, видимый мир опять-таки оказывается миром следов, посредством которых невидимое отпечатывается на видимом. «Нерушимый закон органической материи требует, — пишет Сведенборг, — чтобы большие составные тела, или видимые формы, существовали и сохранялись благодаря формам более малым, простым, даже невидимым, которые действуют подобно большим совокупностям, но при этом беспрепятственно перемещаются повсюду, в полной мере отображая идею всей своей вселенной». Эмерсон, толкуя в 1850 году это положение, объясняет: «Слишком малое для того, чтобы его мог уловить глаз, прочитывается в совокупностях, а слишком большое — в единицах»⁰²⁴. Стало быть, Сведенборга волнует видимость мира вещей-в-себе и доказательство того, что она возможна благодаря свету, который воздействует на явления и создает образы⁰²⁵.

Фотография, по словам Надара, родилась «непредсказуемой вспышкой, явившейся против всяких ожиданий», и среди первых реакций на ее возникновение были такие, в которых зву-

024 Ralph Waldo Emerson, *Representative Men: Seven Lectures*, Boston, Phillips Sampson & Co., 1850, p. 115.

025 Сведенборг пишет: «Человек — это, в некотором роде, рай в миниатюре, соответствующий миру духов и [истинному] раю. Каждая его идея и каждое его чувство, даже наимельчайшее, суть его образ и отпечаток» (цит. по: Ralph Waldo Emerson, *Representative Men*, *op. cit.*, p. 116).

чала тема спиритизма, ибо она впервые продемонстрировала, что свет поистине способен «оказывать *воздействие* <...>, достаточное, чтобы произвести изменения в материальных телах...»⁰²⁶

Последняя цитата взята нами из книги «Карандаш природы», опубликованной в 1844 году Фоксом Тэлботом в качестве урока возможностей и чудес фотографии, преподанного вещами. Ничто, на первый взгляд, не позволяет усмотреть в декларации Тэлбота о свете что-либо, кроме комментария ученого. Однако необычный характер некоторых иллюстраций, каковые составляют большую часть книги, позволяет угадать в ней метафизические акценты.

В основном иллюстрации не отступают от обычаев художественного альбома: это виды зданий, пейзажи, репродукции произведений искусства. Но встречаются среди них несколько странные изображения. Одно из них, под номером VIII, озаглавлено «Сцена в библиотеке» и представляет две полки с книгами, показанные фронтально и крупным планом. До крайности минималистичная, эта фотография не отмечена какой-либо эстетической оригинальностью и вообще ничем не привлекает внимание. Стоит поэтому обратиться к сопровождающим ее двум страницам текста, которые объясняют, что же она может значить:

Среди многих новшеств, которые вызвало к жизни открытие фотографии, есть один необычный опыт или гипотеза, которым я хочу посвятить несколько слов. По правде говоря, я не проводил этот опыт на практике, и, насколько мне известно, подобных попыток не предпринимал никто другой. Однако я считаю, что, будучи должным образом проведен, такой опыт непременно увенчается успехом. Будучи пропущен через призму и спроецирован на экран, луч света образует чудесную разноцветную ленту, называемую солнечным спектром. Естествоиспытатели выяснили, что, если спроецировать этот спектр на поверхность светочувствительной бумаги, то его фиолетовый край оказывает на нее особенно сильное воздействие. Что удивительно,

026 William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature* [1844], факсимильное воспроизведение с предисловием Бомонта Ньюхолла: New York, Da Capo Press, 1969, без пагинации (предисловие).



3. Уильям Генри Фокс Тэлбот. Сцена в библиотеке. 1843–1844. Печать на соленой бумаге с бумажного негатива. 13,3 × 18 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Таблица VIII альбома «Карандаш природы» (1844)

подобное же воздействие на бумагу оказывают и некие невидимые лучи, располагающиеся за фиолетовым участком и за границей спектра, так что само их существование открывается нам не иначе, как благодаря производимому ими эффекту. Поэтому я предложил бы отделить эти невидимые лучи от остальных, направив их в темное помещение через отверстие в стене или через щель раздвижных дверей. Помещение в итоге наполнится (мы не можем сказать: осветится) невидимыми лучами, разбросанными во все стороны выпуклой линзой, которую мы установим перед отверстием. Если бы в таком помещении оказались люди, они бы не видели друг друга, но если бы мы направили на любого из них фотографический аппарат, то получили бы его портрет и узнали бы, что он в этот момент делал.

Поистине, если повторить иносказание, которое мы уже использовали, глаз фотографического аппарата способен ясно видеть там, где глазу человека не видно ничего, кроме мрака.

К несчастью, однако, мысль эта слишком сложна, чтобы принести пользу в каком-нибудь романе, будь он рожден наблюдением или воображением. А между тем как обогатилась бы его развязка с учетом того, что секреты темной комнаты могут быть раскрыты благодаря свидетельству, запечатленному на бумаге!⁰²⁷

Во всем альбоме Тэлбота фотографии служат иллюстрациями положений, развиваемых в тексте, словно наглядные пособия или «уроки, преподанные вещами». Например, фотография стога сена преподносит зримое доказательство утверждения Тэлбота о том, что механически созданные изображения способны вместить в один зрительный ансамбль бесчисленное множество деталей, тогда как естественное зрение склонно к суммированию и упрощению масс. Поскольку пассаж, приведенный выше, заканчивается ссылкой на романы, возникает мысль: а не эти ли самые романы изображает фотография? Однако Тэлбот говорит о книгах, которые еще не написаны, и это усложняет иллюстративный статус «Сцены в библиотеке».

027 *Ibid.*

Фотография на странице книги является воплощением умозрительной проекции и потому выполняет в известном смысле понятийную функцию. Вот только в данном случае эта функция напрямую встроена в сюжет иллюстрации. В самом деле, книга, коль скоро она включает письменный текст, есть местонахождение исключительно культурных знаков, в противоположность знакам естественным. Пользоваться языком — значит владеть способностью облекать идеи в понятия, то есть объяснять, абстрагировать, постулировать и, разумеется, выходить при этом за границы, предписанные зрению. Письмо — это фиксация мысли, а не просто след материального объекта.

Но фотографический след в представлении Тэлбота, по крайней мере судя по тому, как он его описывает, тоже призван быть фиксацией мысли — или, во всяком случае, психологических феноменов, в обычной жизни скрытых. Фотографии, полученные при помощи «невидимых лучей», способны зафиксировать действия, совершаемые в «темной комнате». Причем, по мысли Тэлбота, они могут обнаружить не только сами действия, но и их смысл. В его рассуждении о следе, оставленном невидимыми лучами, «темная комната», кажется, отсылает не только к камере-обскуре, связанной с фотографией историческим родством, но и к темному месту совершенно иной природы, а именно к духу. Действительно, нужен какой-то особый свет, чтобы проникнуть в это место «через отверстие» и запечатлеть посредством своих эманаций то, что там происходит, в серии следов.

Подобные размышления, присутствующие в «Карандаше природы» и не только там, я имела в виду, говоря выше о серьезных поисках некоторых первопроходцев фотографии. Они верили в присущую фотографическому следу умопостигаемость, опираясь, в свою очередь, на перечисленные мною понятия мысли XIX века — такие, как физиогномический след с его силой признака или способность света служить проводником незримого и проецировать его на явления. Но как бы тесно ни были связаны все эти понятия между собой, объединиться каким-то образом должны были также наука и спиритизм. И действительно, они не раз соче-

тались в рассматриваемый нами период, и союз их оставил богатое наследие. Именно из него, по моему мнению, вышло начальное представление о фотографии.

Однако при чем здесь Надар? Ведь он не принадлежал к поколению Тэлбота и Бальзака. «Первопроходцы фотографии» годились ему в отцы, а не в братья, и были его учителями. Судя по его воспоминаниям и фотографической практике, он едва ли разделял «метафизические» надежды на фотографию, глубоко осознавая ее характер следа и будучи убежден вместе с тем в ее психологической содержательности. Очевидно, что от спиритического прочтения фотографии Надар был далек — свидетельство тому не только его отношение к теории Бальзака, но и довольно необычное по тем временам нежелание иметь отношение к отрасли посмертного портрета. И все же, не признавая будущего за всеми этими домыслами, он некоторым образом признавал их реальность и пользовался ими в качестве темы: одним из считанных заказов на посмертный портрет, которые он исполнил, была фотография Виктора Гюго на смертном одре (а Гюго был нередким участником спиритических сеансов); сюжетом своей первой серии подземных фотографий он избрал парижские катакомбы, где уложенные штабелями скелеты с какой-то археологической тщательностью составили своеобразный архив смерти; наконец, в качестве особой дани уважения этой теме он начал свои мемуары с «теории призраков».

Критика того или иного представления вовсе не обязательно подразумевает его разрушение. Иногда, как в случае кантовских «Грез духовидца», она лишь преобразует это представление, смещая его для новой постановки под вопрос. Для Надара представление об умопостигаемом следе оставалось приемлемым в качестве эстетического (скорее, чем реального) базиса фотографии. Иначе говоря, способность фотографии запечатлевать явления вместе с их смыслом была возможным, но не обязательным условием ее существования.

Прекрасной иллюстрацией ранних устремлений Надара может послужить серия фотографий, сделанная еще в те времена, когда он работал вместе со своим братом, Адриеном Турнашоном.



4. Надар. Виктор Гюго на смертном одре. 23 мая 1885.
Печать на соленой бумаге со стеклянного негатива.
16,5 × 12,5 см. Музей Орсе, Париж

Под названием «Выразительные головы Пьеро» она была представлена в фотографическом отделе Всемирной выставки 1855 года и удостоилась там золотой медали. На фотографиях мы видим лицо мима Шарля Дебюро, демонстрирующего разные мимические выражения из своего репертуара: снимки преподносятся в качестве дублирующей фиксации физиологического следа, который создает своей игрой мим. Недавние работы привлекли внимание к завязавшимся в середине XIX века узам между физиогномикой и искусством пантомимы⁰²⁸. Так, Шанфлери в пьесах, писавшихся им для Дебюро, предусматривал возможность исполнения, которое объединяет физиологическую специфику следа, выявляющего характер, с насквозь штампованной жестикულიцией традиционного мима⁰²⁹.

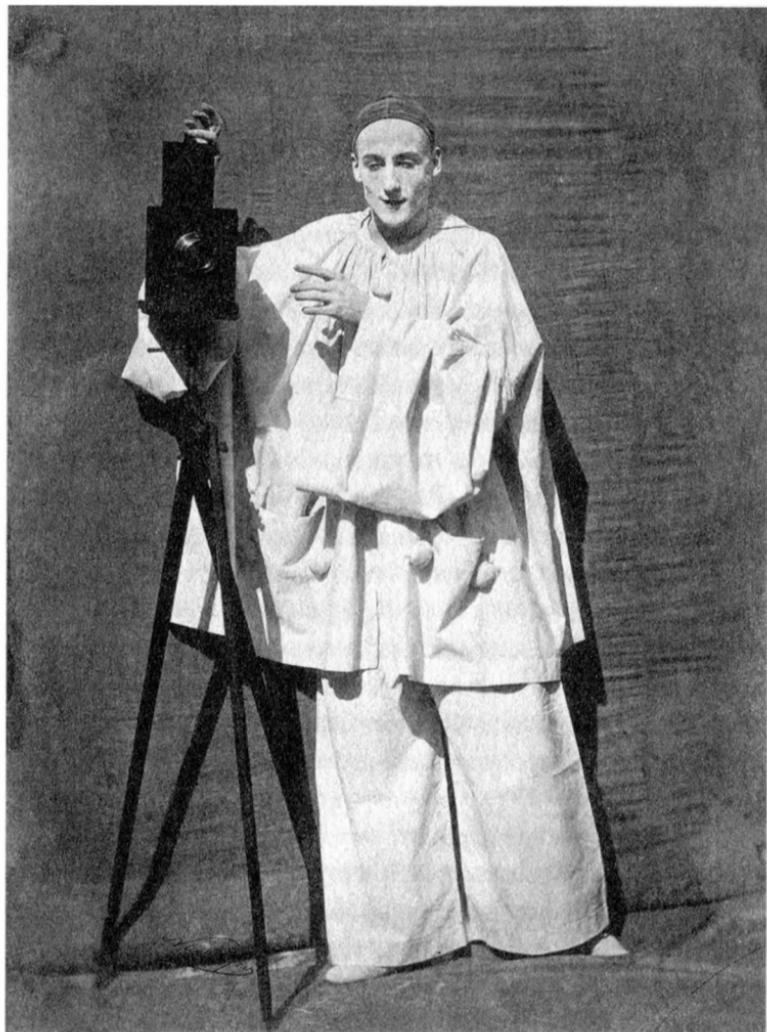
При этом очевидно, что воспроизведение физиогномического следа с помощью мимики сводится к его пропусканью через эстетический фильтр. Ведь мим, будучи актером, должен преобразовать автоматизм следа, его черты механического оттиска, в совокупность намеренных и управляемых жестов — в тот язык, который Малларме позднее назовет «письмом»⁰³⁰.

Изображения Дебюро выявляют для нас тесную связь между эстетизацией следа, которую осуществляет мим, и похожей, причем в высшей степени сознательной, практикой фотографа. На одной из фотографий серии, подписанной Надаром-младшим (Адриен Турнашон), мы видим Дебюро с фотокамерой, изображающего съемку своего собственного портрета. Важную роль в этом

028 Judith Wechsler, *A Human Comedy: Physiognomy and Gesture in XIXth Century Paris*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.

029 Теофиль Готье и Луи Эдмон Дюранти в этот же период использовали аналогичное сочетание в литературе. Я благодарна Джудит Векслер, которая обратила мое внимание на их произведения, проанализированные в ее книге, цитированной выше.

030 Жак Деррида в анализе эссе Малларме «Мимика» исследует эту идею жеста мима как особого рода письма, которое становится, по словам Малларме, «безмолвным монологом, который всею своей душой, а равно лицом и жестами ведет белый, словно еще не испищенная страница, призрак». См. Jacques Derrida, *La double séance, La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 222 (рус. пер.: Жак Деррида, *Диссеминация*, пер. Д. Ю. Кралечкина, Екатеринбург, У-Фактория, 2007, с. 244).



5. Адриен Турнашон. Пьеро-фотограф. 1854. Печать на соленой бумаге. 28,5 x 21 см. Музей Орсе, Париж

снимке играет свет — форма «письма», свойственная фотографии. В самом деле, когда мим исполняет в этом изображении свою роль, по его фигуре разбегаются тени, составляющие подтекст, который одновременно воспринимается и прочитывается нами.

Во-первых, на уровне головы: лицо Дебюро, и так выбеленное гримом, еще сильнее уплощено резким освещением. В сочетании с четко очерченной глубокой тенью, зрительно отрывающей лицо от головы, этот эффект усиливает производимое им впечатление маски. В итоге эта поверхность, являющаяся частью головы, но, вопреки всему, способная действовать независимо (лицо-маска), образует место, где фотографический след приобретает качество знака. Чтобы создать средствами своей игры физиогномические следы, Дебюро нужно было не столько сыграть требуемую роль, сколько искусственно переработать свое лицо — например, поджатые губы, которыми он изображал скупость, — с помощью эфемерной жестикуляции, которая придает физиогномике плоть, «проговаривая» ее.

Во-вторых, белой поверхностью, вычерчиваемой тенями, становится и костюм Пьеро, тем самым создающий еще одну, вторую, систему следов, которые дублируют два ключевых для всего образа элемента: руку Пьеро, указывающую на фотокамеру, и саму камеру — одновременно субъект жестикуляции мима и запечатлевающий его объект. На поверхности, которую образует костюм, тени объединяют в общей визуальной субстанции условный язык жестов (указывающий палец) и технический механизм запечатления (фотокамера), будучи при этом простыми эфемерными следами. Но в конце концов поверхностью, на которой эти многочисленные следы не просто возникают, а фиксируются, оказывается поверхность самой фотографии.

Идея фотографического отпечатка как места назначения следа работает в этом снимке двумя способами и на двух различных уровнях артикуляции. Первый из этих уровней соответствует сюжету сцены, в некотором роде — сценарию фотографии. Второй уровень обнаруживается, когда мы задумываемся о роли падающих теней: это работа самого изображения.

На первом уровне перед нами система отражений, в которой мим играет одновременно роль фотографа и фотографируемого. Он позирует рядом с фотокамерой, создавая ту особую фигуру сознательности, в которой линия, связующая субъект и объект, замыкается, заканчиваясь и вновь начинаясь в одной и той же точке. Мим разыгрывает сознание того, что, преподнося себя взорам, он смотрит на себя сам, создает себя как того, на кого смотрят. Разумеется, это удвоение не могло бы иметь места, не будь оно сфотографировано. Именно потому, что Дебюро является действительным сюжетом изображения, для которого он разыгрывает фотографа, именно потому, что он играет для фотографического зеркала, поднимается вопрос о двойнике. Если бы он играл на обычной сцене, никакого эффекта удвоения не возникло бы. Дебюро бы просто играл роль фотографа. Только исполняя номер перед зеркалом, он мог бы в то же время играть запечатление собственного образа. Но даже в этом случае он предстал бы в виде двух отдельных актеров: актера «в жизни» и актера в зеркале. Фотографический отпечаток, поскольку он сам по себе выступает зеркалом, является единственным местом, где возможна абсолютная одновременность объекта и субъекта или, иными словами, удвоение, подразумевающее совмещение пространств. Таким образом, фотоснимок определяется в данном случае как логически уникальный род зеркала.

На втором уровне — на уровне работы изображения — тему двойника и зеркала разыгрывают тени, падающие на костюм Дебюро. Как я уже сказала, эти тени, отбрасываемые двумя различными объектами (жестами мима и фотокамерой), объединяются на физически независимой поверхности, порождая особое отношение — смысл, который и являет взору двойную роль, исполняемую мимом. Но тень и сама по себе — своего рода след, действующий двойник следа фотографического. В самом деле, фотографический след, как и отбрасываемая тень, порожден световой проекцией одного объекта на поверхность другого. На сей раз идея зеркала вплетена в семиологическую ткань изображения: фотография Адриена Турнашона служит зеркалом для тела мима, ибо является поверхностью, которая воспринимает световой след как совокуп-

ность переданных знаков, а главное — становится местом, где отношение между этими знаками может кристаллизироваться в значащий ансамбль.

Итак, обсуждаемая нами фотография стремится превзойти свое положение простого пассивного проводника игры мима. Она, возможно, вообще представляет фотографию как сложное зеркало. Фотографическое изображение, перекликающееся с темой двойника посредством отбрасываемых теней, в то же время инсценирует процесс своего собственного рождения в качестве светового следа и свое собственное положение поля физически передаваемых знаков. Иначе говоря, удвоение в данном случае не просто *запечатлено*, а *воссоздано* средствами, внутренне присущими фотографии, то есть системой знаков, всецело порождаемых светом.

В кратком рассуждении, которым Тэлбот сопроводил «Сцену в библиотеке», темная комната выступает двойной метафорой — механизма запечатления и духа. В фотографии Дебюро предполагаемая этой метафорой связь выражена с помощью образа зеркала, которое, в свою очередь, метафорически представляет тот рефлексивный, отражающий взгляд, каким является сознание. Когда след (каковым в данном случае выступает тень) обретает способность удвоиться как одновременно субъект и объект своего собственного запечатления, он и начинает работать в качестве умопостигаемого, понятного знака.

Пользуясь применительно к фотографии Адриена Турнашона терминами «сознательность» и «рефлексивность», я, конечно, обращаюсь к языку модернизма, что может показаться неоправданным с учетом той направленности, которую имела большая часть фотографической продукции на протяжении едва ли не всей жизни Надара. Но если я уделила такое большое внимание отношению к понятию следа, которое характеризовало этот период, зачарованный одновременно наукой и спиритизмом, то лишь для того, чтобы наметить контуры совершенно особого контекста, в котором следовало бы рассматривать эту фотографию. Генеалогия аналитической позиции, очень необычным, но ярким примером которой она является, неразрывно связана с присущим

фотографии способом производства изображений. Культурный контекст, который породил этот снимок и нагрузил таким богатым полем коннотаций образ мима, позирующего рядом с камерой, для нас сегодняшних предельно чужд, но мне кажется, что он, в сущности, был не менее чужд и Надару, когда тот работал над мемуарами, — или, во всяком случае, только через воспоминания и был ему доступен. Однако упорство Надара в стремлении передать эту ушедшую в прошлое атмосферу должно напомнить нам, что у любого из искусств есть своя удивительная история и что его будущее неопределенно: его трудно предвидеть и невозможно отнять предотвратить.

Нью-Йорк, 1977⁰³¹

031 Первая публикация: *October*, п" 5, Summer 1978. — Прим. пер.

Дискурсивные пространства фотографии

Начнем с двух изображений, носящих одно и то же название: «Туфовые купола на озере Пирамид, Невада». Первое — это широко известная, хотя и с недавних пор, фотография Тимоти О'Салливана. Выполненная в 1867 году, она с редкой наглядностью иллюстрирует обычаи пейзажной фотографии XIX века в представлении истории искусства. Второе изображение — сделанная в 1878 году для публикации в книге Кларенса Кинга «Систематическая геология»⁰³² литографированная копия этой фотографии.

Глаз XX века узнает в работе О'Салливана образец таинственной и безмолвной красоты из разряда тех, что умела создавать пейзажная фотография в первые десятилетия своего существования. Три массивных скалы являются нам на своеобразной шахматной доске, абстрактной и прозрачной, и намечают своим расположением траекторию, уходящую в глубину. Исключительная описательная точность фотографии сообщает скалам фантастическую детализировку, фиксирующую все мельчайшие выбоины, все сгустки материи, оставленные на них древней вулканической активностью. Тем не менее скалы кажутся нереальными, а пространство вокруг них — подобным сну. Туфовые купола словно повисли в некоем световом эфире, беспредельном и лишенном ориентиров. Блеск этой однородной среды, в которой почти незаметно переходят друг в друга вода и небо, пронизывает пребывающие в ней материальные объекты насквозь, так что скалы, то ли плывущие, то ли парящие, кажутся не более чем формами. Световой фон аннулирует вес, сообщаемый им размером, и превращает их в элементы графической композиции. В этом властном уплощении пространства изображения и кроется его загадочная красота.

Напротив, одноименная литография отличается ярко выраженной визуальной заурядностью. Все, что в фотографии было таинственным, здесь разъясняется болтливыми добавочными

032 Clarence King, *Systematic Geology*, 1878 (vol. 1 of *Report of the Geological Exploration of the Fortieth Parallel*, 7 vols. & atlas, Washington D. C., U. S. Government Printing Office).

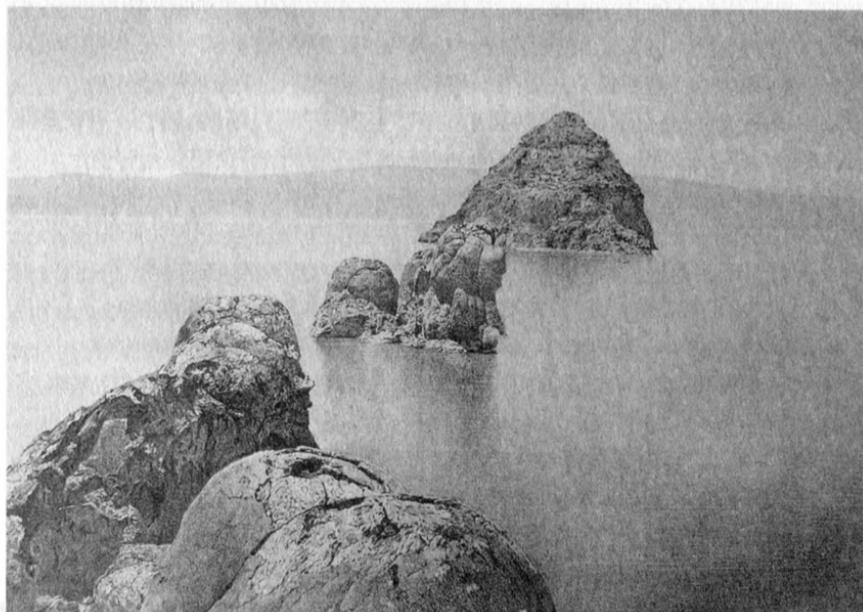
подробностями. В небе сгрудились облака, в глубине проступил отчетливый берег озера, материализовалась благодаря ряби и легкому волнению водная поверхность. Наконец, что особенно важно в этом процессе банализации образа, в воде отчетливо прорисовались отражения скал, обозначив массу и направления в этом пространстве, которое в фотографической версии было окутано неясным свечением, порожденным недостаточной выдержкой коллодионной пластинки.

Разумеется, впрочем, что отличия между двумя изображениями — фотографией и ее интерпретацией — объясняются не вдохновением фотографа и малой одаренностью литографа. Дело в том, что эти работы принадлежат к различным областям культуры, отвечают различным ожиданиям со стороны зрителя и передают различные типы знания. Пользуясь еще более современной терминологией, можно сказать, что они действуют как представления в двух разных дискурсивных пространствах, относятся к разным дискурсам. Литография причастна к дискурсу геологии и, шире, эмпирической науки. Чтобы она могла выполнять в нем свою функцию, как раз и понадобилось восстановить в снимке О'Салливана традиционные элементы топографического описания, то есть обозначить в виде ясно читающегося удаления (в направлении отчетливого горизонта и вдоль столь же отчетливой горизонтальной плоскости) координаты однородного непрерывного пространства, строящегося не столько согласно перспективе, сколько согласно картографической сетке. Понадобилось, иными словами, закрепить, структурировать, выстроить план геологических особенностей этих «туфовых куполов». Как формы, парящие в некоем вертикальном континууме, они были бы бесполезны⁰³³.

033 Картографическая сетка, согласно которой восстанавливалась вся эта информация, имела целью не только фиксацию научных сведений. Как объясняет Алан Трахтенберг, открытые топографические экспедиции на американский Запад были призваны проложить путь к месторождениям полезных ископаемых, необходимых для нужд промышленности. Таким образом, этим фотографиям, которые, «если смотреть на них без учета исторического контекста, кажутся продолжением живописной традиции пейзажа», дала рождение научно-промышленная программа. Алан Трахтенберг продолжает: «Фотографии отражают самую существенную сторону этой кампании — характер фиксации данных. Они отвечали политике



6. Тимоти О'Салливан. Тuffовые купола на озере Пирамид в Неваде. 1867. Печать на альбуминированной бумаге. 20 × 27 см. Смитсоновский музей американского искусства, Вашингтон



7. Туфовые купола на озере Пирамид в Неваде. Фото-
литография с фотографии Тимоти О'Салливана. 1878.
Таблица XXIII книги Кларенса Кинга «Систематиче-
ская геология. Ч. 1. Отчет о геологической экспедиции
на 40-ю параллель»

А в каком дискурсивном пространстве существовала фотография О'Салливана? Эстетический дискурс XIX века чем дальше, тем больше сосредоточивался вокруг того, что можно назвать экспозиционным пространством. Будь то музей, официальный Салон, всемирная или частная выставка, это пространство в значительной мере создавалось стенами — все чаще предназначавшимися для демонстрации искусства. Впрочем, экспозиционное пространство приобретало и другие формы: например, форму критики, которая, с одной стороны, была местом письменной реакции на присутствие произведений в специфическом выставочном контексте, а с другой — неявной инстанцией отбора (включения/исключения), где все, не допущенное в экспозиционное пространство, обозначалось как маргинальное с точки зрения художественного статуса⁰³⁴.

В силу своей функции служить материальной опорой выставки стены галереи стали означаящим входения произведения в сферу искусства, и в таком качестве их можно рассматривать как репрезентацию «экспозиционности», той промежуточной среды обмена между художниками и заказчиками, которая стремительно формировалась в бурно развивавшемся мире искусства XIX века. Во второй его половине живопись, прежде всего пейзажная, отреагировала на этот процесс, выдвинув свою собственную систему репрезентаций: она попыталась вобрать экспозиционное пространство (стены) в себя и выступить его репрезентацией сама.

Превращение пейзажа в уплощенное, сжатое видение пространства, расстилающегося вдоль поверхности холста, состоялось

федеральных властей, целью которых было выполнить фундаментальное требование индустриализации — предоставить достоверную информацию о полезных ископаемых. И кроме того, они побуждали общество поддерживать политику освоения, колонизации и эксплуатации, которую вели власти» (Alan Trachtenberg, *The Incorporation of America*, New York, Hill and Wang, 1982, p. 20).

034 Жан-Клод Лебенштейн в работе «Пространство искусства» анализирует роль музея, который со времен своего сравнительно недавнего возникновения определяет, что именно может считаться Искусством: «Музей имеет две взаимно дополняющие функции: исключать все постороннее и определять посредством этого исключения, что же мы понимаем под словом “искусство”. Можно без преувеличения сказать, что с возникновением и ограничением пространства, призванного давать ему определение, искусство подверглось глубокой трансформации» (Jean-Claude Lebensztein, *Zigzag*, Paris, Flammarion, 1981, p. 81).

в 1860-х годах с удивительной быстротой. Оно началось с последовательного отказа от перспективного построения. Эффект глубины, достигаемый за счет перспективы, искоренялся художниками с помощью ряда приемов (среди них усиленный контраст), результатом которых была замена ортогонального удаления в глубину (чьим выражением является, например, мотив окруженной деревьями аллеи) на диагональную организацию поверхности. И сразу вслед за этим сжатием, позволившим представить все экспозиционное пространство внутри одной картины, появились другие приемы, направленные на ту же цель. Таковы, например, серии пейзажей, развешенных один за другим и подражавших горизонтальной протяженности стены: «Руанские соборы» Моне и т. п. Таковы сплюснутые с боков пейзажи без линии горизонта, вытягивающиеся на всю высоту стены. Синонимичность пейзажа и стены (взаимно представляющих друг друга) в поздних «Нимфеях» Моне станет апогеем последовательности операций, планомерно растворявших эстетический дискурс в представлении того самого пространства, что служит опорой, на которой он утверждается.

Не подлежит сомнению, что процесс, называемый нами историей модернизма, сводится к утверждению произведения искусства в качестве представления пространства его собственной экспозиции. Вот почему так интересно сегодня смотреть на то, как историки фотографии встраивают свой медиум в логику этой истории. Ведь если вернуться к вопросу о том, в каком дискурсивном пространстве существовала фотография О'Салливана, описанная мною в начале, то ответ на него может быть только один: она существовала в пространстве эстетического дискурса. А если спросить теперь, что она представляет или изображает, то нельзя не признать: внутри этого эстетического пространства она выступает представлением экспозиционной плоскости, музейной стены, способности художественной галереи объявлять искусством объект, который она решила показать.

Однако разве для эстетического дискурса, разве для экспозиционного пространства О'Салливан создавал в 1860–1870-х годах свои фотографии? Или его адресатом был дискурс научно-

топографический, которым он лишь очень искусно пользовался? Иначе говоря, не является ли интерпретация его пейзажей как представления эстетических ценностей (таких, как отсутствие глубины, графическое построение, двойственность) и, более того, эстетических же устремлений (к возвышенному или трансцендентному) фикцией, созданной задним числом, чтобы утвердить их в качестве произведений искусства?⁰³⁵ Не является ли, наконец, такая проекция неоправданной, не искажает ли она историю?

Эти вопросы представляют сегодня особый методологический интерес в связи с активным изучением первых лет существования фотографии ее историей, вступившей недавно в период стремительного развития. Базовым материалом служит для нее как раз такая, топографическая по существу фотография, прак-

035 В литературе по этой теме топографическая фотография американского Запада сплошь и рядом уподобляется живописному представлению природы. Три ведущих специалиста: Барбара Новак, Уэстон Неф и Элизабет Линдквист-Кук — усматривают в этой традиции расширение пейзажной живописи, какую она практиковалась в США XIX века, где видение пейзажа неизменно окрашивалось трансценденталистским порывом. Так, их классический ныне аргумент по поводу сотрудничества Кинга, руководителя геологической экспедиции 1867–1870 годов, и О'Салливана сводится к тому, что накопленный визуальный материал подтверждает фотографическими средствами тезисы креационизма и существования Бога. Согласно нашим авторам, Кинг выступал против геологического униформизма Лайеля и эволюционной теории Дарвина. Он был приверженцем катастрофизма и видел в геологическом строении ландшафтов Юты и Невады свидетельства череды актов творения, посредством которых божественный создатель придал всему сущему окончательную форму. Гигантские возвышенности и впадины, впечатляющие базальтовые громады, созданные природой, фотографировались О'Салливаном, как утверждают Новак, Неф и Линдквист-Кук, в качестве подтверждений катастрофической доктрины Кинга. И эта миссия вписывает работу О'Салливана на дальнем Западе в традицию американского живописного пейзажа, которую представляли Альберт Бирштадт или Фредерик Эдвин Чёрч.

Хотя этот аргумент нельзя назвать совершенно обосновательным, ничуть не менее очевидно и другое: Кинг был серьезным ученым и предпринял, в частности, немало усилий, чтобы в рамках собственных исследований сделать достоянием публики открытия Марша в палеонтологии, которые, как он хорошо понимал, могли послужить одним из «недостающих звеньев», необходимых для эмпирического доказательства дарвиновской теории. К тому же в литографическом варианте фотографии О'Салливана, как мы видели, работают, пусть и в контексте взглядов Кинга, как нейтральные научные свидетельства. Бог трансценденталистов явно не живет в визуальном пространстве книги «Систематическая геология». См.: Barbara Novak, *Nature and Culture*, New York, Oxford University Press, 1980; Weston Naef, *Era of Exploration*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1975; Elizabeth Lindquist-Cook, *Influence of Photography on American Landscape Painting*, New York, Garland Press, 1977.

тиковавшаяся в исследовательских целях в рамках экспедиций и картографических обмеров. Оформленные в паспарту и рамы, снабженные названиями, эти снимки входят сегодня при посредстве музея в пространство исторической реконструкции. Чопорно обособленные друг от друга на стене выставочного зала, они допускают прочтение согласно логике, которая ради «легитимации» подчеркивает их изобразительные достоинства в дискурсивном пространстве искусства. Термин «легитимация», употребляемый в данном контексте Питером Галасси, соответствует центральной теме выставки, организованной им в нью-йоркском Музее современного искусства. Во фразе, которая цитировалась затем во всех комментариях, Галасси поднимает вопрос о положении фотографии по отношению к эстетическому дискурсу: «Мы постарались показать, что фотография была не побочным отпрыском науки, которого та бросила на перроне искусства, а законной дочерью западной живописной традиции»⁰³⁶.

Стратегия этой легитимации не ограничивается указанием на художественные притязания некоторых фотографов XIX века, на то, что фотографии часто не уступали в качестве картинам, а порой и превосходили их, или, наконец, на организацию фотографических выставок по образцу официальных Салонов живописи. Она стремится пойти дальше простой констатации принадлежности двух искусств к одному семейству и выявить внутреннюю, генетическую необходимость их родства. Поэтому Галасси обращается не столько к внешним деталям и обстоятельствам художественного мира, сколько к его внутренней формальной структуре. Он берется показать, что характерная для пейзажной фотографии XIX века перспектива, которая стремится к уплощению, фрагментации, допускает двусмысленные наложения объектов и которую он называет «аналитической» (в противовес «синтетической», созидательной перспективе Ренессанса), активно развивалась в живописном искусстве еще с конца XVIII века. Тем самым Галасси дает понять, что сила его аргумента основывается на отказе от идеи, согласно

036 Peter Galassi, *Before Photography*, New York, The Museum of Modern Art, 1981, p. 12.

которой фотография «рождена не эстетическими, а техническими традициями» и потому чужда внутренним проблемам эстетического дискурса: напротив, она — продукт исследовательского духа в искусствах, которые, так же как и она сама, осваивали и развивали одновременно «аналитическую» перспективу и эмпирическое видение. Этюды Констебла (или даже Дега) с сильно искаженными или сокращенными ракурсом фигурами оказываются в таком случае образцами для более поздней по отношению к ним фотографической практики, которую представляют на выставке преимущественно топографические снимки — произведения Сэмюэля Баурна, Феличе Беато, Огюста Зальцмана, Шарля Марвиля и, естественно, Тимоти О'Салливана.

Фотографии с готовностью оправдывают ожидания. «Дорога, обсаженная тополями» Баурна с ее резким светотеневым контрастом лишает перспективу пространственного значения и подчиняет ее двумерному распорядку с таким же успехом, как и картины Моне того же периода. Работа Зальцмана, с неукоснительной точностью фиксирующая текстуру каменной стены, которая заполняет поверхность кадра почти однородным тональным пятном, побуждает усмотреть в этом описании эмпирических деталей сходство с обнажением картинной структуры. Что же до фотографий О'Салливана с их скалами, утопающими в пустых коллоидных небесах, то они лишены глубины и образуют ту же гипнотизирующую взор и вместе с тем явственно двумерную систему, что характеризует «Туфовые купола». Когда мы видим эти «доказательства» на стене музея, у нас не остается сомнений, что фотограф хотел не только сделать нечто достойное искусства, но и изобразить само это искусство с помощью объединяющего, декоративного, избегающего глубины рисунка, основанного на «аналитической» перспективе.

Однако здесь аргументация Галасси сталкивается с проблемой: как таковые работы О'Салливана не публиковались в XIX веке, ибо единственным средством широкого распространения фотографий служили тогда стереоскопические виды. Большинство самых известных его снимков (например, руины каньона Шелли, запечатленные в ходе экспедиции Уилера) действительно

имели хождение в такой форме, в которой их, так же как, скажем, работы Уильяма Генри Джексона, и знала публика⁰³⁷. А если так, уместно было бы сравнить, подобно тому как вначале мы сравнивали фотографию и сделанную с нее литографию, фотоаппараты двух типов — камеру с пластинками форматом 23 × 30 см и аппарат для съемки стереопар — как инструменты, соответствующие двум различным формам восприятия.

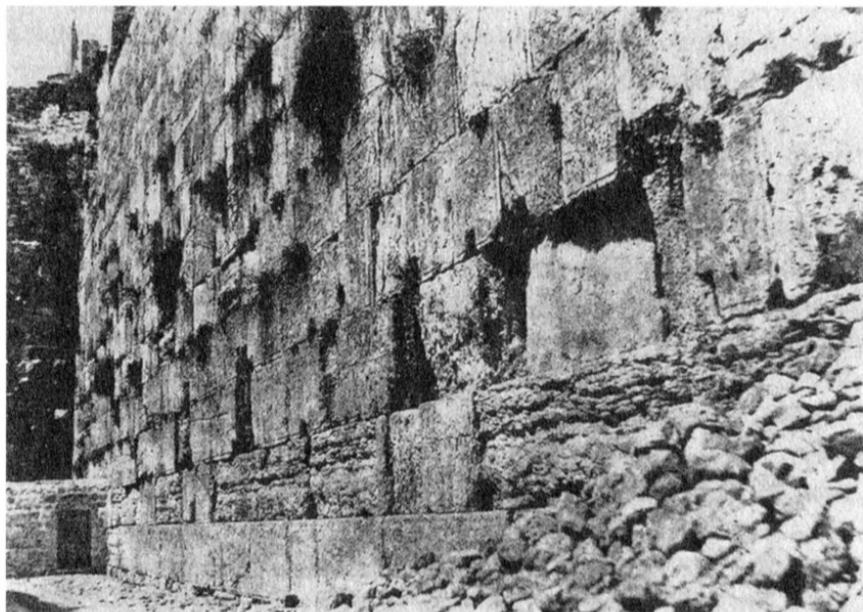
Стереоскопическое пространство — это такое же, как и в живописи, пространство классической перспективы, только вдвойне более убедительное. Поскольку зрение в нем не имеет бокового поля, чувство удаления в глубину постоянно и непрекаемо, тем более что реально окружающее зрителя пространство скрыто оптическим приспособлением, которое он должен держать перед глазами, чтобы видеть фотографию, пребывая, таким образом, в идеальной изоляции. Все, что имеет место рядом с ним, — пол, стены — исключено из поля восприятия. Стереоскоп механически концентрирует все внимание на сюжете фотографий и предупреждает всякие отступления, которые взгляд может позволить себе в музейных залах, где он блуждает от картины к картине, углубляясь и в окружающее пространство. В данном случае он может рассредоточиться только в том поле зрения, которое предписано ему оптической машиной.

Изображение стереоскопического вида кажется состоящим из нескольких планов, которые поднимаются по крутому склону от ближайшего участка к наиболее удаленному. Чтобы зрительно расшифровать подобное пространство, взгляд должен обойти изображение, двигаясь, скажем, из левого нижнего угла в правый верхний. Казалось бы, мы смотрим на стереоскопический вид точно так же, как на картину, но вот характер восприятия этого обхода совершенно особенный. При зрительном перемещении по тоннелю стереоскопа от первого плана к среднему возникает ощущение

037 См. главу «Пейзаж и публичная фотография» в указанной выше книге Уэстона Нефа: *Weston Naef, Era of Exposition, op. cit.* В 1871 году Государственное печатное агентство (Government Printing Office) выпустило сборник снимков Джексона, так и называвшийся: «Каталог стереоскопических фотографий У. Г. Джексона форматом 6 × 8 и 8 × 10 [дюймов]».



8. Сэмюэль Баурн. Дорога, обсаженная тополями.
Кашмир. Около 1866. Печать на альбуминированной
бумаге. 24 x 29 см. Собрание Пола Ф. Уолтера, Нью-Йорк



9. Огюст Зальцман. Западная стена Храма (Стена Плача) в Иерусалиме. Таблица 1 альбома «Исследование и фотографическое воспроизведение памятников Святой Земли» (1854). Печать на соленой бумаге с бумажного негатива. 23,5 x 32,6 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк

изменения аккомодации, которое повторяется затем и при «переходе» к дальнему плану⁰³⁸. Эти микроусилия мускулатуры лица соответствуют в кинестетическом плане чисто оптической иллюзии стереоизображения. В некотором роде они суть изображения — правда, сильно уменьшенные, — того, что происходит, когда нашему взору открывается широкая естественная панорама. Перенастройка глаз с одного плана на другой, действительно имеющая место в стереоскопическом поле зрения, соответствует изображению одним органом тела того, что другой орган — ноги — делает при пересечении реального пространства.

Как нетрудно понять, из этого физико-оптического обхода стереоскопического пространства следует еще одно его отличие от пространства живописного, касающееся на сей раз временного измерения. Описания просмотра стереопар, оставленные современниками, изобилуют указаниями на длительное изучение всех деталей изображения. Ярому приверженцу стереоскопии Оливеру Уэнделлу Холмсу-старшему такого рода неспешное разглядывание казалось сообразным «неисчерпаемому» богатству деталей фотографии. Остановившись на этом в связи со своим «чтением» одного из видов Бродвея работы братьев Энтони, Холмс уверяет читателей, что подобные изображения нуждаются в продолжительном внимании. Кстати, поверхности картины ничуть не требуют этой временной растяжки, этого долгого и тщательного изучения каждого участка (по мере развития модернизма они будут склонять к такому опыту все меньше и меньше).

Пытаясь определить особую модальность взгляда, при которой «дух на ощупь пробирается в самые глубины фотографии», Холмс прибегает к аналогии с пограничными состояниями психики: гипнозом, «парамагнетическими воздействиями», сновидением. «Во всяком случае, — пишет он, — устранение всего, что окружает зрителя, и обусловленное им полное сосредоточение вни-

038 Разумеется, на самом деле аккомодация не меняется. Происходит вот что: поскольку изображение находится вблизи глаз и голова по отношению к нему неподвижна, зрителю, чтобы осмотреть всю его поверхность, приходится заново направлять и согласовывать между собой оба глаза для каждой точки, на которой он останавливается.

мания вызывают восторг, сравнимый с тем, какой посещает нас во сне, когда нам кажется, что мы оставляем тело и, словно бесплотные духи, переносимся с одной таинственной сцены на другую»⁰³⁹.

Обусловливаемое стереоскопом восприятие создает ситуацию, сравнимую с кинозалом. В обоих случаях зритель оказывается изолирован перед образом, наглухо отрезанным от внешнего мира. В обоих случаях образ оптически перемещает зрителя, хотя его тело остается неподвижным. В обоих случаях удовольствие дается опытом симулякра, видимостью реальности, чей эффект реальности требует подтверждения реальным, физическим перемещением внутри сцены. И наконец, в обоих случаях эффект реальности, порождаемый симулякром, усиливается временной растяжкой. Таким образом, стереоскоп можно считать предысторией того, что именуется ныне *диспозитивом* кинематографа, а сам он, в свою очередь, продолжил начинание диорамы, еще одного темного места, в котором зритель уединяется, чтобы лицезреть спектакль реальности⁰⁴⁰. И так же, как будет позднее с кино, особое удовольствие, которое доставлял диспозитив стереоскопа, и вознаграждавшееся им желание мгновенно принесли ему феноменальную популярность. Распространение стереоскопии как реального средства массовой коммуникации состоялось благодаря техникам механической репродукции. Показатели продаж стереоскопических видов в 1850-х годах и далее, без особых спадов, до 1880-х, поражают: только в 1857 году Лондонская стереоскопическая компания продала полмиллиона стереоскопов и на 1859-й анонсировала в своем каталоге более ста тысяч различных стереоскопических видов⁰⁴¹.

039 Oliver Wendell Holmes, *Sun-Painting and Sun-Sculpture*, in *Atlantic Monthly*, VIII, July 1861, p. 14–15 (о бродвейском виде — p. 17). Холмс напечатал еще две статьи о стереоскопии: *The Stereoscope and the Stereograph*, in *Atlantic Monthly*, III, June 1859, p. 738–748; *Doings of the Sunbeam*, in *Atlantic Monthly*, XII, July 1863, p. 1–15.

040 См. Jean-Louis Baudry, *Le dispositif*, in *Communications*, 23, 1975, p. 56–72; Id., *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base*, in *Cinétique*, n° 7–8, 1979, p. 1–15.

041 *Points of View: The Stereograph in America: A Cultural History*, ed. by Edward W. Earle, Rochester, N. Y., The Visual Studies Workshop Press, 1979, p. 12. В 1856 году Роберт Хант писал в издании «Art Journal»: «Стереоскоп теперь есть во всех салонах. Философы посвящают ему глубокие рассуждения, дамы восхищаются его магической картинкой, а дети играют с ним, как с игрушкой» (*ibid.*, p. 28).

Само слово «вид», которым стереоскописты называли предмет своей практики, может помочь очертить специфику этого типа изображения. Прежде всего, «вид» подразумевает ту впечатляющую глубину, которую я только что описала и которая следовала законам перспективы. Эта совершенно особая глубина часто подчеркивалась или, как минимум, учитывалась создателями стереоскопических видов в том, как они строили свои фотографии: композиционным стержнем они делали какой-либо вертикальный элемент первого или второго плана, тем самым *центрируя* пространство, помещая прямо вовнутрь визуального поля ориентир для глаз, движущихся к точке схода. Вокруг такого центра организованы многие работы О'Салливана: это может быть ось, образованная стволом сухого дерева, оголенный выступ скалы и т. п. Принимая во внимание его склонность строить свои композиции согласно диагоналям перспективных линий и вокруг элемента, служащего центром *вида*, мы уже не удивляемся тому, что на всем протяжении своего единственного текста, заметке о работе фотографом на дальнем Западе, он рассказывает, как делал «виды», как добивался того, чтобы они заслуживали этого имени. Вспоминая об экспедиции на озеро Пирамид, О'Салливан описывает привезенный им инвентарь, включавший, помимо прочего, «инструменты и химические реактивы, необходимые для того, чтобы фотограф мог «обработать свои виды»». И еще, в связи с экспедицией к карстовой воронке Гумбольдт-Синк: «Это было прекрасное место для работы, и съемка видов там доставляла истинное удовольствие»⁰⁴². Словом «вид» пестрели фотографические журналы, и фотографии в 1860-х годах все чаще называли с его помощью работы, посылаемые в салоны. Таким образом, даже когда они сознательно

042 Timothy O'Sullivan, *Photographs from the High Rockies*, in *Harper's Magazine*, XXXIX, September 1869, p. 465–475. Эта публикация также сопровождалась репродукцией «Туфовых куполов на озере Пирамид», на сей раз в виде довольно грубо выполненной гравюры, призванной иллюстрировать приключения, о которых рассказывал автор. На пустой коллодионный экран здесь спроецировано волнующее неизведанное пространство: вторя сообщению О'Салливана о том, как лодка исследователей однажды едва не перевернулась, гравер изобразил воду густой беспорядочной штриховкой, а небо заволоч устрашающе нависшими грозowymi облаками.

входили в экспозиционное пространство, «вид» в качестве описательной категории представляемых произведений был для них предпочтительнее «пейзажа».

Но, кроме того, слово «вид» отсылает к концепции автора, согласно которой естественное явление, примечательный факт преподносится зрителю словно бы непосредственно, без участия определенного индивида, фиксирующего его след, конкретного художника: «авторство» видов приписывалось скорее издателям, чем операторам (как их тогда называли), выполнившим фотографии. Иными словами, понятие авторства показательным образом связывалось с публикацией, с копирайтом, правом распространения, которым владели различные компании (например, «Keystone Views», «Виды Кейстона»), тогда как фотографии оставались безымянными. В этом смысле особенности восприятия «вида», его форсированные глубина и четкость, смыкаются с другой его характеристикой — изоляцией объекта. В самом деле, объект «вида» представляет собой «примечательное место», чудо природы, необычайное и примечательное явление, помещенное в центр внимания. Такое понимание достопримечательного основывается на переносе понятия автора с субъективности художника на объективные проявления природы, как это показала Барбара Стаффорд в своем исследовании «достопримечательности» как специфической категории, которая возникла в конце XVIII века под влиянием путевых очерков⁰⁴³. Вот почему «вид» предполагал не столько

043 Вот что она пишет: «Идея, согласно которой истинная история — это история естественная, выводит природные объекты из-под власти человека. Для представления о достопримечательности характерно <...>, что геологические феномены в самом широком понимании, охватывающем все образцы минерального царства, представляют собой пейзажи, в которых естественная история находит эстетическое выражение <...>. Апогеем этой историзации природы стало переосмысление памятников истории как естественных творений. В 1789 году немецкий ученый Самуэль Витте, основываясь на трудах Демаре, Дюлюка и Фожá де Сен-Фона, объявил природным феноменом египетские пирамиды, являющиеся, по его мнению, выходом на поверхность базальтовой породы. Подобными геологическими обозначениями он считал также руины Персеполиса, Баальбека, Пальмиры, храма Зевса в Агригенте и дворца инков в Перу» (Barbara M. Stafford, *Toward Romantic Landscape Perception: Illustrated Travels and the Rise of Singularity as an Aesthetic Category*, in *Art Quarterly*, Special Issue, 1977, p. 108–109). Статья завершается выводом о «формировании вкуса к природным явлениям как к достопримечательности». По словам

проекцию воображения автора, сколько законную протекцию владению авторским правом.

И наконец, слово «вид» обозначает эту достопримечательность, эту свою фокальную точку как частный момент комплексного представления мира, подобного всеобщему топографическому атласу. Действительно, местом хранения «видов» неизменно служила картотека — шкаф с ящичками, в которых архивировалась и каталогизировалась целая географическая система. Картотека — это нечто совершенно иное, нежели стена или мольберт. Она дает возможность накапливать сведения, соотносить их друг с другом и вместе с тем оценивать, пропуская через решетку определенной системы знаний. Тщательно продуманные шкафы для стереоскопических видов, входившие в обстановку буржуазных домов и публичных библиотек XIX века, представляли собой замысловатую репрезентацию географического пространства. Ощущение пространства и глубокого проникновения в него, которое вызывал «вид», работало, таким образом, в качестве сенсорной модели более абстрактной системы, чьим сюжетом также было пространство. «Виды» были теснейшими узлами связаны с топографическими планами, две эти практики взаимно определяли друг друга.

Проведенный анализ приводит нас к системе требований исторического характера, которые удовлетворялись жанром стереоскопического «вида». В свою очередь, понятие «вида» формировало связный дискурс, соответствующий этой системе. Очевидно, полагаю, и то, что дискурс «вида» не совпадает с тем, что дискурс эстетический понимал в XIX веке под термином «пейзаж». В самом деле, как невозможно феноменологически увязать пространственное построение, осуществляемое «видом»,

Барбары Стаффорд, «нельзя рассматривать <...> изолированный природный объект (в романтическом пейзаже XIX века. — Р.К.) как субститут человека: наоборот, эти обособленные монолиты нужно вернуть в контекст виталистской эстетики, которая выросла из практики иллюстрированных путевых очерков и находила достопримечательное в природе. Этой традиции подошло бы имя "neue Sachlichkeit" («новой вещественности», по аналогии с направлением в немецкой живописи и фотографии 1920-х годов. — Пер.), ибо внимание к специфическим особенностям природы побуждает ее прилагать к естественным явлениям широкий круг характеристик, свойственных одушевленному миру» (*ibid.*, p. 117–118).

с фрагментарным и сжатым пространством того, что организаторы выставки «До фотографии» назвали «аналитической перспективой»⁰⁴⁴, так невозможно и сравнивать представление, образуемое всеми этими «видами» вместе взятыми, с тем, которое реализуется в экспозиционном пространстве. Одно формирует образ определенного географического порядка, другое представляет пространство автономного Искусства и его идеализированной и специализированной Истории — пространство, обусловленное эстетическим дискурсом. Комплексные, множественные репрезентации ценности, называемой стилем (будь то стиль эпохи или художника), зависят от экспозиционного пространства. Они, можно сказать, с ним сплетены. История искусства последних двух веков является в этом смысле продуктом как нельзя более тщательно структурированного экспозиционного пространства XIX столетия, иначе говоря — музея⁰⁴⁵.

Андре Мальро объяснил нам, как музей на множественном уровне, через преподносимую им последовательность стилей и их репрезентаций, организует доминирующую репрезентацию Искусства. Когда утвердился в нынешнем виде альбом по искусству, музеи тоже модернизировались и стали «воображаемыми музеями», «музеями без стен»⁰⁴⁶ благодаря тому, что фоторепродукция

044 С иных позиций тезис Галасси по поводу источников «аналитической перспективы» в оптике XVII века и камере-обскуре оспаривается во второй главе книги Светланы Альперс о голландском искусстве этого периода: Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

045 Проблему музея в этом ракурсе поднял Мишель Фуко в статье «“Фантастика” библиотеки» (Michel Foucault, *Un «fantastique» de la bibliothèque* [1964], in *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, n° 59, mars 1967). См. также: Eugenio Donato, *The Museum's Furnace: Notes toward a Contextual Reading of Bouvard et Pécuchet*, in *Textual Strategies in Post-Structuralist Criticism*, ed. by Josué Haerari, Ithaca, Cornell University Press, 1979; Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, in *October*, n° 13, Summer 1980, p. 41–57.

046 «Музей без стен», «Museum without Walls» — название «Воображаемого Музея» Мальро в английском переводе. Этой трансформации посвящена, среди прочего, статья Р. Краусс, первоначально опубликованная по-французски: Rosalind Krauss, *Le Musée sans murs du postmodernisme*, in *L'Oeuvre et son accrochage*, numéro spécial des *Cahiers du Musée nationale d'art moderne*, 17/18 (1986), p. 152–158 (англ. версия: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, and Sandy Nairne, eds., *Thinking About Exhibitions*, New York, Routledge, 1996, p. 241–245). — Прим. пер.

размножила содержимое галерей в виде объединенного и общедоступного ансамбля. Однако все это лишь укрепляет музейную систему:

Перетекая при помощи фотографии с ее двусмысленным единством из статуи в барельеф, из барельефа в оттиск печати, из него — в бронзовую пряжку кочевников, вавилонский стиль будто бы приобретает собственное существование, как если бы он был чем-то большим, чем просто имя: он приобретает существование художника. Стиль, предоставленный познанию в своей эволюции и в своих метаморфозах, становится не столько идеей, сколько иллюзией живой судьбы. Репродукция, и только она, вводит в искусство этих воображаемых сверх-художников, которым дано многое — таинственное рождение, жизнь, завоевания, уступки страсти к богатству или обольщению, агония и воскресение. Их имя — стили. И, наделяя их жизнью, репродукция присуждает им значение^{047, 048}.

Современные специалисты несколько поспешно утвердились в том, что местом фотографии в XIX веке были музеи, что к ней правомерно прилагать отдельные жанры эстетического дискурса и что ей вполне соответствует модель истории искусства. Во-первых, определив некоторые фотографические произведения как *пейзажи* (а не виды), они избавились от всяких сомнений по поводу того, к какому типу дискурса эти произведения относятся и что они представляют. Во-вторых (причем по времени этот

047 André Malraux, *Psychologie de l'art*, vol. I, Genève, Skira, 1947, p. 52.

048 При подготовке к печати настоящего сборника на французском языке Р. Краусс решила привести несколько иную цитату из «Воображаемого Музея» Мальро, нежели в первоначальной версии статьи, без изменений воспроизведенной в другом ее сборнике, «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы». Здесь цитируется первый вариант «Воображаемого Музея», впоследствии дважды переработавшийся Мальро. По сравнению со вторым, вошедшим в книгу «Голоса безмолвия», на которую Р. Краусс ссылалась в первой версии своей статьи, в нем особенно подчеркивается важность репродукции и отдельно оговаривается роль ее медиума — фотографии. Ср. Розалинд Краусс, *Дискурсивные пространства фотографии*, пер. А. Матвеевой, в кн.: *Подлинность авангарда и другие модернистские мифы*, указ. соч., с. 145; Андре Мальро, *Голоса безмолвия*, пер. В. Ю. Быстрова под ред. А. В. Шестакова, СПб., Наука, 2012, с. 45–46. — Прим. пер.

вывод совпадает с первым), они решили, что к визуальному архиву можно прилагать все основополагающие понятия эстетического дискурса. В том числе понятие *художника* вместе с сопутствующей ему идеей того неуклонного и сознательного прогресса, который мы называем *карьерой*. Еще одним понятием в этом ряду является возможность связности и осмысленности, возникающих во множественном корпусе работ и образующих единство *творчества*⁰⁴⁹. Между тем нетрудно заметить, что топографическая фотография не только не допускает приложения этих терминов к себе, но и вообще ставит под сомнение их обоснованность.

Понятие *художника* предполагает не только авторство. Оно также внушает идею, что право претендовать на имя автора требует прохождения ряда этапов: слово «художник» не лишено семантической связи с понятием *призвания*. Во всем своем смысловом расширении призвание означает начинание, приобщение, юношеское творчество, постижение традиций своего искусства и завоевание индивидуального стиля в процессе, включающем как удачу, так и неудачу. Если все это должно присутствовать, полностью или частично, в понятии «художник», то можно ли представить себе художника, бывшего таковым лишь в течение года? Нет ли здесь логического (кое-кто скажет: грамматического) противоречия, так же как в примере, который Стэнли Кэвелл приводил применительно к эстетическому суждению, повторяя вопрос Витгенштейна: «Можно ли испытать сильную любовь или надежду в течение одной секунды, *что бы ни было до или после нее?*»⁰⁵⁰ Однако именно таков случай Огюста Зальцмана, чья фотографическая карьера началась в 1853 году и менее года спустя закончилась. Немногие фотографии XIX века так быстро пронесли по сцене своего искусства, но и другие значительные фигуры брались за него, чтобы оставить уже через несколько лет: среди них Роджер Фентон, Гюстав Ле Гре

049 Здесь и далее Р. Краусс обсуждает французское по происхождению слово «*oeuvre*», означающее, не различая между ними, творчество и произведение как сумму достижений художника. — *Прим. пер.*

050 Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?*, New York, Scribners, 1969, p. 91, no. 9.

и Анри Ле Сек, все трое — признанные мэтры фотографии. Одни возвращались к более традиционным искусствам, другие резко меняли область деятельности, как, например, Фентон, который стал адвокатом. Как отражается длительность и характер этой временной практики на понятии *карьеры*? Можно ли прилагать к карьере перечисленных фотографов те же методологические критерии, ту же идею индивидуального и последовательно развиваемого стиля, что и к творчеству других художников?⁵¹

Как вообще обстоит дело с *творчеством*, великим понятием эстетики? Опять-таки трудно совместить фотографические практики с тем, что обычно охватывает и предполагает этот термин: считается ведь, что творчество становится итогом упорства художника в его замысле и органически связано с предпринятыми им усилиями, — короче говоря, что оно связно и последовательно. Одной из противоречащих этому практик является уже упоминавшееся выше авторитарное применение копирайта, в результате которого с именами Мэтью Брэди или Фрэнсиса Фрита связываются многие произведения, созданные в основном их ассистентами. Другая практика, сопряженная с природой фотографического заказа, позволяла оставлять «произведение» в стадии, далекой от завершения. В качестве примера можно привести Гелиографическую миссию 1851 года, в рамках которой Ле Сек, Ле Гре, Бальдюс, Байар и Местраль (то есть главные представители ранней французской фотографии) создавали фотографическую документацию для

51 Студентов, изучающих фотографию, ничто не стимулирует к исследованию применимости или неприменимости к ней моделей истории искусства. Лекции, посвященные истории фотографии на конгрессе Ассоциации художественных колледжей в 1982 году, анонсированные как изложение итогов долгоданных серьезных исследований в этой области, ранее систематически не изучавшейся, стали ярким примером того, как делать не надо. В докладе Констанс Кейн Хангерфорд «Шарль Марвиль, иллюстратор народной жизни: истоки фотографической эстетики» модель внутренней связности как необходимой составляющей творчества позволяет автору настаивать на связи между ранней практикой Марвиля в качестве гравера и продолжением его карьеры в фотографии. Стилистические оценки, предполагаемые подобным сопоставлением (повышенный контраст черного и белого, твердость и отчетливость контуров), не только трудноуловимы при систематическом рассмотрении, но и не позволяют, если ими пользоваться, провести какое-либо различие между Марвилем и его соратниками по Гелиографической миссии. На любую из его «графических» работ найдется такая же «графическая» работа Ле Сека.

Комиссии по историческим памятникам. Плоды их работы — около трехсот негативов, изображающих средневековые постройки, которые нуждались в реставрации, — не были не только опубликованы или выставлены комиссией, но даже и напечатаны. Фотограф в такой ситуации можно сравнить с режиссером, снявшим фильм, но не отдавшим пленку в проявку и не увидевшим отснятый материал. Какое место займет подобная работа в его творчестве?⁰⁵²

Есть в архиве фотографии и другие практики и случаи, расшатывающие обоснованность понятия творчества. Взять хотя бы корпус работ, слишком скудный или слишком обширный, чтобы ему соответствовать. Можно ли говорить о творчестве, ограниченном одним произведением? Между тем именно так поступает история фотографии с единственной работой все того же Зальцмана — альбомом археологических снимков (по формальным достоинствам блестящих), часть которых, как известно, была к тому же сделана ассистентом⁰⁵³.

А можно ли, наоборот, представить себе творчество, включающее десять тысяч фотографий? Корпус подобного объема создал Эжен Атже, продававший его по мере накопления

052 Вот конкретный исторический пример: 75000 метров пленки, отснятые Эйзенштейном в 1931–1932 годах для фильма «Да здравствует Мексика!». Отосланная в Калифорнию для проявки, эта пленка так и не была просмотрена режиссером, который сразу по возвращении из Мексики уехал из США. Материалом завладела два американских монтажера, сделавшие из него два фильма: «Гром над Мексикой» и «На солнце», ни один из которых не рассматривался как часть творчества Эйзенштейна. Сегодня существует лишь реставрированный вариант этой пленки в оригинальной последовательности, сделанный Джейм Лейдой для Музея современного искусства в Нью-Йорке. Его статус по отношению к творчеству Эйзенштейна, разумеется, весьма второстепенен. Но если учесть почти десять лет кинематографической практики, которую имел за плечами режиссер, а также состояние киноискусства на тот момент — как в смысле корпуса фильмов, так и в смысле развития теории кино, — то Эйзенштейн, по всей видимости, лучше представлял себе по сценарию и замыслу фильма, которого не видел, то, что он создал, чем фотографы Гелиографической миссии — то, что сделали они. История проекта Эйзенштейна подробно изложена в книге: Sergei Eisenstein & Upton Sinclair, *The Making and Unmaking of ¡Que viva México!*, ed. by H. M. Geduld & R. Gottesman, Bloomington, Indiana University Press, 1970.

053 См. Abigail Solomon-Godeau, *A Photographer in Jerusalem, 1855: August Salzmann and His Times*, in *October*, n° 18, Autumn 1981, p. 95. Автор этой статьи касается некоторых пунктов, обозначенных нами выше и относящихся к проблематичности понятия творчества в применении к работам Зальцмана.

(в 1895–1927 годах) различным историческим собраниям, таким, как Городская историческая библиотека Парижа, Музей Парижа (ныне Музей Карнавале), Национальная библиотека, Комиссия по историческим памятникам, а также строительным компаниям и художникам. Вовлечение этих документальных работ в эстетический дискурс началось в 1925 году сюрреалистами, которые обратили на них внимание и начали публиковать, а в 1929-м было продолжено немецким «новым видением», сложившимся под сильным влиянием Атже⁰⁵⁴. Так завязалась история частных взглядов на его десятитысячный архив — взглядов, неизменно основанных на отборе, призванном подкрепить тот или иной формальный или эстетический тезис.

Можно выделить в этих фотографиях повторяющиеся ритмы, привлекая к ним представителей «новой вещественности», «коллажи», дорогие сюрреалистам, которых особенно привлекали магазинные витрины Атже, ими прославленные. Каждый вариант выбора дает корпусу его работ новую интерпретацию. Частые визуальные наложения объекта и фотографа друг на друга — например, когда Атже отражается в освещенной витрине кафе, которую фотографирует, — допускают рефлексивное прочтение фотографии как изображения процесса ее изготовления. Есть и множество формально-композиционных прочтений, показывающих, как Атже удается найти точку, вокруг которой сложные пространственные траектории места складываются в красноречивую симметрию. Такому ходу мысли способствуют в основном его виды парков и сельские сцены.

Однако каждое из этих прочтений частично, подобно образцу горной породы, в котором всякий отыщет признаки своего, знакомого ему минерала. Десять тысяч фотографий — впечатляющий простор для сортировки. Однако если нужно представить работу Атже как искусство, а его самого — как художника, то сор-

054 Ман Рэй опубликовал три фотографии Атже в «Сюрреалистской революции» за июнь 1926 года и еще одну — в декабрьском номере. В 1929-м его работы были представлены на выставке «Film und Foto» в Штутгарте, а также вошли в альбом «Фотоглаз»: *foto-auge — œil et photo — photo eye*, text von Franz Roh, her. von F. Roh und J. Tschibold, Stuttgart, Akademischer Verlag Fritz Wedekind, 1929 (перепринт: Tübingen, Ernst Wasmuth, 1973).

тировка должна быть проведена правильно: мы должны увидеть, что перед нами — единое произведение. Четырехчастная выставка в нью-йоркском Музее современного искусства, думается, преждевременно сочла эту проблему решенной, усмотрев единственно верную модель объединения архива Атже в понятии *творчества художника*. Да и могло ли быть иначе?

Джон Шарковский, признавая, что с точки зрения формальной оригинальности фотографии Атже крайне неравноценны, задается вопросом о причинах этого:

Есть несколько возможных объяснений этого отсутствия цельности. Можно решить, что Атже старался сделать прекрасные фотографии, способные поразить, очаровать нас, и чаще всего терпел неудачу. Можно решить, что он взялся за фотографию новичком и малопомалу, благодаря педагогической силе труда, учился пользоваться этой столь необыкновенной и своенравной техникой уверенно и экономно, так что его работы становились все лучше с течением времени. Можно предположить, что он по-разному работал для себя и для других и что фотографии, сделанные им по личной инициативе, лучше, так как он предназначал их более требовательному заказчику. Наконец, можно допустить, что целью Атже было разрешить в зрительных терминах необычайно многоликую и сложную проблему духа его собственной, французской, культуры и что именно с этой точки зрения он оценивал полученные результаты, даже если подчас они оставались не более чем простыми документами.

Полагаю, что все эти объяснения в разной степени верны, но нам особенно интересно последнее, так как оно сильно отличается от обычного представления об амбициях художника. Нам нелегко без смущения признать тот факт, что художник может повиноваться идее, превосходящей его самого по широте. Нас приучили думать или, вернее, соглашаться с тем, что никакая ценность не превосходит ценность творца и, стало быть, ничто по большому счету не заслуживает внимания художника, кроме его собственных ощущений⁰⁵⁵.

055 Maria Morris Hamburg & John Szarkowski, *The Work of Atget: Volume I, Old France*, New York/Boston, The Museum of Modern Art/New York Graphic Society, 1981, p. 18–19.

Этот постепенный переход от традиционных категорий эстетического описания (формальный успех/формальная неудача, обучение/зрелость, заказ/самовыражения) к позиции, которая, по словам Шарковского, «сильно отличается от обычного представления об амбициях художника» (ибо служит чему-то «превосходящему по широте» самовыражение), явно смущает его самого. Перед тем как прервать нить этого размышления, он задумывается о том, что заставляло Атже возвращаться, подчас спустя много лет, к местам, которые он снимал прежде, чтобы снова сфотографировать какое-нибудь здание под другим углом. Его ответ, все так же противопоставляющий формальные успех и неудачу, сводится к зрелости художника, вытекающей из понятия творчества. Упорство в обращении к этой эстетической модели приводит Шарковского к решению по-прежнему рассматривать фотографии Атже с точки зрения стилистической эволюции: «Его первые работы показывают дерево как целостный и компактный объект, четко вырисовывающийся на своем фоне, расположенный в центре изображения и освещенный источником света, находящимся за спиной фотографа. На поздних снимках дерево бестрепетно обрезано кадром, смещено от центра и, что еще более заметно, преобразовано характером освещения»⁰⁵⁶. Это и сообщает некоторым из них «элегическую» атмосферу.

Однако тема художественного замысла и стилистической эволюции должна каким-то образом согласоваться с «идеей, превосходящей художника по широте», которой Атже якобы служил. Если образ этой «более широкой идеи» формируют десять тысяч фотографий, то они могут нам поведать и об эстетических намерениях фотографа, ибо внешняя для художника идея и его внутренний замысел взаимосвязаны.

Чтобы объяснить и «более широкую идею», и загадочные мотивы, по которым Атже составлял этот огромный архив («Трудно найти другого значительного художника новейшей эпохи, чья жизнь и помыслы были бы так глубоко спрятаны от нас», — пишет Шарковский), достаточно было бы, как долгое время считалось,

056 *Ibid.*, p. 21.

выяснить принцип нумерации его негативов. Каждая из десяти тысяч фотопластинок была им пронумерована, но номера не подчиняются строгой последовательности, не следуют хронологическому порядку и время от времени отступают назад⁰⁵⁷.

Для тех, кто брался за изучение проблемы, поднимаемой наследием Атже, нумерация казалась ключом к разгадке его намерений и смысла его практики, пока Мария Моррис Хамбург не расшифровала код, установив, что номера следовали структуре каталога топографических сюжетов, поделенного на пять больших частей с массой групп и подразделений в каждой⁰⁵⁸. Названия этих частей и подразделений, такие как «Пейзажи-документы», «Занимательный Париж», «Окрестности», «Старая Франция» и т. д., побуждают усмотреть широкую объединяющую идею архива Атже в коллективном портрете духа французской культуры, не лишенном переключек с бальзаковским замыслом «Человеческой комедии». В соответствии с этой идеей видение Атже можно увязать с целым комплексом социоэстетических задач. Он предстает великим визуальным антропологом от фотографии. Общим замыслом его работы было, быть может, упорное исследование моментальной взаимосвязи между природой и культурой, что проступает, скажем, в сопоставлении свежей поросли винограда, вьющейся вокруг окна деревенского дома, и украшающих это окно изнутри кружевных занавесок с орнаментом из стилизованных листьев. Впрочем, и этот анализ, довольно интересный, а местами просто блестящий, остается частичным. Стремление представить парадигму «природа/культура» ощутимо лишь в некоторых фотографиях, тогда как в других оно исчезает, подобно следу неведомого животного, оставляя намерения Атже такими же загадочными и невысказанными, как и прежде.

057 В первом опубликованном обзоре этой проблемы она сформулирована так: «Система нумерации Атже покрыта тайной. Его фотографии пронумерованы не в хронологическом порядке, а в каком-то ином, озадачивающем. Снимки с меньшим номером часто выполнены позже снимков с большим номером, а иногда номера повторяются» (Barbara Michaels, *An Introduction to the Dating and Organization of Eugène Atget's Photographs*, in *The Art Bulletin*, LXI, September 1979, p. 461).

058 Maria Morris Hamburg & John Szarkowski, *The Work of Atget, 4 vols.*, London, G. Fraser, 1981–1984.



10. Эжен Атже. Живописный уголок в Верьере. 1922.
Печать на альбуминированной бумаге. 17,7 x 21,5 см.
Музей современного искусства, Нью-Йорк

Интересно во всей этой истории то, что ключ к проблеме, которым владеют Музей современного искусства и Мария Моррис Хамбург, не столько открывает взору систему эстетических замыслов Атже, сколько заставляет ее исчезнуть. И особенно поучителен этот пример потому, что позволяет судить о нежелании музейного сообщества и истории искусства найденный ключ использовать.

Система шифрования, которую Атже использовал для систематизации своих кадров, родом из каталогов библиотек и топографических собраний, для которых он работал. Его сюжеты часто стандартны, так как следуют принятым критериям исторической и топографической документации. Причина странной количественной близости сделанных им фотографий парижских улиц с корпусом, который полувеком ранее создал Шарль Марвиль, в том, что оба они подчинялись одному плану документальной фиксации⁰⁵⁹. Каталог — это ведь не столько идея, сколько *matrice*⁰⁶⁰, матрица, система организации, больше основанная на социокультурном, чем на интеллектуальном анализе.

Привычный статус автора, который стремится сохранить Музей, под влиянием этого наблюдения рушится, и мы приходим к неожиданному заключению: Музей пустился в расшифровку кода нумерации негативов Атже, чтобы отыскать в них эстетическое сознание, но вместо него нашел каталог.

И если так, то многие возникавшие прежде вопросы — например, почему Атже фотографировал некоторые сюжеты отрывочно, сначала фасад дома и только через несколько месяцев или даже лет его дверь, impostы окон или кованые конструкции, — получают совершенно новые ответы. Дело, как выясняется, вовсе не в условиях эстетической удачи или неудачи, а в требованиях каталога и его систематики.

Всякий раз интрига завязывается вокруг *сюжета*. Являются ли кованые козырьки над дверями или балконы сюжетами

059 См. Charles Marville, *Photographs of Paris, 1851–1879*, New York, Alliance Française, 1981. В эту книгу включено и эссе Марии Моррис Хамбург «Старый Париж Шарля Марвиля».

060 Количественное знание (*греч.*). — Прим. пер.

Атже, его выбором, непосредственным выражением его самого как действующего, мыслящего *субъекта*, его намерений и его творческой способности? Или они не его сюжеты, а просто *сюжеты* (хотя ничего простого в этом нет), определенные в таком качестве каталогом, чьим *сюжетом-субъектом* является и он сам? И как велика потеря в исторической точности при выборе в пользу первой интерпретации в ущерб второй?

Все мои усилия в направлении отказа от эстетических категорий *автора, творчества, жанра* (как в случае с пейзажем) или, во всяком случае, их серьезной критики, направлены, разумеется, на то, чтобы сохранить за ранней фотографией ее статус архива и побудить к археологическому исследованию этого архива. Теорию и пример подобного исследования предоставил нам Мишель Фуко. Описывая анализ, которому археология подвергает архив, дабы выявить характер его дискурсивных образований, Фуко пишет:

Позитивности, которые я попытался установить, не должны пониматься как совокупность детерминаций, налагающихся на мышление индивидов извне или, будто заведомо, населяющих его изнутри; скорее, они образуют совокупность условий, в соответствии с которыми осуществляется практика, в соответствии с которыми эта практика порождает отчасти или совершенно новые высказывания, в соответствии с которыми, наконец, она может быть изменена. Речь идет не о пределах, поставленных перед инициативой субъектов, а, скорее, о поле, в котором эта инициатива разыгрывается (не образуя его центра), о правилах, которые она использует (хотя они изобретены и сформулированы не ею), об отношениях, которые служат ей опорой (хотя ни их конечным результатом, ни их узловой точкой она не является). Речь идет о том, чтобы выявить дискурсивные практики в их сложности и плотности; показать, что говорить — это значит что-то делать, но делать нечто иное, чем выражать то, что думаешь...⁰⁶¹

061 Michel Foucault, *L'Archéologie du Savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 171–172 (цит., с изм., по: Мишель Фуко, *Археология знания*, пер. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой; вступ. ст. А. С. Колесникова, СПб., ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004, с. 376).

Сегодня все крутом пытаются разобрать на части фотографический архив — ту совокупность практик, институтов, отношений, от которых поначалу зависела фотография XIX века, чтобы затем воссоздать его в рамках уже заготовленного искусством и его историей категорий⁰⁶². Нетрудно представить себе мотивы этих устремлений, но трудно будет найти оправдание для недоразумений, к которым они ведут.

Кембридж, Нью-Йорк, 1982⁰⁶³

062 На сегодняшний день внятный анализ истории фотографии ведется разве что в работах Аллана Секулы. См. Allan Sekula, *The Traffic in Photographs*, in *Art Journal*, XLI, Spring 1981, p. 15–25; *The Instrumental Image: Steichen at War*, in *Artforum*, XIII, December 1975. Дискуссию о необходимости пересмотра архива ради защиты ценностей современности см.: Douglas Crimp, *The Museum's Old / The Library's New Subject*, in *Parachute*, Spring 1981.

063 Первая публикация, под названием «Дискурсивные пространства фотографии. Пейзаж/вид»: *College Art Journal*, vol. 45, no. 4, Winter 1982.

II Фотография и история искусства

Импрессионизм: нарциссизм света

Что может значить для нас импрессионизм в эпоху нарциссизма? Способен ли он напрямую обратиться к чувствам, столь замкнутым на себе, как наши? Ведь картины импрессионистов исполнены щедрости, выражающейся не только в яркости красок, но и в особого рода благосклонности к вещам, которая составляет одну из определяющих черт их стиля.

Возможность обстоятельной встречи с импрессионизмом, которую недавно предоставила нам выставка по случаю столетия движения, совместно организованная Лувром и музеем Метрополитен⁰⁶⁴, привела к мысли, что, возможно, лишь ностальгия еще способна перекинуть мост между нашей чувствительностью и этим направлением, отметившим последнюю важную ступень в истории реализма.

Нынешняя художественная практика, неизменно стремящаяся отразить структуру интеллекта, порождает произведения, которые отсылают в замкнутой системе друг к другу. Со времен утверждения модернизма нам все труднее ощутить острое эстетическое удовольствие и удовольствие одержимости сами по себе. Эта трудность достигает апогея в некоторых современных формах искусства, как, например, видео, в случае которого созерцание художественного объекта приобретает нарциссические черты. Будучи очередной интрижкой авангарда с технологией, видео направляет к эстетическим целям замкнутый круг телевидения. Видеохудожники очень часто обращаются к двум стратегиям: записывают себя в процессе записи или же манипулируют камерой, заставляя ее записать свою собственную способность обозревать поле кадра. Неудивительно, что режиссер авангардистских фильмов Холлис Фрэмpton, описывая приемы, с помощью которых видеокамеры замыкают на себя, сравнивает их с аутоэротическими эксгибиционистскими практиками:

064 *One Hundred Years of Impressionism*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1974.

Когда мы позволяем камере смотреть на себя саму, она порождает не столько похожие одна на другую двумерные копии своей «наружности», сколько бесконечно разнообразные и необычайно специфичные вариации на тему своего «внутреннего мира». В узорах фидбэка, в оптической графике, вычерчивающей зигзагообразные траектории, которые закручиваются в двусмысленные, подобно каламбурам Дюшана, спирали, камера окончательно утверждает свой прирожденный эротизм⁰⁶⁵.

Добиваясь признания видео в качестве современного искусства, художник ищет образы, которые выявляли бы отличительные свойства его медиума. И те образы, что он находит, неизменно работают как субституты эротической встречи с самим собой, которая называется нарциссизмом. Устанавливаемый посредством видео контакт — это контакт с самим собой, всегда прямой, но и всегда отстраненный. Удовлетворение, которое дает этот вид искусства, как кажется, начисто лишено обещания контакта с чем-то другим или другими.

Напротив, мир, к которому обращались импрессионисты, посвящая фиксации его следов холст за холстом, был миром, устремленным вовне. Свидетельство его многолюдности — очевидное в сценах пикников или сборищ на городских улицах, набережных или на скачках — обеспечено внешним характером света: солнечные лучи отмечают каждого персонажа печатью независимости. Дневной свет будто бы становится символом всего внешнего, всего данного, всего отличного от внутреннего пространства сознания.

Однако суждения об импрессионизме сплошь и рядом упираются в его очевидные внутренние противоречия. Действительно, в сердцевине импрессионистской экстравертности обнаруживается неуклонно растущее стремление уйти в себя. Все реалистичнее запечатлевая мотив, художники в то же время все более откровенно демонстрировали прием, перенося внима-

065 Hollis Frampton, «The Whispering away of the State of Art», *Artforum*, XIII, December 1974, p. 54.

ние с внешнего мира на внутренние нюансы процесса описания. Золя, который сразу выступил под знаменем импрессионистов, так же сразу и отвернулся от них, как только их стиль утвердился в своей самодостаточности. Поначалу Золя видел в нем приметы развития завоеваний натурализма, но вскоре заметил растущую неточность: персонажи картин все чаще стали искажаться бугристой красочной коркой, покрывающей их едва ли не полностью. По выражению Мейера Шапиро, на глазах Золя импрессионисты словно бы превратили дорогие ему «куски жизни» в обычные «куски хлеба».

Уже с первых шагов, уходя из мастерских обозреть внешний мир, импрессионисты шли наперекор своим реалистическим устремлениям. Как замечал тот же Золя, живописная иллюзия дробилась на фрагменты, приводя изображение к демонстрации его конкретных составляющих: мазков краски, следов кисти, а еще чаще — просветов неокрашенного холста. Ко всему прочему стилистические приемы, заимствованные из японских гравюр, голландских картин, фотографии, в сочетании с пастозным и рельефным письмом воздвигали преграду между художником-наблюдателем и тем, что он хотел увидеть. Портреты Дега, написанные им же зрители скачек контрастируют с окружением своими выразительными силуэтами, наваянными формальным изыском японской гравюры. Это вторжение «стиля» нельзя не заметить и не ощутить как внутренний барьер, не позволяющий художнику-реалисту подойти к своему предмету непосредственно. Складывается впечатление, что, провозглашая своим девизом прямое общение с предметом, импрессионисты с самого начала сомневались в том, что оно осуществимо.

Я никогда не могла понять причину этого, тем более что предшествующий натурализм не сталкивался с подобной проблемой. Например, в картинах Констебля, которые основаны на этюдах с натуры, но выстроены по светотени и композиции в мастерской, нет и следа плоскостной манеры, стилизации и неоднородности импрессионистских холстов. Тот факт, что, покинув мастерскую ради работы на пленэре и приближения к сюжету

импрессионисты пришли к описанной эстетизации видения, не имеет очевидного объяснения.

Лет десять тому назад Майкл Фрид, говоря о первых признаках этого внутреннего противоречия в работах Мане, охарактеризовал его как «посткантовскую» ситуацию, в которой, по его мнению, «реальность уклоняется от власти ее живописного представления». Но хотя эта интерпретация отражает процесс, действительно шедший в живописи начиная с 1860-х годов, она не дает окончательного ответа на мой вопрос. Что может значить это «уклонение реальности»? И как мог художник 1860-х годов его почувствовать? Короче говоря, что могло привести художника к отмеченной двойственности описания естественного мира? Возможно, эта проблема не имеет решения или допускает столько же решений, сколько было импрессионистов. Однако интуиция подсказывает мне, что первым делом в поисках ответа нужно обратиться к живописи Моне.

Нетрудно представить себе, как юный Клод Моне, гаврский лицеист, получивший насквозь буржуазное, то есть академическое, начальное художественное образование, уже зная цену своему таланту карикатуриста, в грош не ставит скромные обобщенные этюды, висящие в галерее рядом с его, куда более выразительными, рисунками. Автор этих этюдов, Эжен Буден, судя по всему, был человеком одинаково терпимым, щедрым и нетщеславным. Моне стал ходить вместе с ним на этюды. После многих сеансов на пленэре (оба художника возвращались оттуда с набросками) в Моне проснулся интерес к вечной проблеме отображения природы. Но чтобы стать «настоящим» живописцем, а не каким-нибудь пейзажистом выходного дня, Моне отправился в Париж, где поступил в мастерскую Глейра — художника-академика, — чтобы наконец убедиться: его действительным призванием является пейзаж. Последующие годы он проводит в основном за пределами академии Глейра, а не в ее классах, и регулярно ездит в Фонтенбло, где в лице Добины, выходца из барбизонской школы, находит еще одного энтузиаста живого изучения природы.

Здесь история становится более интересной, так как, в отличие от Будена, а равно и от прочих барбизонцев, Добиньи был пленэристом в полном смысле слова. Он не просто ходил на этюды, чтобы собрать подготовительный материал для создания картины в мастерской. Нет, он был твердо убежден в том, что работы, написанные им на природе, вправе считаться законченными. При этом результаты, которых он добивался, были неоднозначными: картины получались составленными из больших контрастных участков, освещенных или погруженных в тень, а внутри — практически лишенных отчетливой структуры. Можно было бы сказать, что лепка форм (светотень) и точность деталей (рисунок) поглощались у Добиньи двумя крайностями светового спектра. Все более темное, чем средний тон, схематически передавалось бесформенными, почти черными пятнами, а все более светлое оставалось в пределах выбеленного фона.

Но если в этюдах допускалось лишь приблизительно, в общих чертах намечать формы, то в «картине» — ни в коем случае: картина в XIX веке понималась как стройное единство. Чтобы заслуживать своего имени, она должна была содержать некое объединяющее видение, которое вносило бы структуру в совокупность фактов и устанавливало связь между ними. Искусство Добиньи шло наперекор этим требованиям. Его дробные композиции, которым явно не хватало зримой связности, не отвечали условиям, позволяющим претендовать на звание «картины». Именно поэтому Теофиль Готье говорил, что Добиньи «довольствуется впечатлением», что его картины — «не что иное, как наброски, и притом — беглые наброски», что они «представляют собой только сопоставленные пятна цвета»⁰⁶⁶.

Интересно, что же мешало Добиньи перенести природу в картины, удовлетворяющие требованиям цельности? Единственный ответ, способный хотя бы отчасти прояснить дело, таков: опыт фотографии.

066 Цит. по: John Rewald, *Histoire de l'impressionnisme* [1946], trad. N. Goldet-Bouwens, Paris, Livre de poche, 1971, t. 1, p. 141–142 (рус. пер.: Джон Ревалд, *История импрессионизма*, пер. П. В. Мелковой, Л.; М., Искусство, 1959, с. 93–94).

Нам трудно представить себе, каким было отношение к фотографии в первые годы ее существования, на рубеже 1830-х и 1840-х. Первые отклики на изобретение этой изобразительной техники нужно воспринимать буквально, с наивностью, к которой они в свое время обращались. Когда в 1839 году Дагер представлял свой процесс в парижской Академии наук, он предупреждал собравшихся: «Дагеротип — не просто инструмент изображения природы <...>, он вручает природе власть изображать себя самостоятельно». Англичанин Фокс Тэлбот называл свой фотографический процесс «карандашом природы», в Париже говорили о «рисунках солнца». Франсуа Араго, поддерживая патент Дагера, заявил, что «свет сам воспроизводит формы и пропорции реальных предметов». Эти формулировки идут куда дальше простой идеи, согласно которой фотография служит человеку лишь средством автоматического создания изображений. Они передают изумление людей, на глазах которых фотография открыла способность природы репродуцировать саму себя.

Рождению фотографии сопутствовало внезапное ощущение беспомощности. Человек осознал, что природа способна изображать себя без него. С гибкостью, достойной йога, свет может изогнуться, позволив природе направить на себя взор и повторить свои черты без участия человека. По словам современника, он видел перед собой «рисунок, доведенный до совершенства, какого Искусству никогда не достичь <...>: можно пересчитать булыжники мостовой и различить на них капли влаги, оставленные дождем». Таким образом, одной из реакций на этот автопортрет природы было ощущение, что он превосходит возможности человеческого восприятия. Булыжники и водяные капли, запечатленные на пластинке дагеротипа, своей удивительной четкостью при удаленности и малом размере демонстрировали, насколько ограничены возможности зрения человека.

Совсем по-другому, к иного рода неполноценности человека привлекла внимание калотипия (процесс печати изображения с негатива). Она засвидетельствовала потребность человеческого зрения в фиксации деталей природы, колеблющейся

между абсолютными полюсами темного и светлого. Используя другой процесс, нежели дагеротипия, калотипия получала другие результаты. Снимок печатался с негатива на масляной бумаге и имел по сравнению с уникальной дагеротипной пластинкой меньшую четкость. Гораздо более контрастный, он состоял из резко разграниченных пятен черного и белого, грубых и чужеродных друг другу, почти лишенных оттенков. Короче говоря, калотипии 1850-х годов обладают поразительным сходством с картинами Добиньи.

Как мы знаем, на Добиньи и его товарищей по барбизонской школе фотография произвела обескураживающий эффект, из которого они, разумеется, должны были извлечь какой-то урок. Через год после того, как был сделан первый фотоснимок, Араго сконструировал «фотометр» — далекий прообраз экспонетра, показания которого легко могли сбить с толку. Направленный сначала на пятно белил, а затем — на черную краску, он регистрировал разницу в девяносто пунктов своей шкалы: единица соответствовала черному цвету, а девяносто — белому. При этом разрыв между самым ярким участком неба и самым темным участком земли составлял, согласно фотометру, девять тысяч пунктов.

Из этого следовали достаточно очевидные выводы для художников. Гамма контрастов в природе превосходит ту, которую воспринимает человеческое зрение, и тем более — ограниченные возможности искусства, стремящегося ее воссоздать. Искусственная вселенная живописи, ее скудная тональная шкала, восходящая от темно-коричневого фона к белому или нисходящая к черному, оказалась самым что ни на есть бесперспективным орудием. Как выяснилось, природа предстает в живописи поляризованной, огрубленной, ослабленной, не поддающейся художнику. Когда же с помощью калотипии она изображает себя сама, то результат оказывается почти непостижимым. Нечеткий и лишенный иллюзии глубины, калотипный снимок явил взору природу, расширенную до пределов светового спектра, как бы замкнувшуюся в себе с безжалостной неопределенностью.

Нужно отметить и еще одну особенность калотипии. Ее образцы, в противоположность дагеротипам, были зернистыми. Калотипный снимок обнаруживал волокнистое строение бумажного негатива, с которого был напечатан. Возможно, природа и замыкалась в себе, но не могла при этом обойтись без материального посредничества объекта, созданного человеком. В этом заявившем о себе напряжении выразившемся в предельном разрыве между светлыми и темными участками изображения, с одной стороны, и в монотонном характере зернистой структуры бумаги, с другой стороны, содержался зародыш совершенно нового представления о художественном единстве. Однако предпосылкой этого единства была внешняя позиция художника по отношению к собственным движущим силам произведения.

Идея природы, изображающей саму себя путем акта имманентного созерцания, наводит на мысль о некоем фундаментальном нарциссизме, тема которого звучит и в первых критических откликах, вызванных фотографией, даже если речь в них идет о нарциссизме, свойственном скорее человеку, чем природе. Бодлер, негодуя по поводу дагеровского изобретения, писал: «И тут же безмозглая толпа ринулась разглядывать свое банальное изображение на металле, словно один громадный Нарцисс»⁰⁶⁷. Но импрессионистов появление фотографии оповестило, кажется, о нарциссизме иного рода: склоняясь перед этой водой, чтобы в ней отразиться, природа удивительным образом становится непостижимой.

Под действием этой утраты постижимости представление художника о живописной внятности непоправимо изменилось. Импрессионизм Моне вышел из осознания того, что единство живописного изображения природы не может и не должно восприниматься как априорная данность, ибо неясно, на чем оно может быть основано. В середине 1860-х Курбе советовал молодому Моне

067 Charles Baudelaire, «Le public moderne et la photographie», *Salon de 1859*, in *Curiosités esthétiques, écrits sur l'art* annotés par H. Lemaître, Paris, Garnier, 1962, p. 317 (рус. пер.: Бодлер об искусстве, сост. Ю. Н. Стефанова и А. Д. Чегодаева, пер. Н. И. Столяровой и Л. Д. Липман под ред. Ю. Н. Стефанова, М., Искусство, 1986, с. 188).

писать пейзажи на темном бистровом фоне: «Курбе всегда писал на темном фоне, на холстах, загрунтованных коричневым, — удобный метод работы, который он пытался передать и мне. “На таком холсте, — говорил Курбе, — вы можете располагать ваши светá, ваши цветочные массы и тут же видеть результат”»⁰⁶⁸.

Готовить таким образом холст Курбе рекомендовал для того, чтобы сразу, заходя внести в картину единство. Моне отказывался. Напротив, он пользовался гаммой валёров, как нельзя более чуждой привычных переходов от темного к светлому, и к тому же упорствовал в грубом и рассогласованном рисунке. Судя по всему, он очень остро чувствовал, что приемы, до сих пор использовавшиеся для достижения картинного единства, не дают искомого результата.

В экспозицию к столетию первой выставки импрессионистов была включена картина «Дамы в саду», написанная Моне около 1886 года, то есть как раз в период общения с Курбе. Четыре женщины представлены среди деревьев и розовых кустов, с акцентом на контраст между легкой тканью их летних платьев и пышной зеленью окружения. Как сюжет, так и размеры картины (более двух метров в высоту) позволяют судить об амбициозном замысле автора: показать фигуры в близкую к натуральной величину в современной и в то же время естественной обстановке. После скандала, который произвел в 1863 году «Завтрак на траве» Мане, многие художники пытались привлечь к себе внимание, объединив многофигурную картину и пейзаж. Намерение Моне предложить свое решение этой задачи тем более очевидно, что он повторил использованный в «Завтраке на траве» способ группировки фигур: три женщины слева на первом плане и одна — справа, на втором. Однако «Завтрак» был исполнен в мастерской, а Моне и слышать не желал о работе в отрыве от природы. Учитывая размеры картины, ему даже пришлось вырыть у себя в саду траншею, чтобы, опуская в нее холст, он мог писать верхние части с того же ракурса, что и всю композицию.

068 Цит. по: John Rewald, *op. cit.*, p. 169 (рус. пер.: Джон Ревалд, *История импрессионизма*, указ. соч., с. 106).



11. Клод Моне. Дамы в саду. Около 1866. Холст, масло.
255 x 205 см. Музей Орсе, Париж

Во время работы над этой картиной его посетил Курбе. Стояла пасмурная погода, и Моне отдыхал, дожидаясь возвращения солнца. Курбе счел этот простой неоправданным. Почему бы не воспользоваться тенью, чтобы написать деревья и кусты заднего плана? Рассказывая об этом случае в своей «Истории импрессионизма», Джон Ревалд пишет: «Моне не воспользовался этим советом, так как знал, что может достичь полного единства только в том случае, если вся картина будет написана при одинаковых условиях освещения, иначе, казалось, хлопоты, связанные с выполнением картины на открытом воздухе, теряли всякий смысл»⁰⁶⁹. В самом деле... И тем не менее картина необычайно далека от единства. Она составлена из светлых и темных треугольников таким образом, что, затмевая пространство вокруг себя, фигуры делают его практически нечитаемым. Группа на первом плане слева, образованная тремя женщинами — двумя стоящими и одной сидящей, — представляет собой сложную конфигурацию, напоминающую парус, прикрепленный, словно к мачте, к левому краю картины. Пространство за пределами этой прочной конструкции, напротив, остается неопределенным, так что трудно сказать с уверенностью, где именно находится четвертая женщина (больше похожая на силуэт, вырезанный из бумаги) и что она делает.

По свидетельствам современников, Мане эта картина не понравилась. И даже в похвальном слове, посвященном ей Золя, чувствуется, что писатель оправдывается, вообще-то признавая, что она сшита из отдельных кусков:

В прошлом году у Моне не приняли (в Салон. — *Пер.*) многофигурную картину с женщинами в светлых летних туалетах, собирающими цветы у садовой аллеи. Прямые солнечные лучи, падая на платья, придают им ослепительную белизну, тогда как тусклые тени деревьев набрасывают на аллею и те же платья, освещенные солнцем, большую серую скатерть. На редкость необычный эффект. Нужно влюбиться

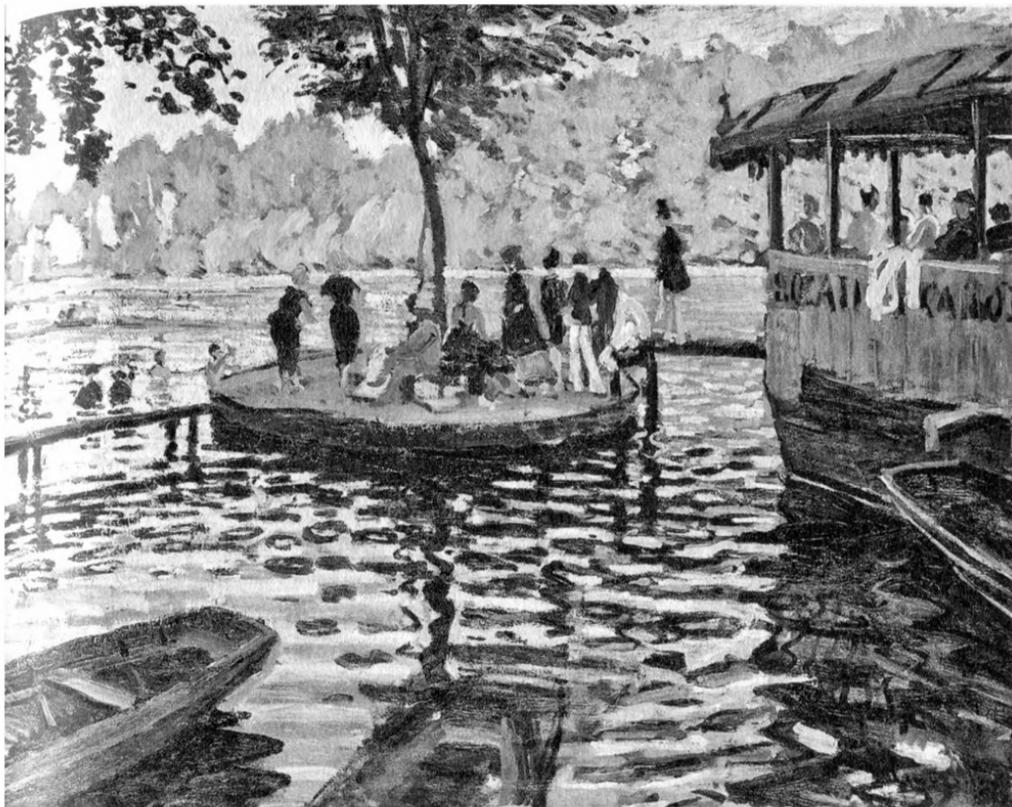
069 *Ibid.*, p. 198 (рус. пер.: Джон Ревалд, *История импрессионизма*, указ. соч., с. 109).

в свой мотив, чтобы осмелиться на подобный трюк: шелка́, изрезанные тенью и светом...⁰⁷⁰

Сегодня нам трудно понять, почему платье, разрезанное перекрестным огнем света и тени, так удивляет критика. Но переходный характер картины для нас очевиден, как и упрямое нежелание ее автора следовать традиционным правилам построения композиции. Не стыкующаяся с окружением женщина в глубине сада «плывет» просто-напросто потому, что Моне еще не осознал: все эти большие треугольные пятна, плоские и насыщенные, должны быть прочно укреплены в надежной структуре картинной рамы. Если бы он обрезал свое полотно справа сантиметров на тридцать, то платье злополучной женщины немного ушло бы за край, и тем самым ее четко обозначенная связь с вертикальной границей картины как объекта компенсировала бы неопределенность ее положения в пространстве. В этом случае мы имели бы все основания назвать композицию «Дам в саду» импрессионистской. Но в 1866 году такого рода компенсаторное единство Моне еще не ведомо. Он думает, что природе присуще внутреннее единство, которое, пусть сейчас он его не видит и — добавим — не может видеть, ему однажды удастся выявить, если он проявит должное упорство. Уверен же он пока только в том, что единства, предполагаемого априори, до всякого зрительного опыта, — единства, выражением которого стала бы ровная, независимая от капризов погоды проработка платья, — недостаточно. Поэтому, собственно, он и «осмелился на подобный трюк: шелка́, изрезанные тенью и светом».

Импрессионистская композиция, какую мы ее знаем, была найдена Моне три года спустя, в замечательном «Лягушатнике» (1869). Представляя сцену водных развлечений и завтрака на берегу Сены в Буживале, картина изображает лодки, крытую пристань, группы отдыхающих и купальщиков большими темными пятнами на фоне играющей световыми бликами

070 Emile Zola, *Le Bon Combat: De Courbet aux impressionnistes*, anthologie d'écrits sur l'art, éd. Par J.-P. Bouillon, Paris, Hermann, 1974, p. 113.



12. Клод Моне. Лягушатник. 1869. Холст, масло.
74,6 x 99,7 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

поверхности воды. Все эти массы сомкнуты с краями картины, словно ножи, воткнутые в мягкое дерево ее рамы: лодки и зелень прикреплены к углам, а прямоугольник пристани — к правому краю. То же самое относится и к единственному на первый взгляд «плавающему» участку — островку посреди реки. Четыре темные линии — мостки слева и справа, уходящий вверх ствол дерева и его отражение, — словно канаты, притягивают его к раме и фиксируют во фронтальной, почти решетчатой структуре поверхности. Темные, лишённые толщины формы лежат без движения на плоскости картины, будто вырванные из потока реки, текущей на ее фоне. Пространство в итоге оказывается непостижимым, ибо одно дело — автономия картины, и совсем другое — по-прежнему утверждаемое Моне единство пейзажа.

Наконец, манера письма Моне, напоминающая здесь странную стенографию, подвергает той же процедуре, какую композиция вершит над пространством картины, ее фактуру. Единый кожный покров, образуемый красочным слоем, утверждает расхождение между тем, как видит природу человеческий глаз, и тем, как она воспринимает себя сама. Фактура заявляет о своей внешней по отношению к изображаемой сцене позиции, что немедленно приводит на память зерно калотипий.

Принято думать, что импрессионизм — это искусство цвета. Между тем так было не всегда. Моне до 1874 года занимался тональной живописью, выстраивая пейзаж с помощью градации контраста между белым и черным. Его приверженность к этой манере свидетельствует о глубине влияния, испытанного им со стороны фотографии: фотографическое изображение и запечатленные им «истины» определили взгляды Моне на внутренние проблемы природы и искусства. Он не пытался поверхностно имитировать случайные скопления форм, фиксируемые фотографией, его интересовало нечто более существенное — возможность извлечь урок из полунепроницаемости фотографического изображения.

Того же рода урок, лишь с разницей в деталях, извлек и Дега. Из всех импрессионистов он связан с фотографией наи-

более тесно. Мы знаем, что, пытаясь показать животных в движении, он ориентировался на работы Майбриджа, а с 1879 года, как традиционно считается, постоянно пользовался обширным фотографическим материалом при создании собственных произведений. Нужно, однако, учесть, что если эта связь действительно важна, то она должна прослеживаться на структурном уровне, а не только в деталях, сколь бы ни были они убедительны. И в этом отношении полезно обдумать пристрастие Дега к монотипии.

Монотипия — это единственная репродукционная техника, не позволяющая тиражировать изображение. Отпечатки делаются с рисунков типографскими чернилами на стеклянных или металлических пластинках, двумя способами. Первый — метод черного фона — заключается в том, что вся пластинка покрывается чернилами, которые затем снимаются тряпочкой или пальцами в белых и серых участках изображения. Второй — метод светлого фона — сводится к обычному рисунку кистью и чернилами на чистой пластинке. Поскольку ни в том, ни в другом случае пластинка не гравировается, рисунок неизбежно исчезает после того, как бумага впитает всю краску, которой хватает на один — максимум два отпечатка.

Дега обратился к монотипии в 1874 году и работал, за исключением нескольких сцен в борделе, только в технике черного фона. Эти его листы имеют странный, путанный характер. Светлые тела расплывчатых очертаний словно бы с трудом являются на свет, как редкие ростки на иссушенной почве. С оригинальной монотипии Дега обычно делал второй отпечаток, который подкрашивал пастелью и гуашью. Основой для большинства его бесчисленных пастелей послужили чернофонные монотипии, которые имели в этом процессе стратегическое значение. Инстинктивный рисовальщик, предварявший каждую картину множеством набросков, Дега нашел в монотипии средство противодействия своей склонности к готовым формулам. Эта техника заставляла его как бы поневоле считаться с поверхностью, открытой грубыми неопределенными массами. Таким образом, ему

приходилось рисовать на фоне, нагруженном оппозицией черно-го/белого еще до того, как он к нему прикоснется. И эта мелкодробленная картина реальности, которую давала монотипия, используемая Дега в качестве исходного материала, не лишена сходства с фактурой калотипии. Более того, с ее помощью Дега вносил в создание изображения механичность: монотипный отпечаток проходил неподконтрольную ему стадию и тем самым, подобно фотографии, придавал рисунку долю странной непроницаемости. Художник должен был расшифровать изображение, повторившее само себя: задачу этой расшифровки и выполняли пастельные дополнения. А поскольку используемая в монотипии литографская тушь была жирной, пастель не смешивалась с ней и не расплывалась, а, наоборот, дробилась на мелкие гранулы сухой краски, как бы проступающие на лежащих ниже формах. В результате изображение внутренне раздваивалось: по одну сторону оставалась базисная структура черных и белых масс, сохраняющая свою связность, а по другую — цветовая запись, каплями тумана поднимающаяся над монохромными формами.

Пока монотипия не предоставила Дега возможность на деле интегрировать в свое творчество новизну фотографии, он не был импрессионистом. До середины 1870-х годов он был талантливым живописцем натуралистического направления. Его картина «Хлопковая контора в Новом Орлеане» (1873), объединяющая в большом офисном помещении дюжину фигур, — блестящее, оригинальное, но не импрессионистское произведение. Фактура еще не обособлена в нем от нижележащих масс, и представление пространства вполне совместимо с евклидовой геометрией. Судя по всему, лишь после опыта монотипий Дега ввел регулярное разделение, зазор между массами тел и частицами, служащими для зрительного воссоздания их фактуры. Теперь персонажи его картин позволяли глазу зрителя видеть лишь их поверхность, как если бы, глядя на людей, мы неизменно упирались им в спины.

Последние, самые новаторские монотипии Дега относятся к 1890-м годам. Это серия пейзажей, выстраивающих

воображаемое пространство, целиком обращенное внутрь. Лишенные глубины, мелкозернистые по фактуре, эти пейзажи словно бы разворачивают перед нами мутную пленку, на которой изображение репродуцирует само себя согласно собственным законам. Заливки, капли и крапинки туши являют взору следы невидимой гладкой пластинки, приложенной к шероховатой бумаге. Дистанцию между восприятием и реальностью — вот что открыла фотография для Дега и Моне. Внезапно почувствовав себя отгороженными от внутреннего устройства природы, которая будто отдалилась от них и погрузилась в самосозерцание, они нашли замену утраченному единству в единстве иного рода, основанном на взгляде внутрь себя. Тем самым их творчество составило первую главу модернистского романа — романа, вдохновленного решимостью творить искусство, дидактически организуя восприятие.

По большому счету, импрессионизм не так уж далек от формальных тактик современного искусства и не так уж чужероден его нарциссическим наклонностям. Эротизм некоторых скульптур последнего десятилетия (мне приходят в голову работы Хессе, Джадда, Морриса, Наумана и Серры) сопрягает чувственность и холодность, сообща составляющие нарциссический подтекст дорогого модернизму самосозерцания, то есть наслаждения самоопределением. Эта новейшая скульптура совершенно по-особому трактует материю, моделируя ее не путем и не ради раскрытия некоей функции, а ради выявления ее собственных внутренних качеств. Тем самым она проецирует на материю иллюзию, согласно которой объекты, ею формируемые, способны давать характеристику и определение своей собственной материальности, как в зеркале отражать — посредством таинственной эстезии — человеческое сознание, на них смотрящее. Но в то же самое время эти зеркала сознания зрителя неизбежно инородны ему. Они хранят глухое, холодное молчание инертной материи. Смотрясь в них, мы видим себя сквозь среду, лишь отдаляющую объект созерцания, то есть — нас самих. Видео подбирается к разрешению парадокса, согласно которому «глядя вовне, мы

смотрим внутрь», проясняя его связь с психической энергией субъекта. Если видеоспектакль довольствуется упаковкой обычного нарциссического товара, он ничем не выделяется на эстетической витрине. Однако некоторые произведения организуют и анализируют тот же материал довольно многообещающе. Длинные и узкие видеокоридоры, которые построил в 1969 году Брюс Науман, увлекают зрителя в пространство, имитирующее траекторию взгляда вперед. По мере движения по коридору мы постепенно удаляемся от камеры, установленной при входе, и приближаемся к телеэкрану в глубине. Образ, к которому мы идем, словно двигаясь ему навстречу, — это наш собственный образ. Но это мы со спины, и с каждым шагом уменьшающиеся. Это образ фотографии, которая запечатлевает и обследует область пространства, из которой мы, как субъекты, естественно исключены.

Нью-Йорк, 1974⁰⁷¹

071 Первая публикация: *Partisan Review*, vol. 42, Winter 1974.

Марсель Дюшан, или Воображаемое поле

«Марсель Дюшан и Пабло Пикассо <...> — художники, которые внесли, возможно, самый большой вклад в искусство нашего века: Пикассо — своими произведениями, а Дюшан — произведением, сводящимся к отрицанию современного понятия произведения»⁰⁷². Так утверждает Октавио Пас в первых строках своего эссе о Дюшане. Тем самым он делит эстетическое поле надвое и намечает два пути, две стратегии в отношении стиля, тематики и притязаний, определяющие область воображения в модернистском искусстве. Однако это разделение было осуществлено задолго до него: в самом деле, многие века художественная практика мыслилась согласно той же самой оппозиции.

Искусство итальянского Ренессанса строилось вокруг двух антиномичных критериев: *disegno* и *colore*, которые, как мы знаем, указывали не только на различие между рисунком и цветом, но и на более фундаментальную оппозицию между искусством замысла (размышления) и искусством непосредственного чувственного восприятия. В дальнейшем идейность и непосредственность продолжали противостоять друг другу по разные стороны постоянной, пусть и подвижной, линии фронта. XVII век по той же схеме противопоставил Пуссена Рубенсу, придав оппозиции рисунок/цвет некоторую историчность путем сопряжения с нею терминов «древнее» и «новое». В XIX веке место Пуссена и Рубенса заняли, соответственно, Энгр и Делакруа, иначе говоря — классицизм и романтизм. Очевидно, что структурная, структурирующая форма оппозиции на всем протяжении этой истории не менялась. И вот мы снова встречаем ее в словах Октавио Паса. *Произведения* Пикассо — само это понятие и то, что им подразумевается, а именно изобилие образов, обретающих плоть в физическом веществе живописи, вкуче с безоговорочным размещением искусства на территории зрительно явленного, — обозначают для нас на поле художественного боя XX века лагерь поборников конкретного, чув-

072 Octavio Paz, *Deux Transparents, Marcel Duchamp et Claude Lévy-Strauss*, trad. M. Fond-Wust, Paris, Gallimard, 1970, p. 9.

ственного и перцептивного. В свою очередь, понятие «произведения, сводящегося к отрицанию произведения», то есть искусства, разрушающего самые основы непосредственного чувственного восприятия, позволяет нам сразу опознать искусство Идеи. К тому же один из упомянутых Пасом персонажей заведомо обеспечил его метод предпосылками. В регулярных выпадах Дюшана в адрес кубизма, который становился в его устах то вульгарным «искусством сетчатки», то, когда ему хотелось проявить особую желчность, «искусством ноздрей», звучало презрение к искусству, обращенному к чувствам и определявшемуся им как живопись-живопись, в отличие от живописи-идеи, предмета его собственных стараний.

Однако если оставить в стороне такого рода огрубленные полемические высказывания и рассмотреть само творчество Дюшана в сравнении с творчеством Пикассо, то полезность и даже оправданность резкого разграничения между тем и другим окажутся под сомнением. Прежде всего, неправда, что Дюшан вообще уклонялся от создания произведений, если понимать под этим облечение идей в физическую форму. Обратившись к специфическим объектам, которые он создавал в свой зрелый период, — к произведениям на стекле, где предмет изображения предстает почти осязаемым благодаря скрупулезному использованию приемов натуралистической живописи, или к реди-мейдам, таким, как писсуар или велосипедное колесо, с их непосредственным, возведенным в ранг фетиша физическим присутствием, или, наконец, к фотографическим автопортретам, — мы обнаружим, что они настойчиво вызывают к чувственному восприятию, провоцируя, во всяком случае поначалу, внутреннюю, утробную реакцию. Да и их внешнее содержание ничуть не вытесняет этот утробный аспект, а, напротив, только подчеркивает и усиливает его. Мир Дюшана изобилует отсылками к человеческой машине — к телу, что без устали производит разного рода выделения: сперму, мочу, экскременты, пот. «Эрос — это жизнь»: таково имя альтер эго художника, избранное им, когда он решил поиграть в травести и представить себя в образе потаскушки⁰⁷³.

073 Принятое ею имя звучало «Проза Селяви» (Rose Sélavy), что, разумеется, следует читать как «Eros, c'est la vie» («Эрос — это жизнь»).

В искусстве Дюшана велика доля рискованной иронии.

В поп-культуре он известен как человек, пририсовавший усы «Джоконде», хотя человек с улицы, как правило, упускает суть этой шутки — значение букв «L.H.O.O.Q.»⁰⁷⁴, сопровождающих «произведение» Дюшана в качестве клеветнической подписи, своеобразный ответ на без конца повторявшийся в XIX веке и всем в итоге надоевший вопрос о тайне улыбки Моны Лизы. Интерес этой провокации не в том, находим ли мы шутку художника смешной (большинство ученых скажут, что вовсе нет), а в том, что она показывает: Дюшан вполне намеренно занимался самым что ни на есть вульгарным искусством и делал ставку на популярное, скабрёзное, расхожее.

Таким образом, если есть некое существенное, показательное различие между Дюшаном и Пикассо (необходимость его провести Октавио Пас отмечает вполне оправданно), то мыслить его нужно согласно иным критериям, нежели те, к которым приучила нас иконографическая традиция. Чем увековечивать антиномию рисунка и цвета, духа и тела, умозрительного и чувственного, не лучше ли сместить ось оппозиции, разделив высокое и низкое, серьезное и банальное? По-моему, презрительно отвергая кубизм, Дюшан расходился не с чем иным, как с невыносимой для него самодостаточностью живописи, с ее преувеличенной серьезностью, с ее представлением о своем священном предназначении, с ее религиозным усердием в отстаивании идеи автономии произведения искусства, которая с каждым днем все надежнее ограждала художника от контактов с реальным миром. Причем, решив оставить эти высшие сферы, он не ограничился спуском в область клоунады, а взялся отыскать в визуальном искусстве эквивалент «низким» формам подражания. Иначе говоря, он присягнул реализму в том состоянии, в котором тот пребывал в начале XX века, — реализму крайне дискредитированному, достигшему дна эстетической пошлости. В самом деле, Дюшан ввязался в интригу с фотогра-

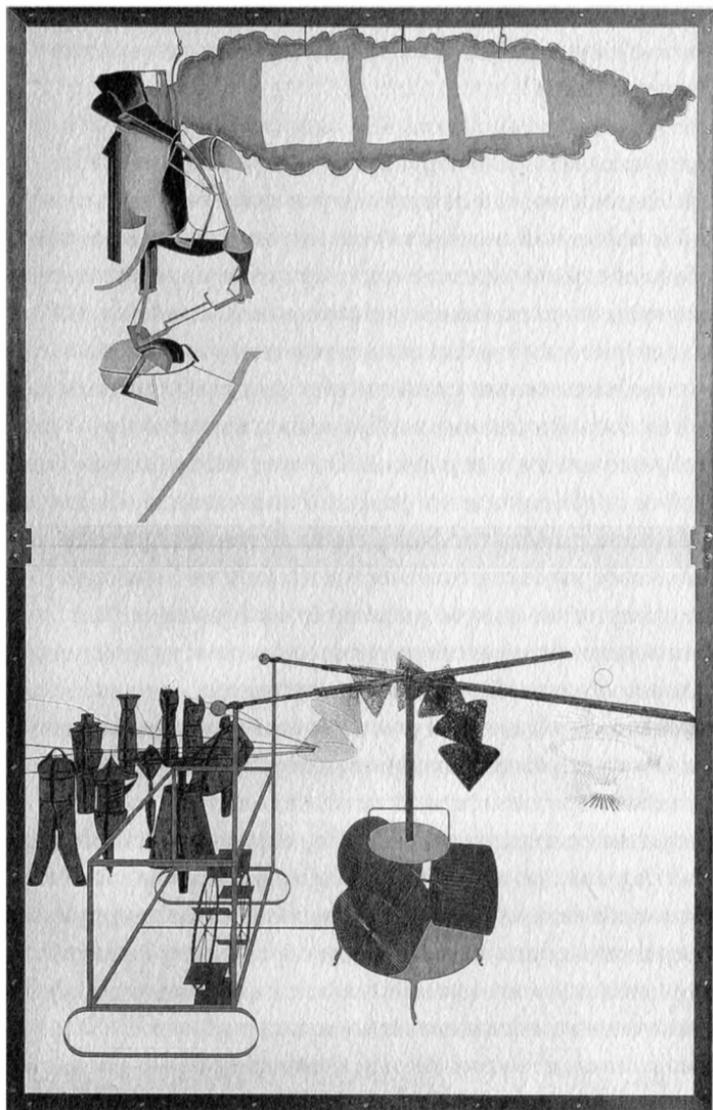
074 Название представляет собой каламбур: по-французски буквы L.H.O.O.Q. произносятся приблизительно так же, как непристойное выражение «Elle a chaud au cul» (букв. «У нее горячо между ног»). — *Прим. пер.*

фией, и если — такова будет моя гипотеза — по поверхности его работ разлит немного безумный и озадачивающий юмор, то в этом заключен комический эффект его решения основать свое искусство на размышлении о самой элементарной форме визуального знака — той, которая в основном и ассоциируется с фотографией.

Пристальное внимание Дюшана к фотографии очевидно при взгляде на объекты, созданные им в ключевые моменты своей карьеры. Картина, демонстрация которой в 1912 году сразу принесла ему известность, — «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» — прямо заявляет о своей связи с работами Этьена-Жюля Маре, изучавшего анатомические проблемы с помощью многократной съемки движущихся людей и животных на одну фотопластинку — метода, который он окрестил хронофотографией. В течение десятилетия после «Обнаженной» Дюшан не только выполнил ряд фотографических портретов, но и опубликовал эссе о стереоскопической фотографии, а также несколько статей о кино. Хотя количество и значение этих работ ясно свидетельствуют о его интересе к фотографии, показательно, что во множестве подробных исследований, посвященных его творчеству, им обычно уделяется ничтожное место. В этом симптоматичном умолчании сказывается кастовый принцип, действующий в изобразительном искусстве и уделяющий фотографии долю неприкасаемой, находящейся на низшей ступени миметической продукции. Лишь совсем недавно пространную монографию, сосредоточенную на этой очень спорной стороне и без того неординарного вкуса Дюшана, выпустил Жан Клер⁰⁷⁵.

Однако, обозревая различные фотографические аспекты творчества Дюшана, книга Клера практически не касается одного из главных произведений художника, концептуального центра его карьеры, своего рода теоретической машины, генерирующей основные векторы его последующей деятельности. Исключая из поля анализа «Новобрачную, раздетую своими холостяками» (1915–1923), Клер не доходит до структурного уровня, где

075 Jean Clair, *Duchamp et la photographie*, Paris, Chêne, 1977.



13. Марсель Дюшан. Новобрачная, раздетая своими холостяками (Большое стекло). 1915–1923. Стекло, масло, лак, листовая свинец, пыль. 277,5 x 177,8 x 8,6 см. Музей искусств, Филадельфия

выяснилось бы, что Дюшан стремился не столько использовать фотографическое в своих целях, сколько прийти к некоторым выводам о самой его природе.

Разумеется, на первый взгляд «Большое стекло» (как издавна принято называть «Новобрачную...») ничто не связывает с фотографией. Непонятно, где на этой полупустой, лишь местами проработанной и лишенной перспективного пространства стеклянной пластине может скрываться то неопровержимое присутствие мира, которое считается достоянием фотографии. Как непонятно и то, чем этот эзотерический набор неидентифицируемых объектов, связанных необъяснимыми узами, может свидетельствовать о свойственной фотографическому изображению легкой и непосредственной читаемости содержания. Но если мы временно вынесем за скобки проблему идентификации населяющих «Большое стекло» объектов, то есть тот факт, что их истинная природа нам неизвестна, нам сразу бросится в глаза, насколько бесспорно их трехмерное присутствие в двумерном поле изображения. Мы обнаружим, что воспринимаем их *присутствующими* куда более безусловно, нежели объекты большинства картин, так, словно в границах «Большого стекла» замерли по волшебству реальные предметы. Очень похожее ощущение присутствия вещей мы испытываем, глядя на фотографию. И наконец, мы обнаружим также, что прозрачность стекла ничуть не гарантирует наличия некоего абстрактного места, в котором эти объекты появлялись бы вне всякой связи с объектами реальными, наоборот, прозрачность открывает поверхность картины непрерывному контакту с реальностью и усиливает наше впечатление, что мы видим перед собой ее объекты, захваченные и остановленные неведомой силой.

Помимо вопиющего «реализма», который придает «Большому стеклу» использованный в нем тип изображения, оно не лишено родства и с другой характерной особенностью фотографического, а именно — с присущей фотографии зависимостью. Сколь бы ни убеждала нас фотография как документ, сама ее документальность, как кажется, вызывает желание информации, которое немой снимок не в силах удовлетворить. Это двойственное ощущение

ние желания и неудовлетворенности, неотступно сопутствующее фотографическому опыту, имеет в виду Вальтер Беньямин, говоря о моменте, когда в конце XIX века фотография полноправно входит в массовое сознание:

Иллюстрированные газеты начинают снабжать зрителя своего рода указателями пути следования. Правдивые они или ложные, все равно. Именно здесь обязательным сопровождением фотографий становятся подписи, очевидно имеющие совершенно иной характер, нежели названия картин. Директивы, которые текст в иллюстрированных газетах дает тем, кто смотрит на фотографии, приобретают вскоре еще бóльшие точность и безапелляционность в кино, где в принципе невозможно рассмотреть какой-либо кадр отдельно, в отрыве от потока ему предшествующих⁰⁷⁶.

Связь между фотографией и подписью, пояснительным текстом, — связь, по Ролану Барту, отнюдь не случайная, а структурная, — наводит на мысль, что в этой знаковой продукции существует некое течение, противоположное ощущению присутствия, которое фотография создает почти автоматически. Ведь хотя присутствие действительно имеет место, это присутствие немое, не опосредованное процессами символизации и внутренней организации, которые составляют творческую работу в «благородных» миметических искусствах, таких, как живопись, рисунок и скульптура⁰⁷⁷. И подобно фотографиям, о которых пишет Беньямин, составляющим информационный пейзаж, постепенно заселяемый носителями культуры потребления, «Большое стекло» нуждается в подписи — тексте, освещающем повествовательную связь между его элементами. В самом деле, помещенное внизу название («Новобрачная, раздетая своими холостяками») занимает обычное место пояснительного

076 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* [1935], *Œuvres II, Poésie et révolution*, Paris, Denoël, 1971, p. 185 (рус. пер.: Вальтер Беньямин, *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости, Избранные эссе*, предисл., сост., пер. и прим. С. А. Ромашко, М., Медимум, 1996, с. 33–34).

077 См. Roland Barthes, *Le Message photographique*, *op. cit.*; Id., *Rhétorique de l'image*, *op. cit.*

текста. Но при этом скорее сгущает тайну, чем ее рассеивает. Лишь в 1934 году, через много лет после первой публичной демонстрации «Новобрачной» (состоявшейся в 1926-м), публикация «Заметок», окрещенных Дюшаном «Зеленой коробкой», снабдила «Большое стекло» исчерпывающим текстовым дополнением, ключом, освещающим нас, о чем же в нем на самом деле идет речь.

Это пояснение, изобилующее аллегориями и иносказаниями, открыло произведение множеству равновероятных противоречивых интерпретаций. Однако в «предисловии» к «Заметкам» имеются достаточно ясные указания, начинающиеся так: «Дано: 1) водопад; 2) осветительный газ. Определим условия моментального Покоя <...> в последовательности <...> различных фактов <...>, чтобы выделить знак согласования <...> этого Покоя <...> с <...> выбором Возможностей». Далее следуют еще две заметки: «Для моментального покоя = ввести сверхбыстрое выражение» и «Определим условия наилучшей экспозиции сверхбыстрого Покоя [сверхкороткой выдержки]»⁰⁷⁸. В этих строках нетрудно услышать свидетельство принадлежности «Большого стекла» к области фотографического. В самом деле, разве не очевидно, что слова о быстрой экспозиции, вызывающей состояние покоя, изолированный знак, отсылают к лексикону фотографии⁰⁷⁹? Дюшан описывает выделение фрагмента временной последовательности — тот самый процесс, на который намекает и данный им «Большому стеклу» подзаголовок: «Задержка в стекле».

«Заметки» не исчерпываются разъяснением предусмотренной автором повествовательной связи между отдельными

078 Цитируемые «Заметки» собраны в изд.: *Duchamp du signe, écrits de Marcel Duchamp réunis et présentés par M. Sanouillet*, Paris, nouv. éd. revue et augmentée, Flammarion, 1976. Приведенный фрагмент фигурирует на с. 43. См. также: Christian Bernard, ...*cette étrange boîte verte*, in *Renaissance et modernité du livre illustré — Ouvrages remarquables de la collection Jean Bonna, Commentaires*, Genève, Cabinet des estampes, 2007, p. 141–163; Richard Hamilton, *Le Grand Déchiffreur: Richard Hamilton sur Marcel Duchamp*, Zurich, JRP|Ringier, coll. Lectures Maison Rouge, 2009.

079 Термин «сверхбыстрый» («extra-rapide») входил в технический словарь ранней фотографии, прежде всего той, в которой использовались фотопластинки. Беренис Эббот, описывая материалы Атже, пишет: «Большинство фотопластинок, с которыми он работал, были произведены компанией “Lumière” и имели маркировку “extra-rapide”» (Berenice Abbot, *The World of Atget*, New York, Horizon Press, 1964, p. XXVII).

элементами «Новообрачной...» или перечислением эротических операций, которые призвана представлять эта огромная машина мастурбации. Помимо всего этого они снабжают нас некоторыми сведениями о процессе создания «Большого стекла», которые подтверждают догадку о его связи с фотографией. Так, в частности, три отверстия в большой облаковидной массе в верхней части произведения именуется в «Заметках» «клапанами подачи воздуха». Их форма, как нетрудно выяснить, была подсказана фотографией: автор подвесил перед открытым окном квадратный отрезок легкой шелковой ткани и сделал с короткими перерывами три снимка причудливых произвольных форм, которые она принимала на ветру. «Клапаны подачи воздуха» — не что иное, как запись или след этих событий. Но, будучи перенесены на поверхность «Большого стекла», они уже не являются фотографиями в прямом смысле слова: они привлекают наше внимание к одной из множества сторон фотографического знака, а именно к тому, что фотографии поддерживают со своими референтами технически иное отношение, нежели картины, рисунки и другие подобные изображения. Если картину можно написать по памяти или по воображению, то фотоснимок как фотохимический оттиск может быть осуществлен лишь при условии сохранения исходной связи со своим материальным референтом. Именно об этой физической оси, которой следует процесс референции, говорит Чарльз Пирс, приводя фотографию как пример знака особой категории — в его терминологии «индекса». «Фотографии, особенно моментальные, очень поучительны, ибо мы знаем, что в ряде отношений они в точности сходны с объектами, которые представляют. Но это сходство порождено тем, что фотографии сделаны в условиях физического принуждения к точному соответствию натуре. Таким образом, фотографии принадлежат ко второму классу знаков, объединяющему знаки, физически сопряженные». Такие знаки Пирс и называет *индексами*⁰⁸⁰.

080 Charles S. Peirce, *Ecrits sur le signe*, op. cit., p. 151 (рус. пер.: Ч. С. Пирс, *Избранные философские произведения*, указ. соч., с. 203–204). Пирсово определение индекса см. выше, с. 16, прим. 4.

Устанавливая референцию через след, индекс дает рождение знакам, которые могут *иметь или не иметь* сходства с представляемым предметом. Так, хотя некоторые разновидности индекса — тени, отпечатки подошв, концентрические кольца, оставляемые на столе холодной чашкой, — обладают сходством со своим референтом, другие — например, медицинские симптомы, — сходства лишены. Согласно разработанной Пирсом таксономии знаков, основные категории которой носят название символов, индексов и икон, отношением зрительного сходства с референтом определяется «икона». Фотографии, разумеется, тоже похожи на свой референт, то есть на объект, который они представляют, — иногда даже более похожи, чем, скажем, картины. Однако различия, установленные Пирсом, касаются процесса *порождения*. Иконы в этом смысле конфигуративны: в качестве цели изображения можно выбрать те или иные аспекты референта — допустим, более пригодные для абстрактного представления, как в случае карт или графов. Но в случае фотографии зрительное сходство, по словам Пирса, «физически принудительно», и это исходное условие требует отнести ее к индексальной категории.

То, что фотография существует в качестве следа, тени, отброшенной светом на светочувствительную поверхность, способную ее запечатлеть, особенно хорошо иллюстрируется той разновидностью отпечатков, которую принято называть фотограммой⁰⁸¹. И вот, выясняя, как проблематика следа проникла в «Большое стекло», мы обнаруживаем, что как раз в период его создания Дюшан дружил и работал в тесном контакте с одним из активных практиков фотограммы, Ман Рэем. Использование Дюшаном трафарета для изображения «Клапанов подачи воздуха» не лишено переклички с попытками Ман Рэя привести фотографию к силуэтной и плоскостной форме рейографии.

081 Фотограмма — способ получения фотографических отпечатков без камеры, путем экспонирования предметов, уложенных непосредственно на светочувствительный материал. Эта техника, время от времени использовавшаяся начиная с первых шагов фотографии (в том числе Фоксом Тэлботом), была в 1921 году заново открыта Ман Рэем, который дал ей образованное от собственного имени название рейографии. — *Прим. пер.*

Интерес автора «Большого стекла» к следу и индексу называется в этом загадочном произведении сплошь и рядом, в том числе и в использовании объектов, на первый взгляд еще более далеких от фотографии, чем «Клапаны для подачи воздуха». В нижней части «Стекла», во владении «Холостяков», мы встречаем семь конических форм, окрещенных Дюшаном «ситами». Эти формы, окрашенные, как и почти все в «Большом стекле», пигментом, не имеющим отношения к масляной краске, были получены путем закрепления пыли, осевшей на произведении, когда оно в течение нескольких месяцев лежало лицевой стороной вверх в мастерской автора. Его фотографии в этом состоянии, сделанной Ман Рэем, Дюшан дал название «Выращивание пыли». Оба поставили на снимке свои подписи, и он вошел как еще один документ в коробку, содержимое которой составило «Заметки». Таким образом, «сита» отражают интерес Дюшана к индексу, вводя в созвездие «Большого стекла» еще одну, отличную от предыдущих, разновидность следа — след времени, которое отложилось на поверхности в виде своего рода воздушного осадка. «Сита» и «клапаны» подчеркивают следующий вполне отчетливый факт: в этой «Задержке в стекле», в этой большой и сложной «фотографии» Дюшан концентрирует наше зрительное внимание на одном аспекте фотографического — на том, что мы вправе назвать его семиотическим статусом следа. А если так, значит, его интересовало в первую очередь не что иное, как структурная природа этого статуса.

В конце периода работы над «Большим стеклом» Дюшан создал свою последнюю картину маслом, свою лебединую песню в жанре «искусства ноздрей» под названием «Ты меня...» («Tu m'», 1918). Эту картину можно рассматривать как идеальное дополнение к «Новобрачной». По всей ее поверхности рассеян ряд индексов (или следов), образованных фиксацией на холсте теней от объектов, вошедших в орбиту творчества Дюшана благодаря их выбору в качестве реди-мейдов. Само понятие реди-мейда — заурядного рыночного товара, которому Дюшан придавал ценность, подписывая его как свое произведение искусства, — преподносится нам в последнем примечании к «Большому стеклу» как еще одно

облицье фотографии. Примечание озаглавлено так: «Назначение реди-мейда».

Планируя на определенный момент в будущем (на такой-то день, такую-то дату, такую-то минуту) «записать реди-мейд». Затем реди-мейд можно будет найти (с учетом всех отсрочек). Важна здесь, таким образом, эта часовитость, эта моментальность, как, к примеру, речь, произнесенная по случаю чего угодно, но в такой-то час. Это своего рода свидание⁰⁸².

Задуманный в качестве моментального, реди-мейд становится в результате следом конкретного события, и на поверхности «Ты меня...» это событие из прошлого художника появляется как след следа.

Автобиографический характер этой живописной подборки не исчерпывается тенями реди-мейдов, но включает также два различных изображения еще одного изделия Дюшана — «Трех образцов для штопки»: они с иллюзорным сходством представлены в левом нижнем углу полотна, и они же послужили трафаретом для разноцветных линий, заполняющих фон его правой части. (Сами по себе эти «Три образца для штопки» являются дополнительным свидетельством присутствия индекса в творчестве Дюшана, ведь они возникли в результате фиксации колебаний трех нитей, упавших на пол и изогнувшихся «по своей прихоти», после чего Дюшан и вырезал по их очертаниям три выкройки. Таким образом, структурно «образцы для штопки» и «клапаны» идентичны.) Панорамное представление в «Ты меня...» произведений Дюшана позволяет усмотреть в этой картине его своеобразный автопортрет. В пользу такого предположения говорит и ее необычное название, в котором местоимение «tu» транзитивно согласовано с местоименным же дополнением «m'».

Но, кроме того, идея автопортрета подлечит в «Ты меня...» прочтению сквозь призму индекса, так же как и визуальные следы

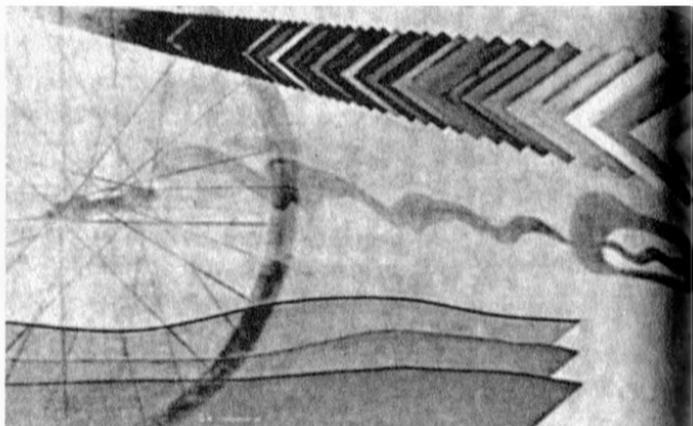
082 *Duchamp du signe*, op. cit., p. 49 (курсив мой. — P. K.).

реди-мейдов. В самом деле, слова, образующие название картины, связаны отношением взаимной поддержки и прояснения с одним из самых странных ее элементов. Этот элемент находится в центре полотна, где некий рисовальщик-рекламист натуралистически представил по просьбе Дюшана руку, застывшую в пустоте, вытянув привычным жестом указательный палец. Именно этот палец привлекает к руке наш взгляд, и мы воспринимаем ее жест как еще один, дополнительный уровень, на котором вершатся означающие операции индекса⁰⁸³. Подобно следам и оттискам, акт указывания пальцем устанавливает между знаком и референтом пространственное и физическое отношение. Как жест этот акт равнозначен вербальным означающим типа «то» или «это», которые остаются «пустыми»⁰⁸⁴, пока акт высказывания не нагрузит их референтным объектом. «Дай мне это», — говорим мы, указывая пальцем на объект. Референт слова «это» (например, книга или бокал вина) мгновенно назначается направлением указания. Действие указывания пальцем одновременно визуальное и жестуальное. Оно, можно сказать, относится к телесному языку и в этом смысле перекидывает мост между чисто визуальным индексом и индексом иного типа, проявляющимся в словесной форме. В языке тоже есть слова, которые «показывают»: то, это, сегодня, сейчас, здесь. Технически их классифицируют как «синкатегоремы», подкласс индексов, и, так как их реальный референт меняется от одного речевого момента к другому, называют также шифтерами⁰⁸⁵. Моя параллель между названием «Ты меня...» и изображением указывающего пальца

083 Через все дальнейшее рассуждение красной нитью проходит многозначность, заложенная уже в латинском *index*, означающем (происходя от глагола *indico* — называть, указывать) и указательный палец, и признак, улику, доказательство (откуда — индекс). — Прим. пер.

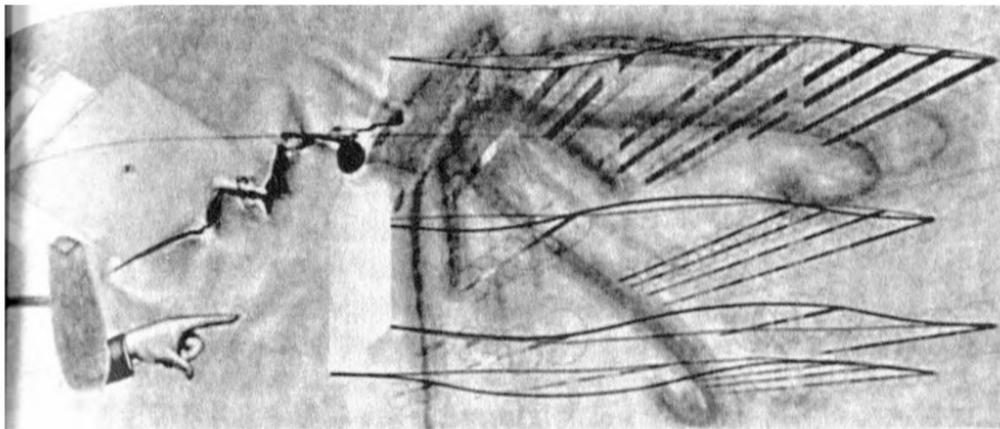
084 В терминологии Бенвениста. См. Emile Benveniste, *La nature des pronoms*, in *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1966 (рус. пер.: Эмиль Бенвенист, *Природа местоимений*, в изд.: Он же, *Общая лингвистика*, ред., вступ. ст., комм. Ю. С. Степанова, М., Прогресс, 1974, с. 285–291). См. также: Роман Якобсон, *Шифтеры, глагольные категории и русский глагол*, пер. с англ. А. К. Жолковского, в изд.: *Принципы типологического анализа языков различного строя*, М., Наука, 1972, с. 95–113.

085 От англ. *to shift* — смещать, изменять. — Прим. пер.



основана как раз на том, что они оба — примеры шифтеров. Название картины составлено из личных местоимений «ты» и «я» — таких же шифтеров, как «то» и «это». Личные местоимения — одновременно символы и индексы. Они — символы в смысле Пирса, поскольку в качестве вербальных знаков совершенно произвольны (по-французски говорят «je», по-английски «I», по-немецки «ich», по-латыни «ego» и т. д.). И они же — индексы, поскольку их референт (тот, кто выступает данным я или ты, то есть заполняет приберегаемое знаком «пустое» пространство) назначается системой смежностей, фиксирующей экзистенциальное присутствие данного собеседника.

На мой взгляд, однако, вопрос, поднимаемый названием «Ты меня...», касается не только многочисленных уровней, на которых в картине появляется индекс, но и чего-то куда более существенного — самого ее статуса как автобиографии или автопортрета. Чтобы в этом убедиться, нужно отметить еще один аспект шифтеров. Устанавливая осевое отношение в процессе референции, эти знаки указывают по ходу речи направление взгляда. Они актуализуют момент, когда говорящий (или обозначающий) завладевает трансперсональными действиями языка и локализует их согласно своей позиции, которая, в свою очередь, уникальна. Личные местоимения «ты» и «я» иллюстрируют этот процесс особенно



14. Марсель Дюшан. Ты меня... 1918. Холст, масло, графитный карандаш, ерш для бутылок, три английские булавки, гайка. 69,8 x 313 см. Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хейвен

наглядно. Они позволяют говорящему проникнуть в безличное пространство языка, в то же самое время обозначив свою точку входа. Вот почему личным местоимениям принадлежит важная роль в любом лингвистическом анализе психического процесса, посредством которого образуется и одновременно утверждается Я: они фиксируют субъект в качестве Я.

Но Дюшан в «Ты меня...» не говорит «я». Он говорит «ты меня»⁰⁸⁶. И то, что тем самым он обозначает действие шифтера — изменение, сдвиг, — подчеркивается зрительными особенностями объектов, составляющих картину, прежде всего их до крайности вытянутой и удлинённой формой, подсказывающей, что мир, к которому они принадлежат, повинуется вовсе не монокулярной перспективе, а анаморфозу, то есть двойной перспективе, в которой конкурируют, стремятся перекрыть друг друга две точки зрения, спереди и сбоку. Итак, «Ты меня...» обозначает действие шифтера и индекса в момент, когда однозначное выражение Я подрывается своеобразным удвоением, нерешительностью по поводу локализации субъекта. «Ты меня...» указывает на сбой в обычной работе шифтеров, подобный тому, какой имеет место при некоторых патологиях речи, например при афазии и аутизме (я имею в виду представленное Бруно Беттельхеймом описание больного Джоуи, который обращался к медсестре так: «Пусть мисс М. покачает тебя на руках»), или у здоровых детей, когда они еще не вполне овладели речью, и в том числе кавычками использования этих ее элементов⁰⁸⁷.

Тот факт, что в период работы над этим произведением Дюшану потребовалось ввести своего рода тройную связь между

086 «Tu m'...» — сокращённая форма, используемая в популярной прессе вместо выражения «tu m'emmerdes» («ты меня достал»; непечатный глагол *emmerder*, который можно приблизительно перевести как «надоедать», «приставать» и т. п., имеет буквальным значением «обосрать». — *Прим. пер.*). Из дальнейшего станет ясно, что скатологические ассоциации, заложенные Дюшаном в названия множества своих произведений, идеально согласуются с языковым миром, построенным по логике индекса/шифтера и намёка на регрессивный субъект.

087 Бруно Беттельхейм, *Пустая крепость. Детский аутизм и рождение Я*, пер. Б. Орлова, СПб., Академический проект, 2004. О важности овладения шифтерами в усвоении языка см.: Роман Якобсон, *Шифтеры, глагольные категории и русский глагол*, указ. соч.

фотографией, индексом (как одновременно вербальной и визуальной возможностью) и регрессивно-патологическим опытом Я, находит свое объяснение, если учесть различные способы, какими «Ты меня...» работает в качестве дополнения «Большого стекла». В обоих произведениях использование знака как индекса не просто подчеркивается: оно позволяет сделать вывод о присущем им характере автопортрета. В диаграмме, каковую представляет собой одна из заметок к «Большому стеклу», Дюшан ясно дает понять, что рассматривает как автопортрет и эту работу. Диаграмма показывает, что по мере повествовательной разработки фантазма мастурбации данный фантазм разрушал органическое единство между Я и другим (Новобрачной и Холостяками), между тем как эти две половины продолжали сосуществовать на уровне организма (физического объекта) в рамках единого существа, которое обозначено в примечании как Марсель, то есть сам Дюшан. Верхняя часть стекла помечена в этой схеме сокращением от «Mariée» («Новобрачная») — слогом MAR, а нижняя — слогом CEL, первым в слове «Célibataire» («Холостяк»). Таким образом, «Большое стекло» — это автопортрет, в котором субъект представляет себя двойным и расколотым. Но этот автопортрет не называет своего имени, подобно тому как скрывает себя в нем и фотография.

В последующих работах Дюшана эта скрытность исчезает. Создаваемые им объекты раз за разом выступают оттиском его личности, раздвоенной либо средствами обыкновенного фотопортрета в облике травести, либо с помощью шифтера, сразу на оба конца оси которого он становится, рассказывая о проделках «Розы Селяви и меня», образующих более театральную версию все того же «Ты меня...»

Но если во время и после работы над «Большим стеклом» поиски Дюшана достаточно наглядно сосредоточены вокруг специфической версии автопортрета, задействующей средства индекса и его физического присутствия, то в предшествующий период он явно интересовался портретом. Именно портрет преобладает в его раннем живописном творчестве, а внутри этого жанра излюбленным сюжетом молодого художника оказывается его семья.

В 1910 году Дюшан пишет в сезаннистской манере своего отца и более традиционно — братьев (Жака Вийона и Раймона Дюшан-Вийона), играющих в шахматы в саду семейного дома в Пюто в компании жен. В 1911-м появляются еще два портрета родных: «Соната», изображающая мать художника и троих его сестер, и «Портрет игроков в шахматы», вновь представляющий братьев. Как явствует из двух последних произведений, Дюшан постепенно овладевает визуальным словарем, который во многом навеян языком активно развивавшегося в это время кубизма. Наконец, на излете того же года он пишет автопортрет под названием «Грустный молодой человек в поезде», где живописные коды кубизма выглядят усвоенными и готовыми к преобразованию в собственной манере Дюшана (которая будет выражена, например, в «Обнаженной, спускающейся по лестнице»). Таким образом, его первые шаги в искусстве выявляют два сопутствующих стремления: овладеть приемами модернистской живописи, которую он, как и практически все амбициозные художники Парижа 1910–1912 годов, отождествлял с кубизмом, и вместе с тем изображать самостоятельных, погруженных в себя людей, пусть не всегда совпадающих с самим автором, но неизменно входящих в его ближайшее окружение, — членов его семьи. Понятно, что эти стремления глубоко противоречили друг другу и были обречены на взаимоуничтожение. Кубизм требовал полного раздробления определенного объекта и его зрительного растворения в безраздельно властвующей над ним безличной территории картины как объекта. Изображаемый объект разбирался на элементы, подчиненные плоскости, линии и, частично, светотени, которые затем собирались вновь на непрерывной поверхности изображения, единственным референтом которого была Живопись. Можно, таким образом, сказать, что, присягая языку Живописи, кубизм навечно прощался с языком индивидуального субъекта.

Через полгода после окончания «Грустного молодого человека в поезде» Дюшан отверг кубизм и начал новую серию картин, этюдов и набросков, итогом которых станет позднее «Новобрачная, раздетая своими холостяками». Короче говоря — бросил кубизм

ради союза с фотографией. В то же время, с учетом всего сказанного выше, очевидно, что он не рассматривал фотографию как некий утопический путь уклонения от суровой непроницаемости, к которой направлялась модернистская живопись. Скорее он видел в ней непроницаемость иного рода, сферу вульгарного, некое логическое межножье того фригидного тела, в которое мало-помалу превращался модернизм.

В самом деле, Дюшан не просто верил, что фотография станет вездесущей в массовой культуре XX века. Его анализ фотографии всецело обуславливался тем, что он рассматривал ее как особого рода индекс, чьи структурные особенности, как он догадывался, глубоко отличают его от прочих форм изображения. Цепи символического замещения, ставшие в свое время целью живописно-иконической традиции, коды, способные не только выявить смысл картины, но и утвердить его как внутреннее достояние произведения, — все эти операции символизации и субституции были, по мысли Дюшана, чужды действию индекса. Поскольку фотография выделяет в мире фрагмент, она представляет его компактно и тем самым изгоняет процесс образования смысла в дополнение, каковым выступает подпись. Фотографическое изображение (оно же индекс) явилось Дюшану как нечто досимволическое и в таком качестве определяющее совершенно особую организацию Я.

Выражение и переживание этого Я, заблокированного в досимволическом или несимволическом состоянии, поразительно родственны описанию доэдиповой и доречевой области Воображаемого, которое предложил Жак Лакан⁰⁸⁸. Наделенный сильнейшей телесной непосредственностью, субъект здесь в то же время проецирует себя во внешние зеркальные образы. Эти образы, отличные от тела и существующие за его пределами, в визуальном пространстве, несмотря ни на что, с ним идентифицируются. В результате подобного смещения тот, кто живет в Воображаемом, не имеет однозначной «личности», сосредоточенной вокруг единого фокуса, так как его личность образуется одновременно из него и из

088 Jacques Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, in Id., *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

другого. Эта ситуация порождает двойную перспективу, которая характеризуется переходностью, неопределенной локализацией Я и которую можно назвать анаморфозом смотрящего⁰⁸⁹. Подобная игра перспектив не позволяет нам даже говорить о Я в области Воображаемого. Более того, та же ось, что связывает блуждающего смотрящего с образами, с которыми он идентифицируется, определяет Воображаемое как состояние неспособности субъекта уклониться от операций абсолютного настоящего. Воображаемое скрывает субъект тугим визуально-тактильным ярмом, освободиться от которого он может лишь с помощью языка, способного заменить непосредственность абстрактными субститутами слов и имен. Это освобождение через язык локализуется в другой области психики, которую Лакан именует Символическим.

Особенно далеко на территорию Воображаемого Дюшан заходит в своем фильме «*Anémic cinéma*» (1926), в котором язык и образы словно бы проглатывают друг друга. Образы фильма лишены глубины: это светящиеся диски с начерченными на них спиралями. Их медленное вращение рождает иллюзию взволнованной женской груди, то выходящей из экрана и приближающейся к зрителю, то отстраняющейся. Время от времени диски со спиралями сменяются другими, на сей раз с написанными по спирали фразами, акустическое строение которых осложнено каламбурами и анаграммами, а круговое расположение способствует путанице между концом и началом предложения. Так, один из дисков имеет следующую надпись: «Аспирант живет в Жавеле, лучших уйма мест в спирали»: поскольку «спираль» читается как вариант «аспиранта», это вызывает ощущение, что два последних слога фразы отклоняются от ее смысла и вступают в смешение или соперничество с первыми. Таким образом, диски с надписями

089 Намеченная уже в «Ты меня...» анаморфическая перспектива – а вместе с нею и умножение точек зрения, которые, будучи активными, в то же время взаимно блокируют друг друга, – находит буквальное выражение в «Новообращной...» и других работах Дюшана на стекле, так как изображения видны в них с обеих сторон принимающей поверхности. И хотя в самих этих объектах двойная точка зрения остается, так сказать, скрытой возможностью, она прямо выявлена в директивной подписи-названии, которой Дюшан сопроводил в 1918 году один из них: «Смотреть (за зеркало) одним глазом, вблизи, около часа».

и спиралями не противоречат друг другу, речь вовсе не идет о сравнении Воображаемого и Символического. Скорее, те и другие сообща представляют регрессию Символического, крушение или подрыв смысла, который сужается либо до чувственного наслаждения музыкальным звучанием фразы (например, щебетом «ос» и «эс» в словах «Роза Селяви и я эстетскими расспросами исследуем загвоздки эскимосов»), либо до узнавания среди этого языкового хаоса названия полового органа (как во второй части первой приведенной фразы: «...лучших уйма мест в спирали»⁰⁹⁰).

Ощущение, что телесная непосредственность тесно связана с фиксацией на частичных объектах, которые определяют тело через двусмысленное колебание между состояниями содержимого и содержащего, присутствует не только в образе взволнованной груди из «Anémic cinéma». Его вызывают многие изделия Дюшана, особенно явственно — реди-мейды. Самым что ни на есть частичным объектом, вне сомнения, является «Фонтан» — этот перевертыш обыкновенного писсуара, кажущийся одновременно образом матки, вульвы и детского пениса.

Но опять-таки важно отметить логическое или, вернее, психосемиологическое сцепление посылок, определяющее статус «Фонтана» в связи с операциями, совершенными Дюшаном в «Ты меня...» и «Большом стекле». Своей половой двойственностью, которая раскалывает восприятие субъекта, или Я, заставляя его колебаться между содержащим и содержимым, мужским и женским, писсуар переносит это колебание в область чистой непосред-

090 В оригинале обе фразы имеют, разумеется, иное звучание и значение: «Rrose Sélavy et moi estimons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis» — «Роза Селяви и я ценим синяки эскимосов изысканными словами»; «L'aspirant habite Javel et moi j'avais l'habite en spirale» — «Аспирант живет в Жавеле, а я имел платье в спирали», где Жавель — название парижской окраины, введенное ради созвучия с «j'avais» («я имел»), а «l'habite» (неологизм женского рода, образованный от «l'habit», «платье») звучит так же, как «la bite» («[грубое обозначение мужского полового органа]»). Подробный разбор этих многоуровневых каламбуров, наряду с другими фразами из «Anémic cinéma», см.: Katrina Martin, *Marcel Duchamp's Anémic-Cinéma*, in *Studio International*, 189, no. 973 (January-February 1975), p. 53–60 (в сети: www.msu.edu/course/ha/850/katymartin.pdf). За мой вариант перевода спасибо армянско-русско-американскому пересмешнику Дюшана Вагричу Бахчаняну (1938–2009) — ср.: Вагрич Бахчанян, *Мух уйма: Художества*, Екатеринбург, У-Фактория, 2003. — *Прим. пер.*

ственности. Иными словами, «Фонтан» превращается из писсуара в образ, из множественного в единичное. Объект покидает широкое поле копии и субституции ради изоляции в физической специфичности индекса. В плане производства «Фонтан» принадлежит к классу промышленных товаров, каждый из которых является репликой другого и наравне со всеми прочими — образцом этого класса или типа, именуемого «писсуар». Любой из группы объектов, производимых серийно, идентичен остальным и в качестве материального означающего может быть заменен любым другим объектом своего класса, который точно так же может заменить и сам. Неуникальный представитель этого класса, поскольку он подлежит этой возможности замещения, сравним по своей структуре с элементом языка, в котором частные случаи употребления того или иного слова опираются на его абстрактный статус, на то, что они — всего лишь образцы, которые поэтому можно бесконечно использовать и произносить. Но Дюшан, создавая «Фонтан» и привлекая к делу стратегию реди-мейда, переносит писсуар из положения представителя своего класса в условия чуждости, присущей исключительно *этому объекту*. Отныне он — уже не означающее, с помощью которого выражает себя класс, а заявление об уникальности, основанной на физической связи между *этим* конкретным объектом и его базисом, каковой, в конечном счете, есть пространство его экспозиции⁰⁹¹. Здесь стоит напомнить, что Дюшан называет этот прием, это непосредственное обращение, «эффектом моментальности», понимая его, таким образом, как функцию фотографического, относя к категории индекса. В свою очередь, эффект моментальности он сравнивает с речевым сбоем, расстройством в области языка. По его словам, этот эффект подобен «речи, произнесенной по случаю чего угодно, но *в такой-то час*» (курсив мой. — Р. К.). Непосредственность реди-мейда логи-

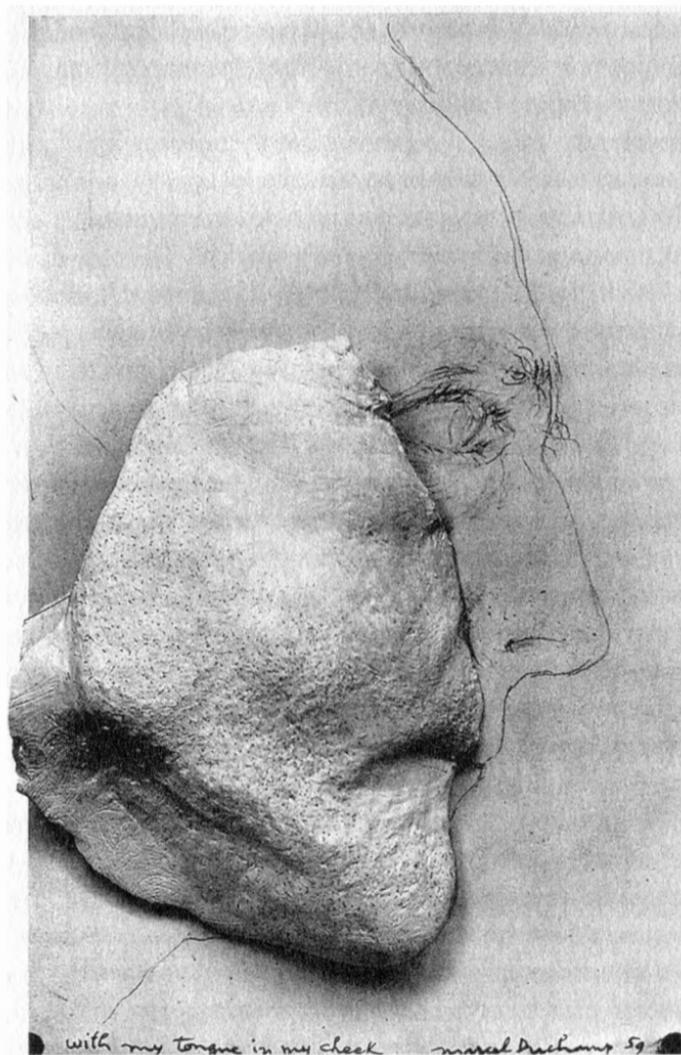
091 В рамках этой проблематики отношения между уникальным произведением искусства и образцом определенного класса обсуждает «Фонтан» и стратегию реди-мейдов в целом Ричард Уоллхейм в своей статье «Минимализм». Его выводы существенно отличаются от тех, что изложены здесь: он утверждает, что «Фонтан» сохраняет свой статус образца, а вовсе не лишается его (см. Richard Wollheim, *Minimal Art*, in *Minimal Art*, ed. by G. Battcock, New York, Dutton, 1968).

чески сопряжена не только с крушением языковых условностей (которые он, как кажется, предполагает), но и с отказом от идеи, согласно которой речь имеет собственный смысл, существующий независимо от воли данного говорящего.

Несовместимость индекса и символа, отсутствие средств объединить их между собой — частые темы поздних произведений Дюшана. Тому есть немало примеров, самым характерным из которых является еще один автопортрет, созданный в 1959 году под названием «With My Tongue in My Cheek»⁰⁹². В данном случае индексальный знак открыто преподносится на фоне самого обыкновенного и традиционного визуального изображения. Карандашный набросок своего профиля Дюшан дополнил гипсовым слепком правой части лица. Изображение оказалось в итоге поделено между оттиском тела, или индексом, и рисованным фигуративным знаком, или иконой. Помещенные под этим коллажем слова «с языком за щекой, Марсель Дюшан» служат дополнительным текстом, или подписью. Хотя они недвусмысленно говорят об иронии, которая вообще характерна для искусства Дюшана, можно услышать в них и другое, близкое к буквальному, значение, которое они одновременно называют и воплощают. Иметь «язык за щекой» — значит лукавить, но также и потерять способность говорить, то есть оставить речь и быть оставленным ею. Это оставление Дюшан и воплощает в слепке, сделанном им со своего лица. Но более глубокое и тревожное ощущение, что нечто оставлено, заложено здесь, на этом листе, воплощено самим присутствием подписи, слов под портретом — ведь они фиксируют *общий* статус индекса как нечленораздельного и потому нуждающегося в текстовом дополнении.

Если Дюшан стал на путь вульгарности в искусстве, то не иначе как ради того, чтобы исследовать и описать особую область, одним из выражений которой является фотография. Он использовал фотографию как семиологический пример структуры того бесформенного или расколотого состояния субъекта, которому

092 «С языком за щекой» (англ.). В английском языке это выражение используется в значении «говорить что-либо несерьезно, лукавить» (ср. русское «с фигой в кармане»). — *Прим. пер.*



15. Марсель Дюшан. С языком за щекой. 1959. Бумага, наклеенная на доску; гипс, графитный карандаш. 25 x 15 x 5,1 см. Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж

сегодня мы можем дать имя Воображаемого. Творчество Дюшана допускает самые разные трактовки. Его можно назвать комическим, ужасным, поучительным, а можно — и тем, и другим, и третьим одновременно. Но мне кажется, что вдобавок оно является пророческим. Мы живем в мире, который все более радикально меняется под властью визуальных форм, и прежде всего — фотографии. Искусство Дюшана подсказывает, что это изменение характера образов, которые чем дальше, тем больше определяют наше окружение, влечет за собой изменение в господствующей структуре представления, что, в свою очередь, наверняка отразится на самих символических и воображаемых процессах: иными словами, что способ производства знаков сказывается на процессах познания. Это поразительное искусство, значение которого мы только начинаем понимать.

Нью-Йорк, 1980⁰⁹³

093 Первая публикация: *Degrés*, n° 26–27, printemps 1981. — Прим. пер.

Фотография как текст: случай Намута — Поллока

История искусства знает множество автопортретов художников в процессе творчества — живописцев, скульпторов, граверов, фотографов. Напротив, случаи, когда один художник изображает за работой другого, редки. Эта диспропорция свидетельствует, как мне кажется, о важном содержательном отличии. Ведь чтобы представить себя с палитрой или резцом в руке, стоящим перед мольбертом или отступившим назад, чтобы оценить состояние работы, смотрящим из-за картины на собственное изображение в зеркале, художник должен зафиксировать свой образ не за работой, а в созерцании. Или, точнее, зафиксировать ту *точную* долю своей работы, каковая *есть* созерцание или мысль. Холст, покрытый гипсом каркас скульптуры, фотокамера выступают эмблемами его художнического статуса: это орудия, посредством которых материализуется его мысль. Но чтобы представить себя как субъекта, как того, кто создает произведение, художнику приходится прервать активную фазу своей работы с этими орудиями. Действие, которое он в данном случае показывает, не предполагает ни движения, ни даже видимого жеста. Напротив, оно сводится к «взгляду», к определенному выражению глаз, которое и позволяет художнику символически обозначить себя в качестве интеллекта-посредника, действующего лица, помогающего произведению родиться.

Таким образом, художник изображает себя совершающим «взгляд», а не какую-либо физическую операцию. В самом деле, существует ли в деятельности художника момент, лучше отражающий сложное переплетение решений, которые составляют его «работу»? Если бы нам нужно было, допустим, представить «за работой» Сезанна, как иначе могли бы мы показать часы, отданные им всматриванию и в конечном итоге отложившиеся в каждом из его прославленных мазков? Вопрос о том, в чем заключается, где именно располагается работа художника, неотступно сопровождает всю историю искусства и особенно обостряется с развитием модернизма. Разумеется, мы не сможем обозреть здесь все изобилие

посвященной ему литературы, однако есть один документ, который стоит процитировать. Я имею в виду замечание Андре Бретона из первого «Манифеста сюрреализма»: «Рассказывают, что еще недавно Сен-Поль-Ру⁰⁹⁴ каждый вечер, перед тем как лечь спать, вывешивал на двери своего замка в Камарé табличку с надписью: ПОЭТ РАБОТАЕТ». Сюрреалисты не первыми усмотрели в работе художника своеобразный отклик не столько даже на созерцание, сколько на подсознательную или сновидческую жизнь. Но именно они сделали на этом акцент, создав тем самым образ художника за работой как более или менее механического регистратора импульсов, исходящих из области, почти неподвластной контролю его сознания. Их вера в автоматизм в некотором роде упростила вопрос о работе художника, исключив из этой работы все, кроме вдохновенного акта записи. И уже в 1940-х годах, будучи перенесен в узкий кружок нью-йоркских авангардистов, догмат автоматизма подготовил почву для «живописи действия», мыслимой как спонтанное художественное творчество, основанное на жесте и отвечающее некоей непреодолимой потребности.

Вышедшая в 1952-м году статья Гарольда Розенберга, в которой он предложил и сам термин «живопись действия» («Action Painting»), и целый ряд связанных с ним понятий и идей (холст как «арена», картина как «событие», образ как «результат их встречи», а также «картина как акт», в таком качестве «неотделимый от биографии художника»), обращалась ко всему поколению новых американских абстракционистов, но явно выделяла среди них одного — Джексона Поллока⁰⁹⁵. Резче всех живописцев, зачисленных под довольно приблизительную рубрику «абстрактного экспрессионизма», расхившийся в своей практике с художественными

094 Поль-Пьер Ру (1861–1940), печатавшийся под именем Сен-Поль-Ру, — французский поэт, начинавший в 1880-х годах как символист, в начале XX века поселившийся в уединенном замке на бретонском побережье и практически забытый, а в начале 1920-х (первый манифест Бретона вышел в 1924 году) поднят на щит сюрреалистами. Умер после разграбления его дома немецкими оккупантами. — *Прим. пер.*

095 Harold Rosenberg, *The American Action Painter*, in *Art News*, LI, December 1952, p. 23 sq.

обычаями, Поллок выступил ярким образцом «художника действия» в определении Розенберга. Его картины, а еще больше — манера его работы, сразу привлекли к нему внимание как специализированной, так и самой широкой прессы. В 1951 году Роберт Гудно выпустил статью «Поллок пишет картину»⁰⁹⁶, в которой впервые представил публике знаменитую технику художника: тот размазывал и разбрасывал по полотну, расстеленному на полу мастерской, нити жидкой краски в своеобразном танце, состоявшем из стремительных жестов, которые, казалось, исключали всякое вмешательство анализа и размышления. В ясном, почти документальном стиле Гудно описывал атлетизм приемов Поллока. Однако его текст оказался просто раздавлен визуальными элементами, сопровождавшими его на страницах журнала «Art News», — сделанными годом раньше фотографиями Ханса Намута, позволявшими воочию увидеть, как работает Поллок.

К тому времени «Art News» опубликовал уже целую серию подобных статей под общим заголовком «Художник пишет картину», в котором менялось лишь подлежащее — имя конкретного живописца. Но только материал о Поллоке сумел взять художника «с поличным». Прочие следовали более традиционной идее, согласно которой «написание» картины есть лишь второстепенный аспект «создания» произведения, и отвечали представлению о последовательном развитии замысла, показывая отдельные стадии становления определенной картины. Поллок изменил весь этот порядок, чему фотографии Намута служили неопровержимым свидетельством. В них можно было найти подтверждение известной фразы из статьи Розенберга: «Живопись действия <...> устранила всякое различие между искусством и жизнью». Таким образом, видеть в картинах Поллока автономные эстетические объекты могло позволить лишь недоразумение. Их следовало рассматривать

096 Robert Goodnough, Pollock Paints a Picture, in Art News, L, May 1951, p. 38 sq. Еще раньше, в 1949 году, журнал «Life» опубликовал снимки Поллока в мастерской, сделанные их штатным фотографом. На двух из них можно было видеть Поллока, склонившегося над расстеленным на полу холстом, однако ощущения работы художника они не передавали. См. Jackson Pollock: Is he the Greatest Living Painter in the United States? in Life, XXVII, August 8 1949, p. 42 sq.



16. Ханс Намут. Джексон Поллок за работой. 1950.
Желатинно-серебряная фотография

сквозь призму живого, неистового жеста, что их породил. Фотографии этой жестикуляции, сделанные Намутом, слились с картинами в воображении критики и широкой публики как часть той «жизни», той «биографии», которую произведения Поллока открывали за собой.

Сегодня всякий, кто хотя бы немного знаком с развитием американского искусства в 1950–1960-е годы, знает, что характеристика творчества Поллока в качестве «живописи действия» немедленно вызвала резкий критический отпор со стороны Клемента Гринберга. Он прямо осудил концепцию Розенберга в статье под названием «Как художественная критика порочит свое имя»⁰⁹⁷. На описание работ Поллока 1947–1950 годов как «метафизических обоев» (в смысле скорее возвышенном, чем уничижительном), с которого Розенберг начинает свое рассуждение, Гринберг возразил, что речь идет о картинах, висящих на стене, чей успех или неудача как произведений искусства должны оцениваться, как и в случае с любым подобным произведением, по формальным критериям. Эти критерии, по Гринбергу, побуждают распознать в картинах Поллока специфический тип живописного пространства, отвечающий условиям «модернистской живописи» в его определении⁰⁹⁸. Производимое Поллоком распределение жидких текучих линий на поверхности холста устанавливает, согласно Гринбергу, особого рода синтез материальной плоскости картины как объекта и пространственной иллюзии живописи как феноменологической данности. «Модернистским» этот синтез является как раз благодаря тому, каким образом Поллок вписывает ощущение пространства *внутри* исходной плоскости. Мешая увидеть внутри живописного поля определенные, отчетливые, отдельные объекты, линейные переплетения подвергают отрицанию отношения между фигурой и фоном, характеризующие традиционное

097 Clement Greenberg, *How Art Writing Earns Its Bad Name*, in *Encounter*, December 1962.

098 См. Clement Greenberg, *Modernist Painting*, in *Arts Yearbook*, IV (1962). Эта статья вошла затем в изд.: *The New Art — A Critical Anthology*, ed. by G. Battcock, New York, Dutton, 1966. См. также: *Michael Fried, Three American Painters*, Cambridge, Mass., The Fogg Museum, 1965.

пространство иллюзии, — отношения, которые позволяют зрителю представить, что он может физически перемещаться в пределах картины от поверхности к глубине, ориентируясь по объемным, «трехмерным» элементам иллюзионистского поля. Сделав такого рода проекцию невозможной, поллоковские клубки линий усилили ощущение вполне реальной, буквальной невозможности войти в картину: проникнуть в нее так же невозможно, как пройти сквозь стену. Но в то же время они внушают зрителю ощущение некоего распростертого светового пространства, которое будто бы раздвигается под его инквизиторским взглядом. Вот здесь-то, с точки зрения Гринберга, и сосредоточен гений Поллока: третье измерение, преподносимое его картинами, — это «сугубо живописное, сугубо оптическое третье измерение <...>, в котором и через которое можно смотреть или прогуливаться только глазами».

Предпринятая Гринбергом реабилитация критического подхода, позволяющего должным образом понимать картины Поллока и судить о них, требовала, однако, пренебречь фотографиями Намута. В самом деле, преподносимая ими «документальная очевидность» никак не подтверждала и не опровергала тот процесс размышления и анализа, посредством которого создатель картин якобы сообщал им формальную связность. Но в те десятилетия, когда разворачивалась обозначенная нами критическая баталлия (которая до некоторой степени продолжается и по сей день), нашлось-таки несколько художников и писателей, не пожелавших вынести фотографии за скобки, сочтя их свидетельствами, полными смысла. Так началась их собственная история.

Одним из недавних эпизодов этой истории стала публикация все тех же снимков Поллока за работой на страницах журнала «Macula», в сопровождении статьи Жана Кле⁰⁹⁹ «Ханс Намут, художественный критик»¹⁰⁰. Жан Кле развивает в своем тексте

099 Художественный критик и историк искусства Жан Кле основал в 1976 году в Париже журнал «Macula», на страницах которого публиковались переводы многих статей Р. Краусс. В созданном четыре года спустя на его основе одноименном издательстве вышел в 1990 году и настоящий сборник, составленный автором именно для французской публикации. — Прим. пер.

100 Jean Clay, Hans Namuth. *Critique d'art*, in *Macula*, n° 2 (1977), p. 24–25. Расши-

тезис, согласно которому фотографии Намута с самого начала были восприняты неверно: это ошибочное прочтение объяснялось привычкой читателей прессы бегло просматривать журнальные фотографии, находя в них лишь повествовательное содержание. Они, таким образом, априори решают, что важно, а что не важно, и оставляют значительную часть информации, охватываемой визуальным полем документа, за кадром, — иначе говоря, видят только главных персонажей. Если подойти так к фотографиям Намута, то за кадром остается композиционное значение ракурса, кадрировки и контроля насыщенности при съемке — посредством выбора выдержки — и при печати. Все внимание, всю силу своей способности читать изображение зритель в этом случае направляет в центр, на силуэт Поллока, часто искаженный ракурсом, деформированный, нерезкий, но тем не менее решающий в плане повествования. Между тем очевидно, что Намут, который — как фотограф — обладает качествами художника, обдумывал все это: угол зрения, кадрировку, контраст, словом, элементы, составляющие снимок в качестве фотографического объекта. Именно в данном качестве — как интенциональными эстетическими сущностями — заинтересовался его фотографиями Жан Кле. И то, что он увидел, привело его уже не к реабилитации произведений Поллока, чья связность и формальная автономия признавалась им как данность, а к реабилитации работы Намута.

Поллок в кадрах Намута неизменно зажат между двумя полотнищами — одно на земле, другое на полу, — переплетения черных и белых линий на непрерывной поверхности которых образуют активный, захватывающий мотив, поддерживаемый пятнами и потеками краски на свободных участках пола мастерской. Его фотографии, таким образом, воссоздают пространство *all over*¹⁰¹,

ренная и по-новому озаглавленная — «Поллок, Мондриан, Сёра: плоская глубина», — она вошла в книгу: *L'Atelier de Jackson Pollock*, Paris, Macula, 1982 (2^e éd.).

101 *Букв. везде, повсюду (англ.)*. Определение живописи Поллока и некоторых других художников (Джанет Собел, Марк Тоби), подразумевающее сплошную трактовку двумерной поверхности, безразличную к требованиям объема, светотени и т. п. Выдвинуто Клементом Гринбергом в известной статье «Живопись по-американски» (Clement Greenberg, "American-Type" Painting, in *Partisan Review*, 22, Spring 1955, p. 179–196). — *Прим. пер.*

в котором едва ли может существовать человеческая фигура, — во всяком случае, связь ее с тяготением, с твердым основанием оказывается подорвана. Пространство мастерской поглощается другим пространством, более активным и притягательным, — стыковкой плоских декоративных поверхностей, образующих некий коллаж планов, который ничем не обязан исходным параметрам помещения, его стен и пола, но всецело порожден свойственным фотографическому полю эффектом плоскости.

Жан Кле, рассуждая об этих фотографиях, сравнивает их с поразительными картинами и литографиями Вюйара, созданными еще в 1890-х годах: переплетение орнаментальных линий обоев, иногда оптически удвоенное зеркальным отражением, подавляет в них иллюзию трехмерности изображенной комнаты. Разрушая геометрическую связность помещения, мотивы обоев доверяются плоскости картинной поверхности и тем самым активизируют работу мимесиса: ведь их приязнь к поверхности картины подобна их априорной приязни к поверхности стены, которую они покрывают «в действительности». Две реалии, покрытые одним мотивом (стену и холст), Вюйар так плотно прижимает друг к другу, что они вытесняют, выдавливают из картины традиционное иллюзорное пространство (комнату и ее человеческое наполнение).

Пользуясь моделью Вюйара, Кле отмечает, что фрагменты поллоковских мотивов обособляются в снимках Намута, «имитируя фотографическое сплющивание пространства. Только усиливают апорию (как и у Вюйара) подобные этим мотивам посторонние элементы на изображенных плоскостях — пятна, потеки, обрывки проволоки. В обоих случаях — и у Вюйара, и у Намута — “первородная” материальная среда возвращается, но возвращается преобразованной и смещенной вследствие работы вымысла».

Заметки Кле о Намуте ценны вдвойне: во-первых, они побуждают увидеть в фотографиях независимые произведения, то есть обратить внимание на эту возвращающуюся «первородную» материальную среду» (речь идет о сплюсненном веществе фотографии), а во-вторых, позволяют понять, что снимки Намута суть критические «прочтения» живописи Поллока, воссоздающие с помо-

щью фотокамеры антифигурное, разболтанное, словно провисший парус, поле его забрызганных краской холстов.

Одна из важных задач критики заключается в том, чтобы показывать нам, заставляя нас услышать или прочесть нечто, присутствующее в произведении, но проходящее мимо нас, — обозначать свойства сотворенного художником объекта, говоря: «посмотрите сюда», «послушайте вот это». Разумеется, подобные указания могут быть сделаны на любом языке и адресованы зрению, мысли или слуху. Наиболее привычная для нас критика выражается в форме письменных текстов, но, как мы знаем, критическую функцию нередко выполняют сами художественные произведения. Заимствуя и возобновляя в другом контексте мотивы произведений прошлого, живописцы, композиторы, писатели создают их критические интерпретации. А подчас один и тот же художник изолирует, очерчивает в серии работ отдельные аспекты собственного творчества. Фотография подходит для подобной цели ничуть не хуже любой другой формы: ярчайший тому пример — снимки скульптур Бранкузи, которые тот сделал сам, решив, что фотографии извращают его творения и только он знает, как их нужно фотографировать¹⁰². И действительно, фотографии Бранкузи проявляют скульптуру и вместе с тем ее значение для автора лучше, чем это сделал или мог бы сделать средствами фотографии кто-либо другой. Они безбоязненно раскалывают гладкие полированные поверхности пучками бликов, размывают «совершенные» силуэты световым ореолом, сдваивают и страивают формы, заслоняя одну скульптуру другой. Короче говоря, они спасают избитую идею, будто скульптуры Бранкузи — это драгоценные объекты, пребывающие вне превзойденного ими мира видимостей, — де-структивным комментарием.

Поэтому то, что фотографии Намута — нечто большее, чем репортаж о работе Поллока, а именно ее значимое истолкование,

102 Об этом рассказывает Ман Рэй в своей книге «Автопортрет» (Man Ray, *Self-portrait*, London, André Deutsch, 1963). Фотографии Бранкузи опубликованы в кн.: *Brancusi fotografie*, Paris, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, 1977.

не должно удивлять. И тем не менее потребовался критический сигнал Жана Кле, чтобы мы смогли увидеть их в этом свете. И даже если необходимую перестройку нашего восприятия можно считать свершившейся, данное обстоятельство побуждает меня еще к нескольким замечаниям.

Я хотела бы вернуться к тому, что сказала вначале о привычке художников изображать самих себя и нежелании представлять за работой в изображении товарищей по цеху. В самом деле, Намут сообщает, что Поллок раздумывал даже о том, пускать ли его к себе в мастерскую, и уступил лишь под влиянием своей жены, художницы Ли Краснер, чьи суждения по поводу самых острых проблем живописи ценил очень высоко. Так или иначе, понятно, что он решился открыть свои технические хитрости для документации потому, что осознал вместе с Ли существенность поворота, совершенного его методом в истории западной станковой живописи, и формально-живописных следствий, повлеченных этим поворотом.

Обо всем этом свидетельствует уже тот факт, что Поллок работал на полу и в столь внушительном формате, что, наклоняясь над холстом, не мог видеть его в целом, как образ, как законченную конфигурацию. Потому-то он и пришел к оптическому, свободному от тяготения, пространству, о котором говорит, описывая его искусство, Гринберг. С одной стороны, Поллок мог работать над всеми частями холста (снизу доверху) одинаково, а с другой — жидкая краска, не будучи вынуждена цепляться за вертикальную поверхность, не текла и, стало быть, не устанавливала (как у других абстрактных экспрессионистов) поле тяготения с его верхом и низом. Таким образом, положение Поллока по отношению к холсту играло определяющую роль технически, формально и, как подчеркивает Тони Смит, эмоционально. Но оно предполагало не менее существенный разрыв между состоянием, в котором художник работает над картиной, и тем, в котором он картину «читает»: ведь чтобы картина стала читаемой, ее требовалось поместить на стену.

Здесь надо сказать, что фотографии Намута свидетельствуют не только о том, что Поллок работал на полу. Зачастую они позволяют судить о необычной точке зрения, которую он избирает.

Художник смотрит на свою работу сверху — с неизбежностью, повторю, воспринимая ее фрагментарно¹⁰³, — и Намут тоже то и дело фотографирует его сверху. Этот ракурс, при котором различия между полом и стеной исчезают, можно назвать эмблемой, самой значимой точкой зрения во всей серии.

Нависающее положение камеры, которое предполагает иной взгляд на мир, нежели тот, что свойствен стоящему на полу зрителю, позволяет включить снимки Намута в особую *фотографическую* традицию. Это традиция аэрофотографии, имеющая почти такой же почтенный возраст, как фотография вообще. Как только в руки Надара попал первый фотоаппарат и он научился им пользоваться, его захватила идея взмыть в небеса над парижскими крышами и сделать с борта воздушного шара надземные виды. Демон, толкавший фотографов на исследование с камерой в руках всякого рода неизведанных областей, предполагал недоступность этих областей для живописцев, неспособность художника, накрепко прикованного к земле, принять требуемую позицию. В самом скором времени после первых опытов Надара в небо начали отправлять небольшие аэростаты с прикрепленными к ним автоматическими камерами, способные подниматься намного выше, подтверждая тем самым догадку о том, что фотография заведомо содержит частичку зрения, превосходящего возможности человека. И вовсе не случайно аэрофотография стала источником вдохновения для художников, обратившихся в начале XX века к абстракции, — будь то Делоне с его серией, основанной на виде Эйфелевой башни с высоты птичьего полета, или Малевич, усмотревший в надземных снимках метафору супрематического отношения к пространству.

Не следует, однако, забывать, что аэрофотография, как и всякая фотография, есть регистрация реальности, след чего-то,

103 Важно отметить, что, хотя Поллок не мог во время работы видеть свою картину целиком, его завершённые произведения ничем не напоминают о фрагментации или перекомпоновке. Они совершенно не выглядят частями некоего более обширного ансамбля. Клубки линий разматываются по направлению к краям картины, но останавливаются до их достижения. Иными словами, картины уже включают в себя обрамление в виде каймы незаписанного фона, которая окружает и сдерживает сплошной образ (all over image), расплзающийся по всей остальной поверхности.

что попало в поле зрения камеры, непосредственный оттиск вещи на чувствительном слое пленки, подобный — согласно логике индекса (в смысле Пирса¹⁰⁴) — отпечатку ступней на песке. Но примечательно, что, в отличие от большинства других видов фотографии, вид с воздуха сразу поднимает вопрос интерпретации, прочтения. Или, во всяком случае, обостряет его настолько, что нам, хотим мы того или нет, приходится с ним столкнуться. Дело не только в том, что при взгляде с большой высоты предметы становятся трудно узнаваемыми, — что действительно так, — но и, пожалуй, в большей степени в том, что двусмысленность приобретают объемные параметры реальности: стираются отличия между выступами и впадинами, выпуклым и вогнутым. Аэрофотография преподносит нам «реальность», превращенную в текст, в нечто, требующее прочтения, расшифровки. Возникает разрыв между ракурсом, с которого фотография была сделана, и тем, который требуется, чтобы ее понять. Иными словами, аэрофотография обнаруживает прореху в ткани реальности — ту, которую большинство снимков, сделанных на земле, всеми силами стараются утаить. Если фотография вообще поддерживает, углубляет, укрепляет в нас фантазм непосредственного контакта с реальностью, то аэрофотография — теми же самыми фотографическими средствами — стремится сей надувной шар проколоть.

Я сделала упор на «те же самые фотографические средства», поскольку считаю, что визуальную реплику Намута на работу Поллока следует понимать исходя из фотографического языка, в котором она выражена. В противоположность живописной традиции, с которой связывает обсуждаемые снимки Жан Кле (Вьюар и, вне сомнения, Матисс, если продолжить его аргументацию), фотография не знает присущего живописи зазора между красочным слоем и изображаемым объектом. Материалы живописи не связаны неразрывными узами с конечным изображением, а материалы фотографии — связаны. Поэтому у живописца есть выбор, показать или скрыть физическую, реальную дистанцию между вот этим красочным

104 Пирсово определение индекса см. выше, с. 16, прим. 4.

пятном (на холсте) и вот этим яблоком на столе (в реальности), тогда как фотограф такого выбора лишен. Конечно, это не значит, что фотограф не может исказить изображение, добиться возникновения абстрактных качеств (с помощью контраста, кадрировки, зерна и т. д.), и все же эти качества проявляются в фотографии не иначе, как через посредство исходного объекта. Фотография — проводник «реального», живопись же таковою не является, во всяком случае по своей природе. Мало того, в фотографии не заложено ощущение, что образ или его элементы находятся *на* основе (фотобумаге), а картина такое ощущение вызывает или, по крайней мере, может вызывать. Фотографический образ — *внутри* своей основы, он является совершенно неотъемлемой ее частью. Все особенности фотографии, взять хотя бы то, что она может быть напечатана в разных форматах, свидетельствуют о свойственном ей, по сравнению с живописью, отличии физической связи изображения с его основой.

В связи с этим ссылка анализа Кле на обои меня несколько смущает. Ведь модель обоев — которые, в конце концов, можно проткнуть, как это делается в кубистском коллаже, играющем на переносе реалий и скрещении фикций, — это модель живописная, и приложить ее к фотографии довольно затруднительно.

Хотя фотографии Намута можно считать аналогом работы Поллока (и здесь Кле, на мой взгляд, совершенно прав), этот аналог создан благодаря использованию сугубо фотографических качеств. Нависающая точка зрения, способствующая поразительной пространственной двусмысленности произведений и впечатлению подвижных координат, выступает в этих фотографиях одновременно сюжетом и средством. Удваивая своей собственной позицией позицию Поллока, склоняющегося над холстом, Намут затрагивает одновременно два различных вопроса, поднимаемых аэрофотографией: вопрос о художнике и вопрос о фотографе.

У Поллока аэрофотография заведомо включена в технический метод, создающий разрыв между созданием картины (на полу) и ее восприятием (на стене). Очевидно, что этот разрыв, это двойное движение — физические усилия на полу, расшифровка на стене — повторяется в опыте зрителя перед завершенной картиной,

повешенной на стену. Да, можно смотреть на картины Поллока как на следствия чистых зрительных ощущений, но глядя на них так — вслед за некоторыми их первыми критиками, — мы убеждаемся в отсутствии ключей, необходимых для их понимания. Восприятие работы Поллока как зрительного ощущения приводит к усмотрению за ней неких индивидуальных предпосылок — так, иные склонны считать его картины проявлением мужской энергии или даже выходом наружу «душевных ран» художника. Такой подход к абстрактной живописи коренится в воображаемом представлении об искусстве как первичном эстетическом опыте: абстрактный образ оказывается в этом случае струной, напрямую передающей вибрацию ощущениям зрителя. Разумеется, непосредственный эффект больших полотен Поллока не подлежит сомнению. Но в то же время они требуют расшифровки, прочтения множества живописных коллизий (среди них извечный конфликт между линией и цветом), которые его искусство отражает, пытаясь их превзойти. Работа Поллока может быть понята лишь в рамках определенной традиции, даже если некоторые устои этой традиции она разрушает. И далеко не последний из поднимаемых ею вопросов — это вопрос о разграничении грубого, первичного ощущения и труда по расшифровке и истолкованию опыта.

В этой атаке на идею *непосредственности* (имманентного значения объектов опыта) как раз и заключено родство между приемами Намута и Поллока. У Намута вопрос о непосредственности тоже становится поводом для визуальной деконструкции, но эта деконструкция совершается средствами фотографии прямо в ткани реальности. «Объекты опыта» для Намута и Поллока различны, подобно тому как различны средства, которые они используют. Однако настоятельная потребность выявить трещину между объектом и его умпостигаемым значением оказалась для них, по крайней мере в рамках этой поразительной встречи, общей.

Нью-Йорк, 1977¹⁰⁵

105 Первая публикация: *L'Atelier de Jackson Pollock*, Paris, Macula, 1978. — Прим. пер.

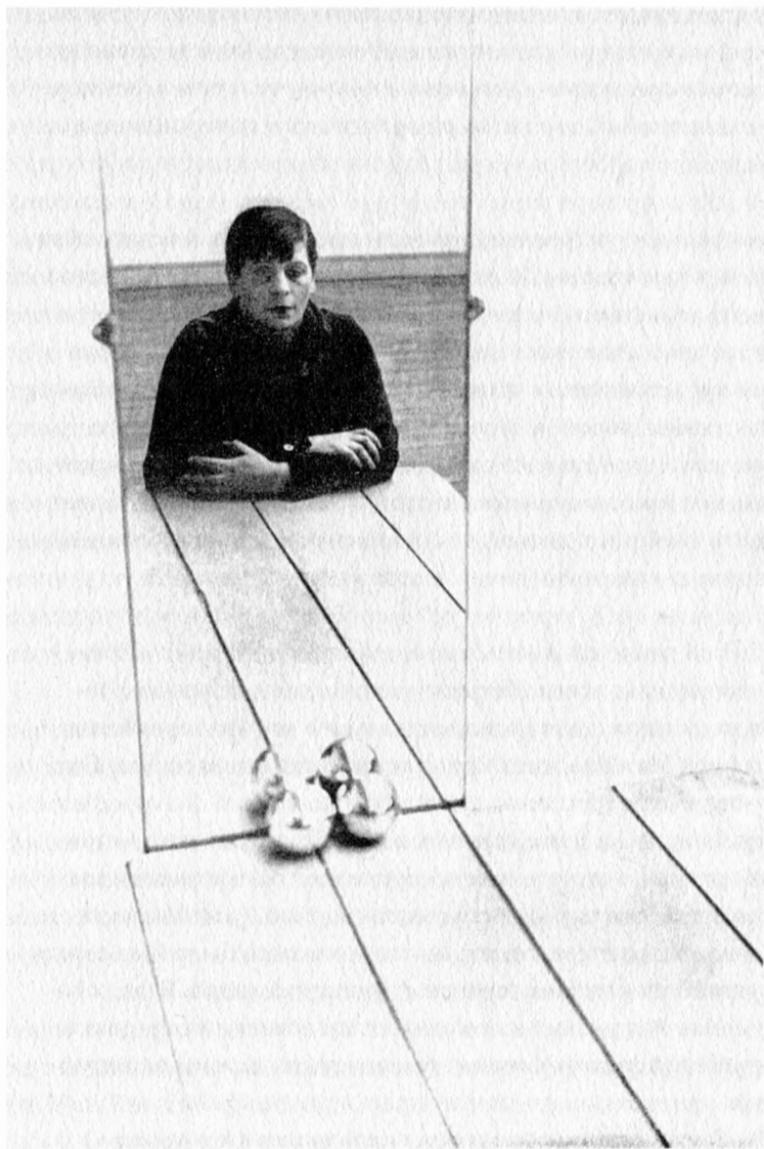
Для начала — сравнение. Возьмем «Памятник де Саду» Ман Рэя — фотографию, сделанную в 1933 году для журнала «Сюрреализм на службе революции», и автопортрет Флоранс Анри, хорошо известный со времен его публикации в альбоме «*foto-auge*» (1929), подытожившем на тот момент фотографические достижения европейского авангарда¹⁰⁸. Это сравнение требует отклониться от сюрреализма — темы данного текста, — так как оно включает в наше рассмотрение работу, тесно связанную с Баухаузом. Флоранс Анри училась там у Мохой-Надя, хотя к моменту публикации автопортрета в «*foto-auge*» уже вернулась в Париж. Разумеется, чистота замысла «*foto-auge*» несколько нарушалась присутствием на страницах альбома фотографий, связанных с сюрреализмом, — работ Ман Рэя, Мориса Табара, Э. Т. Л. Месенса. И все же доминирует в этом издании немецкая фотография: можно сказать, что в нем зафиксированы фотографические воззрения Баухауза, которые, как считается сегодня, определяются тем поклонением форме, что было выражено в *Vorkurs*¹⁰⁹.

106 Настоящий текст, основанный на докладе, прочитанном 12 февраля 1981 года в рамках коллоквиума, организованного Центром углубленных исследований в области визуальных искусств в Вашингтоне, явился итогом работы, проведенной благодаря гранту этого центра. Я хотела бы поблагодарить это замечательное учреждение и лично его директора, Генри А. Милтона, за полученную поддержку и за возможность плодотворного обмена с иностранными коллегами. Главным результатом моего труда стала выставка, посвященная фотографии сюрреализма и прошедшая в 1985 году в Вашингтоне, а в 1986-м — в Лондоне. Моей партнершей в подготовке этой выставки была Джейн Ливингстон, содиректор Галереи Коркорана. Большое значение для меня имели также две книги: Dawn Ades, *Dada and Surrealism reviewed*, London, Arts Council of Great Britain, 1978, и Nancy Hall-Duncan, *Photographic Surrealism*, Akron, Ohio, The Akron Arts Institute, 1979.

107 Включенная автором в этот сборник версия текста несколько отличается от первоначальной, без изменений и под исходным названием «Фотографические условия сюрреализма», вошедшей в книгу «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» (рус. пер.: *указ. соч.*, с. 91–122). — *Прим. пер.*

108 *foto-auge* — *œil et photo* — *photo eye*, *op. cit.*

109 Подготовительный курс (нем.), первый (обязательный) семестр обучения в Баухаузе, когда студентам преподавались фундаментальные основы рисунка и дизайна. В 1919–1922 годах им руководил Йоханнес Иттен, а в 1923–1928 (Анри училась там в 1927–1928) — Йозеф Альберс и Ласло Мохой-Надь. Иттен изложил свой *Vorkurs* в одноименной книге. — *Прим. пер.*



17. Флоранс Анри. Автопортрет. 1928. Желатинно-серебряная печать. 27,9 × 19 см. Опубликовано в альбоме «foto-aude» под редакцией Франца Роха и Яна Чихольда (1929, табл. 5)

Общее представление о восприятии «Автопортрета» Анри с точки зрения Баухауза дает его анализ во введении к недавнему переизданию портфолио фотографа. Отметив, что этим «Автопортретом» известность Флоранс Анри практически исчерпывается, автор пишет:

Его концентрация и построение столь совершенны, что мы сразу обращаем внимание на главное. Сильное впечатление, которое он производит, идет от пристального взгляда героини на свое отражение <...>. Взгляд отрешенно пересекает зеркало и возвращается назад параллельно линиям, образуемым стыками досок стола <...>. Шары, обычно символизирующие движение, только усиливают общее ощущение неподвижности и отрешенного созерцания <...>. Их местоположение, совпадающее с композиционным центром фотографии <...>, придает устойчивость всей конструкции, в то же время снабжая необходимым противовесом ее главный элемент — отражение человека¹¹⁰.

По той решительности, с которой автор замыкает «Автопортрет» в пределах этого абстрагирующего, механически-формалистского дискурса, нетрудно догадаться о мотивах сравнения с фотографией Ман Рэя, которому я решила его подвергнуть. Его задача — перенести внимание зрителя с содержания фотографии Анри, каким бы то ни представлялось — психологическим («пристальный взгляд», «отрешенное созерцание») или формальным (неподвижность, основанная на композиционной устойчивости, и т. п.), — на содержащее, то есть на то, что можно было бы назвать семиотической или эмблематической функцией кадра. Ведь работы Анри и Ман Рэя роднит не только использование кадрировки для определения фотографического сюжета, но и сама кадрирующая форма.

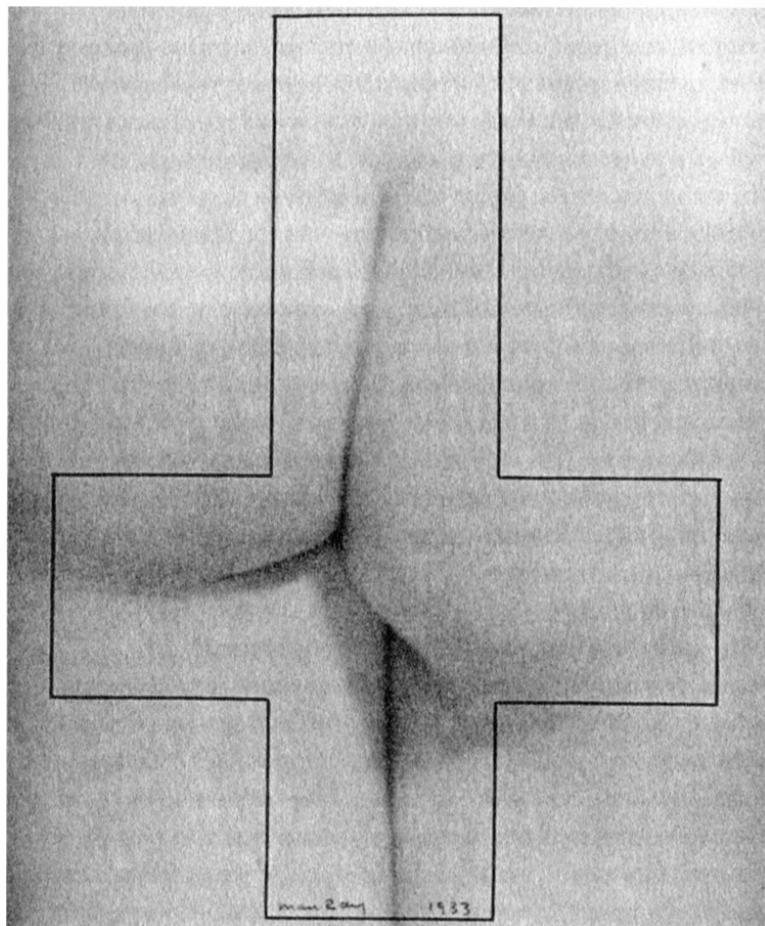
В обоих случаях взору зрителя преподносится захват субъекта фотографии кадром, и в обоих случаях этот захват имеет сексуальное значение. У Ман Рэя поворот на 180°, превращающий

110 *Florence Henri Portfolio*, Köln, Galerie Wilde, 1974 (введение Клауса-Юргена Зембаха).

знак креста в подобие пениса, накладывает эмблему садовского святотатства на изображение объекта сексуального удовольствия, которым это святотатство обусловлено. Но этим дело не ограничивается: два других аспекта фотографии также свидетельствуют о структурной взаимосвязи между кадром и изображением, содержащим и содержанием. Бедрa и ягодицы освещены так, что по мере удаления от центра тело теряет плотность и у краев фотографии становится совершенно невещественным и неопределенным, растворяясь в материи бумаги. В виду этой угрозы исчезновения телесной субстанции кадр, как кажется, поддерживает распадающуюся структуру тела и, проводя границы — выполняя функцию, свойственную скорее понятию, — выступает гарантом его плотности. Ощущение, что кадр вмешивается в содержание на структурном уровне, усиливается морфологическим созвучием или, можно сказать, визуальной аллитерацией его формы и формы изображения: пересечение линий телесных щелей и складок примерно повторяет крестообразную форму обрамления. Едва ли объект насилия был когда-либо представлен более покорным.

Подобную игру поверхности и объема мы находим и в автопортрете Флоранс Анри. Фаллический кадр здесь тоже одновременно создает и захватывает образ модели. Продолжая это сравнение, можно предположить, что хромированные шары проецируют идею фалличности в центр изображения и тем самым приводят в действие механизм повторения и переклички сродни тому, что использовал Ман Рэй. Эта роль, думается, соответствует им более, нежели поддержка формальных качеств неподвижности и равновесия.

Само собой разумеется, можно возразить, что такое сравнение тенденциозно, что это ложная аналогия, надуманная связка двух художников, разделенных эстетической бездной, — сюрреалиста Ман Рэя и Флоранс Анри, выразительницы идеологии абстракции и формальной строгости, почерпнутой ею сначала у Фернана Леже, а затем у мэтров Баухауза. Кто-то скажет, что если фаллический аспект и присутствует в автопортрете Анри, то по чистой случайности: невозможно представить себе, что он входил в ее намерения.



18. Ман Рэй. Памятник Д. А. Ф. де Саду. 1933. Желатинно-серебряная печать, тушь. 20 x 16 см. Опубликовано в журнале «Сюрреализм на службе революции», № 5, май 1933

Становясь все более позитивистской, история искусства все чаще признает, что «намерение есть внутренняя предпосылка, ментальное событие, связанное причинными узами с внешними эффектами, выступающими в качестве свидетельства того, что это событие имело место». Если так, то утверждать, что произведения искусства создаются намеренно, значит, считать намеренно созданным и специально задуманным каждый мельчайший их элемент¹¹¹. Я не разделяю ни этого позитивизма, ни этой точки зрения на творчество, а потому без зазрения совести обращаюсь к сравнительному методу, чтобы вырвать фотографию из защитной оболочки «сознательного намерения» Флоранс Анри и посредством аналогии открыть ее переключкам с множеством произведений, созданных в ту же эпоху и в том же географическом ареале.

Однако я вовсе не хочу, оттолкнувшись от двух этих фотографий, пускаться в сравнительную иконографию. Как я уже сказала, кадр интересует меня в них куда больше, чем содержание. Иными словами, их «фалличность», на которую я обратила внимание, отсылает к общефотографическому проекту, заключающемуся в том, чтобы кадрировать и тем самым захватить сюжет. Особенности этого проекта выходят далеко за пределы сексуальной образности и диктуются некоторой структурной логикой, обусловившей, в частности, и данное конкретное изображение. Эта логика, объясняющая множество решений, принятых фотографами обсуждаемой эпохи как в отношении сюжета, так и в отношении формы, в другом месте была названа «экономией восполнения»^{112, 113}.

111 Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?*, *op. cit.*, p. 226–236.

112 Я имею в виду книгу Жака Деррида «О грамматологии» (Paris, Les Editions de Minuit, 1967; рус. пер. Н. С. Автономовой: М., Ad Marginem, 2000).

113 Поскольку рассуждение Р. Краусс в этой статье в значительной мере основывается на понятийном аппарате Ж. Деррида, мы передаем основные термины согласно устоявшейся традиции переводов философских текстов вообще и его работ в частности: *représentation* — как «представление» (подразумевающее и изображение, и представительство), *supplément* — как «восполнение», *espracement* — как «разбивка», тем более что эти варианты, использованные Н. С. Автономовой в переводе книги «О грамматологии», вполне согласуются и с визуальным материалом, обсуждаемым Р. Краусс. О пучках значений, вбираемых (или рассеиваемых) ими, см.: Наталия Автономова, *Деррида и грамматология*, в кн.: Жак Деррида, *О грамматологии*, указ. соч., с. 94–99. — Прим. пер.

Действие общей фотографической концепции, основанной на восполнении, я как раз и хотела бы выявить за родственными чертами французской и немецкой фотографии 1920–1930-х годов.

Впрочем, я забегаю вперед. Я начала со сравнения, так как хотела прибегнуть к сравнительному методу как таковому, введенному в практику истории искусства с целью привлечь внимание к чему-то иному, нежели творческое намерение. Этот метод был призван заманить в свою сеть историческую химеру, называемую *стилем*. Считалось, что к данной химере нельзя подступиться через индивидуальное творчество или замысел, ибо она парит где-то над индивидами. Как раз поэтому Вёльфлину казалось, что в декоративных искусствах стиль куда легче найти, чем в шедевре, и поэтому же он искал его — на манер Джованни Морелли¹¹⁴ — в областях или объектах, создаваемых бесконтрольно, без определенного замысла, утверждая даже, что «всю эволюцию представлений о мире» можно проследить по истории кровельных щипцов.

И ныне ученых, обращающихся к искусству сюрреализма, продолжает стеснять все та же проблема *стиля*. Уильям Рубин, анализируя формальную разнородность этого направления, в котором размытая абстракция Миро соседствует с сухим реализмом Магритта или Дали, и упираясь в отсутствие стиля, делает вывод о «невозможности выработать ясное определение сюрреалистической живописи, как это делается для импрессионизма или кубизма»¹¹⁵. Тем не менее как исследователь, которому приходится прокладывать путь своему рассуждению среди массы материала, традиционно относимого к сюрреализму, Рубин чувствует потребность установить, как он говорит, «внутреннее определение сюрреалистической живописи». И выдвигает якобы «первое

114 Итальянский коллекционер и историк искусства (1816–1891), один из основоположников сравнительного метода в искусствознании и атрибуции картин, основанной на «говорящих» деталях — манере изображения ушей, ногтей и т. п. — Прим. пер.

115 Эти слова резюмируют усилия, предпринятые Рубином в поисках четкой и вместе с тем синтетической формулы, определяющей сюрреалистский стиль, в бытность куратором выставки «Дада, сюрреализм и их наследие». См. William Rubin, *Toward a Critical Framework*, in *Artforum*, vol. V, no. 1, September 1966, p. 36.

определение, относящееся к этой области». Согласно этому определению, сюрреалистское творчество повиновалось двум полюсам притяжения: с одной стороны, абстрактному автоматизму, а с другой — академическому иллюзионизму. Указанные полюса соответствуют «двум фрейдистским устоям теории сюрреализма, то есть автоматизму (свободной ассоциации) и сновидению». Хотя сами по себе эти манеры живописного изображения сильно различаются, возможно, добавляет Рубин, объединить их вокруг понятия иррационально рожденного метафорического образа.

Андре Бретон обратился к теме сюрреализма и живописи уже в 1925 году и сразу определил свой материал в соответствии с автоматизмом и сновидением — теми же двумя полюсами, которые выделил Рубин¹¹⁶. И если последний спустя сорок лет до такой степени неудовлетворен бретоновской попыткой синтеза, что испытывает необходимость выдвинуть «первое определение, относящееся к этой области», то, без сомнения, потому, что, как и все прочие, не считает, что определение Бретона было определением. Чтобы подвергнуть А и В синтезу, мало сказать «А + В»: синтез — не сложение. Давным-давно известно, что перечень общих для нескольких произведений сюжетов не является ни необходимым, ни достаточным обеспечением целостности, предполагаемой понятием стиля.

То, что не-определение Рубина совпадает с тем, которое задолго до него предложил Бретон, очень важно, так как показывает, насколько все дискуссии в этой области зависят от бретоновской теории. Как самый красноречивый глашатай сюрреализма Бретон создает препятствие, которое нужно преодолеть. Его не обойти, если берешься рассматривать сюрреализм в целом, а это необходимо, коль скоро дело касается синтетического понятия стиля.

Отмеченная невозможность осмыслить формальную разнородность Миро и Магритта в терминах стилистического единства сковывает все начинания Бретона в качестве теоретика сюрре-

116 André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, in *La Révolution surréaliste*, première année, juillet 1925, p. 26–30. Эссе, посвященные этой теме, собраны в кн.: André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, nouv. éd., revue et corrigée, Paris, Gallimard, 1965.

алистского движения. Пытаясь дать сюрреализму определение, он приходит лишь к цепи неразрешимых, как кажется, противоречий, подобных тому, что существует между линейностью Магритта и цветностью Миро.

Работа «Сюрреализм и живопись» открывается утверждением абсолютного превосходства зрения над остальными чувствами. Отвергая расхожее с конца XIX века мнение, будто любое искусство должно брать пример с музыки — эта идея, в частности, широко распространена среди абстракционистов нашего столетия, — Бретон заявляет, что «слуховые образы ниже зрительных»¹¹⁷, и дает отставку музыкальной выразительности: «Пусть над оркестром и дальше сгущается тьма»¹¹⁸. Его гимн во славу зрения начинается такими словами: «Глаз существует в диком состоянии. У Чудес земли <...> есть единственный свидетель — непримиримый глаз, который из любви к цветам всё приводит к радуге»¹¹⁹. Тем самым непосредственность зрения — автоматизм восприятия — противопоставляется расчетливой, взвешенной работе мысли. Дикость и естественность делает зрение добрым, чистым, защищенным от раздумий. Расчеты разума — который Бретон не упускает случая назвать «буржуазным», — напротив, репрессивны, упадочны и вредны.

Помимо того что зрение не заражено разумом, его превосходство проявляется в характере явления ему объектов — в их непосредственном, незамутненном присутствии, благодаря которому они кажутся реальными. Бретон часто наделяет визуальной подоплекой сюрреализм в целом: так, в первом «Манифесте» он помещает открытие психического автоматизма в контекст опыта гипногических видений, наблюдаемых в состоянии полусна.

Но, как известно, привилегия, отданная сюрреалистами зрению, тут же перекрывается еще большей привилегией, которую получает другая форма коммуникации — письмо. Психический автоматизм — это форма письменного выражения, «бумагомара-

117 André Breton, *Le Surréalisme et la peinture, op. cit.*, p. 1.

118 *Ibid.*, p. 2.

119 *Ibid.*, p. 1.

ние», порождение текста. И когда он переносится в визуальную практику, как, например, у Андре Массона, то все равно понимается как род письма. Бретон характеризует автоматические рисунки Массона как скоропись, писанину, как дело «руки, только и помышляющей, что о своем движении». «Центральным открытием сюрреализма является то, что перо или карандаш, водя по бумаге без определенного замысла, *вылетают* бесконечно драгоценную субстанцию»¹²⁰. Таким образом, в тексте, который начинается с оды зрению и указания на невозможность рассматривать «картину иначе, нежели в виде окна»¹²¹, Бретон в итоге превозносит письмо в ущерб зрению и выражает неприятие «другой дороги, доступной сюрреализму» — «обманчивой (в этом-то вся ее слабость) фиксации образов сновидения»¹²².

Вообще-то различие письма и зрения — лишь одна из множества оппозиций, которые, по словам Бретона, сюрреализм должен преодолеть в синтезе сюрреальности, дабы та «восторжествовала над дуализмом восприятия и представления»¹²³. Это старинное противоречие западной культуры не только определяет два понятия через противопоставление, но и разводит их иерархически. Восприятие считается более высоким, более подлинным, ибо оно — непосредственный опыт, тогда как представление всегда подозрительно, будучи копией, воссозданием чего-либо в иной форме, заменой опыта знаковой системой. Восприятие напрямую общается с реальностью, а представление отделено от нее непреодолимой пропастью и лишь реконструирует ее присутствие с помощью субститутов, то есть знаков. Удаленность представления от реальности как раз и навлекает на него подозрение в подделке.

Предпочитая автоматическую скоропись визуальному описанию (изображению), Бретон как будто переворачивает принятый с античности примат зрения над письмом, спонтанной непосред-

120 *Ibid.*, p. 68.

121 *Ibid.*, p. 2.

122 *Ibid.*, p. 70.

123 André Breton, *Océanie* (1948). Цит. по: *La Clé des champs*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1967, p. 214.

ственности над отстраненностью, порожденной анализом. По его заключению, это визуальный, «обманчивый» образ подозрителен, тогда как скорописный след — правдив¹²⁴.

Однако этот кажущийся переворот не уводит Бретона от традиционных предпочтений, не противоречит платоновскому недоверию к представлению: визуальные образы, которые он считает подозрительными, суть образы созданные, они — лишь представление сновидения, но не оно само. Бретон следует магистральным путем западной культуры, угадывая в представлении опасность обмана. Беглые каракули автоматического письма или рисунка — для него не столько представление чего-то, сколько проявление или оттиск, подобный линиям, вычерчиваемым на бумаге сейсмографом или кардиографом. Приобретая видимость, скорописная паутина, по словам Бретона, отображает «ритмическое единство», то есть «отсутствие противоречий, облегчение эмоциональных нагрузок, продиктованных вытеснением, безвременность и замену внешней реальности психической, повинующейся одному лишь принципу удовольствия»¹²⁵. Создаваемое паутиной автоматического рисунка единство подобно тому, что Фрейд называл «океаническим чувством», детской областью либидинального удовольствия, еще не подавленного цивилизацией и ее фрустрациями. «Автоматизм, — пишет Бретон, — приводит туда прямым»¹²⁶. «Туда» — значит здесь: в бессознательное. Спонтанность и автоматизм обнаруживают бессознательное, дают явиться океаническому чувству. Возможно, автоматизм — письмо, но, в отличие от других письменных знаков западной культуры, он — не представление, а особого рода присутствие, прямое присутствие внутреннего мира художника¹²⁷. Ту же идею автоматизма как проявления внутренних глубин и,

124 Бретон подчеркивает: «Без автоматизма, пусть он хотя бы *вкрадывается*, велика опасность покинуть сюрреализм» (André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 70).

125 *Ibid.*, p. 70.

126 *Ibid.*

127 По словам самого Бретона, «...все, что переживает в этот момент поэт или художник» (*Ibid.*, p. 68).

соответственно, как не-представления мы находим и в бретоновском описании автоматического письма как «говорящей мысли». Мысль здесь — не представление, а прозрачная среда для духа и опыта, не скованная отстраненностью и внеположностью знаков.

Правда, в своей апологии автоматизма и письма как модальности присутствия, а равно и в следующем из нее неприятии представления как обмана Бретон непоследователен. Он так же противоречит сам себе, как и в прочих пунктах сюрреалистской теории. Раз за разом мы слышим заявления: «Пусть между навеянными существами и теми, что реально присутствуют, ощущается различие, я всегда могу им пренебречь»¹²⁸. Как выясняется, Бретон готов приветствовать представление — ведь оно составляет сердцевину определения судорожной Красоты, а судорожная Красота — лишь другое имя Чудесного, великого понятия-талисмана сюрреализма.

Противоречия насчет того, что выше — зрение или представление, присутствие или знак, — типичны для путаницы, что царила в сюрреалистской теории. И еще четче и очевиднее они становятся, если обратиться к позиции Бретона в отношении фотографии. С учетом его ненависти к «реальному обличью реальных вещей», с учетом его призывов к иному порядку опыта можно было бы ожидать, что фотография тоже окажется предметом презрения. Как реалистическое по существу средство коммуникации, она, казалось бы, должна возмущать поэта, убежденного, что «пластическое произведение, дабы ответить необходимости абсолютного пересмотра реальных ценностей, по поводу которой сходятся сегодня все мыслящие люди, будет ссылаться на *чисто внутреннюю модель* или не будет вовсе»¹²⁹.

Но на деле Бретон демонстрирует поразительную терпимость к фотографии. Из двух художников, которых он первыми причисляет к подлинному сюрреализму, — это Макс Эрнст и Ман Рэй, — один является фотографом. И мы ошибемся, предполо-

128 *Ibid.*, p. 2.

129 *Ibid.*, p. 4. Ниже Бретон высказывает недовольство тем, что называет позитивистскими ценностями фотографии: «[Фотоснимок] в конечном счете не является нужным нам *верным* изображением того, что вот-вот исчезнет» (*Ibid.*, p. 32).

жив, что Ман Рэй был выбран из-за кажущегося антиреализма рейографий. Бретон резко возражал тем, кто называл рейографии абстрактными или проводил черту между фотографиями, сделанными Ман Рэем с камерой и без нее¹³⁰. Но еще удивительнее поддержки отдельных фотографов то, что Бретон предоставил фотографии место в сюрреалистских изданиях. В 1925 году он вопрошал: «Когда же наконец все стоящие книги будут иллюстрироваться не рисунками, а фотографиями?»¹³¹

Вопрос не повис в воздухе: три главных опуса Бретона ближайшего будущего действительно были «проиллюстрированы» фотографиями. «Надя» (1928) — преимущественно работами Буафара; «Сообщающиеся сосуды» (1932) — несколькими кадрами из фильмов и разного рода фотодокументами; что же касается иллюстраций к «Безумной любви» (1937), то они оказались приблизительно поровну поделены между Ман Рэем и Брассаем. В сновидной до крайности атмосфере этих книг фотографии поразительно резко расходятся с текстом и кажутся довесками к нему, а мотив их включения в книгу настолько же загадочен, насколько сами они банальны. Странность присутствия этих «иллюстраций» отмечает в статье о сюрреализме Беньямин:

В такие места у Бретона любопытнейшим образом вторгается фотография. Она делает городские улицы, ворота, площади иллюстрациями к низкопробному роману, она выжимает из этой столетней архитектуры ее банальную самоочевидность и передает ее исконную интенсивность изображаемым событиям, к которым и отсылают дословные цитаты с номерами страниц, точь-в-точь как в старых книгах у горничных¹³².

130 Он протестовал против позиции таких людей, как Рибемон-Дессень, который, представляя в 1924 году выставку Ман Рэя, восхищался его «абстрактными фотографиями <...>, знакомящими нас с новым миром».

131 Перед этими словами читаем: «Фотоснимок <...> преисполнен эмоциональной силы, и это делает его ценнейшим средством обмена...» (André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 32).

132 Walter Benjamin, *Le Surréalisme* [1929], in *Œuvres I, Mythes et Violence*, trad. M. de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, p. 304 (рус. пер.: Вальтер Беньямин, *Сюрреализм: Моментальный снимок нынешней европейской интеллигенции*, пер. И. Болдырева, *Новое литературное обозрение*, № 68, 2004).

Стоит, однако, посмотреть на это кажущееся расхождение между фотографией и мыслью или практикой сюрреализма по-другому. Ведь ее присутствие в сюрреалистских текстах не ограничивается книгами Бретона. Она постоянно снабжала изображениями периодику движения. «Сюрреалистская революция», его главный орган, не имела в визуальном плане ничего общего с авангардистскими типографическими выкрутасами листовок дада. Наоборот, с подачи Пьера Навиля она была продуманно сверстана по модели научного журнала «Природа» («La Nature»). Почти целиком отданные под публикацию документов, первые номера «Сюрреалистской революции» включали словесные отчеты двух типов: примеры автоматического письма и изложения снов. Колонки убористого текста соседствовали с визуальным материалом — по большей части фотографиями Ман Рэя. Все вместе рождало впечатление документальной убедительности и иллюстративной наглядности.

Навиль относился к традиционным искусствам с неприкрытой враждебностью, и в третьем номере журнала было помещено следующее заявление за его подписью: «Я не знаю вкуса, кроме безвкусицы. Мэтры, подпевалы мэтров, малюйте свои холсты. Ни для кого не секрет, что сюрреалистической живописи не существует. [Не нужно] ни карандашных каракулей, оставленных случайными жестами, ни запечатленных сновидений...» Однако зримое все же приемлемо: «Воспоминание и удовольствие глаз, вот вся эстетика». Перечень возможных источников этого удовольствия включал улицы, киоски, автомобили, кинофильмы и фотографии¹³³.

Замечательная выставка «Дада и сюрреализм: новый взгляд»¹³⁴, прошедшая в 1978 году в лондонской галерее Хэйворда, позволила, среди прочего, немного отвлечься от живописной

133 Pierre Naville, *Beaux-Arts*, in *La Révolution surréaliste*, avril 1925, p. 27. Из уважения к Навилю и другим Бретон, решив в том же году, но несколько позднее, поддержать «изящные искусства», начал свой текст со слов об «этом жалком суррогате — живописи» (*ibid.*, n° 43, juillet 1925, p. 29).

134 Название этой выставки, ядром которой были печатные издания дадаистов и сюрреалистов, представляет собой игру слов. Наряду с приведенным русским вариантом, «Dada and Surrealism reviewed» можно с равным основанием перевести как «Дада и сюрреализм в зеркале прессы» (англ. review — обозрение). — Прим. пер.

и скульптурной продукции дадаистов и сюрреалистов и обратить внимание на их периодику, которая, как выяснилось, служила каркасом обоих движений. Глядя на череду сюрреалистских журналов — «Сюрреалистская революция», «Сюрреализм на службе революции», «Документы», «Минотавр», «Мария», «Интернациональный сюрреалистский бюллетень», «VVV», «Сюрреализм, тот же» и многих других¹³⁵, — приходишь к убеждению, что в них-то и шло истинное сюрреалистское творчество. А следом, естественно, вспоминаешь о лучшем на сегодняшний день исследовании призвания фотографии, «Произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости» Беньямина, и об одном из явлений, упоминаемых там среди примеров нового, постфотографического искусства, — об иллюстрированном журнале или, другими словами, о сопresутствии фотографии и текста. В то самое время когда Беньямин излагал свои выводы, сюрреалисты самостоятельно воплощали их на практике, хотя традиционная история искусства, сосредоточенная на изобразительном творчестве, склонна этого не замечать.

Итак, с одной стороны, очевиден выбор сюрреалистов в пользу фотографии как иллюстративного материала, а с другой — столь же очевидна неспособность понятий, связанных со стилем и основанных на формальном коде живописи (то есть оппозиции линейного и живописного, фигуративного и абстрактного), выявить какое бы то ни было единство в кажущемся хаосе сюрреалистского наследия. Неспособность, не позволяющая сформулировать, говоря словами Рубина, «внутреннее определение» сюрреализма. Взглянув на два этих факта вместе, приходится признать, что такое определение могли бы предоставить скорее законы фотографии, чем живописи. Иными словами, изучение семиологических функций фотографии будет куда полезнее для разрешения проблем, поднимаемых разнородностью сюрреализма, чем формальные критерии, основанные на традиционных стилиевых категориях

135 *La Révolution surréaliste* (1924–1929), fac-similé, Paris, Jean-Michel Place, 1975; *Marie* (1926–1927); *Documents* (1929–1930), fac-similé, preface D. Hollier, Paris, Jean-Michel Place, 1991; *Le Surréalisme au service de la révolution* (1930–1933); *Minotaure* (1933–1939), fac-similé, Genève, A. Skira, 1981; *The International Surrealist Bulletin* (1935–1936); *VVV* (1942–1944); *Le Surréalisme, même* (1956–1959). — *Прим. ред.*

истории искусства. Нужно, стало быть, переместить фотографию с ее периферийной, маргинальной по отношению к сюрреализму позиции в самый центр движения — на место, принадлежащее ей, на мой взгляд, по праву.

Напрашивается естественное возражение: не сводится ли поиск единства сюрреализма в фотографии к простой замене одной проблемы на другую? Ведь сюрреалистская фотография ничуть не менее разнородна, чем живопись и скульптура. Если наскоро проследить ее жанровый репертуар, то в ней обнаруживаются: 1) совершенно заурядные снимки, сделанные Буаффаром для «Нади» Бретона; 2) менее заурядные, но прямые, без каких-либо манипуляций, работы того же Буаффара, напечатанные в «Документах» (например, в качестве иллюстраций к тексту Батая о большом пальце ноги); 3) вновь прямые, но уже поднимающие некоторые вопросы о статусе фотографического свидетельства документальные изображения скульптурных объектов, которым фотография дала жизнь, так как сразу после съемки они были разобраны (работы Беллмера и Ман Рэя). Далее следует широкий спектр модифицированных изображений: 4) негативные отпечатки; 5) работы с использованием многократной экспозиции или печати с нескольких наложенных один на другой негативов, что создает эффект монтажа; 6) образы, измененные зеркалами, например «Искажения» Кертеса; 7) знаменитые находки Ман Рэя — соляризация и рейография, фотопечать без использования камеры. Последняя техника, без сомнения, привлекла сюрреалистов письменным, графическим характером ее плоскостных изображений на абстрактном фоне и их необычным психологическим статусом. Они казались призраками объектов, Рибемон-Дессень называл их «сновидными объектами», а сам Ман Рэй относил к области памяти, поскольку они «довольно ясно напоминают события, подобно пеплу, который сохраняет форму сгоревшей вещи»¹³⁶. Наконец, нужно упомянуть технику «брюляжа»¹³⁷, окрещенную так Раулем

136 Man Ray, *Exhibition Rayographs, 1921–1928*, Stuttgart, L.G.A., 1963.

137 Brûlage (франц.) — здесь: обжиг. — Прим. пер.

Убаком и заключающуюся в расплавлении светочувствительной эмульсии огнем (тем самым образное описание рейографии, данное Ман Рэем, реализовалось буквально). Брюляж был рожден попыткой вовлечения фотографии в практику автоматизма, подобно тому как серия графических манипуляций, выполненная в середине 1930-х годов Брассаем, имела целью ввести в фотографию, в документ, рукотворный автоматический рисунок.

И без того длинный, этот перечень упускает из виду еще один прием — фотомонтаж. Введенный в обиход дадаистами, он редко использовался фотографами, близкими к сюрреализму, хотя и привлекал некоторых поэтов направления, которые обращались к нему сами. Важным примером такой практики является автопортрет Бретона под названием «Автоматическое письмо» (1938). Впрочем, помимо фотомонтажа — техники, отличной от печати с нескольких соединенных негативов и состоящей чаще всего в комбинации вырезов из уже сделанных отпечатков, — этот автопортрет иллюстрирует прием рекурсивного построения. Микроскоп, представляющий здесь оптическое орудие вообще, вводит в поле представления еще одно, повторяющее черты первого — то есть фотографического процесса, который изначально и позволил получить элементы для фотомонтажа. Тем самым Бретон умозрительно соотносит психический автоматизм как средство механической записи с автоматизмом фотокамеры, «слепого орудия», как он ее называл. Ассоциация двух механических средств между собой встречается у него уже в начале 1920-х годов: «Возникшее в конце XIX века автоматическое письмо, — пишет он, — это самая настоящая фотография мысли»¹³⁸.

Но если эмблема автоматизма оптики включена в автопортрет, называющийся «Автоматическое письмо», уместен вопрос: при чем здесь письмо? Разве не является оно совершенно чуждым чисто зрительному опыту, который дает фотография, чья визуальная природа к тому же подчеркнута, акцентирована присутствием микроскопа? Не выступает ли это изображение вместе с его подпи-

138 Из вступительной статьи к каталогу выставки Макса Эрнста в 1921 году. См. André Breton, *Max Ernst*, in *Les Pas perdus*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1924, p. 101.



*L'écriture
automatique*

19. Андре Бретон. Автопортрет. Автоматическое письмо.
1938. Фотомонтаж. 14,2 x 10 см

сю еще одним примером того сопоставления, сближения письма и зрения, что ведет лишь к теоретической путанице? С моей точки зрения, на сей раз оно ведет вовсе не к путанице, а, наоборот, к ясности, к строгому диалектическому синтезу противоположностей, который Бретон провозглашал задачей сюрреализма. Дело в том, что понятие *письма* изображено в этом произведении, фигурирует в нем в виде самой техники его создания — то есть, в виде монтажа.

Для всего авангарда 1920-х годов фотомонтаж был средством внесения смысла в обычное изображение реальности. Чаще всего это выражалось в сочетании двух фотографий или в сочетании фотографии с рисунком или текстом. Джон Хартфильд говорил, что «добавление случайного красочного пятна уже превращает фотографию в фотомонтаж, то есть в произведение искусства вполне определенного типа»¹³⁹. Что это за тип, объяснял Сергей Третьяков: «Если фотография под влиянием текста выражает не только то, что она прямо показывает, но и социальное содержание факта, это уже фотомонтаж»¹⁴⁰. Возможность включения в реальность ее интерпретации подчеркивает, описывая работы Хартфильда, и Арагон: «Он играл с огнем видимостей, и реальность вокруг загоралась. <...> Обрывки фотографий, из которых он составлял — находя в этом удовольствие — ошеломляюще абсурдные комбинации, начинали *значить* под его пальцами»¹⁴¹.

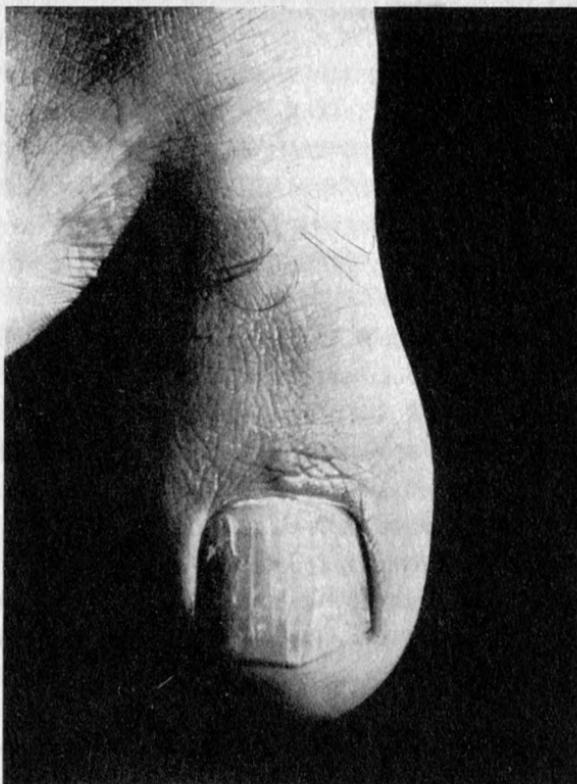
Бертольт Брехт, отстаивая ценность значения как политического действия, стремился отвлечь фотографию от заурядной поверхности реального: «Фотография заводов Круппа или концерна АЕГ почти ничего не сообщает об этих организациях. <...> необходимо *что-то строить*, что-то искусственное, спланированное»¹⁴². Позиция, категорически чуждая в пору его протосюрреализма

139 John Hartfield, *Photomontages of the Nazi Period*, New York, Universe Books, 1977, p. 26.

140 *Ibid.*

141 Louis Aragon, *John Hartfield et la beauté révolutionnaire*, in *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965, p. 78–79.

142 Эта цитата из «Трехгрошового процесса» приводится Беньямином в «Краткой истории фотографии» (Вальтер Беньямин, *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе*, пер., сост., предисл. и прим. С.А. Ромашко, М., Медиум, 1996, с. 89; цит. с изм. — *Пер.*).



GROS ORTEIL. SUJET MASCLIN. 30 ANS - PHOTO. J.-A. BOIFFARD.

20. Жак-Андре Буаффар. Большой палец ноги (мужчина, 30 лет). Иллюстрация к статье Жоржа Батая «Большой палец ноги» («Документы», № 6, 1929, с. 299)

Максу Эрнсту, клеймившему берлинских дадаистов такими словами: «Это очень по-немецки. Здешние интеллектуалы неспособны даже покакать или пописать без идеологии»¹⁴³. Что не мешало Эрнсту использовать фотомонтаж в «ФаТаГаГа»¹⁴⁴ и с тех пор обращаться к нему регулярно. Тот же Арагон, говоря, в свою очередь, о действии, производимом различными деталями монтажей Эрнста, сравнивал их со «словами»¹⁴⁵, — и дело заключалось не только в ясности всех означающих элементов (в отличие от загадочных составных частей кубистских коллажей), но и в восприятии каждого из них как отдельной единицы, определяемой, как и слово, положением в синтагматической цепи фразы и подчиненной контролю синтаксиса.

Как бы мы ни рассматривали синтаксис — во временном аспекте, как простую последовательность слов в развертывании произносимой фразы, или в пространственном, как ряд разделенных между собой единиц на печатной странице, — он сводится к базовой внеположности этих единиц друг другу. С точки зрения традиционной лингвистики это чистая внеположность, выраженная в разбивках, промежутках, пробелах, которые отделяют друг от друга знаки, тоже словно расколотые на две непоправимо внешние друг другу единицы — означаемое и означающее. Означаемое — это смысл знака, очевидный для осознающей мысли, а означающее — след или звук, служащий знаку физической опорой. «...Порядок означаемого, — пишет Деррида, излагая позицию традиционной лингвистики, — никогда не одновременен порядку означающего, в лучшем случае он выступает как его изнанка или чуть сдвинутая, на один вздох, параллель»¹⁴⁶. Для Деррида, естественно, разбивка между знаками вовсе не является неким посто-

143 Письмо Тристану Тцаре от 17 февраля 1920. Цит. по: Werner Spies, *Max Ernst, Les Collages*, Paris, Gallimard, 1984, p. 480.

144 Общее название серии коллажей, создававшейся Эрнстом в 1919 году совместно с Хансом Арпом, его товарищем по кельнской группе дада. FaTaGaGa — *Fabrication de tableaux garantis gazométriques*, «Изготовление газоизмерительных картин, с гарантией». — *Прим. пер.*

145 Louis Aragon, *La peinture au défi*, in *Les Collages*, *op. cit.*, p. 44.

146 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 31 (цит. по: Жак Деррида, *О грамматологии*, указ. соч., с. 135).

ронним элементом, указывающим внешние границы смысла или окончание одного означаемого перед началом другого. Наоборот, переворачивая принятый подход, он усматривает в этой разбивке предпосылку возникновения смысла как такового, а в ее внеположности — основание «внутренности» знака. И это описываемое Деррида движение, которым разбивка между знаками «влагается» в присутствие, способно, как мы увидим, прояснить различие между фотографией сюрреализма и дадаизма.

В дадаистских монтажах мы видим множество пробелов или разбивок: белая страница появляется между фотографическими вырезками как орудие их сближения и вместе с тем разделения. Она здесь — уже не мутная поверхность кубистских коллажей, утверждавшая там формальное и материальное единство визуальной основы, а, скорее, текучая матрица, в которой каждое изображение удерживается изолированным, внеположным в рамках синтаксиса, где разбивка отделяет его от другого.

«Разбитое» в этом смысле фотоизображение лишено одной из самых сильных иллюзий, порождаемых photographией. В нем нет чувства присутствия. *Поймать* мгновение, как сплошь и рядом говорят о фотографии, — значит поймать и остановить присутствие, дать образ одновременности, присутствия каждого предмета для всех прочих в данном месте и в данный момент. Тем самым утверждается безоговорочная целостность реальности. Фотография восстанавливает на непрерывной поверхности след или оттиск всего того, что входит в поле одного взгляда. Фотоизображение — не только трофей, захваченный фрагмент реальности, но и документ, свидетельствующий о ее единстве как о «том-что-было-здесь-в-такой-то-момент». Как раз одновременность присутствия и разрушается введением разбивок: предметы отныне являются нам отрывочно, либо друг за другом, либо отдельно друг от друга, каждый в своем отсеке. Разбивки говорят нам, как это было очевидно для Хартфильда, Третьякова, Брехта и Арагона, что мы видим не реальность, а некую зараженную толкованием и значением среду, то есть реальность, разбавленную пустотами и пробелами, которые служат формальными предпосылками существования знака.

Теперь вернемся к уже отмеченному факту, что сюрреалисты обращались к фотомонтажу редко. Им нужна была безоговорочная целостность фотографического отпечатка, защищенная от всякого вторжения белой страницы. С ее помощью они добивались чтения отпечатка именно как фотографии, то есть как непосредственного контакта с реальностью. При этом фотографы-сюрреалисты все как один вводили разбивку прямо в тело фотографии как целостной страницы. Иногда они имитировали фотомонтаж, делая отпечаток сразу с нескольких негативов. Но это наименее интересный из их приемов, не дающий убедительного впечатления знаковой сути самой реальности, расчлененной разбивками. Соляризованные фотографии, напоминаящие перегородчатую эмаль, лучше свидетельствуют об этом расколе, равно как и негативные отпечатки с их непонятными с первого взгляда лагунами. Но наиболее эффективен здесь прием удвоения, которым задается формальный ритм разбивки, па-де-де, отменяющее единство мгновения и поселяющее прямо внутри него чувство разрыва. Удвоение внушает догадку, что к оригиналу прибавили его копию. Двойник — всего лишь симулякр, представитель оригинала, он появляется во вторую очередь, в дополнение, а потому может существовать только как представление, образ. Но стоит нам увидеть двойника одновременно с оригиналом, как он разрушает внутреннюю единичность последнего. Удвоение выталкивает оригинал в область различия, где одно следует за другим, где «всему свое время», где внутри одного без конца копошатся многие.

Это чувство отсрочки, смыкания реальности с «временем вдоха» мы и назвали вслед за Деррида «разбивкой». Однако удвоение не только превращает присутствие в отрывок. Оно также объявляет первый элемент в цепи значимым, превращает сырую форму в форму, отмеченную значением. Вот как описывает Леви-Стросс важность простого удвоения звуков на стадии возникновения языкового опыта у ребенка, в самом начале его знакомства со знаками:

Уже на стадии детского лепета появляется группа фонем /па/. Но различие между /па/ и /папа/ не сводится просто к удвоению: /па/ — это шум, /папа/ — слово. Удвоение свидетельствует о намерении гово-

рящего субъекта; оно наделяет второй слог иной функцией, нежели та, которую мог выполнять либо первый слог, либо потенциально неограниченная серия идентичных звуков /папапапа.../, рожденная детским лепетом, в целом. Второе /па/, таким образом, не повторяет и не обозначает первое. Оно является знаком того, что первое /па/, как и оно само, уже было знаком и что образуемая ими пара принадлежит не означаемому, а означающему¹⁴⁷.

Таким образом, повторение свидетельствует о том, что «случайные звуки» лепета стали сознательными, намеренными и что целью их является передача значения. Удвоение выступает здесь «означающим означивания»¹⁴⁸.

С точки зрения сложившейся речи фонемы /па/ или /ма/ воспринимаются уже не как «случайные звуки», а как потенциальные элементы слов. Но когда слышишь, как ребенок издает взрывные согласные, гортанные смычки и всевозможные звуки, не используемые в разговорной речи, убеждаешься: этот лепет воспринимается как сырая материя звуковой реальности. И тогда превращение /па/ в /папа/ не кажется столь уж чуждым фотографическому удвоению, где таким же сырьем для изображения выступает мир перед камерой.

Как мы видели выше, сюрреалистская фотография играет на особом отношении к реальности, свойственном всякому фотоизображению. Ведь фотография — это оттиск, отпечаток реальности. Она — след, возникающий в результате фотомеханического процесса и связанный с объектами, к которым он отсылает, той же причинностью, что и отпечатки пальцев, следы шагов или влажные круги, оставляемые на столе холодными чашками. В этом ее родовое отличие от живописи, скульптуры или рисунка. На родословном древе изображений она располагается по соседству

147 Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 345 (рус. пер.: Клод Леви-Стросс, *Мифологии*, в 4 т., т. 1: *Сырое и приготовленное*, пер. З.А. Сокулер, К.З. Акопян, М., СПб., Университетская книга, 1999, с. 322).

148 *Ibid.*, p. 346. Ср. другое использование этого же рассуждения Леви-Стросса: Craig Owens, *Photography en abyme*, in *October*, n° 5, Summer 1978, p. 73–88.

с отпечатками рук, посмертными масками, Туринской плащаницей или следами чаек на прибрежном песке. Как с технической, так и с семиологической точки зрения рисунки и картины относятся к иконам, а фотоснимки — к индексам.

С учетом особого статуса фотографии по отношению к реальности (своего рода хранилищем которой она служит), манипуляции фотографов-сюрреалистов — разбивки и удвоения — имели целью запечатлеть разбивки и удвоения в самой реальности, в том ее фрагменте, точным оттиском которого является фотоснимок. Таким образом, фотография в их руках содействовала проявлению парадокса — реальности, устроенной как знак, или присутствия, превращенного в отсутствие, в представление, в разбивку, в письмо.

Этот прием составляет самую сердцевину сюрреалистской мысли, поскольку именно *восприятие реальности в качестве представления* стоит за понятиями Чудесного и судорожной Красоты — ключевыми для этого направления¹⁴⁹. В начале «Безумной любви» есть глава, ранее напечатанная Бретоном отдельно, под названием «Красота будет судорожной». В этом очередном своем манифесте Бретон определяет судорожную Красоту, приводя три группы примеров. Первая из них относится к роду мимикрии — имитации одних природных объектов другими (первое, что тут приходит в голову, — это, конечно, узор в виде человеческих глаз на крыльях некоторых бабочек). Мимикрия необычайно привлекала Бретона, как, впрочем, и всех сюрреалистов. В журнале «Документы» печатались фотографии Блоссфельдта — снимки растений, имитирующих волюты и каннелюры классической архитектуры. Примерами Бретону служат кораллы Большого Барьерного рифа, имитирующие растительность, и «Мантия императора» в пещере близ Монпелье, где природа высекала в кварце «складки плаща, которые никогда не повторить скульптору»¹⁵⁰. Мимикрия, таким

149 Вот определение Чудесного, данное в 1925 году Арагоном: «Чудесное — это противоречие, возникающее в реальности» (Louis Aragon, *Idées, in La Révolution surréaliste*, April 1925, p. 30).

150 André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, coll. «Métamorphoses», 1937, p. 16 (рус. пер.: Андре Бретон, *Безумная любовь. Звезда кануна*, пер. Т. Балашовой, М., Текст, 2006, с. 12). Бретон говорит о конкретной фотографии, которой была проил-

образом, становится областью природного производства знаков: один естественный объект оборачивается представлением другого.

Вторая группа примеров связана с прерванным движением: восприятию преподносится объект, обычно движущийся, но в данном случае остановленный, словно сошедший с рельсов или, как бы сказал Дюшан, «задержанный». На сей счет Бретон пишет: «Жаль, что я не могу дополнить этот текст фотографией локомотива, мчавшегося когда-то на всех парах, а потом забытого на долгие годы в бреду девственного леса»¹⁵¹. Идея такой иллюстрации вполне логична: ведь фотография по самой сути своей обездвиживает реальность. Судорожная красота объекта и вызываемый ею восторг связаны с тем, что этот объект вырван из хода своего естественного существования: лишенный тем самым части самого себя как конкретного объекта, локомотив становится знаком реальности, которой уже не обладает. Иначе говоря, неподвижное изображение замершего поезда оказывается представлением объекта, который сам устроен как представление.

Наконец, третьим примером Бретона являются находки — будь то предметы или обрывки фраз. И то и другое суть объективная случайность, когда некий посланник из внешнего мира приносит весть, осведомляющую адресата о его собственном желании. находка служит знаком этого желания. Неопровержимым доказательством семиотической, знаковой природы судорожной Красоты выступает конкретный предмет, о котором Бретон говорит чуть дальше на страницах «Безумной любви». Это ложка, украшенная миниатюрной резной туфелькой, которую он нашел на блошином рынке, чтобы вскоре открыть за нею бесконечную череду самоповторов. В этой цепи удваивающихся туфелек, словно в некоем природном тексте, Бретон увидел значение: он прочитал в ней свое желание любви и, соответственно, знак, запустивший интригу романа «Безумная любовь»¹⁵².

люстрирована статья Бенжамена Пере «Природа пожирает прогресс и идет дальше» (*Minotaure*, n° 10, 1937, p. 20).

151 *Ibid.*, p. 15 (рус. пер.: Андре Бретон, *Безумная любовь. Звезда кануна*, указ. соч., с. 11–12).

152 *Ibid.*, p. 44–51 (рус. пер.: Андре Бретон, *Безумная любовь. Звезда кануна*, указ. соч., с. 21–31).



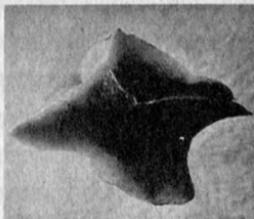
BIJOUX D'ARTISTES SOULÉS - SYMÉTRIQUEMENT - PARVOIS TRÈS BASSE D'ATTRIBUTION MORPHOLOGIQUE AVEC GÉNÉRALISATIONS DE STÉRÉOTYPES.



NUMÉROS D'ARTISTES SOULÉS - ÉMISSE DANS LA PÉRIODE DE TENDON D'UN BÉNEVOLEMENT MOYEN (CÉLÈBRE L'ÉCHARTON) - CARACTÉRISTIQUES LES PLUS ÉMISSEMENT DE "MORPHO-ÉTAT".



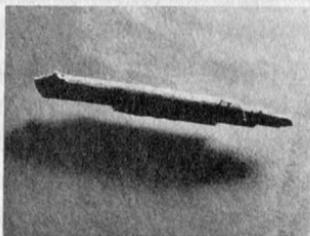
LE DINDO OMBRENTAL ET MOYENS-ÉTAT L'ÉTAT À LA MÉTHODE DE SOULÉ.



MORPHOLOGIE DE SAISON PRÉSENTANT DES FORMES SUBSTITUÉS MOYENS-ÉTAT TRÈS ÉMISSEMENT L'ÉTAT.



LA MANIÈRE MORPHOLOGIQUE DE DISTRIBUTION DÉPARTEMENT D'ÉTAT PAR À LA MÉTHODE DE SOULÉ ET OMBRENTAL.



ÉMISSIONS ÉMISSEMENT MOYENS-ÉTAT TRÈS ÉMISSEMENT L'ÉTAT.

SCULPTURES INVOLONTAIRES

21. Брассай. Фотографии из серии «Непроизвольная скульптура». «Минотавр», № 3-4, 1933, с. 38

Если попытаться выявить общие черты эстетики сюрреализма, то первой, центральной среди них будет как раз эта «судорожная Красота», опыт реальности, обернувшейся представлением. Сюрреальность — это, можно сказать, *природа, сведенная судорогой письма*. Особая близость фотографии к реальности открывает ей исключительный доступ к подобному опыту. Манипуляции, к которым фотография прибегает, являются, возможно, свидетельствами судорог природы. Ведь фотоснимки — это не *интерпретации* реальности, не ее расшифровки вроде фотомонтажей Хартфильда: они предъявляют саму реальность как пронизанную некоей структурой, кодом, письмом. Видение природы как знака, как представления «естественно» для фотографии. Верно это и для того характернейшего аспекта фотографии, каким является кадрировка — учет обрезки, неполноты изображения. Здесь я хотела бы добавить, не вдаваясь в подробности этой побочной для данного текста темы, что всю сюрреалистскую продукцию как раз и объединяет восприятие природы как представления, материи — как письма. Причем сообщаемое им единство имеет не морфологический, а семиологический характер.

Представление сюрреалистской фотографии было бы неполным без прямых, не связанных с манипуляцией работ, которые иллюстрируют тексты движения: примерами тут могут быть снимки большого пальца ноги, сделанные Буаффаром, «непроизвольные скульптуры», сфотографированные Брассаем для Сальвадора Дали, или фотография головы в шляпе, выполненная Ман Рэем для «Минотавра». Эта группа фотоизображений связана с сюрреализмом наиболее тесно, и теоретической моделью, позволяющей их понять, опять-таки может быть понятие разбивки, о котором я говорила выше.

Разбивка может создавать внутри изображения соляризованные «перегородки», включать в него рамки, присутствующие в реальности, а на снимке — дробящие реальность на отдельные участки или нарушающие связь между ее фрагментами. Но уже сам кадр фотокамеры обрезает или вырезает по границе изображения представляемый элемент, отделяя его тем самым от континуума

реальности. А потому и он тоже является разновидностью разбивки. Разбивка указывает на трещину в моментальном опыте реальности, на фрагментирующий реальность разрыв. Фотографическая кадрировка *всегда* воспринимается как разрез сплошной ткани реальности. Что делает сюрреалистская фотография, так это с особым нажимом подчеркивает этот разрез, превращая кадр в легко читаемый знак, который, спору нет, пуст, однако полон как число в алгебре смысла, как означающее означивания.

Кадр прямо говорит, что между отсеченной частью реальности и той, что в него вошла, есть различие. Что захваченный им фрагмент есть образец природы-как-представления, природы-как-знака. Обозначая такое восприятие реальности, кадр фотокамеры вместе с тем контролирует и структурирует его с помощью точки зрения, как это видно по снимку Ман Рэя со шляпой, или с помощью выбора фокусного расстояния, как в сверхкрупных планах Дали и Брассая. И в том, и в другом случае фотокамера кадрирует и тем самым делает видимым не что иное, как автоматическое письмо мира — постоянное, непрерывное порождение знаков. Фотографии Дали и Брассая представляют жалкие комочки материи вроде автобусных или театральных билетов, что мы скатываем в карманах в крохотные цилиндры, вроде кусочков ластика, что мы автоматически разминаем пальцами. Их увеличение, осуществленное посредством камеры, и публикуется затем как произвольная скульптура. В свою очередь, фотография Ман Рэя входит в серию иллюстраций к статье Тристана Тцары о бессознательном порождении сексуальных образов во всех областях культуры — в данном случае в виде шляп. Кадр прямо говорит, что фотокамера способна выявить, отделить от всего остального неустанное, скажем так, начертание миром эротических символов, его не ведающий покоя автоматизм. И за это кадр сам достоин превознесения, представления, включения в образ, что и происходит, например, в той фотографии Ман Рэя, с которой я начала. А может и просто присутствовать, молча работать в качестве разбивки — как в серии Брассая, посвященной граффити, где кадр просто фиксирует автоматические образы.

Так понимаемая кадрировка наконец приводит нас к понятию восполнения. По всей Европе в 1920–1930-е годы фотографический взгляд провозглашался особым типом зрения, которое Мохой-Надь окрестил «новым видением». Всюду, от ИНХУКа до Баухауза и мастерских Монпарнаса, «новое видение» понималось одинаково. Мохой-Надь считал человеческий глаз несовершенным, слабым, беспомощным. «Гельмгольц, — пояснял он, — имел обыкновение заявлять своим ученикам, что если бы какой-нибудь оптик случайно сконструировал человеческий глаз и принес ему свое изделие для оценки, то ему пришлось бы сказать: “Вот так ничемный труд!”». Но изобретение фотокамеры исправило эту проблему, и ныне «мы смело можем утверждать, что видим мир другими глазами»¹⁵³.

Речь идет, разумеется, о глазах фотоаппарата. Они видят быстрее, четче, находят более неожиданные ракурсы, приближаются к реальности вплотную, подобно микроскопу, передают тональные градации, проникают вглубь с силой рентгеновских лучей, умножают образы, позволяя записывать ассоциации и воспоминания. Выходит, фотографическое зрение невероятно расширяет зрение обычное, восполняя недостатки невооруженного глаза. Фотокамера вооружает глаз, компенсирует его слабость и, действуя подобно протезу, приумножает способности человеческого тела.

Однако, расширяя спектр возможностей, какими мир может явиться взгляду, камера опосредует его явление, становится между наблюдателем и миром, моделирует реальность по своим собственным законам. То, что восполняет и усиливает человеческое зрение, подменяет собою зрителя. Из помощника фотокамера превращается в захватчика.

Так, отражающая поверхность, одновременно захватывающая и удерживающая образ Флоранс Анри в автопортрете, о котором я говорила вначале, работает там как представление фотографического процесса, как его повторение прямо внутри фотографии. Зеркало с его обрамляющим кадром выступает субститу-

153 László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago, Theobald, 1947, p. 206.

D'un certain Automatisme du Goût

par TRISTAN TZARA

Il existe, par delà les mondes et les fortifications des cerveaux humains, s'opposant aux soifs qui nous assailent de toutes parts, entre les décombres de granit et les déchets végétaux, les scories et les débris de toutes sortes de connaissances fragmentaires et anguleuses, collées inadaptables à l'ordre universel, sentiments larvaires sur lesquels se greffent les superstitious. Il existe une immense consolation, c'est de découvrir dans les soi-disant petits événements passagers la confirmation de certaines perspectives générales qu'on s'est assignées à la faveur de la vie. Intre ce qui est petit et grand, sans perdre de vue le charme irremplaçable et indivisible qui vous suit sur la voie de la découverte, il y a toute l'habileté graduelle de l'impondérable fait de continuité, le fait qui ne saurait, ni en deçà, ni au-delà de la naissance et de la mort, s'arrêter à la fiction de quelques signes de ponctuation.

De même alors apparaît à celui qui se construit une méthode il n'est l'arbitraire non seulement n'est pas exclu, mais au contraire, accentué et mis en évidence, la nécessité de déclarer que le but qu'il s'impose ne pourrait en aucun cas se limiter, sous le couvert d'une vérité de prestidigitateur, à convaincre ses lecteurs ou à contester d'un simulacre de riges de leur part. Il s'agit de la toute délimitation d'un système d'hypothèses, d'un raisonnement valable pour une certaine catégorie de notions librement limitées, capable d'embrasser les possibilités de germination et de développement dans les cadres imposés par la société actuelle, selon une évolution bien définie, celle d'en sortir à tout pris. De même que, dans la conception moderne de l'univers, la frontière entre le domaine périphérique qui se contente provisoirement de l'interprétation mécanique et celui dont l'explication est de nature purement mathématique n'est pas strictement délimitée (voir les relations d'interdépendance entre la logique formelle et la pensée dialectique, pas encore suffisamment définies et le concept de l'économie qui préside à toute explication) les rapports, sur le plan de la vie psychique, entre les sensations et toute une série de phénomènes mentaux se trouvent, du moins en apparence, dans une situation étrangement similaire. L'ont-ils en eux-ils, dans ces sphères encore peu connues, à vos confins en friche, qu'il faudrait situer le domaine de la poésie, s'il s'agissait d'assigner à celui-ci une place parmi les débrouantes dénichées de l'intellectuel humain. Car plus pressant que jamais, le besoin se fait sentir de défendre la poésie des influences impures qui veulent la faire passer pour un canal comodal, un moyen d'expression, apte à transporter des idéologies et des opinions vers la masse qui, par ailleurs, suit trop bien à quoi s'en tenir sur la valeur inégalable des fables de La Fontaine et sur l'enthousiasme de basse-cour que suscitent les chants patriotiques.

À travers les analogies et les hypothèses d'ordre scientifique, parmi les moyens d'investigation de la nature et du destin humains, le caractère de charlatanisme imité de la pensée aidant (je ne prends pas cela en mauvaise part) ainsi que celui d'un certain hermétisme automatique des symboles propres à chaque science pure résultant de leur approfondissement — hermétisme flagrant pour celui qui reste en dehors de cet approfondissement — l'inventivité poétique trouvera sa place, en dépit des arbitraires apparences qu'elle présente à première vue. Comme l'irrationnel tend à devenir rationnel dans la mesure où les lois qui le régissent nous sont plus accessibles, l'acte poétique s'éclaircira plus à l'analyse et, quand il sera établi que la symbolique de la poésie réside dans les mécanismes de la pensée, dans certains procédés ou tournaux indépendants du langage et pourtant contenus dans celui-ci, le dessous souvent et le nuant en tant que sens communs, le temps sera venu de déterminer le système complexe auquel est liée la poésie, sur le plan de la connaissance et en puissance de continuer devant des choses et des êtres.

L'homme sera placé au centre de toute préoccupation et jamais il ne sera perdu de vue ni prééminence sur les activités et les problèmes qui ne peuvent que procéder de lui et retourner à la connaissance de sa nature. Il sera le point de départ comme celui d'arrivée des recherches et des conclusions comme la vie et la mort se joignent et se suivent, s'appuient et se confondent, sur cette merveilleuse trajectoire que nous appelons la continuité.

★

Troubles fumeés d'entrées qui traversent la mesure des hommes, femmes dans la rue et dans les lieux, halobelles de la



av av

plus belle végétation des temps présents et changeant l'heure accrochée aux arcs-boutants des joies tendues sur terre en signe d'infinie possibilité de vivre, la promesse dévalant les lèvres et la structure créées des interdictions qui s'affrontent, femmes halobelles de provisoire, vous marchez sur un filet d'orange et c'est de vous, fragiles êtres tissés dans l'espoir insouciable, que nous attendons le mouvement irrational, dans la légèreté saine de nos attitudes, qui accompagnera vos démarches, sert, par les moyens tenant d'une magie longuement expérimentée à travers les siècles, à vous rendre pleinement reconnaissables à notre esprit. Car, de toute évidence, selon des caractères encore difficiles à élucider, vous appartenez à des sphères de correspondance déterminées et votre monde d'activités psychiques coïncide avec des destins courant leur chance, avec les figurations sentimentales de certains modes de désirs et de certains conglomerats de facultés humaines, rayonnants d'un souffle uniforme mais variables à l'infini. Les associations des événements disparaissent d'une vie soumettent le plein nuant au passage de l'une de ces expressions extrêmes de la loi des combinaisons mathématiques appliquées au rêve sur ter terre.

81

22. Ман Рэй. Без названия [Мэрет Оппенгейм в шляпе от Эльзы Скиапарелли]. 1933. Желатино-серебряная печать. 17,8 x 21,2 см. Иллюстрация к статье Тристана Тцары «Об одном автоматизме вкуса» («Минотавр», № 3-4, 1933, с. 81)

том фотокамеры, воспроизводящей мир посредством кадрировок и фрагментаций. Но, как мы видели, очевидно фаллический по своему устройству механизм кадрировки выказывает склонность к подчинению избранного им субъекта. Даже когда образ фотокамеры вкрадывается в изображение в виде субститута, он не производит впечатления простого, нейтрального элемента формы, а, наоборот, явно символизирует господство, власть и контроль. В этой фотографии, относимой к кругу Баухауза, фотографическое видение предстает в результате как верховная власть различения и отбора в бесформенном потоке реальности.

В Европе 1920-х всюду витало ощущение, что к реальности добавляется некая восполняющая ее поправка. И то, как ясно эта поправка осознавалась, то, как активно она разрабатывалась в произведениях, построенных столь же «восполняющими» фотографическими средствами, говорит об удивительной последовательности фотографии этого периода, а вовсе не о раздробленности ее на многочисленные секты, как иногда считается. И я хотела бы еще раз подчеркнуть особый вклад сюрреалистов — взгляд на саму реальность как на представление или знак. Реальность одновременно расширялась и вытеснялась, подменялась высшим «восполнением» — письмом, парадоксальным письмом фотоизображения.

Вашингтон, 1981¹⁵⁴

154 Первая публикация: *The Photographic Conditions of Surrealism*, in *October*, n° 19, Winter 1981. — Прим. пер.

III Фотография и форма

Стиглиц: «Эквиваленты»

Обращаясь к фотографии после тесного — и зачастую напряженного — общения с модернизмом, испытываешь необычайное успокоение, словно возвращаешься с холодной улицы в тепло или ступаешь на твердую почву после блуждания по болоту. Фотография предлагает нам прямое, прозрачное отношение с опытной реальностью, а точнее — с объектами опыта. С ее стороны не чувствуется агрессии, стремления что-то отнять у нас, такого знакомого по общению с большей частью модернистской живописи и скульптуры. Принуждая нас мыслить свое отношение к миру не иначе, как через посредство некоего абстрактного языка, модернизм предписывает нам своего рода экономию, воздержанность, тогда как мы привыкли надеяться, что искусство сможет насытить наши потребности и чувственные ожидания. Мало того, он еще и донимает, преследует нас вопросами вроде следующих: как можно быть уверенным, что мы знаем то, что знаем? почему мы думаем, что видим то, что видим? В зависимости от особенностей характера, эти вопросы более или менее долго нас не отпускают, и вот однажды от уязвленности, утомления или просто из любопытства мы проявляем реакцию в духе д-ра Джонсона, который, будучи обескуражен идеализмом Джорджа Беркли, указал на камень и, пошевелив его ногой, вскричал: «Вот вам мой ответ!» Иными словами — мы обращаемся к фотографии.

И с изумлением замечаем очередную усмешку, припасенную для нас историей: в то время как модернизм последние полтора века неуклонно изгонял из образа мир, лишая искусство значительной части его содержания, параллельно шел иной процесс, возвращавший это содержание назад. Ведь история модернизма и история фотографии практически совпадают по хронологическим границам, в чем нельзя не усмотреть весьма красноречивую симметрию.

Развиваясь в один и тот же временной период, модернизм и фотография разделяют и еще одну особенность, о которой очень важно помнить, рассуждая о том, насколько возможна автономия

фотографии и в чем ее отличия от прочих форм художественной выразительности. В этой их общей особенности можно видеть злонамеренность, угрозу, а можно — и источник эстетической силы. Я имею в виду склонность к надувательству.

Идею, согласно которой надувательство занимает центральное положение во всей модернистской практике, проповедует, в частности, такой специалист по эстетике, как Стэнли Кэвелл. Утверждающие, что оно является врожденным свойством модернизма, не просто вспоминают враждебные реакции и обвинения в трюкачестве и пустозвонстве, сопровождавшие каждую новую волну авангарда. Проблема располагается на ином уровне. Границу между подложным и подлинным становится трудно провести всякий раз, когда искусство освобождается от связей с той или иной традицией. Ничто, например, не позволяет приписать *художественную* подлинность белому квадрату на белом фоне. При защите какой-либо из работ Малевича от нападков тех, кто уличает ее в надувательстве, трудность заключается не в том, чтобы доказать, что речь идет не о копии или повторении работы кого-то другого. Трудность — в противоположном. Вероятное надувательство «Белого квадрата на белом фоне» сопряжено как раз с отсутствием всяких уз, которые связывали бы его с образцами искусства прошлого; с тем, что в своей крайней простоте он слишком элементарен, чтобы быть художественным изображением; с тем, что в своей абстрактности его язык слишком герметичен, чтобы служить средством коммуникации на территории искусства.

Те же самые обвинения, с незначительной разницей в нюансах, были обращены и к фотографии, когда ей, в свою очередь, тоже досталось позорное клеймо надувательства: уж очень легко создать изображение, получаемое простым нажатием на кнопку; процесс изготовления фотоснимка — чисто механический; и к тому же фотография не может быть художественным языком — не потому, что она герметична, а потому, что у нее нет необходимых средств перенесения и символизации, потому что она — вообще не язык. И опять-таки эта ситуация не была внешней по отношению к фотографической практике, дело ничуть не сводилось к непри-

язни и непониманию со стороны публики. Наоборот, так проявлялся некий внутренний для искусства феномен, который снова и снова напоминал о себе возникновением таких направлений, как пикториализм, чьи представители стремились захватить территорию, уже принадлежавшую искусству, или составляющими одно из общих мест в нынешних «историях фотографии» дебатами, в которых фотографы — то спокойно, то нервно, то с настоящим ожесточением — добивались признания жизнеспособности своего ремесла. Одной из форм, которые принимает этот спор в современной специализированной прессе, выступает подобным же образом колеблющаяся между взвешенной, нервной и ожесточенной тональностями псевдокритика, суть которой сводится к составлению перечня технических предпосылок фотоизображения: используемые пленка и объектив, особенности проявки и печати и т. п. Такого рода перечень показывает и в то же время доказывает широту возможностей, предоставленных выбору создателя того или иного снимка, и тем самым служит спокойным ответом на обвинение фотографии в несоответствии уровню прилагаемых усилий, позволяющих претендовать на принадлежность к искусству. Между тем такой ответ на обвинение одновременно узаконивает его, признавая, что проблема соответствия действительно стоит перед фотографией. Он псевдокритичен в том смысле, что не рассматривает эту проблему как таковую, тогда как это могло бы просто избавить от нее фотографию и принести облегчение.

Несомненно, что вопрос о надувательстве более или менее явно определял реакции критиков и практику критики, оставаясь при этом частью самого искусства. Это с давних пор было очевидно в отношении модернизма и чем дальше, тем более очевидно в отношении фотографии. Одна из тенденций критики, когда она за этот вопрос берется, заключается в обращении, скажем так, к онтологическому аргументу: чтобы защитить нечто от обвинений в том, что оно чем-либо не является, критик берется установить, чем же оно является в действительности. И вырабатывает для этого некую логическую категорию, приложимую ко всем возможным примерам того или иного медиума и служащую к тому же необходимым и дос-

таточным условием способности данного медиума быть производителем искусства. Иначе говоря, критик пытается обойти проблему, избегая вопроса об истории или традиции, которые могли бы узаконить то или иное произведение, но которых оно, к несчастью, лишено, а вернее, от которых оно якобы освободилось. Старое определение искусства он заменяет новым, по природе своей дедуктивным и устанавливающим власть, глубоко отличную от прежней и, как критику хочется верить, более прочную и неоспоримую.

Проблема этой стратегии, как бы тонко она ни была продумана, в том, что она безразлична к истории. Предлагая нам идею или определение некоей автономной формы искусства, она убеждает нас, что вводимые ею категории — нечто вроде готовых склянок на философской этажерке, лишь ожидающих заполнения. О том, когда, почему и кем эти склянки оказываются заполнены, наша стратегия не задумывается. Иначе говоря, она чаще всего отказывается признавать, что только художники или, точнее, только некоторые их произведения превращают тот или иной медиум в проводник искусства. А коль скоро речь идет о событии столь случайном и единичном, оно не может быть внеисторичным: оно всегда строго ограничено конкретным контекстом. И далее я хотела бы обратиться к ядру одного из таких контекстов — к творчеству Альфреда Стиглица, а в его творчестве — к серии этюдов облачного неба, которые он делал на протяжении девяти лет и в конечном итоге назвал «Эквивалентами».

Одна из причин, побуждающая видеть в Стиглице пример, показательный для всей дискуссии об автономном статусе фотографии как искусства, состоит в том, что он сам отдал этой дискуссии по меньшей мере первые четверть века своей карьеры. Стиглиц отстаивал свою позицию по-разному: через выбор произведений других фотографов, которых он поддерживал и выставлял; через критические и теоретические статьи, которые он печатал, будучи главным редактором журнала «Camera Work», и в которых отражались разноречивые суждения о пикториализме; особенно же — через собственные фотоработы, свидетельствующие о постоянном поиске определения фотографии.

Этот поиск очевиден уже в раннем снимке Стиглица «Солнечные лучи. Паула. Берлин» (1889). Перед нами молодая женщина, сидящая за столом в комнате и что-то пишущая. Стол стоит перед открытым окном, откуда льются освещающие сцену лучи солнца. Фотография наводит на множество размышлений. Прежде всего, гармоничным соотношением зон яркого света и глубокой тени, наложением темных плоских силуэтов на пестрящий сложными мотивами фон она напоминает о формальных приемах живописи конца XIX века и тем самым переключается с творчеством других фотографов той же эпохи, избравших подобные решения. Но вместе с тем она преподносит нам своего рода каталог самоопределений — изощренную композицию, в которой все говорит нам о том, что такое фотография.

Наклоненная голова женщины подводит нас к изображению, стоящему в центре стола. Это вновь изображение женщины, возможно, той же, что занята письмом, в овальной декоративной рамке. Можно было бы ожидать, что это живописный портрет, но нет: на стене, прямо над головой героини, мы видим его повторение, еще один отпечаток той же фотографии. Ниже и левее висит другой снимок женщины, почти в такой же позе, но в противоположном повороте: кажется, что и это та же фотография, только отраженная зеркально. Выше, по сторонам, первый снимок обрамлен двумя другими, на сей раз пейзажами, фотографическую природу которых мы вновь узнаем по их точному сходству между собой, по эффекту удвоения, вершимому ими на стене. В фотографии Паулы обнаруживается, таким образом, продуманная демонстрация репродуцируемости, каковая составляет сердцевину фотографического процесса и имплицитно отражается на самом изображении, видимом нами перед собой, так что оно, кажется, тоже могло бы занять свое место на стене, будь серия продолжена. От этого ядра ассоциаций с характерно фотографическими качествами расходятся, как лучи, другие мотивы, равно символические в том, что касается определения фотографии. Прежде всего это, естественно, свет, почти фетишизированный здесь в качестве обуславливающего ее источника видимости. Мотив, образуемый планками ставни перед



23. Альфред Стиглиц. Солнечные лучи. Паула. Берлин.
1889. Желатинно-серебряная печать. 22,5 x 26,7 см.
Музей современного искусства, Нью-Йорк

окном, создает чередование полосок света и тени, которые декоративно дробят фон и вместе с тем изображают действие света как совокупности лучей. Далее — окно, показанное в виде двух створок, открытых в комнату, то есть в виде врат, пропускающих в нее свет. Достаточно очевидно — ибо речь идет о символах, — что перед нами затвор, этот механический клапан, чья работа позволяет свету проникнуть в темную комнату *фотокамеры*¹⁵⁵.

Итак, мы имеем дело с удивительным созвездием знаков — я намеренно употребляю это слово, — с помощью которых изображение отсылает к технологии, что лежит в основе его собственного бытия и его определяет. И еще это созвездие позволяет нам понять, насколько Стиглиц был вовлечен в символизм — художественную теорию, глубоко затронутую влиянием орудий эстетического переноса.

Я выбрала эту фотографию для преамбулы к своему рассуждению о серии Стиглица «Эквиваленты», потому что при всей сознательности, продуманности, склонности к самоопределению в качестве фотографического изображения (иными словами, рожденного техникой, зависящей от света и механически воспроизводящей мир) кое-чего существенного в ней не хватает. Упущена одна деталь — та, что, согласно онтологическим определениям некоторых авторов, составляет самую сущность фотографии. Я имею в виду обрез реальности, то обстоятельство, что, хотя фотограф точно запечатлевает мир, он запечатлевает его лишь фрагментами. Кэвелл, например, без колебаний связывает сущность фотографического изображения с необходимостью такого обреза:

Принципиально для фотографии то, — объясняет он, — что она представляет собой конечный объект. Фотография вырезана, не обязательно ножницами или рамкой, а уже самой камерой. <...> Камера как конечный объект обрезает часть некоего бесконечно более обширного поля. <...> И как только фотография вырезана, *отрезанным*

155 Рискнем прокомментировать почти прозрачную здесь игру слов: темная комната по-латыни — *сагега obscura*, проекционное устройство, послужившее основой изображения фотографии и передавшее часть своего имени фотоаппарату. — *Прим. пер.*

оказывается весь остальной мир. Скрытое присутствие остального мира и его явное исключение играют в практике фотографа не менее определяющую роль, чем то, что он нам показывает¹⁵⁶.

Ничего похожего на этот, по Кэвеллу, принципиальный аспект фотографии в работе Стиглица нет. Наоборот, признаки обреза в ней намеренно замаскированы, приглушены или размыты эффектами внутренней кадрировки: вертикалями оконных створок слева и тени справа, а сверху и внизу — темными участками, которые окружают элементы изображения, точь-в-точь как содержит, обнимает свое содержание рамка на столе.

Но если Стиглиц не придавал значения настолько «существенному» аспекту фотографии, как обрез, или даже не знал о нем вовсе, то просто-напросто потому, что этот аспект не казался ему существенным в 1890-е годы, как, впрочем, и в первое десятилетие XX века. Лишь определенные шаги в развитии фотографии могли сделать его таковым (и когда это произошло, то принесло действительно впечатляющие результаты).

Указанные шаги связаны с пикториализмом и, в частности, с теми векторами этого направления, которым Стиглиц чем дальше, тем более чувствовал себя чуждым: я имею в виду не только эффекты художественной размывки, появившиеся в первых снимках Стейхена, Коберна или Уайта, но и продиктованную, как кажется, теми же мотивами внутреннюю кадрировку. Основные усилия Коберна и Уайта были направлены на то, чтобы объединить образ в его обрамлении с помощью формальных приемов, хорошо известных по истории живописи. Таким образом, если в определенный момент Стиглиц начал разочаровываться в художественной размывке, то одновременно он должен был признать, что заодно с ней действует и эта внутренняя рама или (возможно, так будет точнее) внутреннее обрамление.

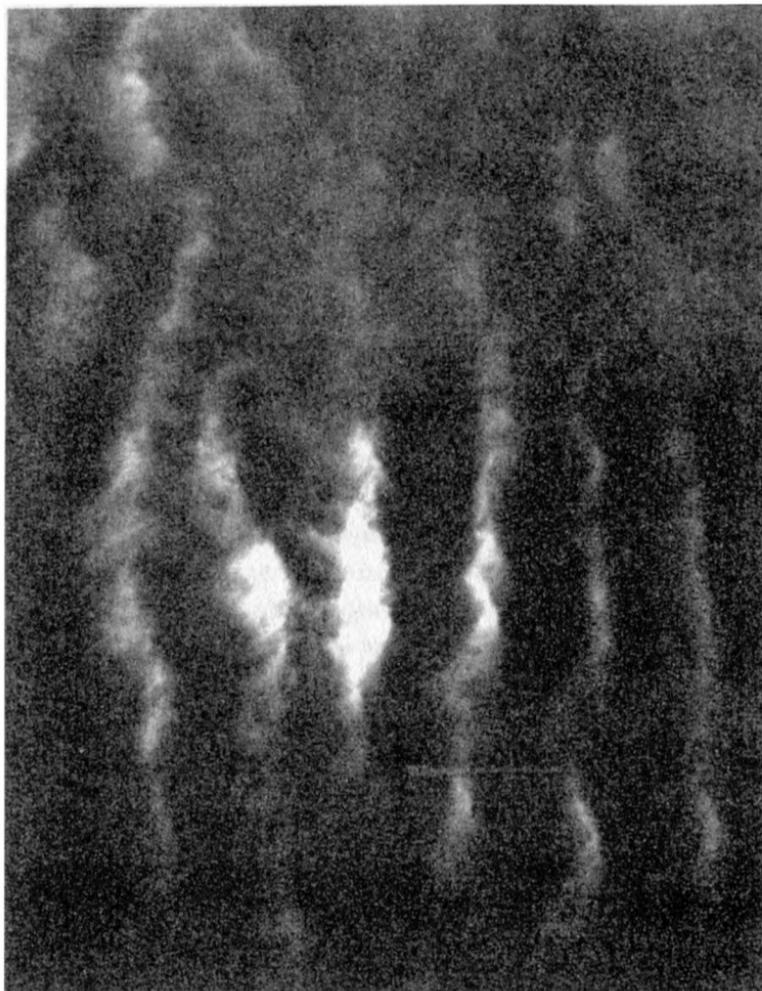
К такому выводу склоняет и тот известный факт, что настоящим открытием стали для Стиглица первые работы Пола

156 Stanley Cavell, *The World Viewed*, New York, Viking Press, 1971, p. 24.

Стрэнда, которым «Camera Work» посвятила два своих последних номера за 1916 и 1917 годы. Его воодушевление вызвала не только их крайняя резкость, но и явный акцент, сделанный Стрэндом на эффектах обреза.

А теперь, с учетом всего сказанного выше, обратимся к фотографиям облаков, которые Стиглиц выполнил в 1923–1931 годах и озаглавил «Эквиваленты». Эти работы как нельзя более прямо и очевидно играют на эффекте обреза, на впечатлении, что перед нами образы, скажем так, грубо вырванные из непрерывной ткани небосвода. Отчасти это связано с одной особенностью самого неба, точнее, с той его особенностью, которую Стиглиц в этих снимках подчеркивает. Мало того, что небо огромно и фотография способна запечатлеть лишь небольшую его часть. Что куда важнее, небо по сути своей не скомпоновано. Фотографии Стиглица не просто вызывают впечатление неожиданной, случайной композиции, созданной стечением обстоятельств. Они также заставляют почувствовать, и намного острее, сопротивление их объекта внутреннему распорядку: они заявляют об отсутствии оснований для композиции, подобно тому как, допустим, реди-мейды Дюшана несколько ранее пресекли всякую дискуссию о внутренних отношениях элементов в произведении искусства. Термин «отношения» надо понимать здесь в смысле, достаточно далеком от обычного значения, которое придается ему в традиционном искусстве. Так же как смысл реди-мейда целиком и полностью следовал из простой перемены контекста и местоположения, смысл «Эквивалентов» рождается как неподвластное анализу целое из того факта, что они вырезаны, из жеста, который создал их путем обреза.

Но Стиглиц пошел дальше. Раз за разом его фотографии обнаруживают стремление убедиться в том, что эффект этого обреза, отреза и разделения отзывается в каждой точке изображения. Невероятная вертикальность облаков, как бы взлетающих к верхней границе образа, вызывает острое, почти головокружительное ощущение дезориентации. Непонятно, где верх, а где низ, непонятно, почему этот образ, явно взятый из действительности, лишен главного элемента наших с ней отношений — незыблемого



24. Альфред Стиглиц. Эквивалент. 1929. Желатинно-серебряная печать. 11,7 × 9,3 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

чувства своего положения на земле. Именно поэтому данный вариант обреза выходит за рамки простого изъятия части из обширного континуума. Он пронизывает весь образ до такой степени, что нам кажется, будто что-то отнимают у нас самих, что фотография, которую мы видим перед собой, отнюдь не является тем, чем мы всегда считали фотографию, — возможным продолжением опыта нашего материального присутствия в мире.

Вместе с землей эти образы теряют под собой основание. На чисто буквальном уровне Стиглиц освобождает образное поле от всяких отсылок к почве, земле, горизонту. Но на другом, скорее графическом, имеет место нечто иное: восходящие столбы облаков наводят на мысль о чем-то отсутствующем, представляя это что-то в пародийном ключе. Они возводят в небесном поле прочную систему векторов, направляющих линий, осей, а в некоторых фотографиях — делят это поле на зону света и зону тьмы. Тем самым они обращаются к нашей потребности в ориентации и в то же время к обычным средствам, которыми мы пользуемся, чтобы сориентироваться, соотнося себя с горизонтом, организующим и подтверждающим нашу связь с землей. Облака заставляют нас вспомнить об этой ориентирующей функции, но не осуществляют ее. Ведь облака Стиглица вертикальны.

Своей вертикальностью они отсылают к исходному значению фотографического обреза и удваивают его, вернее, связывают два значения взаимной отсылкой и поддержкой. В обоих случаях речь идет о представлении мира не иначе как с помощью образа, непоправимо лишенного своих опорных точек, образа, чьим сюжетом как раз и является потеря опоры. Хотя облако, разумеется, представляет собой и нечто другое — а именно оттиск состояния атмосферы: направление ветра и уровень влажности отображаются, приобретают видимость в конфигурации облаков, которые, в свою очередь, становятся видимыми благодаря преломлению света. И поскольку облако фиксирует след чего-то невидимого, оно является естественным знаком. Что удастся в «Эквивалентах» Стиглицу, так это превратить его в знак неестественный, перенеся в культурный язык фотографии. Причем очевидно, что здесь это превращение



25. Альфред Стиглиц. Эквивалент. 1925. Желатинно-серебряная печать. 11,7 × 9,2 см. Национальная галерея, Вашингтон

совершается не почленно, как в фотографии Паулы, где отдельные элементы визуального целого в общей сложности обозначали нечто отличное от него. В «Эквивалентах» превращение совершается скопом, так, что небо в целом и фотография в целом вступают в отношение взаимной символизации. И эстетическим орудием, которое обеспечивает его прочтение, выступает обрез.

Стало быть, обрез в этих фотографиях вовсе не является простым механическим приемом. Он — то единственное, что формирует образ и, формируя его, утверждает в подтексте, что фотография есть коренная трансформация реальности. Не потому, что она лишена объема, не потому, что она черно-белая или небольшая, а потому, что, будучи набором пометок, оставленных на бумаге светом, она так же лишена «естественной» ориентации по отношению к осям реального мира, как лишены ее в тетради пометки, известные под именем письма. Назвав свою серию «Эквиваленты», Стиглиц ввел явственную переключку с языком символизма, с дорогим тому представлением о соответствиях и иероглифах. Но сам он взялся реализовать в этой серии другой символизм — символизм в чистом виде, символизм как понимание языка в качестве радикального отсутствия, отсутствия мира и его объектов, восполняемого присутствием знака.

Я вовсе не хочу сказать, что обрез наконец дает нам исковое определение фотографии в ее основе или сущности. Обрез — одно из свойств фотографии, но он не более существен для ее эстетических возможностей, чем другие свойства, такие, как воспроизводимость или семиологический статус следа. В определенный момент определенный художник нашел этому свойству художественное применение, нашел тип чувственного опыта, для которого такое применение — единственная возможность его запечатлеть. Это открытие сделало возможными сразу несколько вещей: оно позволило Стиглицу снять большую серию фотографий облаков, и оно же предоставило контекст для его поразительных портретов рук Джорджии О'Кифф — фотографий, рассуждающих о разделении между образом и телом, с которым эти руки сопряжены в реальности, но которое в данном случае заменено плоско-

стью фотографического отпечатка. Для некоторых из этих снимков Стиглиц считал несущественным то, какая именно сторона является в них верхней.

В заключение я хотела бы выдвинуть еще одну, дополнительную гипотезу: обращение к онтологическому аргументу вредит пониманию любого медиума — будь то фотография, живопись или театр — как искусства. Ведь, определяя какую-либо категорию априори — в данном случае фотографию, через обрез, которому она подвергает реальность, — мы допускаем мысль, будто эта категория существовала всегда, лишь дожидаясь, пока ее заметят и наполнят содержанием. И тем самым отодвигаем в тень нечто куда более значимое — риск, неизбежно сопутствующий созданию любого произведения искусства, по крайней мере любого крупного произведения. Подчас этот риск заставляет художника работать вслепую, без малейшей уверенности в успехе. Если мы не видим риск, сопровождающий то головокружение, что охватывает нас перед сделанными Стиглицем фотографиями облаков, значит, мы не видим сами эти фотографии. Не видим, от чего Стиглицу пришлось отказаться, чтобы придать им силу, не видим источника его веры в то, что они обладают этой силой или должны ей обладать. Если же мы видим риск, то понимаем, что, будь они неудачей, в них непременно, как это всегда случается в искусстве, усмотрели бы надувательство.

Нью-Йорк, 1979¹⁵⁷

157 Первая публикация: *October*, n° 11, Winter 1979. — Прим. пер.

Ноктамбулы

Известен портрет Леона-Поля Фарга, сделанный Брассаем. На этой фотографии 1933 года мы видим коренастого мужчину в пальто и фетровой шляпе, сидящего на парковой скамейке в свете газового фонаря, невидимого, но, надо полагать, расположенного вблизи. Вот так, думаем мы, выглядел Леон-Поль Фарг, и даже: вот так он выглядел *на самом деле*, — ибо твердо верим в объективность фотографического свидетельства. Сам характер кадрировки убеждает в правдивости снимка: в отличие от живописных портретов, обычно очень строгих и уравновешенных по композиции, здесь есть доля случайности. Как будто, чтобы поймать портретируемого «в жизни», пришлось забросить крупную сеть и включить в поле изображения слишком значительный, чрезмерный участок окружения. Персонаж смещен от центра, и справа от него нам открывается ни для чего, как кажется, не нужная здесь аллея парка, растворяющаяся во мраке города. Введение в фотографию подобных декораций призвано гарантировать отличие между ее изображением и живописью: оно по-своему свидетельствует о процессе ее изготовления. Мы получаем включенное в фотографию доказательство, что она — фотография, а значит, и достаточный довод в пользу того, что перед нами изображение реальности.

Можно прочесть этот портрет так. А можно и по-другому, прибегнув к внешней для него информации, вроде подписи, сопровождающей фотографию и воссоздающей ее исторический контекст, — каковой, правда, у нас не имеется. Но мы знаем, что Леон-Поль Фарг был спутником Брассая в ночных странствиях по Парижу¹⁵⁸. Он искаживал вместе с фотографом улицы, он служил ему гидом в части прогулок, составивших материал для альбома «Париж ночью». Сюрреалисты вообще любили гулять по ночам: это был важный для них опыт, позволявший найти свой

158 Под заголовком «Nightwalkers», то есть «ночные гуляки» или, на латинский манер, «ноктамбулы», был переведен на английский язык роман Луи Арагона «Парижский крестьянин». «Ноктамбулой» окрестил себя однажды и Брассай, разделявший с сюрреалистами страсть к ночным прогулкам. См. об этом предисловие Лоренса Даррелла к альбому: *Brassaï, New York, Museum of Modern Art, 1968, p. 12.*

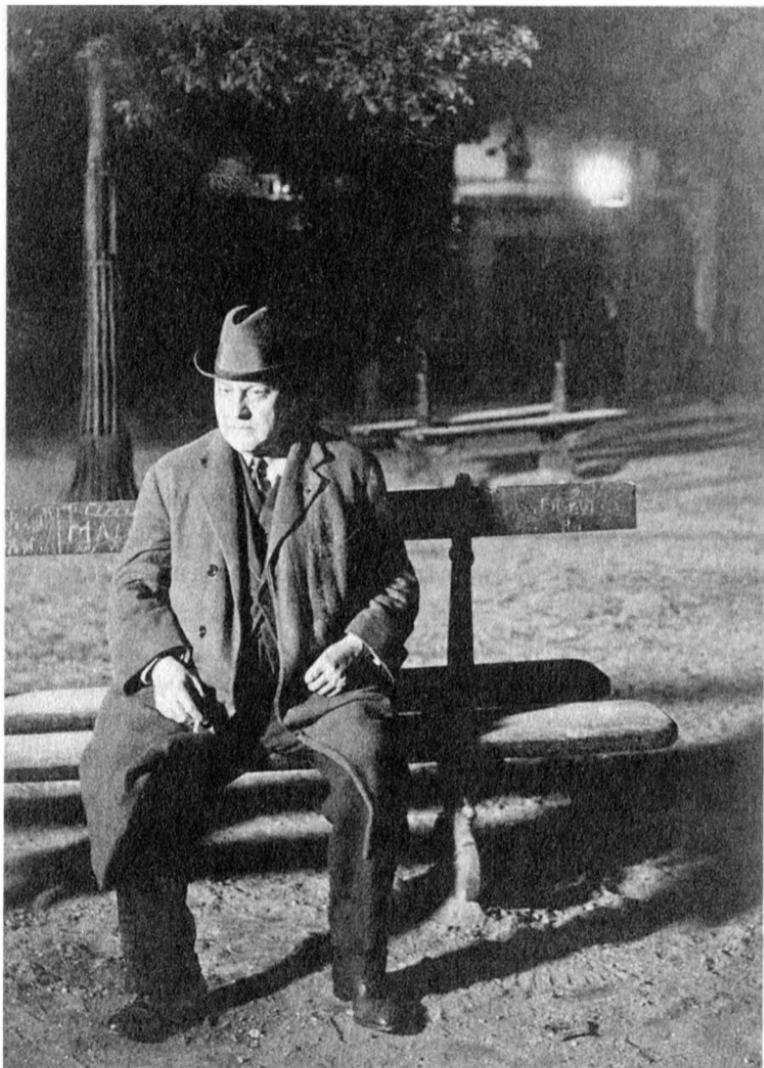
собственный образ города. Фарг слыл в этом деле мэтром и, как сообщает Брассай, сам называл себя «парижским пешеходом»¹⁵⁹.

С учетом всех этих сведений невозможно видеть в информационно скудном излишке, что занимает чуть ли не всю правую половину фотографии Брассая, единственно знак притязания фотографии на совершенную правдивость. Слева на землю падает удлиненная, словно бы призрачная тень писателя, точнее — его ног. Резко контрастирующая с массивностью сидящей фигуры, эта плоская тень обращает наше внимание на то, что фигура тоже представлена в некоем двойном ракурсе: ее верхняя часть — фетровая шляпа и пальто, квадратное, будто вырезанное светом лицо, тяжело опущенные руки — слагается в образ незыблемой твердости. Нижняя же часть — ноги — принадлежит, как и отбрасываемая ею тень, к иному порядку: погруженные в темноту, ноги почти бесплотны, почти неосязаемы. С этой точки зрения перед нами образ массивного, бесстрастного, тяжелого тела, которому противоречат его ноги, наводящие на мысль о некоем скольжении по воздуху в ореоле мрака. Эта фотография, этот портрет изображает Леона-Поля Фарга как ноктамбулу, а значит — как сюрреалиста, и тень служит безмолвным признаком верности такого прочтения.

Какое же из прочтений лучше? Чистое, не отягощенное контекстом и сводящееся к реализму в духе «так было на самом деле»? Или опосредующее образ и предполагаемую реальность целым комплексом текстов, среди которых и «Парижский крестьянин» Арагона, и «Безумная любовь» Бретона, и «Банальность» самого Фарга, — целой литературой, целым манифестом, целой политикой в отношении Реального? Вопрос не риторический, хотя он и подводит к мысли, что для любой фотографии возможны несколько перспектив восприятия, лишь одной из которых является наивный реализм.

Дальнейшее — попытка осмыслить творчество Брассая в контексте сюрреализма, того движения, которым по-разному

159 Brassai, *Le Paris secret des années trente*, Paris, Gallimard, 1976. Особенно хорошо Фарг знал кварталы Менильмонтан, Бельвиль, Шарон и Порт-де-Лилас, которые «открыл» для Брассая, по признанию фотографа. Полезные сведения на эту тему содержатся также в кн.: Brassai, Paris, Editions Neuf, 1952.



26. Брассай. Леон-Поль Фарг. 1932. Желатинно-серебряная печать. 28,8 x 26 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

пользовался он и которое взамен воспользовалось им¹⁶⁰. Поскольку многие сюрреалистские тексты, в том числе центральные по своему значению — в частности, работы Бретона, — иллюстрировались фотографиями, причем нередко — фотографиями Brassai, — поставленная мною задача требует рассмотреть вопрос о том, чего ждали сюрреалисты от документов и как именно они пользовались документальными снимками. Эталон в этом смысле — «Безумная любовь» Бретона, к которой стоит присмотреться внимательно, если мы хотим выяснить позицию сюрреализма по отношению к Реальному, а также влияние этой позиции на фотографию и влияние фотографии на нее. Вопрос о цели или о функции фотографий, которыми нашпигован текст «Безумной любви», неотступно преследует любое ее прочтение. Вот как говорит о своем интересе к ним, обсуждая «Безумную любовь» и «Надю», Вальтер Беньямин:

В такие места у Бретона любопытнейшим образом вторгается фотография. Она делает городские улицы, ворота, площади иллюстрациями к низкопробному роману, она выжимает из этой столетней архитектуры ее банальную самоочевидность и передает ее исконную интенсивность изображаемым событиям, к которым и отсылают дословные цитаты с номерами страниц, точь-в-точь как в старых книгах у горничных. И все появляющиеся здесь уголки Парижа — места, где то, что происходит между этими людьми, движется, подобно вращающейся двери¹⁶¹.

Использованный Беньямином образ вращающейся двери особенно красноречив. Двери вообще представляют собой подвижные сочленения двух пространств, внутреннего и внешнего: поэтому у них есть внешняя и внутренняя стороны, и они могут

160 Близкое знакомство Brassai с Пикассо объясняет также родство некоторых аспектов его работ, в частности использования в них зеркал, с приемами кубизма. См. об этом: Colin J. Westerbeck Jr., *Nightlife: Brassai and Weegee*, in *Artforum*, XV, December 1976, p. 34–35. По причинам, излагаемым в данном тексте, эта статья кажется мне, однако, довольно поверхностной и уязвимой.

161 Walter Benjamin, *Le Surréalisme*, *op. cit.*, p. 304 (цит. по: Вальтер Беньямин, *Сюрреализм*, указ. соч.).

быть либо открыты, либо закрыты. Но вращающаяся дверь устроена так, что не предполагает никакого отличия между внутренней и внешней сторонами, а, вернее, предполагает лишь временное отличие между ними, и к тому же является одновременно и открытой, и закрытой. В поле действия вращающейся двери значимый акт, заключающийся в переходе из одного пространства в другое, совершается без определенного и устойчивого референта. На поиске такого рода поля как раз и были сосредоточены все усилия сюрреалистов, и предоставляли его им только бессознательное и — Париж.

Тема вращающейся двери получает развитие в центральной главе «Безумной любви», озаглавленной «Подсолнух». Ее события разворачиваются на нескольких уровнях. Ночью 29 мая 1934 года Бретон встречается в кафе прекрасную незнакомку и, после того как она выходит, следует за ней по освещенным улицам, пока не решает познакомиться. Встреча, таким образом, растягивается на путешествие по различным кварталам Парижа, начинающееся в районе Центрального рынка, где Бретоном владеет нервное опустошение и страх, а затем, миновав остров Ситэ, приводящее на заре к Набережной Цветов. На середине этого пути находится башня Сен-Жак, которая выступает и своеобразным центром повествования — одновременно в психологическом, пространственном и временном планах. Ее статус психологического центра или стержня истории основан на том, что она обозначает момент колебания Бретона между страхом и влюбленностью. Пространственным стержнем делает башню ее центральное положение на линии путешествия и вообще в Париже. Наконец, как временной центр она связывает Бретона с событием, имевшим место более чем десятью годами ранее, в 1923 году. Проходя мимо башни, окутанной, по его словам, «бледной вуалью лесов, что вот уже несколько лет усиливают в ней черты великого памятника мира неявного»¹⁶², он вспоминает две строчки из своего недавнего стихотворения, где

162 André Breton, *L'Amour fou* [1937], Paris, Gallimard, 1987, p. 69 (рус. пер.: Андре Бретон, *Безумная любовь. Звезда кануна*, пер. Т. Балашовой, М., Текст, 2006, с. 36–37).

сравнивает башню Сен-Жак с подсолнухом, и поясняет: это слово «обозначает одновременно растение, называемое также солнечником, и реактив, используемый в химии»¹⁶³. Пользуясь двузначностью слова, Бретон привлекает внимание к высоте здания, устремленного к небу, и вместе с тем напоминает о традиции, по которой средневековую башню, чье первоначальное предназначение покрыто тайной, связывали с алхимией.

Стихотворная строчка становится для Бретона путеводной нитью в лабиринте памяти. Через несколько дней после этой майской ночи он замечает, что то и дело декламирует про себя отдельные фрагменты своей старой поэмы, написанной в 1923 году. Постепенно осозная, что делает, Бретон вспоминает, что это поэма «Подсолнух», которая никогда ему не нравилась и которую он напечатал в свое время просто потому, что та была редким образцом автоматической поэзии в чистом виде, а ее последние строки казались ему наделенными необъяснимой, но властной магией.

Приведенная целиком, эта поэма выводит повествование на следующий уровень. Бретон разбирает ее образы один за другим и в каждом обнаруживает необычайно точную переключку с обстоятельствами встречи, которая должна была состояться десять лет спустя. Оказывается, он зафиксировал в стихах не только свои переживания от будущей встречи, но даже и беглые ассоциации, навеянные конкретными чертами незнакомки. А самое удивительное, что в поэме 1923 года фигурировал точный маршрут, по которому он прошел вслед за нею в 1934-м, — через Мост Менял, мимо улицы Жи-ле-Кёр и Цветочного рынка. Выходит, каждый ее образ был пророчеством, знаком, указывающим будущее, причем таким знаком, чей смысл только этим будущим и оказался установлен.

Помимо прочего, об этих знаках или метках в поэме 1923 года можно сказать, что в момент первоначальной записи они были в некотором роде пустыми. Разумеется, на одном уровне они имели значение: улица Жи-ле-Кёр, о которой шла речь, существовала тогда, как и сейчас. Но на другом уровне, том, где знаки, как

163 Ibid., p. 70.

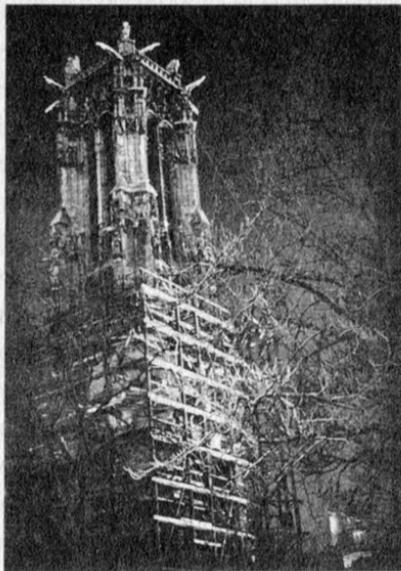
toute l'insécurité qui est en moi dès que, cette nuit-là, je ne reprends à lire dans l'avenir ce qui pourrait, ce qui devrait être si le cœur disposait. La liberté à l'égard des autres êtres, la liberté à l'égard de celui qu'on a été semble ne se faire alors si lentement que pour mieux m'écouler de ses défis. Qui m'accompagne à cette heure dans Paris sans me conduire et que, d'ailleurs, moi non plus, je ne conduis pas? Je ne me rappelle pas avoir éprouvé de ma-

je ne perds presque de vue, il me semble que j'ai été emportée à moi tout comme les figurants de la première scène. La conversation qui, tant que ma très belle interlocutrice est demeurée assise en face de moi, glissait sans obstacle d'un sujet à l'autre, n'effleure plus maintenant que le masque des choses, je ne sens avec effort la candide à s'écrouler malgré moi dans l'artificiel, l'ensembly résolu à m'arrêter de temps à autre pour immobiliser devant moi le visage que je ne puis supporter plus longtemps de voir sans cette démarche enfantine ne me tend, à vrai dire, qu'une très simple assurance. Il me deviendrait peut-être brusquement impossible de faire un pas, sans le secours d'un bras qui vient s'unir à moi lapin et me rappeler à la vie réelle en m'entraînant délicieusement de sa pression le contour d'un sein.

Tandis que nous nous attardons une heure plus tard dans les petites rues du quartier des Halles, l'éprouve d'autant plus durement l'écluse de ce sein, commandée par les difficultés de la circulation à deux parmi les camions dans cette rampe qui s'enfile sans cesse, qui monte comme la mer vers l'appetit immense du prochain jour. Mon regard, et des magnifiques cubes blancs, rouges, verts des premiers glisse, malencontreusement sur le pavé luisant de déchets horribles. C'est aussi l'heure où des bandes de fétards commencent à se répandre en eux lieux pour y finir la nuit dans quelque petit torchon remués, jetant dans la rue une odeur et fraîche du travail, la note noire, mousonne et équivoque des tenues de soirée, des fourrures et des soies. Allons? C'est seulement dans les contes qu'il

est impossible au doute de s'insinuer, qu'il n'est pas question de glisser sur une coque de fruit, le vois le mal et le bien dans leur état brut, le mal l'emportant de toute la facilité de la souffrance: l'idée qu'il est au loin, peut-être seul créateur de bien en m'effleurant même plus. La vie est lente et l'homme ne sait guère la jouer à la jouer, de lui donner tout son sens, se perdant dans la carte des astres. Qui m'accompagne, qui me précède cette nuit encore une fois? Demain reste fait de déterminations bon gre mal gre acceptées sans tenir compte de ces boules charmantes, de ces vieilles patelles à des heures. Il serait temps encore de reculer.

Que s'aventurer fonctionnera jamais pour faire entendre le vois de la déraison, si je parle le langage qu'on m'a appris, et surtout que demain sera autre, qu'il s'est mystérieusement, complètement déclaré d'her? J'étais de nouveau près de vous, ma belle vagabonde, et vous me montriez en passant la Tour Saint-Jacques sous son voile pâle d'écraflandages qui, depuis des années maintenant contribue à en faire, plus encore, le grand monument du monde à l'irrévé. Vous aviez beaucoup de savoir que j'ai jamais cette tour, je revins encore à ce moment toute une existence violente s'organiser autour d'elle pour nous comprendre, pour contenir l'éprouve



LA TOUR SAINT-JACQUES.

100000

dans son galop nuageux autour de nous:

*A Paris la Tour Saint-Jacques chancelante
Pareille à un tournoi (*).*

Je ne dit assez obscurément pour moi dans un poème, et j'ai compris depuis que ce balancement de la tour était surtout le mien entre les deux sens en français du mot *tournoi*, qui liegait à la fois cette espèce d'édouille, comme aussi sous le nom de grand soleil et le réactif utilisé en chimie, le plus souvent sous la forme d'un papier bleu qui rougit au contact des acides. Toujours est-il

(* Cf. *Le Roman et l'histoire* de Luc Collet, 1986, p. 100.

27. Брассай. Башня Сен-Жак. 1932–1933. Желатино-серебряная печать. 29 x 22 см. Иллюстрация к статье Андре Бретона «Ночь Подсолнуха» («Минотавр», № 7, 1935, с. 50)

оказалось, звучали в унисон с событиями, происшедшими через десять лет, им предстояло обрести смысл не ранее чем с наступлением этих событий. Говоря об этих пророческих по их предназначению знаках, Бретон не называет их «знаками» или «символами»: он использует более специальное и узкое по значению слово «индекс», то есть не просто «знак», но еще и «отметина», «след» или «симптом». Как известно, индекс необычен с точки зрения семиотики в том, как он связывает означающее с означаемым. В отличие от знаков других типов, он устанавливает между метой и смыслом (или референтом) одновременно причинное, физическое и пространственное отношение.

Чарльз Пирс выделяет в своей таксономии знаков три основных типа. Во-первых, существуют знаки, работающие на чисто конвенциональном уровне произвольного отношения между означающим и референтом. Яркий пример таковых — слова, и Пирс называет знаки этого типа *символами*. Во-вторых, существуют знаки, представляющие референт «по доверенности», через визуальное подобие или сходство, пусть самое приблизительное. Это картины, а также планы и географические карты. Знаки такого типа именуются *иконами*. Наконец, третий и последний тип — это *индексы*, следы шагов, отпечатки пальцев, медицинские симптомы. В данном случае референт представлен посредством следа или оттиска. Этот тип включает несколько весьма любопытных подтипов, все особенности которых использует в своей глубоко оригинальной трактовке индекса Бретон.

Один из этих подтипов составляют дейктические знаки (например, стрелки), чьим референтом может быть объект, а может быть и просто указываемое направление. Еще один подтип индекса — синкатегоремы, пустые знаки, имеющиеся в любом словесном языке (такие слова, как *то, это, сегодня, завтра, здесь, сейчас*), своего рода пустые сосуды, ожидающие момента совпадения с чем-либо в пространстве или времени («я здесь», «сегодня четверг»), когда им достанется определенный, но, увы, временный референт. Третий подтип индекса — это уже упомянутые *симптомы*, в частности медицинские, являющиеся внешним проявлением

чего-то внутреннего (болезни). Вынося невидимую причину вовне, они делают ее явной. Есть и четвертый подтип — отпечатки, следы, оставленные чем-либо в пространстве. Наряду с отпечатками как таковыми к этой категории относятся фотографии — отпечатки события, полученные с помощью фотохимического процесса. Событие относится к фотографии как физическая причина: именно из-за этого причинно-следственного отношения фотоснимки считаются документами, имеющими силу доказательства — силу, которая роднит их с другими представителями этой категории (отпечатками пальцев или ступней) в качестве о вещественных, вынесенных вовне следов своего референта¹⁶⁴.

Бретон берется объединить и использовать все возможности, предоставляемые понятием индекса, в описании сложных отношений между собой как субъектом, поэмой как проявлением своего бессознательного, Парижем как лабиринтообразным пространством и встречей, о которой он пишет в «Безумной любви». Этому комплексу отношений он дает имя «объективной случайности». Учитывая, что каждая из перечисленных инстанций сама по себе выступает для него полем индексов, чтобы выявить внутреннюю логику повествования, нам придется проследить в нем все импликации этого понятия.

Начнем с того, что поэма «Подсолнух» выполняет функцию документа, все элементы которого преподносятся как бесспорные доказательства. Как прямо сказано в начале главы о ночной прогулке: «Необходимость привести к очевидности спонтанную, озадачивающую иррациональность некоторых событий требует предельной точности от регистрирующего их человеческого документа»¹⁶⁵. Но, в сущности, сама очевидность, о которой говорит Бретон, сродни экстерииоризации медицинского симптома, обнаружению, выявлению. Именно так действует авто-

164 См. Charles S. Peirce, *Logic as Semiotic: The Theory of Signs*, in *Philosophical Writings of Peirce*, ed. by Justus Buchler, New York, 1955, p. 89–119 (рус. пер.: Ч.С. Пирс, *Избранные философские произведения, указ. соч.*, с. 162–233).

165 André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 59 (рус. пер.: Андре Бретон, *Безумная любовь. Звезда кануна, указ. соч.*, с. 31).

матическая поэма, проявляющая бессознательное Бретона. Но так же действуют и реальные улицы, ворота, дома, служащие внешними, очевидными метками, которые связывают поэму с последующими событиями. Для Бретона, с учетом его целей и убеждений, важен дейктический — указательный — характер двух этих совокупностей знаков (знаков поэмы и знаков города майской ночью десять лет спустя). Поскольку поэма оказалась пророческой, можно сказать, что она указывает на события будущего. Однако Бретон предполагает, скажем так, двустороннюю стрелку, указывающую как вперед, так и назад, как в будущее, так и в прошлое, ибо созвездие реальных мест и случившихся событий, очертившееся во время ночной прогулки, указывает на него самого как на субъекта, как на поле ассоциаций, способное придать этим местам и событиям смысл.

Примером может послужить выявляемое Бретоном в процессе ассоциаций, напоминающем психоанализ, отношение между образами поэмы и вещами, связанными со встреченной им женщиной. В поэме походка вымышленной героини описывается как плывущая, что, по словам Бретона, всегда смущало его, так как ему слышалась в этом выражении — «ходит будто плывет» — ненужная и бессмысленная переключка со стихами Бодлера, в которых походка женщины сравнивается с танцем¹⁶⁶. Но десять лет спустя встреченная им женщина *тоже* вызывает ассоциации с определенным — из кафешантанного репертуара — танцем, именуемым как раз «плавание», из-за жестов, которые в нем имитируются. Выходит, с одной стороны, этот танец является объективацией образа поэмы, а с другой — только в поле ассоциаций Бретона, который связывает его как поэт с другим поэтом, происходит сцепление танца, плавание и ходьбы, конкретно характеризующее красоту женщины. Этот пример выводит нас на важнейший уровень индекса — на уровень синкатегоремы, где знак остается пустым, пока его не заполнит тот или иной референт. Причем и тогда он заполняется лишь временно, а референт выступает не более чем созвездием случайно перепле-

166 Имеется в виду «Воспарение» из «Цветов зла». — *Прим. пер.*

тенных фрагментарных взаимосвязей, меняющих взаимное положение в процессе потенциально бесконечных замещений.

Для Бретона, как и для других сюрреалистов, понимаемый так смысл — случайное сцепление ассоциативных фрагментов — коренится не только в субъективности, то есть не только в пространстве мысли и бессознательного, но и в пространстве внешнем, в реальности, искаженной своей ролью индекса, в непрерывном процессе референции. Этот момент утверждения изменчивости самого мира, его индексальной, синкатегориальной природы, может многих смутить. Они возразят: одно дело субъективность, а другое — реальность, объективная, устойчивая и определенная. И здесь нам следует вернуться к фотографиям, включенным в ткань «Безумной любви», и к их сравнению с вращающейся дверью, предложенному Бенямином. С моей точки зрения, фотография, которую неизменно считают чем-то второстепенным для сюрреалистов, несущественным ответвлением их практики, играет в ней, напротив, основополагающую роль.

Брассай сообщает, что в 1933 году Бретон попросил его сделать ночные снимки башни Сен-Жак, Цветочного и Центрального рынков для сопровождения на страницах сюрреалистского журнала «Минотавр» текста под названием «Ночь Подсолнуха», который затем (добавим от себя) и станет центральной главой «Безумной любви». Брассай действительно принес фотографии, как он делал регулярно, поскольку «Минотавр» изобилует иллюстрациями. Но снимать их в данном случае не пришлось: они уже имелись у него «с некоторых пор, в том числе и башня Сен-Жак, точно такая, как описывал ее поэт: под “бледной вуалью лесов”»¹⁶⁷. В начале 1930-х годов чувствительность Брассая и его точка зрения на французскую столицу были во многих отношениях сродни позиции сюрреалистов. Подобно Арагону и Бретону, Брассай был «ноктамбулой», и персонажи, которыми он населил свой «Париж ночью», кажутся перешедшими в его фотографии из жизни переулков-пассажей, воспетой Арагоном в главе «Парижского крестьянина», так '

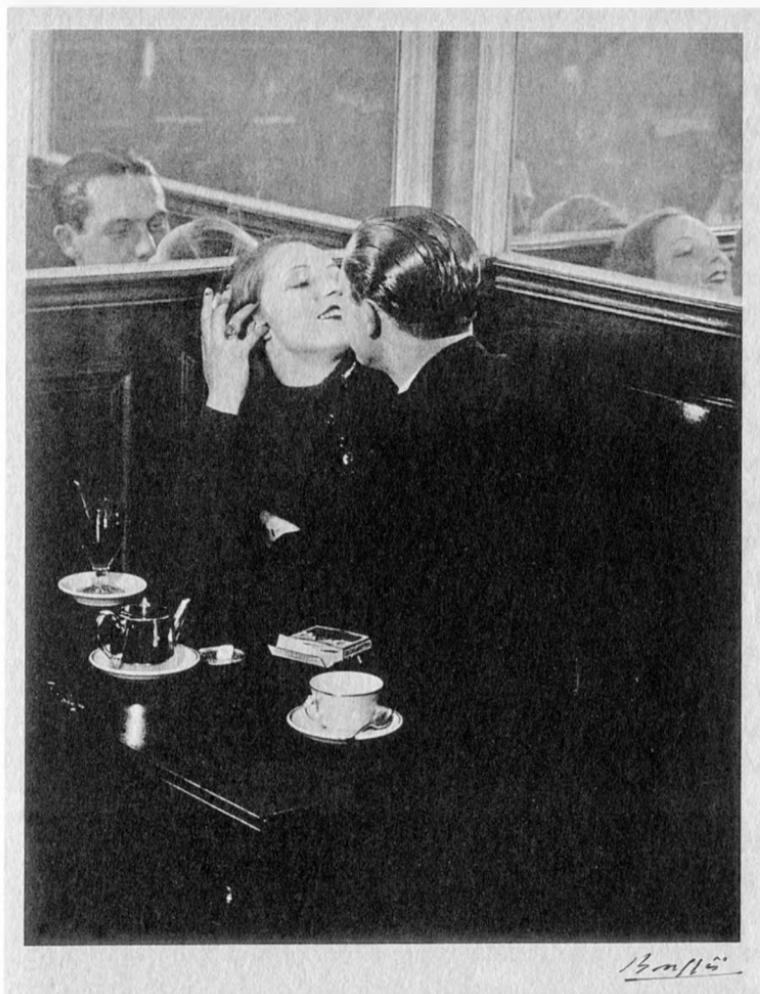
167 Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p. 51.

и названной: «Пассаж Оперы». Наряду с персонажами — сутенерами, проститутками, мелкими жуликами и завсегдастыми кабачков — совпадают и декорации двух этих миров, литературного и фотографического.

Арагон остановил внимание на пассажижах, так как они представляют собой парадоксальный сплав помещения и улицы, так как у них есть закрытая, защищенная часть, создающая иллюзию уединения. Между тем это места совершенно публичные, открытые для безымянного и враждебного людского потока. Brasserie тоже привлекали в городе места, где размывалась граница между публичным и частным, где можно было уединиться у всех под носом, где в зеркалах кафе и танцевальных залов, так же как в витринах пассажжей, сокровенный шепот плоти превращался в призывные возгласы афиш, рекламных плакатов и прочих знаков.

Фотография, как я уже отмечала, представляет собой разновидность индекса. Она сохраняет следы-свидетельства тел или вещей, оставивших свой отпечаток на светочувствительной эмульсии фотопленки. Поэтому легко решить, что удвоение, вершимое фотоснимком, схватывает эти тела и вещи в их единстве и фундаментальной связности. Однако на карточках Brasserie, запечатленные в полупубличном-получастном пространстве городской ночи, они предстают до странности фрагментированными, будто расколотыми на части, но при этом в некоем сцеплении со своими собственными знаками.

Обнимающаяся пара в кафе на площади Италии сама оказывается в объятиях углового зеркала. Отражающее действие двух зеркальных панелей повторяет объятия мужчины и женщины на стенах кафе, но повторяет в образе, обозначающем, кажется, вовсе не союз, а его противоположность. Профили влюбленных безжалостно разъединены и представлены в отрыве друг от друга: каждое лицо — в собственной отдельной раме. Расторгая слияние поцелуя, зеркала нагружают отраженные образы персонажей новым значением, которое можно истолковать как нарциссизм, эгоизм или агрессивное обольщение. Как это часто бывает у Brasserie, зеркала работают здесь как уменьшенные фотографии, включен-



28. Брассай. Влюбленные в парижском кафе на площади Италии. Около 1932. Желатинно-серебряная печать. 28,3 × 22,7 см. Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж

ные в поле главного снимка и напоминающие, что любой элемент реальности может быть расчленен оптической технологией и затем составлен заново или переработан.

Другая фотография представляет нам подавляющую своим присутствием женщину, которая стоит, опершись на бильярдный стол, в кафе на Монмартре. Выгнув спину и выпятив грудь, она неподвижно смотрит в объектив. Верхняя часть ее торса совпадает с центром изображения, и кажется, сама эта центровка утверждает нерасторжимое единство ее физического бытия. Однако четыре других элемента, окружающие центр, сообщая создают отношение, которое меняет смысл присутствия героини, подтачивая уверенность в его единстве и прочности. Два из них — ее собственные анатомические особенности: большой палец правой руки, прямо уткнувшийся в борт стола, и кисть левой руки, которую женщина растопырила, неосознанно сымитировав раздвинутые ноги. Случайное стечение этих жестов составляет красноречивый знак похоти — знак, выходящий на иной уровень значения в перекличке с двумя изображениями в зеркалах вверху снимка. В левом верхнем углу, над прямым большим пальцем, мы видим отражение мужчины в профиль, который будто бы — если следовать фотографической иллюзии — смотрит на отражение в другом зеркале, напротив него. Это второе изображение, в котором мы узнаем женский затылок, находится на вертикальной оси левой, растопыренной, руки. Завязывающееся в зеркалах отношение скрепляет, спаивает двух безымянных людей союзом, значение которого устанавливается дейктическими осями, соединяющими каждого из них с символом его пола. Таким образом, вокруг главной героини снимка складывается целое знаковое созвездие — изменчивый, фрагментарный, множественный и прекрасный знак, говорящий: шлюха.

Еще на одной фотографии зеркало в глубине помещения — в данном случае это комната борделя — вновь объединяет находящихся в комнате людей так, как это возможно только на визуальной поверхности снимка, вбирая их в пространство второго плана. Этот второй план образован прямоугольником шкафа, который



29/30

Brassai

29. Брассай. Проститутка у бильярда. Бульвар Роше-шуар, Моннартр. Около 1932. Желатинно-серебряная печать. 30,8 × 22,2 см. Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж



30. Брассай. В публичном доме на улице Кенкампуа.
Около 1932. Желатинно-серебряная печать.
23,3 x 16,8 см. Национальный музей современного
искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж



31. Брассай. Посетители кафешантана «Четыре сезона» на улице Лапп. 1932. Желатинно-серебряная печать. 30 × 24 см. Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж

играет роль внутренней рамы: стоящий на первом плане, спиной к нам, мужчина одевается, глядя в зеркало в одной дверце шкафа, тогда как в таком же зеркале в другой дверце мы видим виртуальное изображение его обнаженной партнерши. Представленная только в виде отражения, женщина лишена места в «реальном» пространстве и посредством переноса пространственно сомкнута со своим клиентом. В этом союзе, существующем исключительно в плане изображения, мужчина и женщина составляют временный, неустойчивый знак их встречи: анонимная сексуальная связь выражена через соседство двух безликих тел в зеркалах, через заточение их, в реальном пространстве отвернувшихся друг от друга, в смежных рамах.

Есть, однако, в этой фотографии, как и во многих других у Брассая, нечто еще — нечто принципиально важное и позволяющее нам распознать в ней настоящее созвездие человеческих форм, открывающих доступ к знаковому полю, в котором все знаки связаны между собой отношением взаимного представления. Операция, производимая здесь Брассаем, называется *mise en abyme*, или рекурсией. Она заключается в помещении в центр изображения еще одного изображения, повторяющего первое. Брассай прямо использовал этот прием в знаменитой фотографии, представляющей несколько пар, сидящих за одним столом в кафе на Мон-мартре¹⁶⁸. На этом снимке ситуация, существующая в «реальном» пространстве, удвоена ее отражением в виртуальном пространстве зеркала, расположенного внутри фотографического поля. Закольцовывая сюжет фотографии на себя, отраженное изображение закольцовывает на себя и само фотографическое представление как представление, помещенное внутрь процесса его создания. Рекурсия наглядно демонстрирует, что фотографии сами представляют собой виртуальные образы, лишь удваивающие образ мира реального. Нам приходится признать, что отраженные в зеркале персонажи не более и не менее «виртуальны», чем персонажи «реальные», видимые на фотографии. С помощью этого намеренного

168 Анализ рекурсии в этом снимке и, шире, в фотографии вообще см.: Craig Owens, *Photography en abyme*, in *October*, n° 5, Summer 1978, p. 73–88.

смещения уровней «реальности» Брассай определяет поверхность фотографии как поле представления, способное представлять свой собственный способ представления.

Но цель Брассая не исчерпывается демонстрацией специфических условий фотографического дискурса. Удвоение «реальной» ситуации в зеркальном отражении влечет за собой еще одно удвоение: четыре человека, сидящие по одну сторону стола, получают в качестве двойников — по наружности, жестикуляции, манере поведения — четырех других, сидящих напротив них. Смычка, устанавливаемая полем фотографии и его закольцованной на себя структурой, побуждает увидеть в этих симметричных парах образы, представления друг друга.

В фотографии сцены в борделе, о которой я говорила выше, функция зеркального отражения, представляющая фотографию как закольцованный виртуальный образ, применена так, что мы воспринимаем поле снимка как вставленные друг в друга концентрические прямоугольники, рамы, каждая из которых заключает в себе реальность, в то же время являющуюся изображением: общая рама фотографии заключает в себе образ комнаты, рама шкафа заключает в себе образ пары, рама зеркала слева заключает в себе образ проститутки. Однако эту «матрешку» можно раскладывать как от краев к центру, так и в противоположном направлении — от центра к краям, и в этом случае очевидная виртуальность того, что присутствует только в отраженном пространстве зеркала, распространится вовне и охватит, заключит в себя также мир образов по эту сторону зеркала, а в конце концов и всю фотографию. Вследствие этого процесса, способствующего превращению прочной и явственной «реальности» в поле представлений, мы и получаем возможность читать сами тела персонажей как знаки.

Как я сказала, Брассай не просто обладал родственной сюрреалистам чувствительностью, но и на глубоком, значимом уровне участвовал в их творчестве. Возможно возражение: ничего особенно сюрреального в его фотографиях нет. Ничто не расплывается и не распадается, нет никаких странных или шокирующих сочетаний (хотя есть забавные или ироничные), ничто не свидетельствует

о стремлении воссоздать пространство сновидения. Однако само пространство рекурсии, кольца, заточающее человека в череде зеркал, в без конца расходящемся в стороны поле представления, роднит Brassая с Арагоном или Бретоном. Арагон в «Парижском крестьянине» завершает описание пассажа Оперы размышлением о рекурсивном опыте:

Разум отдается этим тенетам, безвозвратно влекущим его к развязке своей судьбы, в лабиринт без Минотавра, где ему снова, преображенной, словно Пречистая Дева, является Ошибка-Греза со всепроникающими, как радий, пальцами, моя поющая возлюбленная, моя взволнованная тень. <...> То, что так заботило меня в этом безудержном трансе, когда сознание ощущало себя утлым бугорком между пропастями, — моя бедная уверенность в себе, — что от нее осталось? Я — всего лишь миг вечного падения. Ушедшая из-под ног земля не возвращается. Современный мир — это мир, принимающий мой способ жить¹⁶⁹.

Говоря о «современном мире», Арагон, конечно же, говорит о городе, ибо это город сделал возможным систему ассоциаций, в которой любая вещь может быть прочитана как знак другой вещи, лабиринт-Париж может наложиться на лабиринт бессознательного Бретона, а дейктическое отношение в обличье двусторонней стрелки — показать, что значение любого его элемента дается тому другим элементом, вбирающим его — как все элементы вбирают друг друга — в свое поле представления. Город как конвульсивное поле, разорванное на звенья представлений, каждое из которых всасывает в себя другое и так далее, — город как непрерывный процесс референции — вот что такое для сюрреалистов современный город и мир.

Потому они и восхищались парижскими пассажами — местами, как нельзя лучше соответствующими такому восприятию города. Это у них Бенъямин подхватил название большой книги,

169 Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* [1926], Paris, Gallimard, 1975, p. 133–134.

которую задумал написать, — «Passagenarbeit»¹⁷⁰: город-идеограмма должен был выступить в ней выражением новых форм и возможных значений культуры. Другим подобным местом был блошинный рынок, среди множества гимнов которому, пропетых Бретоном, самый последовательный мы находим в начале все той же «Безумной любви».

Бретон рассказывает, как однажды, отправившись на блошинный рынок вместе со скульптором Джакометти, купил там деревянную ложку с рукояткой, украшенной резной туфелькой¹⁷¹. По его словам, в момент покупки он не мог себе объяснить, что привлекло его в этом предмете, и вокруг очевидной абсурдности приобретения между ним и Джакометти завязался длинный разговор. Но, едва оказавшись у него в руках, ложка вызвала в нем целый пучок ассоциаций и догадок об их значении. Примерно месяцем ранее Бретону запала в голову странная, бессмысленная фраза, мелькнувшая в момент пробуждения: «пепельница Золушка». Эти слова показались ему одновременно многозначительными и абсурдными. Зачарованный ими, он попросил Джакометти вылепить модель туфельки для стеклянной пепельницы, на что тот согласился, но так ничего и не сделал. По прошествии времени Бретон обо всем этом позабыл.

Теперь же, когда он принялся разглядывать случайно купленную ложку, она предстала ему в головокружительной рекурсии — вся целиком показалась туфлей, которой маленькая (резная) туфля служит каблуком, имея при этом на своем каблуке еще одну туфлю, и так далее до бесконечности. Эта цепь замещений и представлений в миниатюре навела Бретона на мысль, что сей скромный фрагмент реальности является не только материализацией слов «пепельница Золушка» в обличье Золушкиной туфельки, но также, что куда важнее, *индексом*. Ибо он, этот объект, указывал — задним числом — и на бессознательный генезис автоматической

170 «Труд о пассажах» (нем.); в русскоязычном обиходе чаще — «Пассажи». — Прим. пер.

171 André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 41 sq. (рус. пер.: Андре Бретон, *Безумная любовь*. Звезда кануна, указ. соч., с. 21 и сл.).

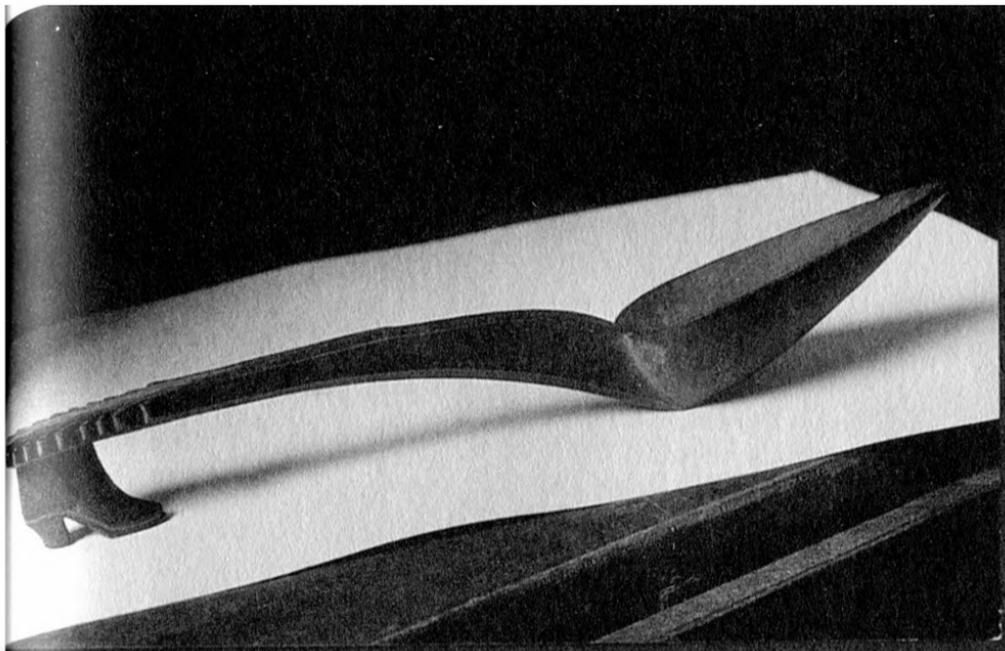
фразы, и — с опережением — на ее смысл, открывшийся, когда Бретон узнал в тувфельке фетиш, вместилище фаллоса и, так сказать, смещение источника эротического желания. Ложка-туфелька стала, таким образом, одновременно прочтением его бессознательного и стрелкой, указывающей путь к объекту желания, за которым он затем и устремился по ночному городу.

Как двойная стрелка, эта ложка-туфелька выступает первым на страницах «Безумной любви» символом объективной случайности, и неотъемлемой частью истории является то, что Бретон нашел ее на блошином рынке. Ведь сюрреалисты видели в нем уменьшенное представление города, а необычайное разнообразие объектов предоставляло материальную опору для запуска цепи бесконечных взаимных отсылок.

Удобным подступом к идее реальности как основы кольцевого умножения референций служит фотография — залогом тому ее собственный статус индекса. И в свете такого представления о самом Реальном стоит пересмотреть штамп, уделяющий фотографии судьбу реалистического искусства.

Нью-Йорк, 1980¹⁷²

172 Первая публикация: *College Art Journal*, vol. 41, Spring 1981. — Прим. пер.



32. Ман Рэй. «На высоте туфельки, слитой с нею». Фотография для книги Андре Бретона «Безумная любовь» (воспроизведена в первом издании, 1937, на с. 45, в сопровождении слов Бретона, служащих с тех пор названием работы)



33. Ирвинг Пенн. Нью № 18. 1949–1950. Желатинно-серебряная печать. 41 × 38,4 см / Нью № 17. 1949–1950. Желатинно-серебряная печать. 42,2 × 39,5 см. Художественный институт, Чикаго

О ню Ирвинга Пенна: фотография как коллаж

То, что раньше мог увидеть только очень умный глаз, теперь может увидеть каждый. Человек, информированный благодаря фотографиям, легко способен вообразить то, что было чисто литературной метафорой, — географию тела: например, сфотографировать беременную женщину так, чтобы ее живот выглядел, как холм, или холм — чтобы он выглядел, как живот беременной¹⁷³.

Сьюзен Сонтаг, «О фотографии»

Большая серия этюдов обнаженной натуры, выполненных Ирвингом Пенном и опубликованных примерно в годовом промежутке между 1949 и 1950 годами, была для фотографа своего рода подпольной операцией, атакой камикадзе на себя самого, на свой публичный образ модного фотографа. Если самой известной попыткой Пенна выйти за пределы модной фотографии можно считать «Комнатные миры» — альбом индивидуальных и групповых портретов местных жителей в Марокко, Куско, Непале, Хэйт-Эшбери¹⁷⁴, — то его ню воспринимаются как миры, замкнутые в еще более тесном пространстве — скажем, в приватном кабинете, запертом на ключ. Во всяком случае, они резко расходятся с публичностью моды: бесприемная нагота прямо противоположна обилию одежд — покрытий, защитных заграждений тела; расслабленная грузная плоть, которой любителю фотограф, выглядит антиподом натужно-гибких поз манекенщиц. Изолируя торс как территорию эrogenных зон, фотографии Пенна отменяют установленный модой закон, согласно которому эмблемы сексуальности смещаются от центра женского тела на периферию — к ногтям, мочкам ушей, волосам, шляпам.

173 Сьюзен Сонтаг, *О фотографии*, пер. В. Гольшева, М., Ад Маргинем Пресс, 2013, с. 134 (перевод слегка изменен).

174 Вышедший в 1974 году, альбом объединил студийные снимки, сделанные Пенном в период с конца 1940-х по начало 1970-х. Куско — административный центр одноименной провинции в Перу (с работ, сделанных там в 1948 году, началась серия); Хэйт-Эшбери — район Сан-Франциско, во второй половине 1960-х центр субкультуры хиппи (представителей которой и запечатлел Пени). — *Прим. пер.*

В то же время эти работы стремятся расположиться, обособиться в пространстве, не подведомственном культуре стиля. Это заметно по их тяготению к той культуре культуры, пример которой дает искусство XX века. Пикассо в своих протокубистских ню любил показывать *terribilità*¹⁷⁵ сексуального объекта. Матисс и Модильяни каждый по-своему извлекали из задранного бедра или груди целую поэтику линии, создавая на ее основе неожиданные орнаментальные ансамбли. Майоль и Архипенко обнаруживали во фрагментах архаической скульптуры силу потенциальных, готовых пробудиться формальных энергий. Многие другие скульпторы, в том числе Бранкузи и Мур, отталкивались в своих исследованиях упрощенной формы от грубых пропорций и красноречивого фетишизма первобытных статуй.

Тот или иной из этих визуальных тропов обыгрывается почти во всех фотографических экспериментах Пенна с обнаженной натурой. Сидящая фигура в профиль, обрезанная кадром ниже плеч и выше колен, так что мы видим лишь ее спину и грудь, обнаруживает — наделяя их телесностью — массивные формы, ограниченные контуром с четкостью скобок: она говорит на языке Майоля и его интерпретации классического фрагмента. Холмы плоти другой модели, лежащей на боку, будучи превращены тенью и пятнами темного бархата в нагромождение разрозненных органических элементов, следуют представлению о форме, родственному «Сгущениям» Ханса Арпа или хтоническим богиням Генри Мура. Наконец, обнаженная, снятая фронтально, с расходящимися, как при ходьбе, ногами и невероятно белыми на сером фоне бедрами, резко сужается на уровне груди, напоминая женщин-амфор из декупажей Матисса и керамики Пикассо. Чистота образуемой ею линии, одновременно подчеркивающая плоскую поверхность и устремленная назад, влекомая утрирующим ракурсом в глубину, кажется кристаллическим выражением серии виртуозных рисунков Матисса, изображающих современных одалисок.

175 Ужас, жуть, жестокость (*итал.*). В истории искусства это слово ассоциируется с произведениями Микеланджело, применительно к которым (как и к самому скульптору) было употреблено папой Юлием II как обозначение их грозного величия и непомерной силы. — *Прим. пер.*

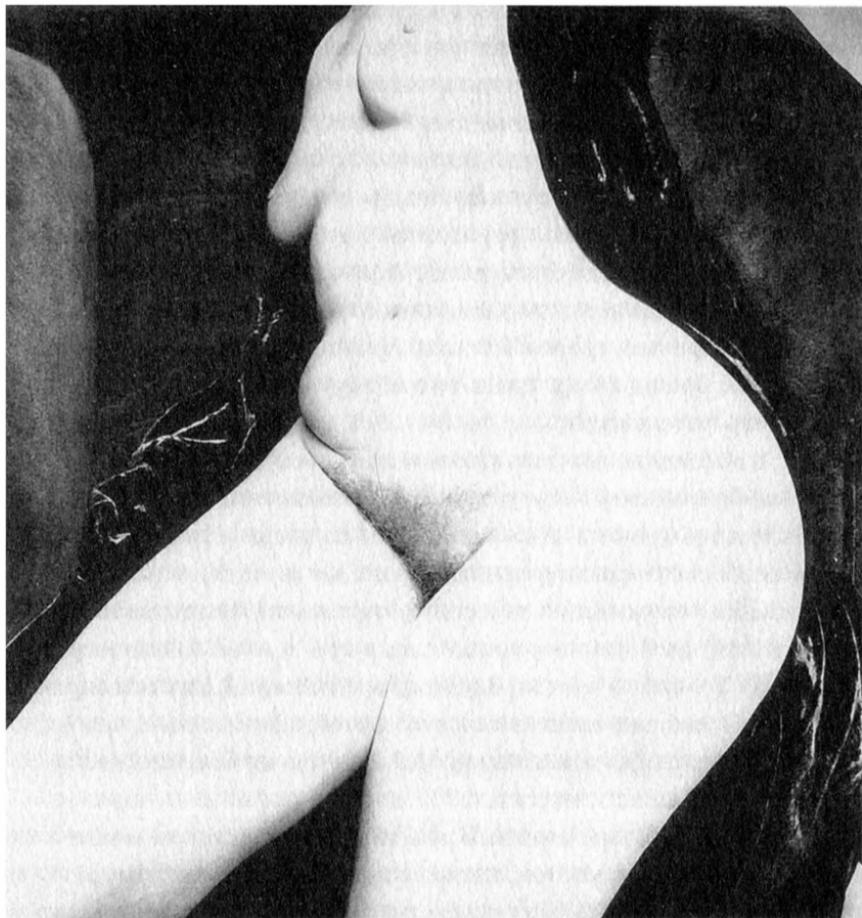
Фотографии Пенна прослеживают широкий репертуар эстетических форм XX века, танцующих перед нашими глазами немного навязчивым калейдоскопом знакомых образов. Складывается впечатление, что отчасти эта некоммерческая работа, которой Пенн занялся по собственной инициативе, сводилась к сортировке и утилизации накопленных познаний о формальных открытиях модернизма.

Однако этот сравнительно новый формальный язык — не единственное, что отзывается в этюдах Пенна. Есть в них переключки с теми всплесками либидо, которые пронизывали в 1930–1940-х годах образы сюрреализма. В 1934-м Рене Магритт в картине «Изнасилование» превратил в сексуальный символ женское лицо, просто заменив черты лица элементами торса — изобразив на месте глаз, носа и рта, соответственно, грудь, пупок и лобок. Фотографии Пенна с их крупными планами, фронтальностью и подчеркнутой графичностью манеры производят то же впечатление торсов, превращенных в лица: похотливо улыбается лобок, уставились в зрителя груди, ребячески кривляется пупок.

В основе этих визуальных переключек и ассоциаций лежит прежде всего техника, с которой экспериментировал фотограф: он отказался от передачи деталей и тщательной моделировки тела, представив последнее как почти совершенно плоскую белую массу, готовую к трансформации, мутации, абстракции. Технологически дело сводилось к отбеливанию тела перед проявкой фотографии. Сделанные негативы Пенн переносил на фотобумагу с помощью увеличителя при выдержке, повышенной на 2–100 ступеней, затем проявлял отпечаток, получая совершенно черный лист. После этого отпечаток погружался в отбеливающий раствор, и черное поле изображения становилось белым со множеством пятнышек. В таком состоянии оно проявлялось вновь. По ходу этого процесса желатинно-серебряная эмульсия бумаги сохраняла информацию о самых темных участках изображения, тогда как информация менее стойкая, в основном относящаяся к более светлым оттенкам тела, разрушалась. Затрагивая преимущественно средние тона, это частичное разрушение придавало самым светлым участкам серого вид шерохова-



34. Ирвинг Пенн. Ню № 139. 1949–1950. Желатинно-серебряная печать. 39,4 x 37,5 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк



35. Ирвинг Пенн. Нью № 130. 1949–1950. Желатинно-серебряная печать. 40,3 x 38,1 см. Художественный институт, Чикаго

той поверхности доски или волокнистых дорожек, обнаруживающих само строение бумаги. Это чисто фотографический прием, неизменным условием которого служат изъяны фотобумаги и непрочность фиксируемой фотохимическим способом информации.

Но, сколь угодно тесно связанный с природой фотографии, он, как мы видели, все равно перекидывает мостик, ведущий к другому миру, к другому полю формальных возможностей — а именно к полю живописи, скульптуры и графических искусств. Иначе говоря, в этом кабинете, где уединился со своими обнаженными Пенн, мы встречаем скорее Матисса, Архипенко и Арпа, чем Вестона, Кертеса, Брандта и др. Здесь-то и обнаруживается слабое место в броне его фотографий.

В последние лет пять критический дискурс о фотографии заметно обогатился. Ее статус в пространстве эстетики и искусства становится все прочнее, и наконец, пусть не впервые, но, по крайней мере, более твердо и уверенно начинают звучать некоторые вопросы. На чем основано качество фотоснимка? Что позволяет назвать одну фотографию хорошей, а другую — плохой или посредственной? Только ли в индивидуальном отношении, личном вкусе тут дело? Насколько зависит качество фотографии от учета в ней природы фотографического медиума? Или оно по большей части связано с особенностями сюжета? Если фотография не исчерпывается фотобумагой, химическими реактивами, объективом и освещением, а определяется тем, как все эти элементы вовлекаются в общение с реальностью, то где следует располагать ее предпосылки как медиума? Означает ли необходимое присутствие реальности в фотографии, что она от природы двусмысленна и что рассуждать о ее сущности — все равно что метать бисер? И какова во всем этом роль полуавтоматического характера фотографирования, того, что во всем, исключая возможность выбора и компоновки сюжета, процесс получения снимка уклоняется от контроля фотографа, которому остается в конечном счете лишь отбирать, сортировать и отбрасывать лишнее?

Убедительных ответов ни на один из этих вопросов пока нет. Или, вернее, разноречивых ответов так много, что под пере-

крестным огнем позиций дискурс о фотографии вязнет в болоте неопределенности. Однако по всем этим дебатам проходит красной нитью идея о том, что фотографы как-то делятся между собой по их отношению к реальности, по тому, какую ее долю они выпускают в фотоснимок, до какой степени терпят ее хаос, не пытаются его преобразовать. В 1930–1940-х годах те из них, кто стремился упорядочивать и структурировать, составляли своего рода блок, объединенный понятием фотографического видения. По их мнению, фотография способна выявить достоинство и врожденную гармонию в любой заурядной вещи, в любом фрагменте природы, ибо представляет собой некое рассуждение о реальности. Но для фотографов, вышедших на сцену за два последних десятилетия, она — не столько суждение о реальности, сколько непосредственный приемник реальности. Как результат фотохимического переноса мира на пленку фотография выступает своего рода оттиском, матрицей, следом. Те из фотографов, кто в этом убежден, ищут в снимке такой же вещественности и полноты деталей, как в мире, а может быть, и большей, учитывая способность фотографии концентрировать. Фотограф в таком случае оказывается не скульптором, освобождающим присущую материи — неумолимо немой — формальную красоту, а скорее исследователем, старающимся представить место драмы в естественном состоянии, со всем избытком беспорядочных деталей. И в то же время он должен расшифровать оставшиеся на этом месте улики, индексы, дабы под его действием хаос организовался и приобрел смысл.

В очерченной перспективе постепенного отхода от фотографического формализма, а особенно — от любого формального видения, сообразного эстетическим конвенциям других видов искусства, ню Пенна могут показаться отрекающимися от фотографии. Ведь фотография сегодня стремится к избирательному соседству: она позволяет себе вдаваться в любой род реальности, но только не в искусство, ибо чувствует в нем угрозу для себя, опасность потерять самостоятельность.

Так или иначе, вопросы критики сохраняют свое значение, а доминирующая в данный момент тенденция остается всего

лишь тенденцией, неспособной закрыть дискуссию одним фактом своего авторитета. Отсюда — особый интерес к любой новой попытке пролить свет на природу фотографии, к любым новым сведениям на этот счет. Нью Пенна как раз и относится к таковым благодаря одной специфической особенности. Они выявляют одно из существенных свойств фотографии, обнаруживая ее родство с *коллажем*.

Чтобы ясно понять это, нужно ненадолго вернуться к истории искусства — того самого искусства, в чрезмерной верности которому Пенн дает повод себя упрекнуть. На самом деле он, с моей точки зрения, произвел над искусством оригинальную манипуляцию, чтобы сказать нечто определенное о самой фотографии — о ее отличиях от других форм изображения и даже о ее разрыве с ними.

Как известно, коллаж — это прикрепление к поверхности картины или рисунка, с помощью клея или как-либо иначе, совершенно чуждого им «реального» материала. Обычно таковыми выступают вырезки из газет или обоев, которые, оказавшись рядом с карандашными штрихами или мазками, изображающими некий предмет, особым образом меняют характер прочтения всего образа. С одной стороны, конкретная материальность этих осколков реальности вопиет о том, что как они сами, так и поле, на которое они наложены, — плоские, что сразу подрывает способность нарисованной или написанной красками линии вызвать устойчивую иллюзию трехмерного пространства. А с другой стороны, их очевидная инородность демонстрирует чисто условную природу рукотворного изображения путем своего рода эскалации онтологического контраста. Но если эти куски бумаги, будь то газета или обои, воздействуют на графичность, на письменный характер произведения, то и сама эта графичность меняет их реальность, вбирая их в метафорический язык визуального описания. Так, например, под влиянием полуочертания стакана или бутылки газетная вырезка, служащая этому рисунку фоном, берет на себя изобразительную задачу и начинает значить нечто иное, чем она есть, подражать виду жидкости в стакане или текстуре бутылки. Подобным образом кусок обоев с цветочным орнаментом превращается в край резного

столика, становясь неотъемлемой частью произведения, его изобразительной системы.

Приклеенный элемент коллажа более явственно, более зримо, чем традиционные составляющие образа — цветное пятно, заливка туши, — утверждает свое существование в качестве реального объекта, но в то же время и свою способность изображать, значить, замещать нечто другое. И как раз потому, что является частицей реальности, он прикасается к чему-то глубоко свойственному процессу изображения. Ведь элемент коллажа — это всегда или почти всегда фрагмент, а если и целый объект — коробок спичек или пачка сигарет, — то изолированный, вырванный из своего обычного мира. Его фрагментарный характер существен для коллажа, ибо позволяет последнему пошатнуть свойственное всякому изображению притязание на целостность. Самая реалистическая картина всегда работает как система нехваток: объем модели, ее текстура, ее исходный размер — все это в ней отсутствует. Приклеенный элемент своей откровенной фрагментарностью привлекает к этому отсутствию внимание, делает его, так сказать, присутствующим, выявляет истинную природу изображения, которое всегда есть видимость, редукция, замена, знак. Благодаря коллажу «реальное» входит в изобразительное поле на правах фрагмента и фрагментирует реальность изображения.

Одна из самых необычных особенностей ню Ирвинга Пена — это впечатление, что перед нами коллаж. На фоне ровной, кричащей белизны пучок лобковых волос, тяжелая складка живота или ярко освещенная драпировка кажутся фрагментами реальности, наложенными на фотографический отпечаток. Естественно, мы знаем, что текстура волос, плоти или бархата вовсе не приклеена к фотобумаге, а входит в сплошную информационную ткань, преподносимую снимком. Вот только эта информационная ткань — не сплошная, ибо она была частично разрушена. Поэтому эти перекликающиеся с внешним миром текстуры и кажутся изолированными, с одной стороны — словно брошенными на поверхность бумаги, а с другой — наделенными почти галлюцинаторными присутствием и вещностью. Столь же естественно для нас и то, что эти

отдельные визуальные пятна принадлежат фигуре, придающей им единство, — обнаженному телу. Но опять-таки это тело настолько разъедено светом и растворено в листе бумаги, что сколько-нибудь выделяющаяся на нем зона воспринимается как фрагмент. К тому же эта фрагментация, затрагивающая все внутренние элементы изображения, усилена общим обрамлением кадра, который обрезает тело и позволяет увидеть лишь его часть.

Искусство XX века взялось определить художественное произведение как безусловное, независимое, самодостаточное, автономное и целостное единство. Случайность обстоятельств реального мира должна была уступить место логическому совершенству, существующему за счет себя и для себя, — такому, например, как плоские решетки Мондриана или безупречно ровные эллипсоиды Бранкузи. Коллаж — прирожденный враг этого идеала, ибо он впускает в плод червя реальности, неопределенной и произвольной, обрекающей всякое произведение на участь быть набором фрагментов. Как выясняется, прекрасно владеет языком коллажа (в концептуальном, а не в техническом смысле) и фотография. По необходимости будучи фотографией мира, она всегда является нам как фрагмент: различные текстуры, собранные в поле снимка, привлекают взгляд своей четкостью и как бы отталкивают друг друга, так что мы чаще всего читаем фотографии отдельными элементами, один участок за другим. Мало того, поскольку любая фотография представляет событие или объект, реально существовавшие в определенном месте и в определенный момент, — таково, в терминологии Ролана Барта, «это было» фотографического сюжета, — «присутствие» фотографического образа всегда скорректировано его статусом свидетельства, следа, напоминания. В сердцевине представительной власти фотографии сидит оговорка об отсутствии (реального), составляющая предпосылку всякого представления. Розыск этого отсутствия неизменно сопутствует удовольствию от фотографии.

Утверждая, что принципы коллажа и фотографии глубоко родственны, надо отметить, что, хотя многие фотографы использовали это родство, немногие сумели его выявить. Это удалось

Ирвингу Пенну в его ню, которые тем самым приобретают значение для фотографии как таковой. Даже отсылки к миру модернистского музея, заметные в нынешних работах Пенна, повинуются принципу фотографии как коллажа: они лишь провоцируют и усиливают ощущение центробежного движения, того бега вовне и за пределы, что составляет неизбывную изнанку фотографической «непосредственности».

Нью-Йорк, 1980¹⁷⁶

176 Первая публикация: *Earthly Bodies*, New York, Marlborough Gallery, 1980. — Прим. пер.

IV С точки зрения фотографии

Corpus delicti¹⁷⁷

Курильщик добавляет к своей работе последний штрих.
Он хочет слиться с пейзажем¹⁷⁸.

Андре Бретон

Один из главных представителей сюрреализма в живописи описывает в 1933 году следующую воображаемую сцену: человек самозабвенно смотрит на светлую точку, которая кажется ему звездой, пока его видение не прерывается осознанием, что это всего лишь тлеющий кончик сигареты. Следом говорится, что на самом деле кончик сигареты представляет собой единственную видимую точку огромного «психо-атмосферно-анаморфного» объекта, что, как уверяет нас автор, заставляет усмотреть в заурядном тлеющем пепле «самое неоспоримое напоминание о его иррациональном соблазне и очаровании».

Согласно предшествующему тексту, эти загадочные «психо-атмосферно-анаморфные» объекты представляют собой сложные, созданные в темноте реконструкции некоей исходной вещи, вслепую выбранной из множества других. Подобную реконструкцию бросали вниз, опять-таки в темноте, с 30-метровой высоты, чтобы ее можно было заметить, но никак не опознать, и на лету фотографировали. Полученный снимок, не глядя на него, погружали в кубический резервуар с расплавленным металлом, который затем охлаждали до затвердения. Запечатленную таким образом тень невидимой тени, замкнутую в непроницаемый футляр, наш автор характеризует в качестве *бесформенной*.

Далее тот же автор — не кто иной, как Сальвадор Дали, — описывает ситуацию, в которой он рассказывает заинтригованному слушателю историю объекта, видимого лишь в виде горстки тлеющего пепла. Эта крайне запутанная

177 Состав (букв. тело) преступления; улики (лат.). — Прим. пер.

178 André Breton, *Le soleil en laisse*, in *Clair de Terre*, Paris, Gallimard, 1966.

история призвана «не оставить малейших сомнений в том, что данный объект включает в себя, наряду с прочими важными элементами, два настоящих черепа — Рихарда Вагнера и Людвига II Баварского, — которые, как убедительно доказывает автор, будучи особым образом размягчены, как раз и курят дымящуюся сигарету». Соблазнительный запах гнили и разложения, распространяемый их дымом, составляет, как выясняется ниже, квинтэссенцию *бесформенного*.

Текст Дали завершается утверждением: «Кончик этой сигареты излучает блеск, чарующий взор неизмеримо более, нежели свет самой яркой и удаленной звезды, какой только проходит сквозь атмосферу»¹⁷⁹.

А вот изображение, созданное более чем за десять лет до этого Ман Рэем: от нижнего края фотографии поднимается странная конструкция, образующая пирамиду, вершина которой упирается в верхний край. Эта вершина представляет собой сигарету, чей тлеющий пепел освещает верхнюю половину снимка, а нижний конец воткнут в рот, едва угадывающийся наверху пирамидообразной человеческой массы. В самом деле, «постаментом» сигареты оказывается голова, развернутая на 180 градусов, так, что в ней почти невозможно узнать черты человеческого лица. Нижняя часть снимка занята ниспадающей копной волос, образующей беспорядочное переплетение завитков.

С холодной экономией, пользуясь двумя простейшими приемами — переворотом и крупным планом, — эта фотография создает образ *бесформенного*. Сделанная как раз накануне первых залпов сюрреалистской революции, выпущенных «Манифестом» Андре Бретона (но уже после «периода спячки» сюрреализма, как он характеризуется в этом тексте¹⁸⁰), она

179 Salvador Dalí, *Objets psycho-atmosphériques-anamorphiques*, in *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 5, mai 1933, p. 45–48.

180 «Период спячки» относится там к 1922–1923 годам, когда группа, сплотившаяся вокруг Бретона, начала эксперименты с автоматическим письмом, записью снов и гипнотических трансов.

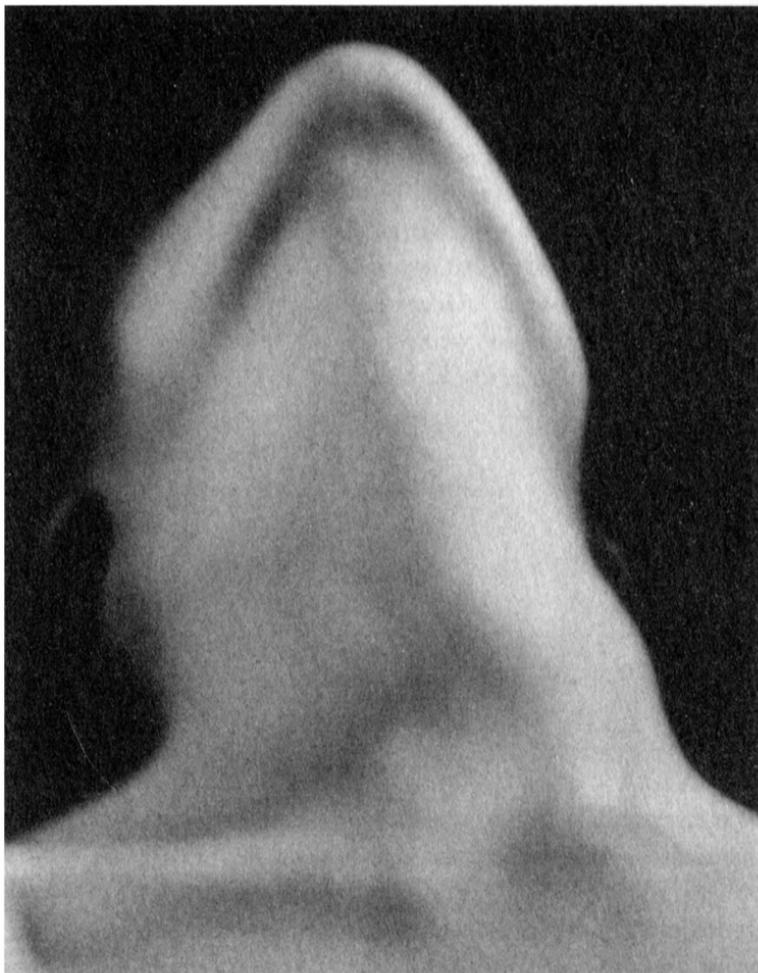


36. Ман Рэй. Без названия (Голова с сигаретой. Нью-Йорк). 1920. Желатинно-серебряная печать. 22,8 x 16,8 см. Музей Дж. Пола Гетти, Лос-Анджелес

послужила бы удачным сопровождением цитированной выше статьи Дали в журнале «Сюрреализм на службе революции», что было бы к тому же вполне логично с учетом вхождения Ман Рэя в литературные круги движения. С 1924 года он считался едва ли не штатным фотографом этого журнала, уже в первом номере которого были опубликованы шесть его работ. Уступив своему ассистенту, Жаку-Андре Буаффару, иллюстрирование романа Бретона «Надя», Ман Рэй сделал фотографии для «Безумной любви»; его же снимки были позднее выбраны Тристаном Тцарой для сопровождения его статьи об «одном автоматизме вкуса»; и, наконец, он же фотографировал призраков для текста Дали об «аэродинамических видениях» (1934).

Фотография «Без названия (Голова с сигаретой)» — не просто случайность в творчестве Ман Рэя, не просто счастливое совпадение, которое мог бы заметить и использовать сам Дали, если бы тому помогли обстоятельства. Задействованные в ней стратегии напоминают о себе у Ман Рэя неоднократно, когда он разрушает привычный образ человеческого тела, вычерчивая заново карту этой, казалось бы, самой что ни на есть знакомой нам территории. Еще один пример того же эффекта дезориентации дает работа «Анатомии»: человеческая плоть вновь образует возвышающуюся пирамиду, но на сей раз голова не перевернута, не удивляет непривычным обликом узнаваемых глаз и носа, хотя ее положение вновь озадачивает. Перед нами нижняя часть подбородка, переходящая в шею, а голова сильно запрокинута назад, так что наш взор скользит по мускулатуре шеи — напряженно вытянутой, но в то же время странно размягченной освещением и нечеткими контурами, что пробуждает в образе черты чего-то мокрого и вздувшегося, словно живот и голова лягушки. Нет ни глаз, ни носа — только это место, на котором вообще-то должно находиться лицо.

Фотографы-сюрреалисты были мастерами *бесформенного*, достичь которого можно, как доказал Ман Рэй, просто перевернув тело и вызвав тем самым дезориентацию. Так и действовали Буаффар в своем впечатляющем «Ню» для



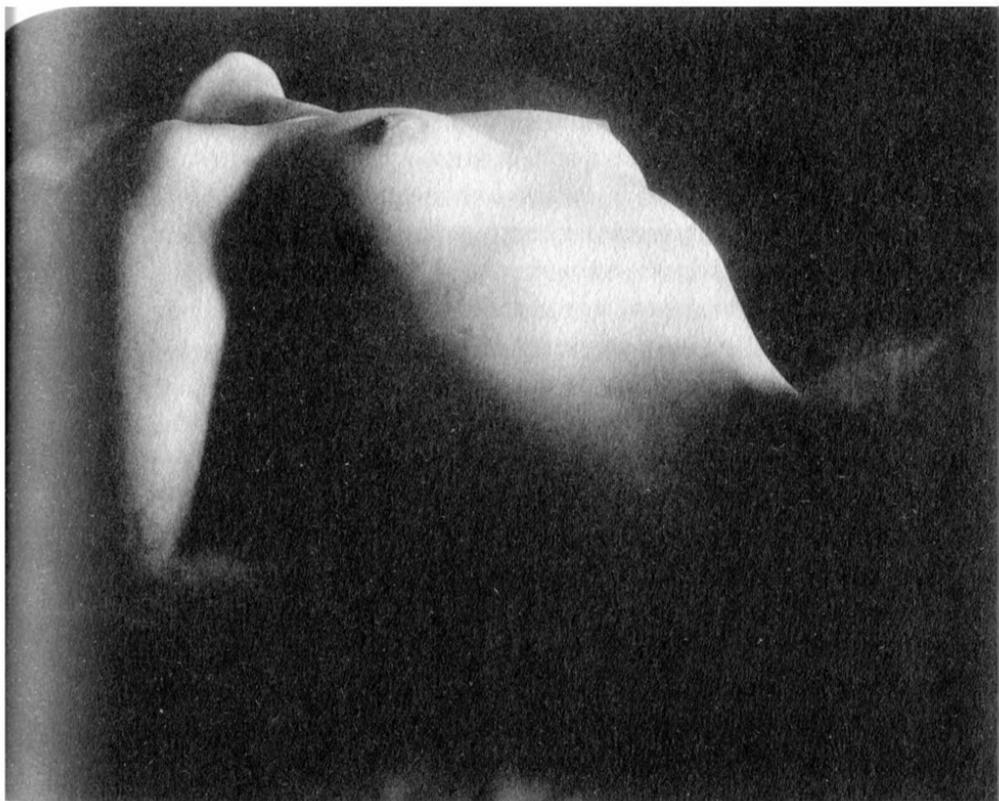
37. Ман Рэй. Анатомии. 1929. Желатинно-серебряная печать. 22,6 x 17,2 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк

журнала «Документы» или Брассай в не менее впечатляющем снимке, выбранном для вступления к статье «Многообразие человеческого тела» на страницах «Минотавра»¹⁸¹. Эта работа следует стратегии «Анатомий»: захватывая выгнутый торс сильно снизу, камера запечатлевает (или создает, воображает?) обнаженное тело в его животном облике. Освещение, погружающее в тень бедра и ягодицы модели, а также точка зрения, с которой голова оказывается заслонена грудью и плечами, сообща создают образ головы неведомого животного: выпуклые груди кажутся выступами рогов, а торс и руки, омываемые светом, становятся лицом и ушами.

Подобное описание процесса восприятия объектов — как будто бы... (грудей — как будто бы это рога, руки — как будто бы это ухо) — может навести на мысль, что я хочу сказать следующее: фотографы, работавшие в кругу сюрреалистов, просто переняли у них пристрастие к экстравагантным, неожиданным и иррациональным метафорам, которые так любили поэты данного круга и которые прямо описываются во множестве деклараций сюрреализма. Но, будь так, за кадром осталось бы само действие как будто бы, то, как этот эффект реализуется синтаксисом захвата объекта фотоаппаратом — переворачиванием тела, точкой зрения снизу вверх, ракурсом и кадрировкой. Восприятие, видящее в человеке животное, вызывается особой пространственной техникой, весьма родственной тому ослеплению, о котором пишет Дали, — техникой, низвергающей образ в головокружительный мир без ориентиров, техникой демонстрации падения. Тело становится невидимым в качестве человеческого, ибо оно упало и стало животным.

Существует, стало быть, техника создания подобного образа, облегчаемая фотоаппаратом: телу или объективу придается определенный поворот, который и превращает человеческую фигуру в фигуру падающую. Камера автоматизирует

181 Maurice Raynal, *Variété du corps humain*, in *Minotaure*, n° 1, février 1933, p. 41.



38. Брассай. Нью. Около 1931–1932. Желатинно-серебряная печать. 17,6 × 31,3 см. Иллюстрация к статье Мориса Рейналя «Многообразии человеческого тела» («Минотавр», № 1, 1933, с. 42)

этот процесс, делает его механическим: фотограф нажимает на кнопку, и происходит падение.

Но вот тут по совершенно гладкой поверхности сюрреалистской теории проходит едва заметная трещина. Ведь что такое сюрреалистическая метафора, странная встреча зонтика и швейной машинки, как не вызванное случаем *как будто бы?* Этот случай происходит автоматически, падает на пассивного поэта, который просто ждет, пока его сны, его каракули, его фантазии не предоставят ему причудливые образы бессознательных желаний. Понятия непредвиденности, случая, «объективной случайности» многократно обосновываются в текстах Андре Бретона. В свою очередь, механизация создания изображения, обеспечиваемая фотографией, вступает с этой поэтикой случайности в противоречие, пусть и малозаметное. А если так, то стоит задуматься, не является ли крохотная трещина, подмеченная нами, намеком на нечто куда более важное, на нечто основополагающее, как тот сигаретный пепел, что предвещает вырисовывающуюся за ним громаду бесформенного и недвижимого психо-анаморфного объекта?

В поле фотографического изображения эта трещина отображает конфликт, который завязался в среде сюрреалистов во второй половине 1920-х годов, продолжался до начала 1930-х и почти не проявился в печатной хронике движения, неизменно диктовавшей взглядами «папы» сюрреализма, человека, которого называли «арбитром» или «магом»¹⁸². Все, что Бретон выталкивал из центра движения, символично окрещенного Центральным бюро сюрреалистских исследований, уходило в безвестность, а значит — в историческое забвение¹⁸³. Изгнанию подверглись, в частности, Андре Массон

182 Эти же титулы звучат в подзаголовках двух авторитетных исследований по нашей теме: Anna Balakian, *André Breton: Magus of Surrealism*, New York, Oxford University Press, 1971; Clifford Browder, *André Breton, Arbiter of Surrealism*, Genève, Droz, 1967.

183 Об открытии Центрального бюро сюрреалистских исследований в доме 15 по улице Гренель (где проживал Бретон. — Пер.) было объявлено в первом номере журнала «Сюрреалистская революция». Членов новой организации представлял

и Робер Деснос¹⁸⁴, позднее призванные вновь и вернувшие себе статус неоспоримых представителей сюрреализма. Напротив, Жак-Андре Буаффар, одно время секретарь Бюро, был сослан на периферию движения, и его имя зазвучало в историях сюрреализма лишь в 1970-е годы¹⁸⁵.

Отлучение Массона и Десноса, о котором было объявлено во «Втором манифесте сюрреализма», закрепило разрыв Бретона с ними в числе многих других. Этот разрыв побудил их примкнуть к лагерю недовольных — сюрреалистов-диссидентов, которые, хотя и не принадлежали уже к команде Бретона, считали себя продолжателями прежнего дела. Сообщество ренегатов сплотилось вокруг Жоржа Батая и его журнала «Документы». Будучи «вражеским вождем», Батай, однако, вовсе не нападал на сюрреализм как таковой, определяя себя как его «старого внутреннего оппонента». Между прочим, именно у Батая, а не у Бретона Дали подхватил и само слово «бесформенное», и его необычную «анаморфистскую» трактовку. Наконец, именно Батай выдвинул понятие *снижения*, чтобы обозначить механизм достижения бесформенного через сдвиг вертикальной оси в горизонтальное положение — то есть механизм падения.

Бретон, вне всякого сомнения, опасался влияния Батая на молодых поэтов, художников и фотографов, ушедших из Бюро на эту странную окраину сюрреализма. Так, он не дал Дали разрешения воспроизвести свою картину «Мрачная игра» на страницах «Документов», в качестве иллюстрации к ее анализу, предпринятому Батаем¹⁸⁶, заставив довольствоваться схемой. Положение журнала было шатким, и он просуществовал только два года — с 1929-го по 1930-й. Однако фотомонтаж, помещенный на обложке.

184 Наряду с многими другими они были публично отлучены на страницах «Второго манифеста сюрреализма» (in *La Révolution surréaliste*, n° 12, décembre 1929, p. 1–17).

185 См. Dawn Ades, *Dada and Surrealism Reviewed*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1978, p. 228 sq.

186 Georges Bataille, «*Le Jeu lugubre*», in *Documents*, n° 7, décembre 1929, p. 297–302. Разбор этого инцидента см. в кн.: Dawn Ades, *Dada and Surrealism Reviewed*, op. cit., p. 240.

ание Батая на сюрреалистскую мысль и на создание образов, не украшающих, а скорее *структурирующих* фундаментальную механику мысли, получило в 1933 году новое выражение: таковым стало само название журнала «Минотавр», очередного рупора сюрреализма. Выбранное Батаем, оно точно соответствовало разрабатываемой им концепции: нетрудно понять, что минотавр — человек-зверь, вслепую блуждающий по лабиринту, куда его заточили, растерянный и дезориентированный, потерявший само вместилище своего разума (голову), является еще одним воплощением *бесформенного*¹⁸⁷.

Встречу (пусть и заочную) Батая и Бретона на страницах «Минотавра»¹⁸⁸ я подчеркиваю потому, что мы не привыкли смотреть на сюрреалистические произведения сквозь призму батаевской мысли и подчас даже колеблемся по поводу возможности называть «сюрреальными» фотографии вроде тех, что обсуждались выше. Тем не менее допуск в «Минотавр» связывал их с сюрреализмом, позволяя отнести к нему, например, «Кукол» Ханса Беллмера — вопреки сомнениям в обоснованности подобной квалификации работ будущего иллюстратора (в гравюре и фотографии) «Истории глаза» Батая, книги, которую Бретон резко осудил за непристойность¹⁸⁹.

187 Анализ образов Минотавра и лабиринта в творчестве Батая см.: Denis Hollier, *La Prise de la Concorde*, Paris, Gallimard, 1974, p. 109–133. См. также: Rosalind Krauss, *No More Play*, in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., and London, The MIT Press, 1985, p. 43–85 (рус. пер.: Розалинд Краусс, *Игра окончена*, пер. А. Матвеевой, в кн.: *Подлинность авангарда и другие модернистские мифы*, указ. соч., с. 53–90).

188 Журнал был основан в 1933 году издателями Альбером Скирiа и Териадом (Стратис Элевтериадис), путем длительных переговоров получивших согласие участвовать в нем как от «официальных» сюрреалистов во главе с Бретоном, так и от «оппозиционеров». — *Прим. пер.*

189 Hans Bellmer, *Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée*, in *Minotaure*, n° 6, hiver 1935, p. 30–31. «История глаза» была напечатана Батаем в 1928 году под псевдонимом Лорд Ош (рус. пер.: Жорж Батай, *История глаза*, пер. М. Климовой и В. Кондратовича, в изд.: Митин журнал, № 58, 1999). Беллмер выполнил гравированные иллюстрации для ее переиздания в 1940-м. Фотографии, явно относящиеся к сценам из книги Батая (Симона, соблазняющая рассказчика, сидя в чашке с молоком; она же, обнаженная, на велосипеде, и т. д.), датируются 1940-ми годами. См.: Alain Sayag, *Hans Bellmer, Photographe*, Paris, Filipacchi, 1983, p. 148, cat. n° 29.

Как мы помним, термин Батая «бесформенное» был использован Дали, и он же, возможно, способен прояснить творчество целого ряда фотографов — Ман Рэя, Убака, Беллмера, Табара, Парри, Доры Маар, а также Буаффара и Брассая. Каково же его значение?

Для Батая «бесформенное» было категорией, позволяющей устранить всякие категории. В «Словаре», напечатанном в журнале «Документы», он сравнивает бесформенное с плевком, в силу своей физической бесформенности вредоносным и предоставляющим метафору соответствующих, губительных, импликаций этого понятия. Бесформенное призвано помочь мысли устранить всякие подразделения, посредством которых понятия организуют реальность, нарезая ее на ячейки смысла, ограничивая ее и одевая в «математический скюртук» (это выражение обозначает у Батая одновременно абстрактный характер понятий и их скованную благопристойность)¹⁹⁰. Подозрительный к любому определению, Батай не дает его и своему бесформенному, предпочитая назначить ему задачу: разрушать формальные категории, отрицать наличие у какой угодно вещи ее «собственной» формы, представлять смысл без формы, вроде паука или червяка, раздавленного ногой. Смысла более высокого, трансцендентного, обретаемого в диалектическом движении мысли, понятие бесформенного не получает. По Батаю, проводимые понятиями границы нельзя превзойти, но можно прорвать или сломать, добившись отсутствия формы путем растворения, гниения, разложения.

Однако можно ли прийти к бесформенному механическими средствами — скажем, просто поставив фотоаппарат или человеческое тело вниз головой? Предлагая вместо словаря, дающего значения, словарь, назначающий задачи, Батай демонстрирует агрессивный, динамический заряд своей мысли, которая расходится тем самым с отстаиваемой Бретоном позицией пассивного ожидания случая. Идея возможности

190 Georges Bataille, *Informe*, in *Documents*, n° 7, décembre 1929, p. 382.



... la terreur et la souffrance atroce font de la bouche l'organe des cris déchirants (p. 299). — Photo J. A. Boiffard.

39. Жак-Андре Буаффар. Без названия. 1930. Желатинно-серебряная печать. Иллюстрация к статье «Рот» «Критического словаря» Жоржа Батая («Документы», № 5, 1930, с. 298)

построить машину, продуцирующую вещи и оставляющую на долю случая лишь уточнение деталей, развивается в «Истории глаза». Чтобы описать эту зрелищно-извращенную историю, Батай, как показал Ролан Барт, придумал механизм, стыкующий два потока образов — один из которых порождается формой глаза (глаз/яйцо/тестикулы), а другой его предназначением сосуда для жидкости (слезы/яичный желток/сперма), — в истории извращенно-зрелищной¹⁹¹. Почти так же, опять-таки в качестве устройства, задумывался и параноико-критический метод Дали, который описывал свою стратегию симуляции бреда как машину, которая вершит агрессивную и действенную атаку на реальность¹⁹².

Еще одним подобным механизмом или устройством был поворот в горизонтальное положение оси, «свойственной» человеку, — вертикальности, отличающей его от животных. Эта операция, вызывающая *снижение*, как нельзя более характерна для фотографической практики. «Большой палец ноги» и «Рот» — два текста, в которых Батай обосновывает этот снижающий поворот, — иллюстрировались фотографиями Буаффара¹⁹³. В статье «Рот», где вопрос поворота ставится особенно четко, Батай противопоставляет ось человеческого лица «рот — глаз» оси четвероногих — «рот — анус». Первая, связанная с вертикальным положением человека и с его владением языком, определяет рот через свойственную человеку выразительную способность. Вторая, следующая из горизон-

191 Roland Barthes, *Métaphore de l'œil*, in *Critique*, n° 195–196, 1963, p. 772 (рус. пер.: Ролан Барт, *Метафора глаза*, в кн.: *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*, сост., пер. и комм. С. Л. Фокина, СПб., Мифрил, 1994, с. 91–101).

192 Пролог к «Параноико-критическому истолкованию навязчивого образа из "Анжелюса" Милле» — статье Дали в 1-м номере «Минотавра» за 1933 год — имел такой подзаголовок: «Новые общие суждения о механизме феномена паранойи с точки зрения сюрреализма». Ту же машинную агрессию воплощает и образ из фильма Дали и Бунюэля «Андалузский пес», где бритва врезается в открытый глаз женщины.

193 Georges Bataille, *Le gros orteil*, in *Documents*, n° 6, novembre 1929, p. 297–302; *Id.*, *Bouche*, in *Documents*, n° 5, 1930, p. 298–299.

тального положения животного, напротив, назначает рту роль главного элемента системы захвата, умерщвления и поглощения добычи, конечной точкой на пути которой является анус. Но помимо простой бинарной оппозиции Батай подчеркивает, что в наивысшие моменты удовольствия или боли человеческий рот приобретает не духовное, а животное выражение: тем самым строение человека меняет ориентацию, или, в понятийном плане, благородная ось превращается путем поворота в ось сугубо материальную, рот вновь увязывается с анусом. Иллюстрирующая эту статью фотография Буаффара показывает широко раскрытый и влажный от слюны рот женщины, в котором видна мутная и бесформенная масса языка. Через несколько лет Рауль Убак сделает парафраз этого снимка, используя на сей раз женскую голову и шею: голова обрезана кадром ровно над ртом, откуда свисает вытянутый органический объект, с первого взгляда неузнаваемый, но при внимательном рассмотрении оказывающийся куском печени. Эта фотография предназначалась для плаката-манифеста «Афишируйте ваши стихи / Афишируйте ваши образы» (1936).

В фотографической разработке бесформенного на основе изображения человеческого тела Убак принимал не менее активное и длительное участие, чем Буаффар и Ман Рэй. При этом везде, за исключением «Спящей обнаженной», он прибегает к иным приемам, нежели поворот оси. Куда большее внимание уделяется им технической стороне фотографического процесса: он подвергает изображение тела разного рода химическим и оптическим воздействиям. Так, его фотография «Туманность» сделана путем нагревания пламенем спиртовки эмульсии негатива с изображением стоящей женщины. Эта техника, сморщивающая образ (так как эмульсия плавится и собирается в складки), часто связывалась критиками и историками с автоматизмом, то есть с получением интригующих изображений при помощи случая¹⁹⁴. Однако название работы

194 Именно так характеризует его, например, Нэнси Холл-Данкан в кн.: Nancy Hall-Duncan, *Photographic Surrealism*, Cleveland, The New Gallery of Contemporary

AFFICHEZ VOS POEMES

Les écorces de poils détachés et suspendus
 mètres de plâtres raidis en ciel de photo-
 graphes obscures.
 Les domestications des viages comestibles
 robes et de cheveux Les chaises débandant
 positions de jambes horlogères entrouvrant
 masses ombrelles charnues boîtes emplies de
 jadis d'écolières aux cols rigides enru-
 ptes de poils détachés d'une plage noire d'où
 se sur son sable une voiture sexée en for-
 me langue aux roues en forme précisément
 d'elles endormies
 Le grenier rêve de la chute d'une échelle de
 blood
 La constitution d'un rocher de nourriture
 jaillit la source intime d'une chevelure sur
 ore Le linge en peaux étendu aux fenêtres
 récipients de médailles féminines, les écal-
 les doigts de caoutchouc mou, tirés des vi-
 es d'alcôves éclatées
 Le robotet des fantômes sur les croûtes
 callers majuscules et automnaux
 Les cachots nouveaux d'un creux rempli de
 un roes et de pluie

CAMILLE BRYEN



Image irrationnelle

Raoul Michelet

LA TÊTE DE MORT AUX PIEDS SALES

I
 mi lique
 mi raisin
 l'alphabet des monstres
 le chardon
 les chimères
 la langue de la femme aimée
 comme une feuille de papier buvard
 comme une assiette de fraises
 comme la massoter des seins
 sur une tartine de beurre

II
 le gel impudent
 des yeux volomisés...
 la haise d'une langue
 sous la cendre du rire...
 le crâne épanoui en pieds
 comme des maures...
 le pain des écrouelles...
 Un pouple ouvre ses tiroirs
 et donne à ses instincts
 la viande faisandée du crêpe...

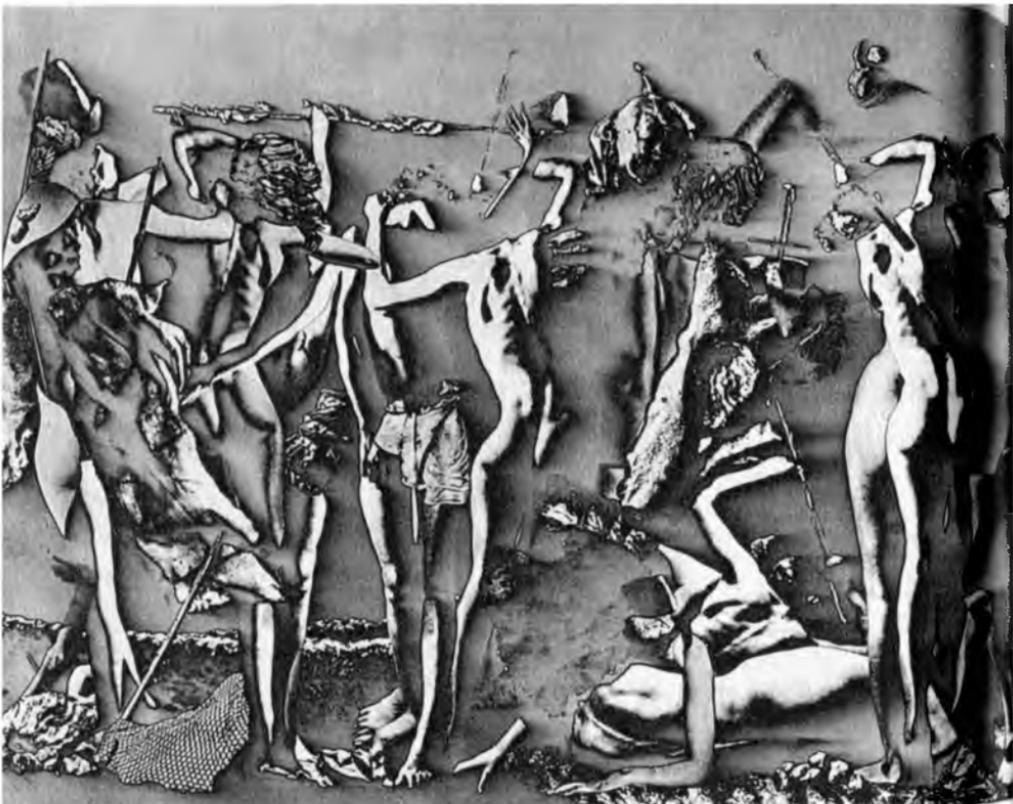
III
 La main de la pluie dans la chambre noire
 Déjoue les cheveux de ronces et d'ardoise
 Le cadavre rouge de la chute d'eau

HENRI BARANGER

Actuation

AFFICHEZ VOS IMAGES

40. Рауль Убак. Иррациональный образ. 1935. Желатино-серебряная печать. Фотография для листовки «Афишируйте ваши стихи! / Афишируйте ваши образы» со стихотворениями Камилла Бриена и Анри Баранже (1936)



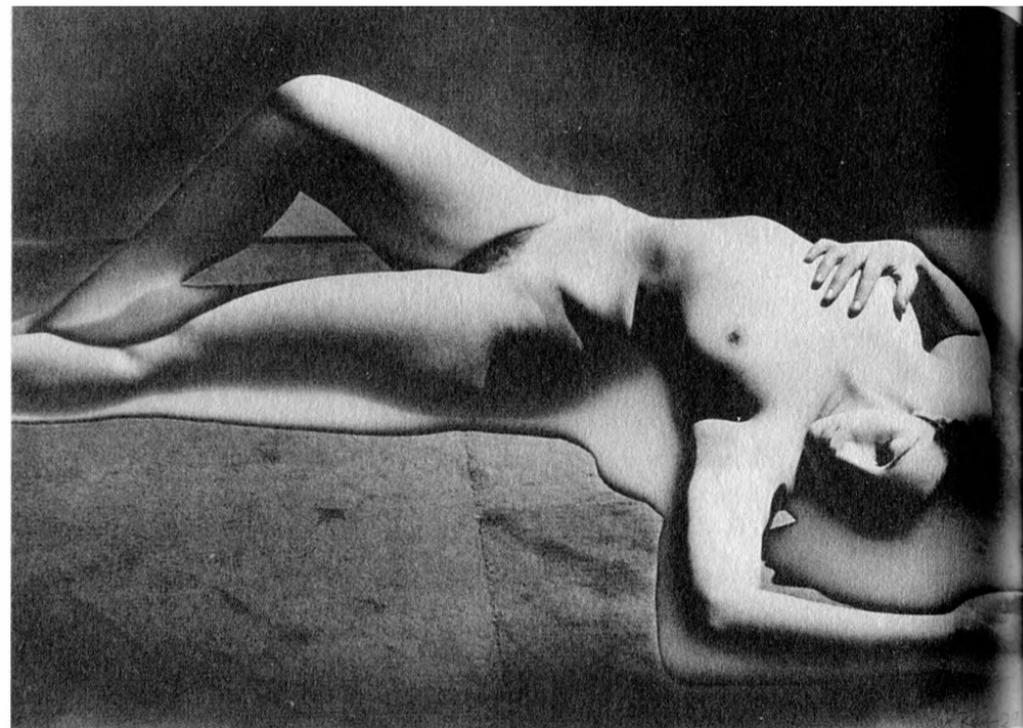
41. Рауль Убак. Битва Пентесилей. 1939. Желатинно-серебряная печать, фотомонтаж, соляризация. 26,5 x 39,6 см. Опубликовано в журнале «Минотавр», № 12-13, 1939, с. 22

наводит на мысль скорее о разрушении формы, чем о ее создании, да и сам прием, основанный на действии огня, благоприятствует не форме, а бесформенному.

Разновидности оптического насилия Убак опробует на теле в большой серии сложных и амбициозных фотомонтажей конца 1930-х годов. Объединенные общим названием «Битва Пентесилей»¹⁹⁵, они являются результатами многократной соляризации. Сначала из различных снимков одной обнаженной модели Убак составлял монтаж, который переснимал и соляризовывал. Полученный позитив он вновь комбинировал путем монтажа с другими элементами, после чего вновь фотографировал и вновь соляризовывал. Этот прием, заключающийся в засвечивании во время печати уже экспонированного листа фотобумаги, поражает самые темные места позитивного изображения (прежде всего — контуры объектов) своеобразным эффектом оптической коррозии. Именно как переработка контура и воспринимается обычно соляризация — техника, сочетающая качества негатива и позитива. Переворачивая и форсируя светотеневые отношения в том самом месте, где локализуется оболочка формы, она оказывается приемом, предрасположенным к службе бесформенному. В одной из самых радикальных работ Убак изображает с ее помощью безжалостное разрушение материи: свет разъедает границы тел, а тела, в свою очередь, уступают натиску пространства.

Art, 1979, p. 8. В свою очередь, Эдуар Жаге связывает брюляж не столько с техниками недавнего сюрреалистического прошлого, сколько с ориентированными как раз на бесформенные тенденции живописи 1940-х: *Eduard Jaguer, Les Mystères de la chambre noire*, Paris, Flammarion, 1982, p. 118.

195 Р. Краусс приводит это название именно так, с «Пентесилеями» во множественном числе. В разных источниках его написание различается («Битва Пентесилей», «Битва амазонок» и т. д.), и нам не удалось разыскать указаний на точный авторский вариант. В поддержку необычного сочетания «Битва Пентесилей» приведем высказывание Бретона: «Белый штрих Убакова глаза объединяет руины прошлого и руины будущего, что возрождаются снова и снова. Его женщины, размахивающие копьями или поверженные, — это сестры мрачной Пентесилей фон Клейста» (*André Breton, Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste*, in *Minotaure*, n° 12–13, mai 1939, p. 16). — *Прим. nep.*



42. Ман Рэй. Примат материи над мыслью. 1931.
Желатинно-серебряная печать, соляризация. 22 x 30 см.
Опубликовано в журнале «Сюрреализм на службе революции», № 3, декабрь 1931

Для изображения подобного натиска сюрреалисты применяли широкий арсенал фотографических приемов: то дезориентированное тело уступает силе притяжения, то оно деформируется ракурсом, то его обезглавливает тень, пожирает свет или огонь. Пользуясь традиционной интерпретацией сюрреалистской образности, в этом поглощении материи пространственным эфиром можно усмотреть изображение расстройств реальности теми психическими состояниями, что так интриговали сюрреалистов, — грезой, экстазом, сновидением. Одни произведения благоприятствуют подобной трактовке — например, «Феномен экстаза» Дали, иллюстрации Ман Рэя для «Лёгкой» Элюара, его же ироничный «Примат материи над мыслью» или, наконец, «Офелия» Убака. Но другие не допускают ее вовсе, ибо изображают, как кажется, не тела, захваченные чем-то изнутри и преображенные, а, скорее, тела, осажденные извне, так что в привычном перечне сюрреалистских опытов нелегко найти соответствующий им психологический феномен.

Берегись: притворяясь призраком, можно им стать.

*Роже Кайуа*¹⁹⁶

С такого предостережения Роже Кайуа начинает статью «Мимикрия и легендарная психастения», странный опус, помещенный им в 1935 году на страницах «Минотавра»¹⁹⁷. Это его

196 Тексты Кайуа здесь и далее мы цитируем по переводам, собранным в кн.: Роже Кайуа, *Миф и человек. Человек и сакральное*, пер. С. Н. Зенкина и Н. В. Бунтман, М., ОГИ, 2003. Эти слова, предвещающие в виде эпиграфа статью «Мимикрия и легендарная психастения», взяты, согласно примечанию переводчика (с. 83 указ. соч.), из романа О. Вилье де Лиль-Адана «Грядущая Ева» (1886), где они также служат эпиграфом к первой главе второй книги, без подписи, но с пометой: «заповедь Каббалы». — *Прим. пер.*

197 Roger Caillois, *Mimétisme et psychasténie légendaire*, in *Minotaure*, n° 7, juin 1935, p. 5 (рус. пер.: Роже Кайуа, *Миф и человек. Человек и сакральное*, указ. соч., с. 83–104).

второе большое эссе, опубликованное в ранние годы выхода журнала в свет (первое было посвящено богомолу¹⁹⁸). К вылазкам на территорию, скажем так, социобиологии сознания Кайуа подтолкнула уверенность в том, что насекомые и люди обладают «общей природой», не признающей границ, устанавливаемых представлением об особой, совершенно отдельной природе человека.

Образ богомола встречается в поэзии и живописи сюрреализма сплошь и рядом, а потому неудивительно, что предпринятый Кайуа анализ влияния этого насекомого на воображение попал в поле зрения исследователей¹⁹⁹. Прожорливость и сексуальное поведение самки некоторых видов богомола, съедающей самца во время или после совокупления, сделали ее идеальным символом фаллической матери — зачаровывающей, обездвиживающей, кастрирующей. Именно в такой роли богомол появляется во множестве сюрреалистических произведений 1930-х годов: в картинах Массона и Дали, в скульптурах Джакометти, в коллажах Макса Эрнста. Иным он предстает в одной из редких скульптурных работ Ханса Беллмера, «Пулемет в экстазе» (1937), где насекомое изображено в состоянии андронидной автоматизации, описываемой Кайуа. Богомола роднит с сексуальными фантазиями человека не что иное, заключает он, как демонстрация возможностей, которые открывает перед воображением робот, автомат, механическая и неживая имитация жизни. Аналогичные узы связывают и в собственной работе Кайуа описание богомола и служащий его продолжением анализ мимикрии: богомол приобретает поразительное сходство с машиной, когда, будучи обезглавлен, продолжает двигаться и, следовательно, имитировать жизнь. Кайуа пишет:

198 Roger Caillois, *La mante religieuse*, in *Minotaure*, n° 5, mai 1934, p. 23–26 (рус. пер.: Роже Кайуа, *Миф и человек. Человек и сакральное*, указ. соч., с. 52–82).

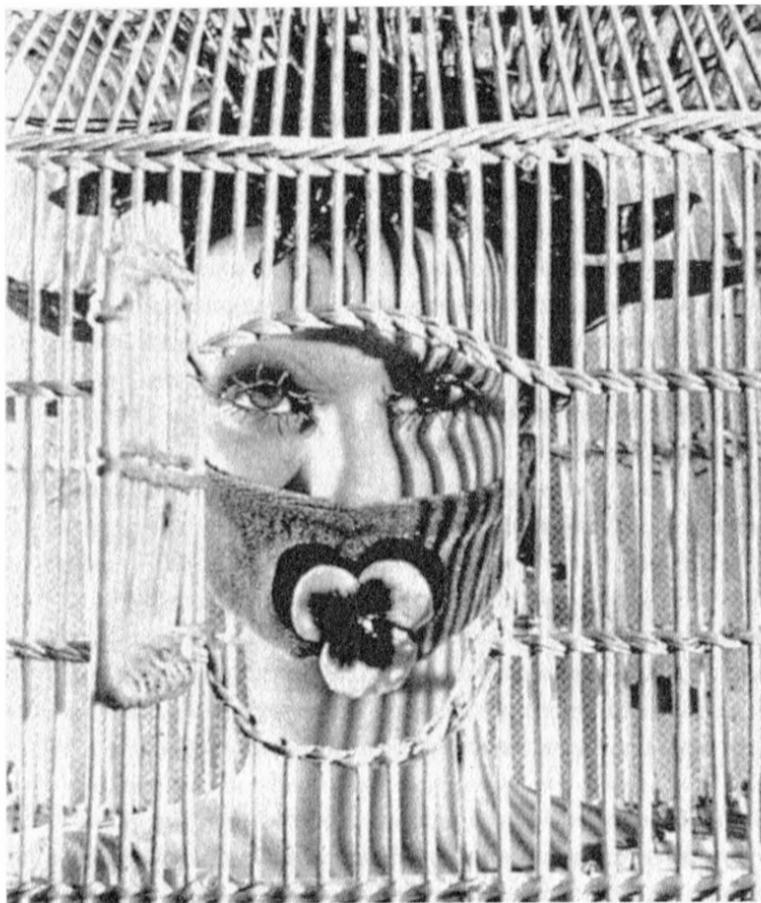
199 См.: William Pressly, *The Praying Mantis in Surrealist Art*, in *Art Bulletin*, LV, December 1973, p. 600–615.

...он <...> способен осуществлять практически любые реакции, будучи обезглавленным, то есть в отсутствие всякого центра представлений и волевой деятельности; в таком состоянии самка богомола может, например, передвигаться, поддерживать равновесие, осуществлять автотомию одного из своих членов, которому грозит опасность, принимать позу призрака, совоплетаться, нести яйца, создавать яйцевой мешок, а также, что вызывает особенное замешательство, перед лицом внешней опасности или же вследствие периферийного раздражения впадать в неподвижность, словно труп; я намеренно пользуюсь таким уклончивым выражением — видимо, нашему языку трудно выразить, а разуму понять, что уже мертвый богомол способен симулировать смерть²⁰⁰.

Статьи Кайуа о мимикрии вызвали большой резонанс в парижских сюрреалистских кругах 1930-х годов. Свой долг по отношению к ним неоднократно признавал Жак Лакан, описавший вскоре понятие «стадии зеркала» и ее влияние на образование человеческого субъекта (эти тезисы, напечатанные лишь в 1949 году²⁰¹, были представлены им публично еще в 1936-м). С учетом этого пересечения и акцента, который оно делает на операциях удвоения, репликации сознательного субъекта его образным двойником, нетрудно понять, что проблема мимикрии вообще отнюдь не чужда сюрреалистской фотографии с ее обостренным вниманием к двойничеству как формальному и тематическому структурному принципу. Но по отношению к работам, о которых мы говорили выше и в которых имеет место необычайное вторжение пространства в тело, мимикрия в трактовке Кайуа приобретает особую важность.

200 Roger Caillois, *La mante religieuse*, op. cit., p. 26 (цит. по: Роже Кайуа, *Миф и человек. Человек и сакральное*, указ. соч., с. 75–76).

201 Jacques Lacan, *Le stade de miroir comme formateur de la fonction du Je*, in *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 93–100 (рус. пер.: Жак Лакан, *Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я в том виде, в каком она предстает нам в психоаналитическом опыте*, в кн.: *Семинары. Кн. 2: «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. 1954/55*, пер. А. Черноглазова, М., Гнозис, Логос, 1999, с. 508–517). Значение Кайуа признается Лаканом на с. 96 (с. 512 рус. изд.).



43. Рауль Убак. Голова «Манекена» Андре Массона.
Около 1937–1938. Желатинно-серебряная фотография.
29,5 x 23,9 см

В большинстве научных объяснений феномена мимикрии у животных он связывается с процессом приспособления. Насекомое якобы перенимает цвет, форму и внешние черты своего окружения для того, чтобы обмануть свою жертву или своего врага. Кайуа, однако, доказывает несостоятельность гипотезы приспособления по двум причинам. Во-первых, иногда слияние насекомого с окружением противоречит задаче выживания: сородичи животного могут по ошибке сами его съесть или — в брачный период — не узнать и проигнорировать. Во-вторых, мимикрия действует только на зрительном уровне и почти никак не проявляется в обонятельных и сенсорных признаках, куда более важных с точки зрения задач охоты. Можно показать, — уверяет Кайуа, — что специфически зрительная природа мимикрии куда более безусловна, чем может судить об этом человек-наблюдатель, обладающий совершенно иной системой восприятия, чем насекомое. Очевидно, мимикрия повинуетя зрительному опыту самого насекомого, как об этом свидетельствует прекращение защитного поведения ночью (у некоторых видов) или после потери органов зрения.

Связывая мимикрию с восприятием пространства самим насекомым, Кайуа выдвигает собственную гипотезу: возможно, этот феномен является своего рода психозом насекомого, чем-то вроде психастении (психиатрический термин, введенный Пьером Жане для обозначения катастрофического падения уровня психической энергии), потери субстанции я или, по выражению другого автора, «спада субъекта»²⁰². Жизнь любого организма зависит от его возможности поддерживать свое отличие, очерчивающую его границу, от его, в буквальном смысле, «обладания собой». Мимикрия, утверждает Кайуа, отражает потерю этого обладания: животное, которое сливается со своим окружением, оказывается дисквалифицировано, дереализовано, как будто оно уступило искушению слияния, исходящему от самого бесконечно внешнего ему пространства. Из опасения, что использование

202 Denis Hollier, *Mimesis and Castration*, 1937, in *October*, n° 31, Winter 1984, p. 3–16.



44. Ман Рэй. Торс (Кики с Монпарнаса). Фотограмма из фильма Ман Рэя «Возвращение рассудка» (1923). Опубликовано в журнале «Сюрреалистская революция», № 1, 1924, с. 4

психологических понятий в данном случае покажется читателю неуместным, Кайуа приводит сведения о первобытной миметической магии, в которой болезнь понималась как захват человека внешней силой, отнимающей у него личность: чтобы победить ее, шаман должен был провести обряд возврата собственности, то есть мимикрировать под больного сам и вытянуть из него болезнь.

Есть несомненная связь между статьями Кайуа, вышедшими в журнале с характерно батаевским названием, и художественными поисками вокруг *бесформенного*, которые мы проследили выше. В самом деле, что может быть более бесформенным, чем этот спазм, во время которого границы прорываются и различия фактически исчезают? Сравнивая мимирию животных с реакциями шизофреников, Кайуа пишет: «Этим бесприютным душам пространство кажется некоей пожирающей силой. <...> в конце концов оно занимает их место. Тело и мысль тогда разобщаются, человек переходит границу своей кожи и начинает жить по ту сторону своих ощущений. Он пытается посмотреть на себя с какой-нибудь точки в пространстве. Он чувствует, что сам становится частью пространства <...>. Он уподобляется, но не какой-то конкретной вещи, а просто *уподобляется*. Он придумывает пространства, которые “судорожно овладевают им”»²⁰³.

Этот же самый аспект реальности изучает в 1938 году и Убак, в своей фотографии созданного Массоном сюрреалистического манекена, чья окруженная клеткой женская голова напоминает богомола с добычей во рту. Обладающий, богомол Убака в то же время и сам обладаем, одержим пространственными ячейками, — тот же эффект использовал Буаффар в фотографии «Женщина-паук» (1931). Если мимикрия заключается в записи пространства на теле живого существа, то такова и тема одной из первых фотографий, опубликованных под маркой сюрреализма в пилотном номере «Сюрреалистской революции», — «Торса» Ман Рэя, где женское тело словно бы отдается пространству

203 Roger Caillois, *Mimétisme et psychasténie légendaire*, op. cit., p. 8–9 (цит., с изм., по: Роже Кайуа, *Миф и человек. Человек и сакральное*, указ. соч., с. 98).

(к этому образу Ман Рэй возвращается в двадцатые годы не раз, в частности в удивительно лиричном триптихе с Ли Миллер перед окном).

Немаловажно, что запись пространства на теле, эта операция, с помощью которой смотрящий субъект определяется как проекция, как видимый, соответствует в рассуждении Кайуа тому моменту, когда он характеризует субъективность взгляда. Ведь, сводя этот сдвиг в отношениях организма и пространства к структурной проблеме в поле представления, он переходит на совершенно новый уровень анализа:

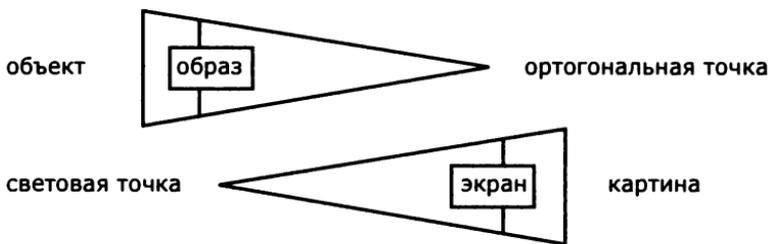
Пространство одновременно воспринимаемо и представляемо. В этом смысле его можно описать как двойной двугранный угол²⁰⁴, непрерывно меняющий величину и положение: это *двугранный угол действия*, горизонтальная плоскость которого образуется землей, а вертикальная плоскость — идущим человеком, тянущим двугранный угол за собой; и в то же время это *двугранный угол представления*, в котором та же самая горизонтальная плоскость (но на сей раз представляемая, а не воспринимаемая) пересекается вертикальной там, где появляется объект. Вот это представляемое пространство и обнаруживает драму: живое существо, организм оказывается в нем уже не точкой отсчета, а точкой среди других точек; лишенный привилегированного положения, он в прямом смысле слова *не знает, куда ему деться*²⁰⁵.

Намного позднее, в одном из семинаров Жака Лакана, мы найдем схему, которая иллюстрирует систему, описанную Кайуа, с помощью несколько иных фигур²⁰⁶:

204 Геометрическая фигура, образованная двумя полуплоскостями, исходящими из одной прямой. — *Прим. пер.*

205 *Ibid.*, p. 8 (рус. пер.: Роже Кайуа, *Миф и человек. Человек и сакральное*, указ. соч., с. 97).

206 Jacques Lacan, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse, Le Séminaire, Livre XI*, Paris, Seuil, 1966, p. 85 (рус. пер.: Жак Лакан, *Семинары. Кн. 11: Четыре основные понятия психоанализа*, пер. А. Черноглазова, М, Гнозис, Логос, 2004, с. 97).



Используя два противоположных треугольника, Лакан сначала строит обычную зрительную пирамиду перспективной проекции, в вершине которой располагается глаз зрителя, а в основании — объект его взгляда. Эта пирамида делает зрителя, в терминологии Кайуа, «точкой отсчета» и, таким образом, отражает перцептивную половину двойного двугранного угла. Угол представления Лакан изображает во втором треугольнике: в самом деле, в его вершине находится не существо, способное чувствовать, а световая точка, луч, исходящий из пространства, тогда как плоскость в основании именуется «картиной». На этой плоскости и располагается воспринимающий организм — но уже не как отправная точка построения реальности, а как, по словам Кайуа, «одна точка среди других», как образ на картине, по отношению к которой он выступает не видящим, а видимым. Характерно, что это отношение, в котором субъект появляется не иначе как отчужденным от самого себя (поскольку он записан или определен в качестве *видимого* и при этом не способного видеть ни того, кто видит — зрителя, — ни свой собственный образ в этой картине зрителя), Лакан закладывает в основу области преимущественно-визуального. Там, где поле «картины» обособляется от геометрической и в конечном счете тактильной концепции классического перспективного пространства, он обнаруживает элементы некоего вечного, неизбывного напряжения и вычерчивает схему «скопического влечения», то есть

выстраивает динамику того специфически визуального измерения, в котором оказывается дисквалифицирован субъект.

Эта необычная концепция визуального, описанная Кайуа и развитая Лаканом (в его теории стадии зеркала), созвучна приоритету чистой визуальности, который постулирует модернизм, но в то же время не допускает утопических выводов, извлекаемых из данного тезиса модернистскими теоретиками. Действительно, и Кайуа, и Лакан избегают идеи самовластия чувств, согласно которой каждое чувство свободно действует в чистоте присущего именно ему опыта. Визуальное измерение в их трактовке выступает властью, идущей извне и налагаемой на субъекта, который попадает в клетку представления, замыкается в галерее зеркал, теряется в лабиринте.

Какими понятными должны быть это лабиринтное повторение, эта игра отражений фотографии! Будучи сам определен как зеркало («зеркало памяти», если вспомнить одно выражение XIX века), фотоаппарат вместе с тем играет роль того самого двойного двугранного угла, о котором пишет Кайуа. В нем налицо фундаментальный раскол между воспринимающим субъектом и образом, смотрящим на него в ответ, ибо этот образ, чьим пленником он оказывается, воспринимается с точки зрения кого-то другого.

Фотография, сделанная Убаком для сопровождения статьи Пьера Мабия «Зеркала» — своего рода популярного изложения лакановской теории стадии зеркала, напечатанного в «Минотавре», — с ужасающим красноречием демонстрирует расчленение я его зеркальным двойником. Перед нами ярко освещенное солнцем женское лицо, отраженное в зеркале, чья траченная амальгама возвращает образ сильно искаженным. Глаза, лоб и часть прически женщины, словно бы заволоченные тенью, на самом деле разъедены, раздроблены самим действием отражения. В итоге видящий субъект оказывается субъектом, который, будучи в то же время и «видимым», проявляется как «картина» на зеркальной поверхности. И как раз в момент этого проявления, этой записи, так же как и в удвоении, которое опи-



45. Рауль Убак. Портрет в зеркале. 1938. Желатинно-серебряная фотография. 29,6 x 23,8 см. Опубликовано в журнале «Минотавр», № 11, 1938, с. 16

сывает теория мимикрии Кайуа, нам открывается образ *бесформенного*, прорыва всех границ и вторжения пространства.

Здесь, в связи с интересом сюрреализма к зеркальному образу субъекта, уместно будет рассказать о коротком, в 1929–1930 годах, участии в этом движении Мориса Табара, который использовал в это время для изучения принципиально двустороннего характера фотографического медиума фотомонтаж. Ведь у фотографии есть свойство, не разделяемое с нею ни одним другим способом получения изображений, — прозрачность негатива, информация на котором, пусть и меняя ориентацию по горизонтали, легко читаема вне зависимости от того, с какой стороны на него смотришь²⁰⁷. С этой фундаментальной обратимостью Табар и соотнес тему слияния образа с его перевернутым по горизонтали зеркальным двойником.

Склонный к постоянному повтору в различных комбинациях одного и того же, крайне ограниченного набора элементов, он посвятил двум типам объектов две не связанные одна с другой серии. В первой из них лестницы, плетеные стулья, теннисные ракетки вторгаются в изображение, чтобы представлять в нем собственно негатив. В руках Табара эти объекты, сами по себе двусторонние и обладающие к тому же решетчатой структурой, становятся образами строения обратимого по своей природе фотографического экрана.

Во второй серии, как бы в противовес первой, Табар вводит в изображение человеческое тело, с помощью повторения привлекая внимание к обратимости, свойственной и ему тоже, с его одинаково читаемым с двух сторон профилем, с его парами рук, ног, грудей и т. д. Однако, в отличие от решетки, тело человека не идентично с двух сторон: да, оно симметрично, но, как и сама реальность, требует учета точки зрения на тело, воспринимаемое в пространстве. Судить об идентичности правой и левой рук мы можем лишь благодаря зеркалу, меняющему ориентацию изображения.

207 Еще одним видом искусства, имеющим это свойство, можно назвать витраж, однако его информация воспринимается с двух сторон не одинаково.

Лучшие фотомонтажи Табара одновременно проявляют оба эти фактора: двусторонний характер фотографии и зеркальная переориентация сообща способствуют переосмыслению наивной идеи зеркала памяти. В самом деле, зеркало Табара представляет собой уже знакомый нам двойной двугранный угол. Оно преподносит образ субъекта, зажатого на тонкой обратимой поверхности, одновременно лицевой и оборотной, — субъекта, чей взгляд исходит из точки его существования, и в то же время субъекта дисквалифицированного, лишённого бытия самим тем обстоятельством, что он видим.

Трансформация субъекта, совершаемая Табаром, является результатом простой манипуляции — переворачивания негатива. Этот прием так же тесно, структурно, связан с фотографическим процессом, как и те, что мы обсуждали выше (поворот и соляризация), и так же эффективен, несмотря на многослойный, сложносоставной характер его работ. Автоматизма или случайности в нем не больше, чем в брюляжах или оптических расплавах Убака. Очевидная продуманность выбора элементов; связь между сериями двойников, образующая комбинаторный механизм; неизменный оператор производимых трансформаций — все это напоминает о процедурах, выявленных нами с помощью понятий, содействующих в обсуждаемую эпоху в переопределении визуального: бесформенное Батая, мимикрия Кайуа и «картина» Лакана.

В большинстве своих работ Табар строит внутри изображения, с помощью особой структурной операции, идею зеркала. Но в самом, возможно, известном его фотомонтаже (отобранном для выставки «*foto-auge*»²⁰⁸) дело приобретает иной оборот. Действительно, в работе «Рука и женщина» зеркало как таковое присутствует, в руке женщины, которая держит его так, что оно заслоняет ее лицо и в то же время, как кажется, порождает за ней неотчетливую, грозную и безликую мужскую фигуру — словно бы возвращает ей образ мужчины как изнанку или, в некотором

208 См. *foto-auge — œil et photo — photo eye*, *op. cit.*, n° 44. О «*foto-auge*» см. выше, «Фотография и сюрреализм», с. 136.



46. Морис Табар. Рука и женщина. 1929. Желатинно-серебряная печать. 22,9 x 16,1 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Опубликовано в альбоме «foto-auge» под редакцией Франца Роха и Яна Чихольда (1929, табл. 44)

роде, противовес ее собственного образа. Эта ассоциация зеркала со страхом наводит на мысль о еще одном тексте из дорогого сюрреалистам корпуса психоаналитической литературы. Соотнося зеркальное удвоение с чувством угрозы, фотография Табара вступает на территорию фрейдовского «жуткого», особенно если вспомнить, что в посвященном этому понятию тексте Фрейд связывает ужас, вызываемый мыслью о Doppelgänger'e (двойнике), с архаическим страхом зеркал. Ссылаясь на работу Отто Ранка на эту тему, Фрейд пишет:

Там исследуются отношения двойника к зеркальному и теневому изображению, к ангелу-хранителю, к учению о душе и к страху смерти, но это бросает яркий свет и на поразительную историю развития мотива. Так как первоначально двойник был страховкой от гибели я, «решительным опровержением власти смерти» (О. Ранк), и, вероятно, «бессмертная душа» была первым двойником тела. Создание такого удвоения для защиты от уничтожения имеет свое подобие в описании на языке сновидения, предпочитающего изображать кастрацию путем удвоения или умножения символов гениталий; в культуре древних египтян оно подтолкнуло художников к запечатлению образов умерших в долговечной материи. Но эти представления возникли на почве неограниченного себялюбия, первичного нарциссизма, управляющего душевной жизнью детей и первобытных людей, а вместе с преодолением этой фазы двойник меняет свой знак на противоположный и превращается из гарантии загробной жизни в жуткого предвестника смерти²⁰⁹.

Таким образом, этот двойник, первичная нарциссическая проекция, мыслится примитивным сознанием в ряду прочих удвоений — теней, которые отбрасывают тела, их отражений

209 Sigmund Freud, *The Uncanny*, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, translated by James Strachey, London, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1953–1974, XVII, p. 234–235 (цит., с изм., по: Зигмунд Фрейд, *Жуткое*, в кн.: *Художник и фантазирование*, пер. под ред. Р.Ф. Додельцева, К. М. Долгова, М., Республика, 1995, с. 272). См. также: Otto Rank, *The Double*, translated by Harry Tucker, Jr., Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971.

в зеркале и т. д. Тень была древнейшей формой представления души и служила во многих культурах (где бесплотное я, продолжающее существовать после смерти, так и называлось: «Тень») обличем, в котором души мертвых возвращались, чтобы преследовать живых или завладеть ими. Статус подобной Тени приобретает и мужская фигура на фотографии Табара — в силу отсутствия лица, в силу темного — особенно по контрасту с белой комбинацией женщины, к которой он подступает сзади, — облика. В свою очередь, если истолковать искажающее воздействие зеркала как работу тени, то описанная Фрейдом сила «жуткого» на полных правах входит в «Портрет в зеркале» Убака.

Добавим, что известно суеверие, согласно которому гладкие зеркальные поверхности служат путем возвращения мертвых в мир живых²¹⁰. Поразительное женское лицо, что смотрит на нас из зеркальных глубин на снимке Убака, — внизу молодое и красивое, а сверху обезображенное и слепое, — годится на роль портрета героини, подтолкнувшей Бретона к предпочтению вопросу «Кто я?» другого — «С кем я?»²¹¹. Два его романа — «Надя» и «Безумная любовь» — вместе взятые выступают причудливым толкованием фрейдовского «жуткого». Вышедшие в свет с десятилетним интервалом, первый в 1928-м, второй в 1937 году, они как бы порождают дорогое Бретону понятие «объективной случайности» в цепи непредвиденных событий и стечений обстоятельств, предчувствием которых кажется «Надя» и которыми автор рассчитывает в итоге овладеть благодаря работе желания. Его пристрастие к означаящим моделям, сохраняющим и контролирующим действие случая, приобретает неожиданный оттенок при сопоставлении с фрейдовским анализом совпадения. Впечатление странности, вызываемое иногда повтором имен,

210 Otto Rank, *The Double*, *op. cit.*

211 Роман «Надя» начинается такой фразой: «Кто я емь? Может быть, в виде исключения, отдаться на милость известному речению "с кем поведешься..."; действительно, не свести ли всю проблему к вопросу: "С кем я?"» (André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1963; цит. по: Андре Бретон, *Надя*, пер. Е. Гальцовой, в кн.: *Антология французского сюрреализма 1920-х годов*, сост., комм., пер. С. Исаева и Е. Гальцовой, М., ГИТИС, 1994, с. 190).

чисел, сочетаний вещей в обыденной жизни, «внушает нам идею рокового, неизбежного там, где иначе мы усмотрели бы лишь “случай”». Так, например, искушение придать тайный смысл регулярному, как кажется, повторению какого-либо числа, заставляет людей, по словам Фрейда, распознать в нем своего рода язык судьбы²¹².

Придание смысла случайным событиям и присвоение себе способности ясновидения (о которой пациенты говорят походя, не придавая ей особого значения, так же как и «предчувствиям», которые чаще всего “сбываются») можно рассматривать как возобновление во взрослой жизни примитивных психологических состояний — тех, что связаны со «всевластием мыслей» и с анимистическими верованиями²¹³. Все эти узы, завязываемые детьми и племенными народностями между собой и со своим окружением, дабы это грозное и непостижимое окружение укротить, обретают первую зрительную форму путем переноса образа я на внешний мир в виде тени или отражения. Затем, под действием механизмов проекции, придуманные человеком ради контроля и опоры двойники приобретают сверхъестественные способности и обращаются против него.

Фрейдовская трактовка «жуткого» проясняет и опыт «судорожной Красоты», которая лишает человека самообладания или внезапным шоком приводит его в восторг («неподвижный взрыв»), и опыт встречи с объективной случайностью. Ведь «жуткое» характеризуется тем, что шок в сочетании с неожиданным явлением судьбы проглатывает субъекта:

Анализ случаев жуткого вернул нас к старому анимистическому миропониманию, которое отличает заполнение мира человекоподобными духами, нарциссическая переоценка собственных душевных процессов, всевластие мыслей и основанная на нем техника магии, придание тщательно иерархизированных магических сил (*мань*)

212 Sigmund Freud, *The Uncanny*, *op. cit.*, p. 189 (рус. пер.: Зигмунд Фрейд, *Жуткое*, указ. соч., с. 274).

213 *Ibid.*, p. 192–193 (рус. пер.: Зигмунд Фрейд, *Жуткое*, указ. соч., с. 275).

посторонним людям и вещам, а также всякого рода фантазии, с помощью которых неограниченный нарциссизм того периода развития защищается от очевидных возражений реальности. Видимо, все мы в своем индивидуальном развитии пережили фазу, соответствующую этому анимизму первобытных народов, никто из нас не миновал ее, не сохранив готовых проснуться остатков и следов, и все, что нам сегодня кажется «жутким», затрагивает эти остатки анимистической душевной деятельности или побуждает их к проявлению²¹⁴.

Пропажа различия между воображением и реальностью — эффект, которого всеми силами добивались сюрреалисты и который Фрейд анализирует в одном ряду с первобытной верой в магию, анимизмом и нарциссическим всевластием, — выступает потенциальным возбудителем того метафизического трепета, что выражается понятием «жуткое». В самом деле, что такое эта пропажа, как не вторжение в сознание пройденных стадий бытия, которое, будучи непреодолимым влечением к повтору, обжигает, ранит человека опытом смерти?

Будучи зрителем, я интересовался фотографией из-за «чувства»; я хотел вникнуть в нее, но не как в вопрос (или тему), а как в рану²¹⁵.

Ролан Барт

В сказке Гофмана «Песочный человек», которую Фрейд приводит в качестве примера «жуткого», оно сообща порождается двумя факторами: страхом поранить глаза и выяснением того, что прекрасная Олимпия, девушка, увиденная героем в окне, — это автоматическая кукла. Испуг, нередко вызываемый воско-

214 *Ibid.*, p. 193 (цит., с изм., по: Зигмунд Фрейд, *Жуткое*, указ. соч., с. 275).

215 Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 42 (рус. пер.: Ролан Барт, *Camera lucida*, указ. соч., с. 38).

выми фигурами, механическими куклами и автоматами, можно объяснить тем, что они вызывают «сомнение в одушевленности кажущегося живым существа, и наоборот: не одушевлена ли случайно безжизненная вещь?». Эта путаница одушевленного и неодушевленного дает пример жути, с которой мы уже встречались, — жути, основанной на регрессии к анимистической ступени мысли и к характерному для нее смешению границ. Рядом с воздействием кукол можно было бы поставить, пишет Фрейд, шок при виде эпилептических припадков или проявлений безумия, ибо «под их влиянием в зрителе пробуждаются догадки об автоматических, механических процессах, которые, возможно, скрыты за привычной картиной жизни»²¹⁶.

Однако фрейдовское прочтение «Песочного человека» с его «бесподобным впечатлением жути» основывается не только на двусмысленном присутствии куклы, но и на том, что ее в сказке разделяют на части, вынимая, среди прочего, глаза. Так Олимпия становится образом жути второго типа, в которой на поверхность выходит еще один детский опыт, связанный с комплексами, а именно со страхом кастрации.

Ханс Беллмер рассказывает, что создал свою первую «Куклу» после того, как посетил в 1932 году представление оперы «Сказки Гофмана», первый акт которой как раз и посвящен истории Коппелии-Олимпии из «Песочного человека»²¹⁷. Последовавшая за этим вереница работ — бесконечная инсценировка процесса сборки и расчленения, а вернее, сборки как расчленения — находит свое наилучшее истолкование в анализе Фрейда. Ведь «Куклы» Беллмера, первая серия которых была сделана в 1933 году и опубликована в «Минотавре» в 1935-м, а вторая, «Игры куклы», была закончена в 1936-м, чтобы ждать публикации до 1949-го, представляют

216 Sigmund Freud, *The Uncanny*, *op. cit.*, p. 175 (цитата из Э. Йенча) (цит., с изм., по: Зигмунд Фрейд, *Жуткое*, указ. соч., с. 268).

217 См. Céline Masson, *La Fabrique de la poupée chez Hans Bellmer*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 42–43.



POU



HANS
VARIATIONS SUR
MINEURE



PEE



BELMER
LE MONTAGE D'UNE
ARTICULÉE



47. Ханс Беллмер. Кукла. Варианты монтажа подвижной девицы. Разворот журнала «Минотавр», № 6, зима 1935, с. 30-31

собой бесчисленные живые картины на тему кастрации. Впрочем, для понимания «Кукол» важен и уже цитированный выше пассаж Фрейда о двойнике, где обсуждается его место в сновидениях. Выработка защитной стратегии, каковую является удвоение, прокладывает себе путь в языке сновидений там, пишет Фрейд, где они говорят о кастрации, изображая ее путем умножения или удвоения «символа гениталий».

Все приемы, используемые Беллмером в этом цикле, нацелены на то, чтобы вызвать опыт воображаемого пространства сновидения, фантазма, проекции. Повествовательную картину фантазма с его непрерывным выстраиванием одного и того же создает навязчивая, все возобновляющаяся сборка идентичного объекта, раз за разом заново располагаемого, будто бы ищущего себе места в ужасающе банальном пространстве кухни, лестничной клетки, гостиной. Этот «сюжет» в сочетании с особенностями изображения — намазанной рукой кричащими красками в духе «Техниколора», осязаемой неясностью, несмотря на то, что кукла находится в фокусе, — порождает одновременно ауру и фрустрацию, свойственные визуальному измерению воображаемого.

Да и сама кукла в этом сновидном пространстве имеет фаллические черты. То она лишена рук, но зато наделена безграничной «пневматической» способностью вздуться и набухать, что делает ее красноречивым образом эрекции. То, составленная из разрозненных членов, часто из двух прикрепленных одна к другой пар ног, она производит впечатление твердости, вновь наводящее на ту же самую мысль. Причем в самой парности, которая, коль скоро Беллмер создает пару пар, является еще и умножением, заявляет о себе характерная для сновидца стратегия удвоения. Пытаясь защитить фаллос от грозящей ему опасности, без конца придумывая замещающие его инстанции, сновидец создает трансформированный образ того самого, что его страшит. Этот эффект Фрейд описал в работе «Голова Медузы»: змеи, которыми начинена кастрированная, отрубленная голова, «при всем вселяемом

ими страхе <...> служат на самом деле для того, чтобы за-слонить более страшное, ибо они занимают место пениса, который ужасает как раз своим отсутствием. Таким образом подтверждается техническое правило, согласно которому умножение фаллических символов означает кастрацию»²¹⁸.

Создать образ того, что пугает, дабы от него защититься, — вот стратегия страха, который заранее предохраняет субъекта от травматической атаки, от этого удара, всегда совершаемого неожиданно. В работе «По ту сторону принципа удовольствия» Фрейд повторяет выводы «Жуткого» применительно к жизни и смерти организма, описывая травму как удар, который проходит сквозь защитную броню сознания, пронзает его внешний щит и ранит прямо в плоть.

Устанавливаемое Беллмером в серии, каждый элемент которой символически связан с другими, отношение между куклой, раной, двойником и фотографией предвосхищает все основные направления анализа, предпринятого сорок лет спустя Роланом Бартом в «Camera lucida». Эта книга тоже является разработкой понятия жуткого применительно к фотографии, о чем позволяют догадаться уже ее первые строки: «Однажды, довольно давно, мне попала в руки фотография самого младшего брата Наполеона, Жерома, сделанная в 1852 году. Я сказал себе тогда с изумлением, которое с годами отнюдь не стало меньше: “Я смотрю в глаза, которые видели самого Императора”»²¹⁹.

История, рассказываемая Бартом в книге, начинается с этого мгновения шока, который, по словам автора, он не мог разделить с другими: те не понимали ни его сути, ни его власти над ним. Оставшись наедине с этим дискомфортным ощущением, Барт его позабыл. И затем, продолжает он, «мой интерес к фотографии принял более культурный оборот».

218 Sigmund Freud, *Medusa's Head*, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, op. cit., XVIII, p. 273.

219 Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 13 (рус. пер.: Ролан Барт, *Camera lucida*, указ. соч., с. 9).

То есть Барт начал размышлять о фотографии аналитически, продумывать различие между общечеловеческим интересом, которое вызывает снимок, — «студиумом», — и «пунктумом», присутствующей или отсутствующей в нем детали, которая пронзает это общее место, взламывает, прорывает его и тем самым укалывает, болезненно задевает зрителя. Более половины книги посвящено попыткам Барта установить природу этого «пунктума», этой фотографической детали, что останавливает и «укалывает» внимание. И однажды его теоретическое рассуждение прерывается новым определением, связывающим «пунктум» с фрейдовским «жутким», с внезапными прорывами защитных систем организма и с трепетом от роковых предначертаний. Теперь «пунктум» обозначает явление призрака. Барт рассказывает, как после смерти матери он листал альбом фотографий и вдруг чудесным образом обрел ее «истинный» образ в одном из детских снимков. Вновь случился шок, подобный испытанному им перед портретом Жерома Бонапарта, но на сей раз более глубокий и болезненный, ибо Барт столкнулся с *бытием* своей матери как *бывшим*, увековеченным фотографией, которая запечатлела ее как существо-обреченное-умереть. Здесь он понимает, что болезненной делает фотографию присоединяющаяся к ее образам достоверность того, что «это было», того, что «пунктум» («новый *пунктум*, который относится уже не к форме, а к плотности изображения, — *Время*») прочитывается как образ самой смертности: «Представляя мне законченное прошлое (аорист) момента снимка, фотография сообщает мне о смерти в будущем. <...> как психотик у Винникотта, я дрожу, ожидая *катастрофы*, которая уже случилась. Такой катастрофой является *любая* фотография, умер тот, кто на ней изображен, или нет»²²⁰.

220 *Ibid.*, p. 150 (рус. пер.: Ролан Барт, *Camera lucida*, указ. соч., с. 144).

Притягательность фотографии для наших чувств <...> основана во многом на ее подлинности. Зритель подчиняется ее власти и, глядя на нее, с необходимостью верит, что, будь он там, где она была сделана, он увидел бы запечатленную сцену или объект точно такими же²²¹.

Эдвард Вестон

Открытие, о котором повествует «Camera lucida», связано с одной фотографией, в книге не представленной, так как, по словам Барта, «она существует только для меня. Для вас она была бы лишь заурядным снимком <...>, способным заинтересовать разве что ваш “студиум”»: любопытство к эпохе, одежде, фотогеничности модели; но сама по себе она не причинит вам никакой раны»²²². Намечаемая таким образом наука о фотографии — это «невозможная наука об уникальном бытии», о парадоксальной «истине для меня». Разумеется, это ставит под сомнение столь превозносимую «объективность» фотографии, требует пересмотра представления о ее «подлинности».

Однако для фотографической эстетики XX века в целом природа фотоизображения остается таковой, что, как уверяет Эдвард Вестон, «оно не терпит ретуши»: иными словами, признанный авторитет фотографии остается сопряжен с ее истинностью, с объективностью *объектива*, с непосредственностью и прямоотой фотографического видения мира. Кодекс «объективной фотографии» безоговорочно запрещает всякое ручное вмешательство в изображение. Субъективизм Барта, для которого фотография существует как нечто созданное (сделанное «для меня»), звучит оскорблением этой эстетики, так же как и всякая практика, прибегающая к творчеству, будь то манипуляция в процессе печати, манипуляция с отпечатком

221 Edward Weston, *Techniques of Photographic Art*, in *Encyclopedia Britannica* [1941], цит. по: Hollis Frampton, *Impromptus on Edward Weston: Everything in its Place*, in *October*, n° 5, Summer 1978, p. 64.

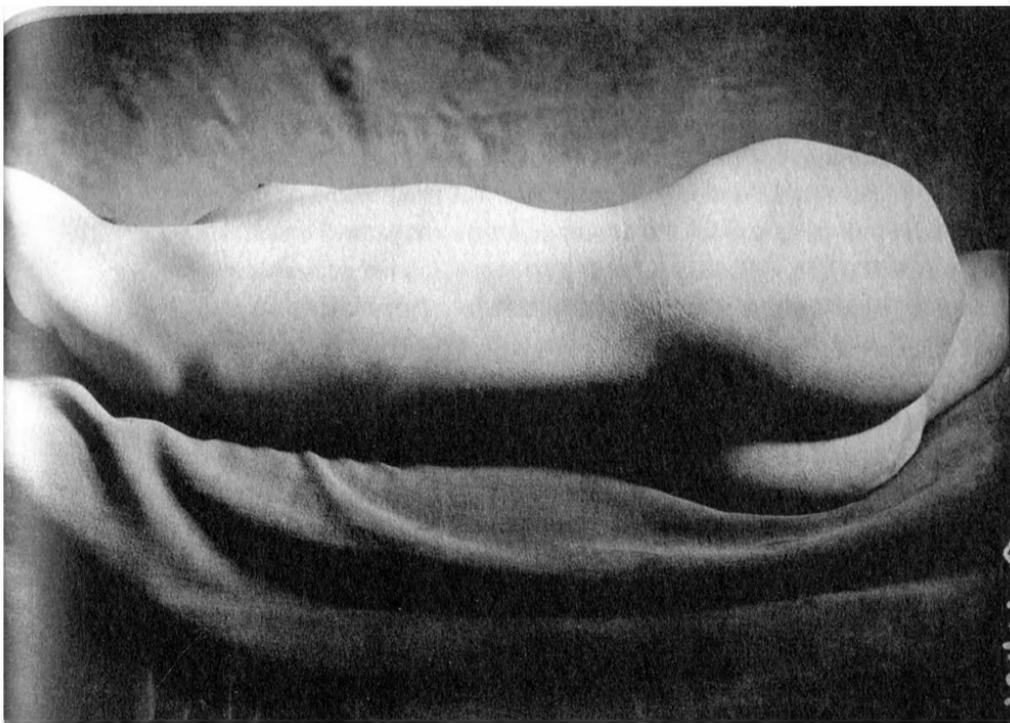
222 Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 115 (рус. пер.: Ролан Барт, *Camera lucida*, указ. соч., с. 110).

при помощи ножниц и клея или любой другой способ конструирования «реальности». Ибо какая же это реальность, если она сконструирована?

Аналогичное оскорбление наносит приверженцам «объективной фотографии» — с давних пор и по сей день — фотография сюрреализма. Ведь в самом деле, она в высшей степени искусственна, даже тогда, когда не пользуется ни наложением кадров, ни соляризацией, ни двойной экспозицией, ни чем бы то ни было подобным. Искусственность, можно сказать, и гарантирует отнесение той или иной фотографии к сюрреализму — например, делает сюрреалистической свободную от манипуляций работу Ман Рэя «Анатомии». Дело в том, что сюрреалистская фотография не признает естественного, которое выступает для нее антитезой культурного или сделанного. Все, на что только она обращает свой взор, видится ею как всегда уже сконструированное: объект зрения странным образом переносится в иной регистр, и мы видим его в результате акта сдвига, в основе которого лежит операция замещения. Обработанный или «сырой», объект на самом деле — всегда обработанный, а потому всегда преподносится нам как фетиш: подобная фетишизация реальности как раз и воспринимается в качестве оскорбления со стороны сюрреализма.

Недвусмысленное изложение этой стратегии можно найти в статье «Об одном автоматизме вкуса», опубликованной на страницах «Минотавра» Тристаном Тцарой, и в сопровождающих ее фотографиях Ман Рэя²²³. Подвергнув анализу моду как бессознательное построение изменчивой совокупности знаков, связанной с эrogenными зонами тела, Тцара затем определяет ее как систему переноса половых органов в регистр неопределенной принадлежности: так, модные в 1933 году женские шляпы изображали женские гениталии *in vide* типично мужского атрибута — мягкой шляпы «с разрезом» (как отмечает Тцара, мужской акцент часто подчеркивался орнаментом с такими

223 Tristan Tzara, *D'un certain Automatisme du Goût*, in *Minotaure*, n° 3-4, 1933, p. 81-85.



48. Brassai. Нью. 1931–1934. Желатинно-серебряная печать. 14,1 × 23,5 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк

мотивами, как галстук-бабочка, подтяжки и т. п.). Снимки Ман Рэя красноречиво иллюстрируют текст: так, один из них демонстрирует прорыв границы между полами на примере шляпы, напоминающей благодаря округлой форме головы, на которую она надета, как мужские, так и женские гениталии. В фотографическом каноне сюрреализма есть лишь одна работа, которая показывает это исчезновение различий с такой же прямоотой: это «Ню» Брассая (1931–1934), где женское тело и мужской пенис выступают равноправными знаками друг друга.

Если фетишизм представляет собой замещение естественного противоестественным, то его логика ведет к отказу признавать половое различие. «Скажем яснее, — пишет Фрейд, — фетиш — это замена фаллоса женщины (матери), в который верил мальчик и от которого — мы знаем почему — он не хочет отказываться». Будучи замещением, фетиш не только ведет к отрицанию полового различия, но и отмечает момент этого отрицания — момент остановки в визуальном регистре. «При возникновении фетиша, — отмечает Фрейд, — по-видимому, приостанавливается некий процесс, который напоминает фиксацию воспоминания при травматической амнезии <...>; например, последнее впечатление перед жутким, травматическим событием закрепляется в виде фетиша. <...> [так же фиксируется и] момент раздевания, когда еще можно верить, что женщина обладает фаллосом». Травма, останавливающая ход времени и решающая, что на месте этой остановки будет воздвигнут в качестве сексуально неопределенной замены фетиш, происходит на территории визуального, которое становится в результате театром бесконечных повторений сконструированного видения. Уже первый пример фетиша, приводимый Фрейдом, — хорошо известный «глянец на носу», входящий в цепочку замещений, которую дополнительно усложняет языковой сдвиг (английское выражение «glance at the nose», буквально «взгляд на носу», будучи калькообразно переведено на немецкий, превращается в «Glanz auf der Nase»,

буквально «глянец на носу»), — ясно свидетельствует о его визуальном элементе, о моменте взгляда, который конструирует реальность²²⁴.

Одной из особенностей сюрреализма можно считать использование этой возможности пола, не основанного на определенной идее человеческой природы или естественности, а наоборот, сконструированного, сотканного из фантазмов и представлений. Это очень отчетливо чувствуется по сообщениям о знаменитом сеансе исследования полового акта, состоявшемся в доме на улице Фонтен в 1928 году, когда Арагон решительно прервал оговорки Бретона по поводу «ненормальности» какого-то из действий следующими словами: «Я хочу заметить, что в ходе нашей дискуссии впервые прозвучало слово “патология”. Похоже, кое-кто из нас исповедует идею нормального человека. Я выступаю против этой идеи»²²⁵.

Хотя сюрреализм сделал половой акт и его объект, женщину, центральным, навязчивым мотивом своих экспериментов, надо иметь в виду, что в большей части сюрреалистской практики женщина, как и пресловутый «глянец на носу», присутствует вовсе не в естественном состоянии. Отвергнув естественное, которое могло бы служить основанием для «нормального», сюрреализм вышел, по крайней мере потенциально, на путь, ведущий к исчезновению различий — каковое, по мысли Батая, составляет работу бесформенного. Одной из категорий бесформенного как раз и был гендер, занявший центральное место в сюрреалистских изысканиях. И если в поэзии сюрреализма мы сплошь и рядом встречаемся с построением, конструкцией понятия женщины, то это позволяет, как минимум, предугадать следующий шаг, когда чтение прибегнет к технике

224 Sigmund Freud, *Fetishism* [1927], in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, op. cit., XXI, p. 152–153 (цит. по: Зигмунд Фрейд, *Фетишизм*, пер. А. М. Боковикова, в кн.: *Собр. соч.*, в 10 т., т. 3: Психология бессознательного, под ред. А. М. Боковикова и С. И. Дубинской, М., Фирма СТД, 2006, с. 409, 411–412).

225 Louis Aragon, *Recherche sur la sexualité*, in *La Révolution surréaliste*, n° 11, mars 1928, p. 37.

деконструкции. Вот почему мне кажутся ошибочными частые утверждения, будто сюрреализм был антифеминистским движением²²⁶.

Конструировалось понятие женщины и в фотографии сюрреализма, для которой оно тоже было навязчивым мотивом. А если учесть, что бесспорно сконструированной, композитной является в данном случае и изобразительная техника, то понятия женщины и фотографии оказываются образами друг друга — амбивалентными, смешанными, нечеткими, лишенными той «власти», о которой говорит Эдвард Вестон.

Отстаиваемая Вестоном и «объективной фотографией» власть основана на совершенно четком изображении, оптическая резкость которого служит знаком единства того, что видит зритель, целостности, которая, в свою очередь, предоставляет зрителю основание для его собственного единства в качестве субъекта. Понятно, что такому субъекту, вооруженному пронизывающим реальность зрением и мнимым господством, которое дает ему фотография, другая фотография — та, что стирает границы категорий и воздвигает на их месте фетиш, бесформенное, жуткое, — кажется невыносимой.

Но существуют, разумеется, и другие пути переосмысления фотографии. Возвращаясь к «Camera lucida», отметим цель, которой подчиняет свой мифотворческий рассказ о фотографической науке Барт. В тот вечер когда ему на глаза попала фотография матери, он, по собственному признанию, посмотрел фильм, в котором был автомат, чей танец с героем вызвал у него ощущение «любобной муки». Эту боль любви Барт сравнивает с безумием, характеризующим его новый подход к фотографии, в которой он видит «новую форму галлюцинации <...>, безумный образ, лишь тронутый реальностью». Автомат, двойник жизни и вместе с тем смерть, выступает эмблемой раны, власть нанести которую дана всякой фотографии, такому же удвоению и смерти: «Все эти молодые фотографы, что носятся по свету в поисках

226 Как считает, например, Ксавье Готье: Xavier Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971.

чего-нибудь злободневного, и не подозревают, что служат агентами Смерти <...>. Современница отказа от обрядов, фотография, быть может, отражает вторжение в современное общество некоей асимволической смерти, не связанной ни с религией, ни с обрядом, внезапное погружение в Смерть буквальную. Жизнь/Смерть: эта парадигма сокращается до простого щелчка, разделяющего исходный кадр и конечный снимок»²²⁷.

Этот простой щелчок — то же самое, что Бретон в свое время назвал *неподвижным взрывом*. Сочетание безумия и любви, характеризующее автоматическую куклу и сущность фотографии, которая, по словам Барта, «стала безумной», образующее момент «судорожной истины», является в самой своей странности, в самих своих судорогах родом *безумной любви*.

Нью-Йорк, 1984²²⁸

227 Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 92 (рус. пер.: Ролан Барт, *Camera lucida*, указ. соч., с. 203–204, 163–164).

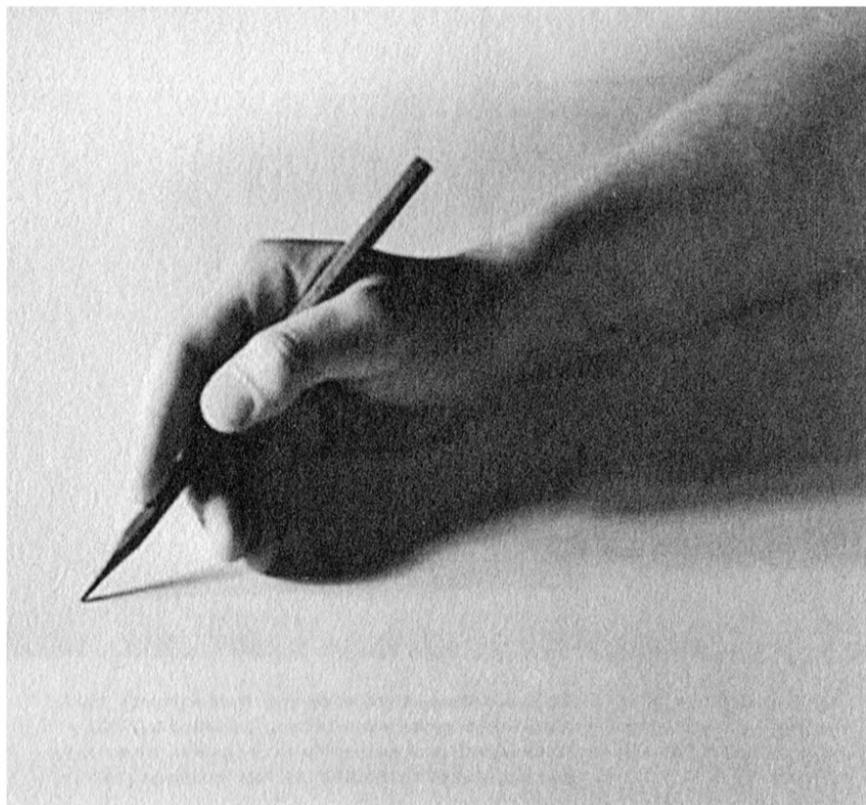
228 Первая публикация: *October*, n° 33, Summer 1985. — Прим. пер.

Когда слова исчезают

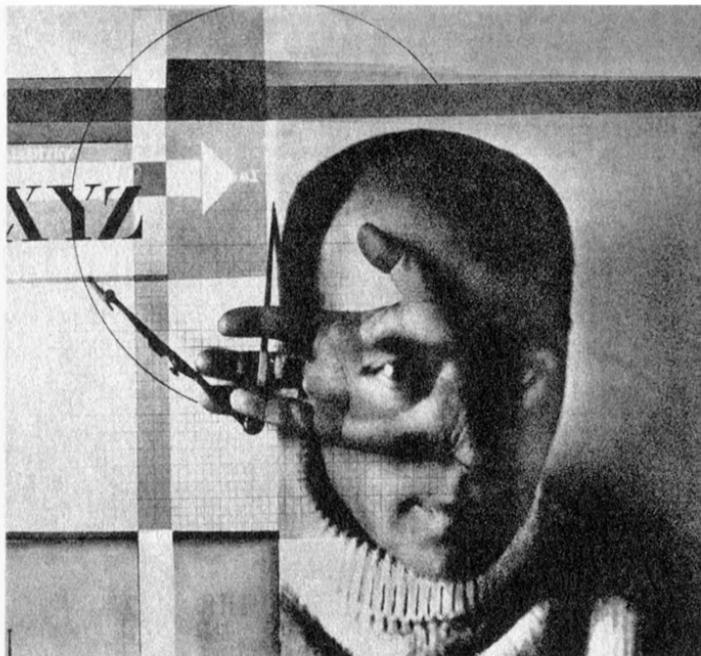
Формула, вынесенная мною в заголовок, была выбрана в качестве названия трехдневного коллоквиума, посвященного документации, освещению и, по крайней мере в проекте, изучению взлета фотографического творчества в Веймарской республике²²⁹. Организаторы обозначили с ее помощью переключку с многочисленными декларациями немецких художников, интеллектуалов и пропагандистов, уверенных, что визуальность вскоре затмит язык. Разумеется, сразу вспоминается Мохой-Надь, утверждавший, что в будущем неграмотным станут считать не того, кто не умеет читать, а того, кто не умеет фотографировать. Но и Йоханнес Мольцан, заявлявший: «Фотоизображение будет одним из самых эффективных орудий противодействия интеллектуализации, механизации разума. Забудь о чтении! Смотри! — таков будет девиз образования. Забудь о чтении! Смотри! — такова будет главная установка прессы».

Вариантом этого «Забудь о чтении! Смотри!» кажется и наше «Когда слова исчезают». Забавно, что этот лозунг, направленный против письменности и во славу визуальной культуры, во всех анонсах и программах коллоквиума сопровождался фотографией руки, держащей карандаш и явно собирающейся вовсе не рисовать, а *писать*. Это «Автопортрет» Герберта Байера, сделанный в 1937 году. Возможно, с этой странной стыковки текста и образа, поставленной, между прочим, на службу анализу фотографической культуры, стоило бы начать обозрение заблуждений, что действуют в самой сердцевине нынешнего критического дискурса о фотографии. В самом деле, в решении иллюстрировать этой фотографией тему коллоквиума — «Когда слова исчезают» — путаница в отношении фотоизображения выявилась как нельзя более отчетливо.

229 Коллоквиум «When Words Fail», организованный Международным центром фотографии (ICP) и Гёте-Институтом в Нью-Йорке 19–21 февраля 1982 года, был приурочен к двум выставкам в ICP: «Фотографический авангард в Германии. 1919–1939» и «Генрих Кюн: художник рубежа веков». Настоящий текст является переработанным вариантом моего выступления в рамках прошедшего на коллоквиуме круглого стола, посвященного стилистическим следствиям технологических новшеств в производстве фотоаппаратов 1920-х годов.



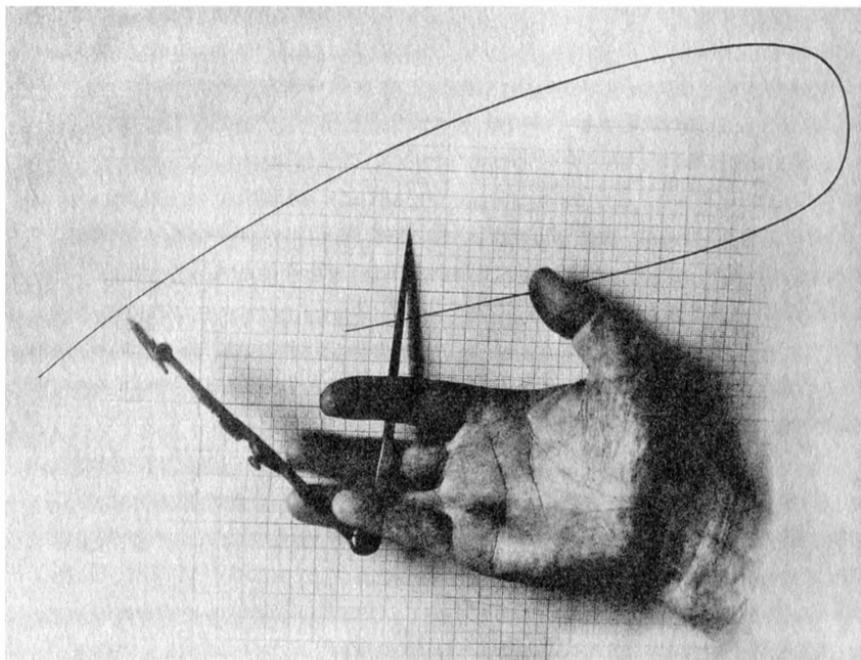
49. Герберт Байер. Автопортрет. 1937. Желатинно-серебряная печать. 26,6 x 33,6 см



50. Эль Лисицкий. Конструктор (Автопортрет). 1924. Желатинно-серебряная печать, фотомонтаж. 13,1 x 12 см. Опубликовано на обложке альбома «foto-auge» под редакцией Франца Роха и Яна Чихольда (1929)

Надо признать, что в работе Байера нет ничего особенно оригинального. Это одно из множества произведений 1920–1930-х годов, представляющих фотографа как некоего композитора линий, который пользуется рукой, орудием письма, чтобы наметить образ, создать его рисованный эскиз. Автопортрет Лисицкого (1924), один из элементов которого — все та же рука — был напечатан отдельно в альбоме «foto-auge»²³⁰, опережает фотографию Байера более чем на десять лет. И так же, как в работах Байера и Лисицкого, чисто фотографическая светопись и символические линии, принадлежащие к совершенно иной системе знаков и представленные вместе с органом, их создав-

230 О «foto-auge» см. выше, «Фотография и сюрреализм», с. 136.



51. Эль Лисицкий. Композиция. 1924. Желатинно-серебряная печать. 14,6 x 20,5 см. Опубликовано в альбоме «foto-auge» под редакцией Франца Роха и Яна Чихольда (1929, табл. 6)

шим, — рукой человека, — наложены друг на друга в выполненной около 1925 года фотограмме Мохой-Надь. Это тройственное отношение, с одной стороны, между рукой и фотокамерой, а с другой — между рукой и письмом, Мохой-Надь еще четче выявил в сделанном на ее основе фотомонтаже для обложки журнала «Foto-Qualität»²³¹. Художник-фотограф как человек «пишущий» и фотоаппарат как замена руки (то есть как орудие письма, а не моментального зрения) спокойно соседствуют здесь в период расцвета «нового видения» (das Neue Sehen), звуча опровержением недвусмысленного посыла нашего коллоквиума. «Встречайте нового фотографа!»²³² — но, что бы о том ни говорили, этот новый фотограф является в обличье писца.

Особое отношение, завязывающееся между фотографией и ручной работой, в частности письмом, заявляет о себе во всех произведениях круга «нового видения». Не очевидное в приводившихся мною формулах о «неграмотности будущего» (Мохой-Надь) или о «забвении чтения» (Мольцан), оно засвидетельствовано во множестве других текстов этого же времени, в том числе в книге «Недовольство культурой», написанной Фрейдом в 1929 году. Мы находим в ней описание средств, используемых цивилизацией для расширения способностей человеческого тела с помощью протезов или искусственных органов:

Всеми своими орудиями человек усовершенствует свои органы — как моторные, так и сенсорные — или же раздвигает рамки их применения. Моторы предоставляют в его распоряжение гигантские силы, употребляемые, подобно его мускулам, в различных целях; пароход и самолет делают беспрепятственным передвижение по воде и по воздуху; очки корректируют недостатки хрусталика глаза; телескоп дает возможность видеть на огромные расстояния; с помощью микроскопа

231 «Фото-качество» (нем.). — Прим. пер.

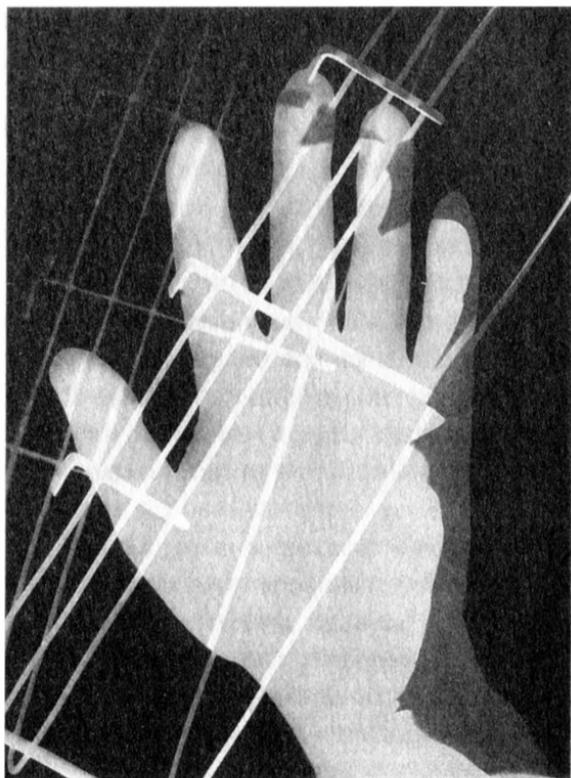
232 Такое название носит книга Вернера Греффа (Werner Gräff, *Es Kommt der Neue Fotograf!*, Berlin, Verlag Hermann Reckendorf, 1929; репринт: Köln, Verlag Walter König, 1978), один из манифестов новой тенденции в фотографии. «Новое видение» — обозначающий ее термин, введенный Мохой-Надем.

преодолевается граница видимости, положенная строением нашей сетчатки. Человек создал фотокамеру — инструмент запечатления текущих зрительных впечатлений; граммофонная пластинка делает то же самое со звуковыми впечатлениями. И то и другое суть материализации его способности запоминания, памяти²³³.

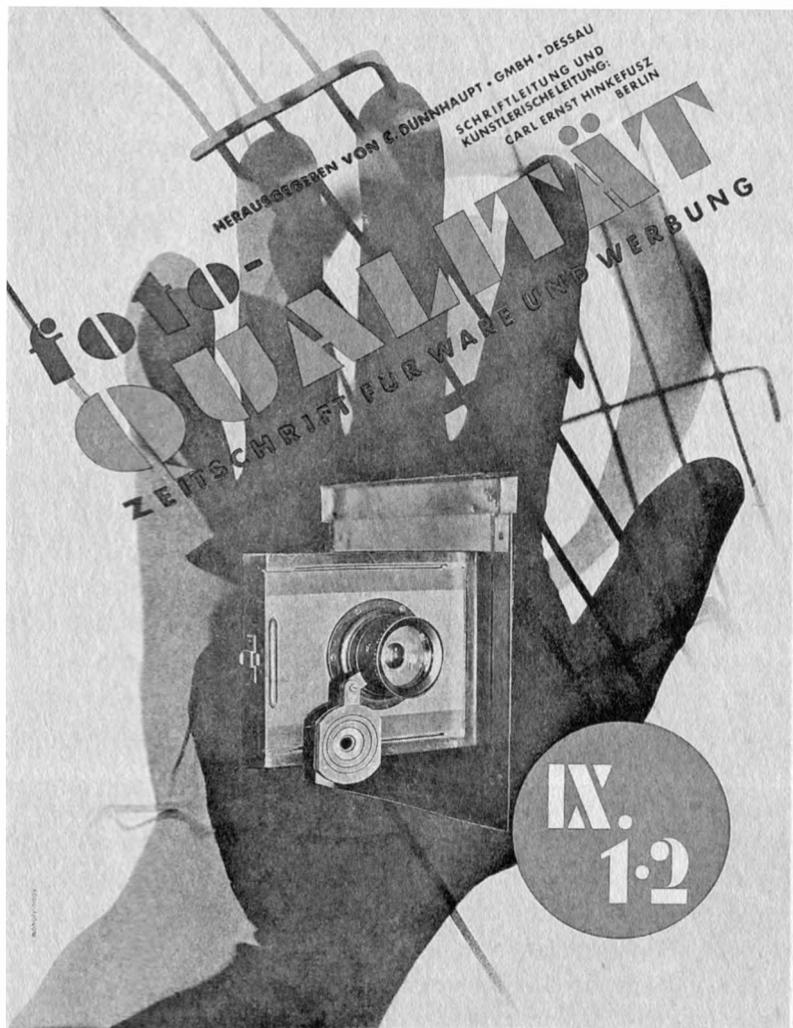
Идея фиксации мимолетного опыта, записи настоящего и его сохранения наперекор течению времени используется здесь Фрейдом для характеристики фотографии. Между тем до ее изобретения так же было принято характеризовать письменность, функция которой тоже сводится к фиксации живой речи для обращения к ней в иных пространственных и временных ситуациях. Письмо было орудием памяти и, подобно прочим орудиям, использовалось руками: речь передавалась от одного органа, рта, к другому, не столь престижному и изощренному.

С появлением в 1910-х годах новых, легких и не требующих штатива фотоаппаратов, а также с зарождением «нового видения» еще одним ручным орудием становится камера: она расширяет способности тела подобно карандашу, ибо работает, в терминологии Фрейда, как искусственный орган. Одно из следствий этой логической ассоциации, связывающей камеру и руку, помещает фотоизображение в особого рода телесное обрамление. В коммерческой фотографии 1920–1930-х годов часто встречается мотив взгляда фотографа сверху вниз на собственное тело. Оказываются при этом его руки в кадре или нет, в данном случае несущественно. Важна активная симуляция, вводимая этим отношением. Поле изображения полагается в качестве физического расширения источника вида, то есть собственной точки зрения камеры. Видимые сверху руки одновременно населяют телесное пространство фотографа и расширяют или усиливают его. Представление о фотографическом кадре как сцене, ожидающей появления рук с их хватательным подходом к миру, определяет в этот период

233 Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*, Garden City, New York, Anchor Books, 1958, p. 34 (цит. по: Зигмунд Фрейд, *Недовольство культурой*, пер. А. М. Руткевича, в кн.: *Психоанализ. Религия. Культура*, М., Ренессанс, 1992, с. 88).



52. Ласло Мохой-Надь. Фотограмма. 1925-1927

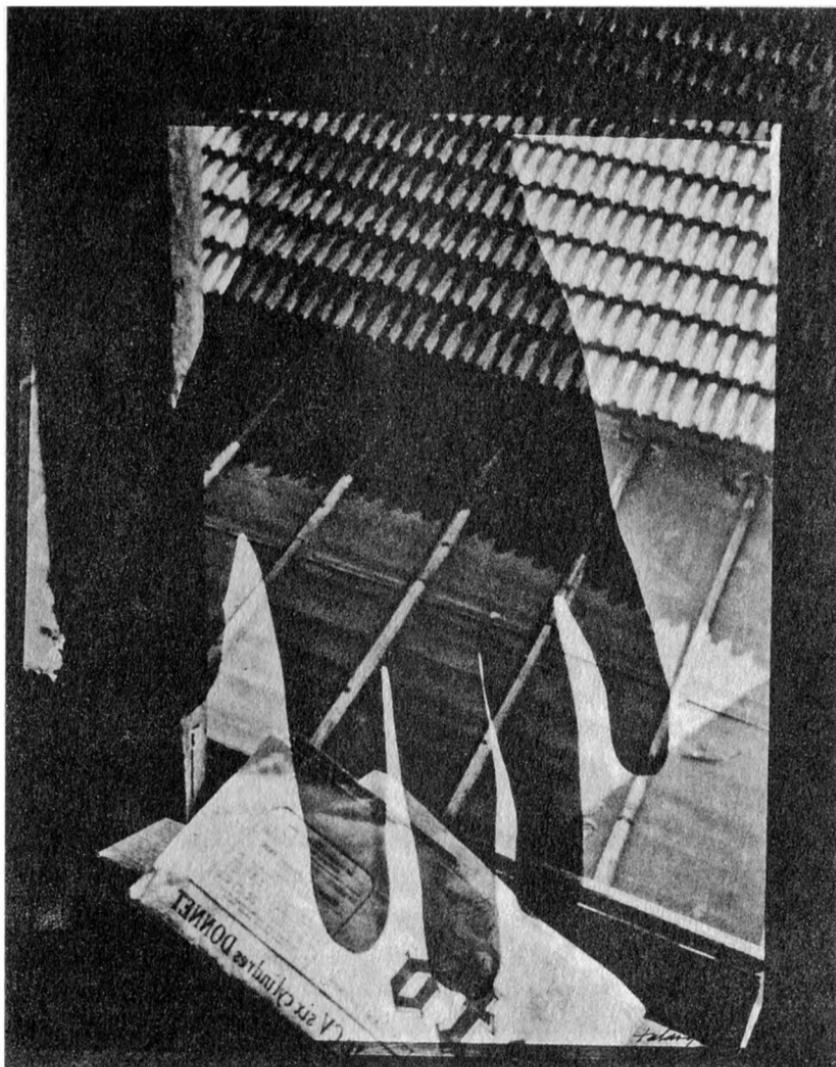


53. Ласло Мохой-Надь. Обложка журнала «Foto-Qualität», 1931

композицию множества рекламных фотографий мыла, подобных, например, сделанной в 1930–1931 годах Георгом Трумпом.

Фотография как парадоксальный образ руки в ее отношении с письмом не была исключительным уделом немецких авторов. В те же 1920–1930-е годы мы встречаем ее и в практике сюрреалистов. Автопортрет Андре Бретона 1938 года в технике фотомонтажа так и называется — «Автоматическое письмо» — и отсылает к осознававшейся с 1920-х годов связи между автоматизмом и фотографией. К 1920-м относятся и многочисленные работы Мориса Табара в технике наложения кадров, посвященные привычному ныне сопоставлению руки и печатной страницы как пространства письма. Интерес сюрреалистов ко всему оккультному привел их чуть ли не к хиромантии: они вглядываются в линии и отпечатки на поверхности руки, составляющие некую самозапись тела. Таким, очевидно, было направление поисков Роже Парри, выполнившего в начале 1930-х годов фотограмму, которая могла бы служить эмблемой отношения сюрреалистов к фотографии. Но отпечаток ладони на поверхности чего-либо — один из древнейших примеров вхождения тела в изобразительное поле: подобные попытки создать и оставить след распространены в палеолитических пещерах, на древних стелах и в детских рисунках. К той же категории относятся образы тела, оставляющего напоминание о себе в виде контура ладони: это движение самопредставления может повторяться до бесконечности. И в начале XX века им интересовались не только сюрреалисты, но и представители других направлений авангарда, как можно судить по первым фотограммам Лисицкого. Эта тема быстро и прочно вошла в фотографию.

Ладонь как проявление естественного желания создавать и оставлять следы преследовала фотографов и сплошь и рядом вторгалась в поле их изображений, в то же время напоминая в нем о постоянстве письменного следа в противоположность неустойчивости чисто зрительного образа. Возможно, слова исчезают, но они же и сохраняются. Оккупация изображения текстом составляет целую главу в истории фотографии между двумя мировыми войнами, которую еще предстоит написать. Очень показателен в этом



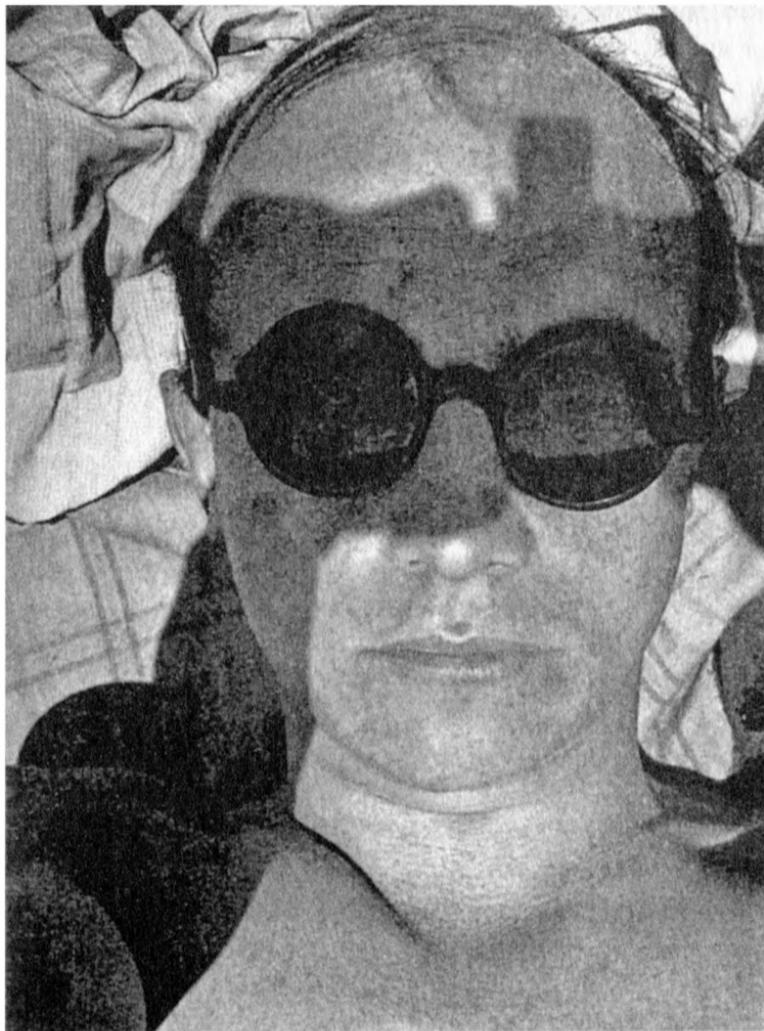
54. Морис Табар. Рука. 1929. Желатинно-серебряная печать. 22,9 x 16,5 см

отношении пример Джона Гутмана, в 1930-х годах переехавшего из Германии в США. Его работы пронизаны документальной магией, каковая есть магия письма, способного сплющить и перекрыть любую поверхность, превратив ее в основу для письменного слова. В фотографиях Гутмана реальность в самых разных ее аспектах оборачивается «говорящим образом». Слово перерабатывает, за-слоняет, замещает, подменяет ее собой — вернее, письмом, которое, как выясняется, вовсе никуда не делось.

Представители «нового видения» устанавливают между рукой и зрением постоянное отношение. Но это отношение не со-действия, а соперничества, в котором зрение проигрывает. Движе-ние руки, движение следа, движение запечатления предъясняется и представляется многообразными стратегиями в качестве того, что теснит, выталкивает и в конечном счете вытесняет зрение. Вот почему нечаянный парадокс, который оказался заключен в эмбле-ме коллоквиума, посвященного изучению «нового видения», — фотографический автопортрет Герберта Байера, продолжающего писать, даже если он и разуверился в словах, — безусловно, пусть и невольно, представляет это отношение.

То же самое можно сказать о еще одном автопортрете этого периода, который сделал в 1930 году Умбо, включив в поле изобра-жения след или отметину самой фотокамеры. Тень выступает здесь средством запечатления присутствия человека и вместе с тем про-водником вытеснения его присутствия. В самом деле, тень от рук и камеры падает на глаза человека, центр его зрения, и подменяет зрительную активность орудием фиксации, создавая в результате образ тела, подчиняющегося власти зрительного протеза, искус-ственного органа в лице фотоаппарата. Между прочим, Фрейд, анализируя болезнь нашей цивилизации²³⁴, чем дальше, тем все более технологичной, отмечает: «Человек стал, так сказать, богом

234 Р. Краусс обыгрывает неоднозначное название работы Фрейда: «Das Unbehagen in der Kultur» (букв. «Неудовольствие/недомогание в культуре/цивилизации»; ср. названия переводов, опубликованных по-русски: «Недовольство культурой», «Неудовлетворенность культурой», «Недомогание культуры»; английский перевод, используемый автором, озаглавлен уклончиво: «Civilization and Its Discontents», букв. «Цивилизация и ее/ею недовольства/недомогания»). — Прим. пер.



55. Умбо. Автопортрет. Около 1930. Желатинно-серебряная печать. 29,2 × 22,1 см

на протезах, величественным, когда употребляет все свои вспомогательные органы, хотя они не срослись с ним и доставляют ему порой еще немало хлопот»²³⁵. Недвусмысленная постановка этой проблемы очевидна в автопортрете Умбо. Как и работа Байера, он с эмблематическим красноречием иллюстрирует парадоксы, выявляемые фотографией, когда она решительно вступает в пору современности.

Нью-Йорк, 1982²³⁶

235 Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*, *op. cit.*, p. 35 (цит., с изм., по: Зигмунд Фрейд, *Недовольство культурой*, указ. соч., с. 88).

236 Первая публикация: *October*, n° 22, Autumn 1982. — Прим. пер.

Заметка о фотографии и симулякре

В 1983 году французский телеканал FR3 показал серию «По минуте на образ», задуманную и осуществленную режиссером Аньес Вардá. Как и обещал анонс, каждая программа длилась ровно одну минуту, в течение которой на экране демонстрировалась одна фотография в сопровождении закадрового рассказа. В качестве комментаторов были приглашены самые разные люди: фотографы, писатели (Эжен Ионеско, Маргерит Дюрас), политики (Даниэль Кон-Бендит), художественные критики (Пьер Шнайдер) и даже, так сказать, «обыватели» — булочники, водители такси, продавцы пиццы, коммерсанты.

Эта антология суждений широкого спектра зрителей, в том числе не обладающих никакими познаниями в фотографии или, шире, в визуальных искусствах, напоминала опрос общественного мнения, в котором фотография служила средством изучения реакции публики. Хотели этого авторы или нет, но их проект вписался в типично французскую традицию осмысления фотографии сквозь призму социологии, которая признается единственно допустимым подходом к ней. Наиболее чистое выражение эта традиция получила в работах Пьера Бурдьё, выпустившего в 1965 году книгу «Среднее искусство». Термин «среднее» использовался в ней для обозначения промежуточной зоны между хорошим и плохим с точки зрения эстетики, а также между высоким искусством и поп-культурой. Кроме того, учитывались его переклички с социологическими понятиями «среднего класса» и «среднестатистического показателя». И перед тем, как анализировать выводы Бурдьё по поводу искусства для среднего человека, уместно будет рассмотреть некоторые примеры с фотографической витрины, составленной Аньес Варда: ее программа вызвала столь живой интерес телезрителей, что газета «Либерасьон» стала публиковать по понедельникам фотографию, показанную накануне, с печатным изложением комментария.

Вот, скажем, реакция фотографа Мартины Франк на работу Марка Рибү, сделанную в 1958 году:

Кто это — рабочие фабрики фотоаппаратов, выехавшие развлечься за город, или участники какого-то фотоконкурса, или студенты фотошколы? Понятия не имею. Но как фотографа этот снимок всегда интриговал меня тем, что среди всех этих мужчин нет ни одной женщины с фотоаппаратом. <...> Интересно здесь то, что под вопросом оказывается идея таланта в фотографии: все эти фотографы оказались в одном месте, в одно время, перед одним сюжетом в одном освещении. Легко предположить, что все они сделают одинаковые снимки, однако среди сотен фотографий будет, возможно, лишь одна хорошая или две.

Если перейти к писателям, то Маргерит Дюрас прокомментировала фотографию Деборы Тюрбевиль так:

По-моему, она мертвая. По-моему, она фальшивая. Она вообще не человек. Но в ее губах есть что-то живое, какой-то след речи. Она перед окном. На руке у нее... нет, не кровь: краска, возможно даже, живопись. Нет, она не мертвая. Она лежит на обломках какого-то сундука или двери. Вот тут бирка с фамилией: может быть, это ее гроб. Нет, она не мертвая. Нет, она не похожа на женщину из моих книг.

Даниэль Кон-Бендит, глядя на фотографию трех танцоров, сделанную в 1961 году в Токио Уильямом Кляйном, объясняет:

Ну, первая реакция, это — что-то страшное, это дьявол, дьявол без лица. Я вижу эту руку, которая... как бы предупреждает... говорит, ну... не приближайтесь, ну... стойте, ну... там, где стоите. <...> Вначале я не понял... Мужчина... ну да, наверное, это мужчина справа, переодетый в женщину, приподнял мизинец, как будто держит чашку чая. Все это как-то тревожно. Я случайно обратил внимание



PHOTO MARC RIBOUD

Est-ce que ce sont des ouvriers d'une usine d'appareils photo qu'on a envoyés s'amuser à la campagne, est-ce que c'est un concours de photo, ou est-ce que c'est une école de photo ? Je n'en sais rien. En fait, en tant que photographe, elle m'a toujours intriguée, ce qui me frappe, c'est que parmi tous ces hommes, il n'y a pas une seule femme qui photographie. (...) Ce qui est intéressant dans cette photo, c'est qu'elle remet tout à fait en question l'idée du talent photographique, car tous ces photographes finalement se retrouvent au même endroit, au même moment, sous la même lumière, devant le même sujet, on pourrait se dire qu'ils vont tous faire la même photo, et pourtant, parmi les centaines de photos, il y en aura peut-être une ou deux qui seront bien.

Extrait du commentaire de MARTINE FRANCK (photographe) sur une photographie de MARC RIBOUD (photographes japonais 1958) diffusée hier soir sur FR3.
 Une émission d'AGNES YARDA produite par GARANCE présentée par le CENTRE NATIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE.

LIBERATION SAMEDI 5 ET DIMANCHE 6 FEVRIER 1983 27

56. Марк Рибу. Фотографический мастер-класс. Каруй-зава. Япония. 1958. Желатинно-серебряная фотография. 58 x 77 см. Национальный музей современного искусства — Центр Жоржа Помпиду, Париж

на лужу: это самое светлое место на фотографии, светлее, чем вся остальная сцена, какая-то давящая, жуткая. Да это просто про-
пасть, омут какой-то, это...

Комментарий Кон-Бендита, напечатанный в «Либерасьон», прерывается на последнем «это...» как на отчаянной попытке высказать, что же он видит, как на последнем, но, само собой разумеется, не конечном пункте потенциально бесконечного списка возможных сюжетов: даже минутная речь вместила в себя целых семь предположений о том, что же это такое.

В сущности, реакция политика ничем не отличается ни от реакции Маргерит Дюрас, которая выдвинула для своей фотографии восемь версий, ни, по большому счету, от реакции фотографа Мартины Франк: она тоже начала с попыток определиться с сюжетом и лишь затем задумалась о проблеме, которую присутствие в одном месте множества фотографов может представлять для эстетического статуса фотографии. И что удивительно, это краткое размышление спокойно проходит сквозь изображение, как будто оно прозрачное, чтобы расположиться за ним, в области все тех же «то или это». Мимолетная попытка фотографической критики, предпринятая Мартиной Франк, касается снимков, которые мог бы сделать кто-то из запечатленных Рибу фотографов-любителей, и не содержит даже намек на эстетические вопросы по поводу качества работы, на которую она смотрит, по поводу того, учтены ли в ней каким-либо образом ее структурные условия и т. п. Все как один сосредоточенные на «этом», приведенные комментарии образуют крайне примитивный эстетический дискурс, к которому, надо полагать, еще более откровенно — и тут уже не будет ничего неожиданного — тяготеют реакции людей с улицы.

Вот, например, владелец завода комментирует снимок Мари-Поль Негр в Люксембургском саду (1979), о котором сразу можно сказать, что особенности места и атмосферы используются в нем, чтобы воссоздать в пространстве фотографического

сюжета ограничения, предполагаемые плоскостью и границами кадра. Замечания делового человека подхватывают уже знакомый нам сонный мотив:

Это прибытие поезда, это прибытие поезда во сне: девушка ждет кого-то, но встречает явно не того, кого ждала. Мужчина, которого она ждала, похоже, ну... несколько не в форме, постарел, а она ждала кого-то... намного моложе... намного... намного красивее, чем этот несколько нелепый человечек, которого мы видим. <...> Она видит сон, и вот во сне она сама более молода, и ее чувства там развиваются так, как она хотела бы, чтобы они развивались сейчас. Это сон, который не сбывается.

И, наконец, вот что говорит ботаник о недавней работе Эдуара Буба, оммаже Таможеннику Руссо, в котором устанавливается необычное отношение имитации между фотографией и картиной:

Перед деревом — очевидно, это комбретум — мы видим кусты кротона, кротона слабительного, а в глубине — заросли травы, которая называется «цецилия»: возможно, это намек на имя женщины. Женщина очень красивая, судя по тому, что тут можно разглядеть. <...> Она одна, ей холодно, потому что она лежит на мраморных плитах, и ей страшно от того, что ее обступает вся эта зелень, которая разрастается и грозит окружить, опутать, заточить ее со всех сторон. Тогда она решает укрыться в этом подобии склепа, который она только что заметила и теперь заглядывает в него.

Среди рутинного потока догадок и суждений о фотографическом объекте с помощью конструкции «это — ...», среди потенциально бесконечной таксономии сюжетов единственным достойным внимания исключением является, пожалуй, комментарий художественного критика Пьера Шнайдера. Говоря о фотографии Франсуа Эрса, он объясняет:

Обои с регулярным цветочным орнаментом — например, в гостиничных номерах — всегда вызывают бессонницу. Глядя на мебель в этой комнате, я говорю себе: все, что покрыто тканью с повторяющимися декоративными мотивами, становится поверхностью, то есть, если вы возьмете картину Матисса двадцатых годов, скажем, с перспективно выстроенным интерьером, с мебелью, которой придан объем и вес... так вот, благодаря ткани этот объем исчезает, и картина превращается в игру цветных поверхностей, которые дышат, потому что Матисс умеет придать им дыхание.

Представление о том, что изображенный объект может быть всего лишь предлогом для реализации какого-либо формального замысла, в данном случае игры цветных поверхностей, для критика современного искусства — вторая натура. И, рассуждая о фотографии, Пьер Шнайдер почти рефлекторно прибегает к рассмотрению визуального поля с точки зрения его формальной конфигурации. Однако делает ли это подход критика более законным, чем другие, более примитивные реакции? Вопрос.

Он приводит нас в самую сердцевину проблематики Бурдье. По его мнению, фотографический дискурс никогда не может стать собственно эстетическим, то есть сделать эстетические критерии своими: даже самое *общее* фотографическое суждение обращено не к ценности, а к *идентичности*, так как оно толкует вещи с родовой точки зрения и представляет себе реальность в соответствии с природой «сюжета», что и объясняет без конца повторяющиеся «это — это, это — то» в программах Варда. Когда же суждение в достаточной степени отстраняется, чтобы охватить фотографию целиком, не ограничиваясь ее элементами в отдельности, классификация и оценка в основном следуют жанрам: «это пейзаж», «это ню», «это портрет». Но, разумеется, и жанровое суждение принимает во внимание только референт. Если фотография принадлежит к жанру «портрета» или «пейзажа», то потому, что чтение ее содержания позволяет идентифицировать и классифицировать ее по тому или

UNE MINUTE
POUR
UNE IMAGE

Chaque soir, sur FR3, Agnès Varda ouvre un espace pour la photographie : une minute et chaque soir. Chaque semaine, rendez-vous avec une photographie commentée, lue par un spécialiste du sujet, du réalisateur au commentateur. Pour accéder à cette émission du Centre National de la Photographie, l'émission prend place. Chaque semaine, rendez-vous avec une photographie de la semaine et un extrait commenté. Pour accéder à ces albums, rendez-vous avec les émissions, consultez votre émission. Pour accéder à ces émissions, rendez-vous avec les émissions, consultez votre émission.



PHOTO EDOUARD BOUBAT « En avant de cet arbre, qui est vraisemblablement un quinquitiba, les Crotons sont des Crotons Tigium, et dans le fond vous avez des feuilles C'écile qui pourraient faire penser que la femme s'appelle comme ça, c'est une très belle femme d'après les formes qu'on en observe. (...) »

Elle est seule, elle est froide puisqu'elle est sur un marbre et son angoisse est d'être recouverte par toute cette flore qui se développe et risque de l'envahir, de la submerger, de la recouvrir, alors elle semble chercher refuge dans cette espèce de caveau qu'elle entrevoit et qu'elle regarde fixement. »

Extrait du commentaire de ROBERT FAL RON (botaniste) sur une photographie d'EDOUARD BOUBAT (hommage au Douamer-Rousseau, 1980) diffusée hier soir sur FR3. Une émission d'AGNES VARDA produite par GARANCE présentée par le CENTRE NATIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE.

57. Эдуар Буба. Посвящение Таможеннику Руссо. Париж. 1980. Желатинно-серебряная печать. 30,3 × 40,5 см. Художественный институт, Чикаго

инному типу, а эти типы, если верить Бурдьё, по природе своей подчиняются строгим ограничениям стереотипа.

Именно такой подход к фотографии в терминах стереотипов предполагается суждением «это — ...», встречаемым нами у всех комментаторов, почти без исключения, какую бы группу они ни представляли — мало- или высокообразованную, город или деревню. Анализ Бурдьё, начинаясь с вопроса «Почему фотография так широко распространилась в нашей культуре?», приходит далее к необходимости рассматривать фотографию — среднее искусство, практику среднего человека — с точки зрения социальных функций. По Бурдьё, эти функции целиком и полностью связаны с современной структурой семьи, с семейной фотографией, выполняющей функцию индекса или доказательства семейного единства и в то же время инструмента или орудия его реализации. Короче говоря, в семьях с детьми обычно есть фотоаппарат, а у неженатых и незамужних его обычно нет. Фотоаппарат используют, чтобы «увековечить» семейные встречи, каникулы, путешествия. Он занимает свое место в обрядах домашнего культа, священные моменты которого — свадьбы, юбилеи, крестины и т. п. — и попадают в объектив. К фотоаппарату относятся как к орудию иллюстрации, пассивного запечатления объективного факта целостности семейного сообщества. Однако его действие, разумеется, этим не ограничивается. Фотография сама отчасти мотивирует семейные собрания. Они входят в коллективный фантазм семейной сплоченности, и в этом смысле фотоаппарат оказывается орудием проекции, частью театральной механики, которую семья создает, чтобы убедить себя в собственном единстве и нераздельности. По словам Бурдьё, «чаще всего фотография есть не что иное, как репродукция образа целостности, который создает для себя группа»²³⁷.

237 Pierre Bourdieu et alii, *Un Art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Editions du Minuit, 1965, p. 48 (рус. пер.: Пьер Бурдьё, Люк Болтански, Робер Кастель, Жан-Клод Шамборедон, *Общедоступное искусство: Опыт о социальном использовании фотографии*, пер. Б. М. Скуратова, послесл. А. Т. Бикбова, М., Праксис, 2011, с. 49; в переводе цитируемых фрагментов, как и самого названия этой книги, мы пользуемся собственными вариантами. — Пер.).

С учетом этого вывода всякая идея объективности фотографии, естественно, подвергается сомнению. Фотоизображение можно считать объективным только в рамках тавтологии: потребность общества в признании реальности чего-либо ведет к утверждению реализма и совершенной объективности получаемого об этом чем-то свидетельства. Однако, как замечает Бурдьё, «наделяя фотографию достоинством реализма, общество всего лишь поддерживает само себя в тавтологической уверенности, будто образ реальности, отвечающий его представлению об объективности, действительно объективен»²³⁸.

Узость социальных функций, которая одновременно подстегивает и радикально ограничивает фотографическую практику обычного населения, способствует превращению сюжетов и характера их подачи в стереотипы. Тематика фотографий, то есть то, что считается достойным запечатления, оказывается в данном случае крайне бедной и однообразной, равно как и композиционные решения. Формальной нормой является фронтальный и жестко центрированный вид, избегающий всяких признаков временности и случайности. Бурдьё продолжает:

Повод для путешествия (медовый месяц) освящает посещаемые места, а самые священные из них освящают повод для путешествия. Свадебное путешествие состоялось, если молодожены сфотографировались у Эйфелевой башни, потому что Эйфелева башня — это Париж, а какое же свадебное путешествие без Парижа? Ровно по центру одного из снимков, принадлежащих Ж. Б., проходит Эйфелева башня. У ее подножия — муж Ж. Б. То, что нам кажется варварством или безвкусицей, на самом деле является идеальным осуществлением замысла²³⁹.

238 *Ibid.*, p. 113 (рус. пер.: Пьер Бурдьё и др., *Общедоступное искусство*, указ. соч., с. 125).

239 *Ibid.*, p. 60 (рус. пер.: Пьер Бурдьё и др., *Общедоступное искусство*, указ. соч., с. 63–64).

В примечании социолог комментирует: «Сознательный этот замысел или неосознанный? Во всяком случае, эта фотография и еще одна, где пара стоит у Триумфальной арки, для авторов самые любимые»²⁴⁰.

Стереотипность придает этой практике черты аллегории или идеограммы. Окружение сугубо символично, все детали, связанные с обстоятельствами и конкретным временем, убраны на второй план. От Парижа «в коллекции Ж. Б. остались лишь вневременные знаки: это Париж без истории, без парижан — исключая тех, кто случайно попал в кадр, — короче говоря, без событий»²⁴¹.

Любой интересующийся профессиональной фотографией, художественной фотографией или даже историей фотографии с ее сонмом «великих фотографов» наверняка сочтет далеким от всего этого предпринятый Бурдьё анализ фотографической активности обычного населения. При всей комичности неосознанного сексуального символизма плохоньких моментальных снимков Ж. Б., сделанных во время медового месяца, что общего между ними и авторской фотографией? Однако именно здесь социологический подход Бурдьё становится не столь уверенным, ибо дело касается сути вопроса. С социологической точки зрения, пишет он, фотография выполняет иную функцию, функцию социального индекса. Повсеместное щелканье этих темных провинциалов своими «Инстаматиками»²⁴² служит классовым или сословным индикатором, на который представители других классов реагируют, стараясь обозначить свое отличие. Это можно сделать, просто не фотографируя или же обратившись к какой-то особой фотографической практике, кажущейся принципиально иной. Но Бурдьё идея существова-

240 *Ibid.*

241 *Ibid.*, р. 61 (рус. пер.: Пьер Бурдьё и др., *Общедоступное искусство, указ. соч.*, с. 65).

242 «Instamatic» — марка простейших недорогих фотоаппаратов, выпускавшихся фирмой «Kodak» и аналогичных (во всем, исключая меньший формат кадра) советской «Смене». — *Прим. пер.*

ния художественной фотографии, отдельной от ее примитивной общераспространенной тезки, представляется выражением все тех же социальных различий. Он убежден в том, что фотография не обладает собственными эстетическими законами, что она заимствует свои особенности у художественных направлений, на которые опираются различные фотографы-профессионалы, что она заимствует у других искусств эстетические понятия (выразительность, оригинальность, специфичность и т. д.) и что все эти заимствованные атрибуты не имеют ничего общего с домыслами так называемой фотографической критики. Таким образом, специфика художественной фотографии является, по Бурдьё, не эстетической реальностью, а всего лишь социологическим *эффектом*, и ничто по существу не отличает «фотографический дискурс» от суждений, выносимых обычным человеком с его «Инстаматиком». Эти суждения сводятся, с одной стороны, к совокупности технических параметров — кадрировке, резкости, контрастности и т. п., — по большому счету совершенно произвольных, а с другой — к установлению рода или жанра, иначе говоря, к «это — это, а это — то». И надо признать, что проект Аньес Варда ничем не противоречит такому выводу.

Уверенность Бурдьё в том, что фотографический дискурс заимствует понятия высокого искусства без толку, так как они приводят лишь к теоретической путанице, как будто находит подтверждение в интеллектуальном смущении, которое вызывает у нас сравнение фотографии Франсуа Эрса с картиной Матисса, предлагаемое Пьером Шнайдером. Перебирая эстетические категории других искусств, Бурдьё показывает, что механическая природа фотографии делает их неприменимыми. Допущенная Мартиной Франк возможность того, что десятки японцев на фотографии Марка Рибу сделают десятки совершенно одинаковых снимков, заведомо подрывает основания для выработки понятия фотографической оригинальности: всякие критические дискуссии, ведущиеся по ее поводу в специализированных журналах, суть, по Бурдьё, не более чем пустые разговоры.

Множественность фотографии, обусловленная ее техническими особенностями, смыкается в результате с идеей теоретической возможности того, что все изображения определенного объекта, в сущности, одинаковы и совокупность их образована обыкновенным повторением. Взятые в целом, эти множественные образы просто не допускают эстетического понятия оригинальности в фотографической практике: вторгаясь в дифференциальную вселенную эстетики (где одно хорошо, а другое плохо, где одно в своей абсолютной оригинальности отлично от другого), фотография порождает угрозу невозможности качественного различения, которое уступает в ней место простой шкале порядковых отличий, как в серии. Возможность эстетического отличия разрушается изнутри, а вместе с нею разрушается и зависящая от понятия отличия оригинальность.

Надо отметить, что это крушение отличия оказало огромное воздействие на художественные практики, занимающие, казалось бы, совсем иное положение в эстетике, — на современные живопись и скульптуру. В самом деле, пастиш, которому фотография подвергла идеи оригинальности, субъективной выразительности, формальной специфичности, они восприняли не как извращение этих ценностей, а как отрицание самой системы отличий, которая позволяет их помыслить. Выявляя в сердцевине всякого эстетического жеста множественность, искусственность, повторение и стереотип, фотография разрушает возможность отличить оригинал от копии, первоначальную идею от ее рабских имитаций. Множественная практика, будь то сотенный тираж отпечатков с одного негатива или сотни в принципе неотличимых одна от другой фотографий, которые могут сделать японцы со снимка Марка Рибу́, интерпретируется некоторыми художниками не как порча или слабость эстетического оригинала, а как пересмотр самого различия между оригиналом и копией.

Одним из самых красноречивых примеров такого рода в современном искусстве является творчество Синди Шерман. Ее фотографии, комбинации стереотипов, репродуцируют объекты, уже представляющие собой репродукции: это штампованные



58. Синди Шерман. Без названия. № 96. 1981. Цветная печать. 61 × 122 см. Частное собрание

персонажи голливудских сценариев, телесериалов, женских романов и журнальной рекламы. И помимо того, что имитация бросовых образов составляет сюжет ее работ, трактовка их тоже заведомо подчинена культурному коду. Нам раз за разом предлагаются стандартные формальные решения: анекдотически-повествовательный кинокадр, вылизанная студийным светом и выстроенная согласно формату полосы рекламная фотография. Существенно для концептуальной связности образов Синди Шерман то, что она выступает в них и субъектом, и объектом, в результате чего игра стереотипов выявляет стереотипность самого художника. Последний больше не рассматривается как источник оригинальности и субъективной реакции, гарант критической дистанции по отношению к миру, на который он смотрит, сам к нему не принадлежа. Внутренний мир художника, средоточие его самосознания, фундаментально отличное от мира внешних видимостей, составляет одну из предпосылок западного искусства, коренное отличие, на котором основываются все прочие. Если бы Синди Шерман фотографировала не себя, а другую модель, то ее работа вписывалась бы в традицию понимания художника как того, кто предшествует миру и отличается от него, так как именно благодаря суждению его сознание оказывается способно познавать мир. Будь так, мы бы могли сказать, что Синди Шерман просто критически пародирует формы массовой культуры.

С этим тотальным крушением, с этим радикальным подрывом отличия мы попадаем в мир симулякра, где, как в платоновской пещере, возможность отличить реальность от фантазии, действительную вещь от симулякра отсутствует. Жиль Делёз, анализируя страх Платона перед симулякром, утверждает, что работа различения вместе с вопросом о том, как она должна осуществляться, характеризует весь философский проект греческого мыслителя²⁴³. Различение не является для Платона вопросом

243 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Editions du Minuit, 1969, p. 292–307 (рус. пер.: Жиль Делёз, *Платон и симулякр*, в кн.: *Логика смысла*, пер. Я. И. Свирского, М., Академический проект, 2011, с. 328–345).

классификации, правильной сортировки различных объектов реального мира, например, по родам и видам: оно заключается в выяснении, какие из этих объектов являются верными копиями идеальных форм, а какие настолько искажены, что являются ложными. Разумеется, все объекты — копии, но верная копия, достойная имитация обладает истинным сходством и копирует внутреннюю Идею формы, а не просто ее пустую оболочку. Эта оппозиция перешла в христианскую метафору: Бог создал человека по своему образу, и, следовательно, первоначально человек был верной копией. После грехопадения внутреннее сходство с Богом оказалось нарушено, и человек стал ложной копией, симулякром.

Как мы знаем, этим платоновская иерархия копий не ограничивается: разграничение подразумевает целую лестницу степеней. Копия первой степени — это верная имитация, как человек до грехопадения. Далее следуют копии второй, третьей степени, и каждая низшая форма имитации характеризуется отдалением от оригинала, ибо является копией копии — как раз таковые создает, например, искусство. В самом низу этой лестницы располагается наиболее искаженная, совершенно ложная копия, фантастический мираж идеи — симулякр.

Однако, по замечанию Делёза, как только Платон берется осмыслить симулякр — в частности, в диалоге «Софист», — он сразу осознает, что сама идея ложной копии ставит под угрозу всю систему разграничения, отделения модели от имитации, так как ложная копия — это парадокс, пробивающий страшную брешь в механизме различения истинного и неистинного. Копию должно характеризовать сходство, воплощение идеи тождества: справедливый человек похож на Справедливость в силу своего качества справедливого. Внутри такой системы элементы различаются по особому статусу внутреннего сходства с некоей формой. Но понятие ложной копии переворачивает эту систему с ног на голову. Ложная копия обращается к идее отличия и несходства, вбирает ее в себя и помещает внутрь данного объекта как само условие его существования. Если симулякр и похож на

что-то, то только на идею несходства. Так возникает лабиринт, галерея зеркал, где невозможно установить точку зрения, с которой будут проводиться различия, ибо они оказываются уже внутри реальности. Короче говоря, таким лабиринтом, такой галереей зеркал и оказывается платоновская пещера.

Ницше выступил с критикой платонизма, заявив об отсутствии всякого выхода из этой пещеры, о том, что вместо коридора, ведущего к открытому пространству и к солнцу, там есть лишь переход в другую пещеру. Такое представление о реальности как простом эффекте ложного сходства, о том, что нас окружает не реальность, а *эффект* реальности, рожденный симуляцией и знаками, развивает вслед за Ницше бóльшая часть философов-постструктуралистов.

Как я показала выше, к деконструкции всей системы модели и копии, оригинала и подделки, первой копии и второй копии привела в определенный момент и фотография с ее собственным зыбким положением ложной копии — образа, похожего благодаря одной лишь механике, а не внутренней, существенной связи с моделью. С точки зрения целого ряда художников и критиков, фотография открыла герметичные перегородки старого эстетического дискурса для самого что ни на есть сурового критического разбора, обратила их против самих себя. А если учесть ее способность проблематизировать весь этот ансамбль понятий — уникальность произведения искусства, оригинальность его автора, последовательность творческого замысла, индивидуальность так называемого самовыражения, — то при всем уважении к Бурдьё приходится признать, что существует-таки собственный фотографический дискурс, хотя он и в самом деле не является эстетическим. Это проект деконструкции, отступления и отстранения искусства от самого себя.

Если работы Синди Шерман позволяют нам судить о том, что происходит, когда фотографический симулякр размывает категории искусства, то пример из «художественной» или «авторской» фотографии может проиллюстрировать обратную стратегию — попытку заглушить вопрос о симулякре и вызвать



59. Ирвинг Пенн. Натюрморт с ботинком. Нью-Йорк.
1980. Платино-палладиевая печать. 33 x 55,5 см.
Художественный институт, Чикаго

эффект искусства вопреки ему, что почти неизбежно приводит к возврату вытесненного. Среди множества подобных опытов можно привести недавнюю серию натюрмортов Ирвинга Пенна, в которых фотограф прямо отсылает к Искусству с большой буквы посредством различных эмблем в традициях «Vanitas» и «Memento Mori» — черепов, высохших фруктов, испорченных или разбитых предметов, призванных напоминать о быстротечности времени и неотвратимом приближении смерти. За этой иконографией, скопированной у живописи барокко и Ренессанса (уместен, кстати, вопрос, какая копия здесь имеет место — верная или ложная), просматривается еще один элемент традиционной эстетики, который Пенн решил привнести в фотографию, во всяком случае, в эту конкретную разновидность фотографии. Я имею в виду двойное понятие исключительности/уникальности, каковыми картина обладает в полном объеме, а фотография, сделанная с картины, — уже лишь частично. Спрашивается, не сводится ли стратегия, избранная Пенном для достижения этих качеств, к их симуляции? Пенн обратился к технике платинотипии, позволяющей получить великолепные по разрешению фотографии путем контактной печати с огромных негативов. Благодаря невероятной детализовке платинотипии производят впечатление исключительности, а контактная печать, предполагающая непосредственную связь между негативом и фотобумагой, придает произведению ауру уникальности, родственную фотограмме, а также рисунку и живописи, в которых уникальность еще более очевидна.

Чтобы получить требуемые для такой печати негативы и не прибегать к увеличителю, Пенн использовал фотоаппарат особого типа, старинное изобретение под названием «банкетная камера», которое, благодаря меху и пластинкам огромного размера, позволило осуществить увеличение при съемке. Именно эта камера, созданная некогда для фотографирования больших групп — футбольных команд или благотворительных собраний, продиктовала необычный формат натюрмортов — вытянутый по горизонтали прямоугольник, соотношение сторон которого

Twice a day.

Twice a day.



60. Ирвинг Пенн. Реклама косметики «Clinique». Около 1975

нехарактерно для большинства фотоаппаратов. Но для чего оно характерно, так это для разворота глянцевого журнала — самого роскошного из театров полиграфии, предоставляющих сцену массовой рекламе, и самой пышной из ширм, которыми наше общество потребления загораживает платоновскую пещеру. Фотографический разворот с его шикарными, чарующими красками — это жанр, в котором Пенн заслуженно считается мэтром. За последние несколько лет он создал целый ряд натюрмортов для коммерческой рекламы, которые и форматом, и расположением объектов, и фронтальностью композиции, и малой пространственной глубиной сродни платинотипиям на тему «Memento Mori», выступающим, в отличие от них, на «художественной» сцене. Его работы для марки «Clinique» — изящные, полные света и лишенные глубины натюрморты с флаконами и баночками крема, прославляющие мир косметических обещаний, — месяц за месяцем занимали целые развороты в журналах «Vogue», «Harper's Bazaar», «Town and Country». Трудно не узнать в них визуальные двойники платинотипий, которые между тем концептуально им антитетичны и говорят вовсе не о вечной молодости, а о смерти.

Фотографии Пенна для «Clinique» безусловно соответствуют анализу Бурдьё, который мы проследили выше. Они преподносят себя образами реальности, отсутствие каких-либо ухищрений заявляет в них о пресловутой объективности изображения. Однако в действительности они — лишь реальность, проецируемая рекламной кампанией и необходимостью внушить потенциальному потребителю определенные желания и потребности. Само решение отдать целый разворот одной фотографии, закрыть визуальное пространство журнала от всякого чуждого этому образу-ширме вторжения содействует созданию эффекта реальности: ведь тем самым открывается окно в мир симулякра, то есть ложная копия, созданная рекламой, преподносится невинно-прозрачной по отношению к исходной реальности. Таким образом, реальность замещается ее эффектом.

Если продолжить этот анализ, то можно понять, что образ искусства, который Пенн придал натюрмортам в традиции «Memento Mori», подчинен тому самому пространству, которое выстраивает предшествующий им на несколько лет проект — реклама для «Clinique» — и его инсценировка визуальной реальности. В платинотипиях отсутствует *прямая* связь с каким-либо конкретным сюжетом — будь то эротизм смерти, присутствие искусства или что угодно другое. Но зато в них встроены тонкий механизм обратного хода, создающий цепь, в которой реальность порождается фотографическим (что для нашего общества чем дальше, тем больше значит: рекламным, потребительским) изображением так, что «эффект искусства» всецело следует из эффекта реальности, вызываемого фотографиями.

Пенн обратился к искусству, чтобы ускользнуть из мира коммерческой фотографии, в тот самый момент, когда художественный мир, наоборот, обратился к коммерческой фотографии как к описанию пределов видения. Подобно многим другим фотографам, Пенн, несомненно, верит в возможность превзойти эти пределы, но эта вера очевидным образом обращается в их вытеснение. В то же время встречающиеся в его «художественном» творчестве отсылки к фотографиям для «Clinique» проявляют возврат вытесненного, и в результате одно компрометирует в системе симулякра другое.

Целью Пенна является представить фотографию в качестве специфического объекта критики, то есть представить фотографическое изображение в качестве произведения искусства. Однако его «художественные» фотографии, так сказать, симптоматически оказываются воспоминаниями-ширмами, за которыми роятся формы и образы первичной сцены — того момента, когда искусство было подорвано коммерцией (что в 1850-х годах с ужасом констатировал Бодлер). В точности обратную позицию по отношению к критическому дискурсу занимают работы Синди Шерман, так как она понимает, что фотография выступает для искусства Другим, предметом желания искусства нашего времени. Поэтому ее фотография не пытается создать

объект для критики, а, скорее, сама стремится выступить критической инстанцией. С помощью фотографии Синди Шерман выстраивает метаязык, на котором можно работать в мифограмматической сфере искусства, исследуя, с одной стороны, миф о творческой способности и художественном видении, а с другой — невинность, чистоту и самостоятельность «основы» эстетического образа.

Два эти примера действуют, скажем так, на двух полюсах отношения, существующего ныне между фотографией и критическим дискурсом. Интересно, что наперерез связывающей их линии проходит социологический дискурс проекта Аньес Варда, с которого я начала. Основанная на отказе от понятия критической компетенции в пользу своеобразного опроса общественного мнения и на предложении зрителю отдельно взятой фотографии для того, чтобы он спроецировал на нее некую фантазматическую историю, программа «По минуте на образ» противопоставляет себя строгости серьезного критического дискурса. Но, занимая такую позицию, она подвергает радикальному сомнению уместность этого дискурса на территории фотографии.

Тень подобного сомнения тревожит сегодня всех, кто пробует осмыслить фотографическую практику, историю и их значение. Пронизывает она и опыты, собранные в этой книге. Одни из них, в частности эссе о Стиглице и Надаре, устремлены к созданию критического языка для изучения фотографии. Другие, как «Дискурсивные пространства фотографии», из теоретических соображений воздерживаются от вступления на эту территорию. Наконец, третьи, как «Фотография и сюрреализм», решительно отворачиваются от этой проблемы и открывают в фотографии аналитическое орудие для рассмотрения периодов в истории искусства, которые сопротивляются интеллектуальным подходам, не затронутым фотографической проблематикой, а именно — вопросами повторения, следа и индексального знака.

Какие бы результаты ни приносила последняя позиция в своей узкой области, насущный и очень широкий вопрос о статусе фотографического дискурса никуда не исчезает. Скорее

поднимая его, чем давая ответ, эта антология призвана очертить участок, ограниченный с одной стороны эстетическими амбициями мастеров фотографии, а с другой — деконструкцией притязаний фотографии, с начала XX века стремящейся пробиться в элиту искусства. Этот участок, это стереографическое пространство представляет собой критический лабиринт.

Париж, 1983²⁴⁴

244 Первая публикация в несколько отличном виде: *October*, №31, Winter 1984. — Прим. пер.

Розалинд Краусс
Фотографическое:
опыт теории расхождений

Перевод с французского
и английского:
Алексей Шестаков

Издатели:
Александр Иванов
Михаил Котомин
Выпускающий редактор:
Полина Канюкова
Корректор:
Любовь Федецкая
Оформление:
ABCdesign
Дмитрий Мордвинцев
Полина Лауфер

Все новости издательства Ad Marginem
на сайте: www.admarginem.ru
По вопросам оптовой закупки книг
издательства Ad Marginem обращайтесь
по телефону: +7(499) 763 3595
sales@admarginem.ru

ООО «Ад Маргинем Пресс»
Переведеновский пер., д. 18,
Москва, 105082
тел./факс: +7(499) 763 3595
info@admarginem.ru

Отпечатано в типографии
«PNB Print», Латвия
www.pnbprint.eu

В 1986 году Розалинд Краусс совместно с Джейн Ливингстон выступила куратором выставки «Безумная любовь: фотография и сюрреализм», подтолкнувшей историков искусства к новому взгляду на оба сопоставленные в ней явления. Связанные с этой выставкой тексты составляют ядро настоящего сборника, специально подготовленного автором в 1990 году для французского издательства «Maspero». Пользуясь дерридианской трактовкой понятия письма, Краусс показывает, с одной стороны, что сюрреалистский интерес к бессознательному, автоматической деятельности и фантазии нашел в фотографии исключительно подходящее для себя знаковое поле, а с другой — что фотография как специфическая знаковая структура требует особых методов изучения, применимых именно к ней и не совпадающих с традиционными методами исследования живописи и других визуальных искусств. Критика приложения к фотографии чуждых ей искусствоведческих схем и понятий продолжается и в других статьях сборника, посвященных как классикам фотографии, от Надара до Ирвинга Пенна, так и ключевым фигурам истории современного искусства, от Клода Моне и Марсея Дюшана до Джексона Поллока и Синди Шерман. Ставкой книги оказывается в итоге выдвижение фотографии уже не как художественной техники, а как модели, эффективной как в практическом поле искусства (вне зависимости от его медиальной специфики), так и в поле его интерпретации.

GARAGE

gagageccc.com

Ad Marginem

admarginem.ru

9 785911 031916

