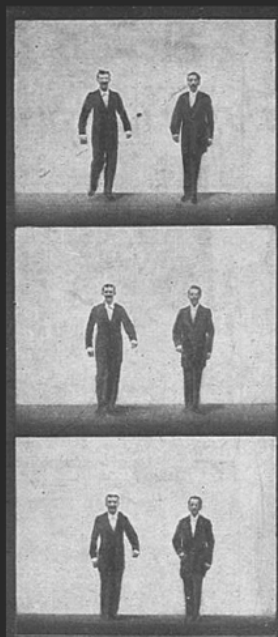




стр. 144—145



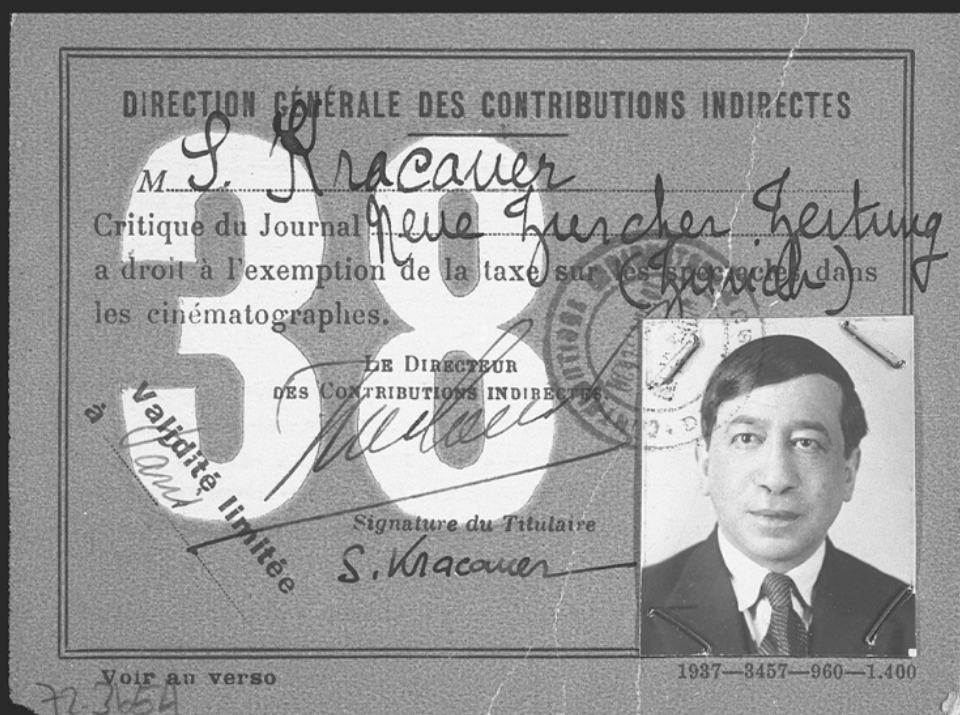
стр. 22



стр. 15



стр. 13



стр. 154

Зигфрид Кракауэр

**Перед лицом времени.
Эссе о фотографии**

«Ад Маргинем Пресс»

1927-1933, 1951

УДК 77:1:316
ББК 85.16+60.5+87.8

Кракауэр З.

Перед лицом времени. Эссе о фотографии / З. Кракауэр — «Ад Маргинем Пресс», 1927-1933, 1951

ISBN 978-5-908038-18-8

Сборник объединяет критические замечания, философские размышления, а также реальный опыт в области фотографии одного из ведущих интеллектуалов Веймарской республики — Зигфрида Кракауэра. Эссе, написанные в 1927–1933 и 1951 годах, помещают фотографию в контекст массовой культуры, городской жизни, мира кино, а также вопросов памяти и истории. Завершается сборник серией фотографий Кракауэра для гипотетического проекта «Curriculum Vitae в фотографиях» с комментарием Марии Цинферт. Всем этим текстам предшествует статья профессора Монреальского университета, литературоведа и историка идей Филиппа Депуа «Кракауэр — теоретик фотографического медиума». В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 77:1:316

ББК 85.16+60.5+87.8

ISBN 978-5-908038-18-8

© Кракауэр З., 1927-1933, 1951
© Ад Маргинем Пресс, 1927-1933,
1951

Содержание

Филипп Депуа	6
Конец ознакомительного фрагмента.	23

Зигфрид Кракауэр

Перед лицом времени. Эссе о фотографии

© 2021, Diaphanes, Zürich

All rights reserved

© Ад Маргинем Пресс, 2025

Филипп Денуа

Кракауэр – теоретик фотографического медиума

Сегодня уже нет необходимости представлять Зигфрида Кракауэра читателю. Основные работы этого разностороннего мыслителя, который был одновременно философом, романистом и эссеистом, социологом и историком, критиком и теоретиком кинематографа, доступны в переводе¹. Кракауэр занимал особое место в созвездии интеллектуалов-новаторов, вышедших из Веймарской республики; многие из них – Теодор Адорно, Вальтер Беньямин, Эрнст Блох, Лео Левенталь – были его собеседниками. Однако может показаться удивительным, что мы представляем его как теоретика фотографии в книге, содержание которой исчерпывается пятью эссе и одним архивным документом. Это действительно всё, что в многоликом творчестве Кракауэра непосредственно относится к фотографическому медиуму.

При этом несомненно, что в текстах, опубликованных им в 1920–1930-х годах на посту редактора ежедневной газеты *Frankfurter Zeitung* и затем, в начале 1950-х, в США, намечается теория фотографии, которую можно назвать первопроходческой. Пересечения с фотографией как средством визуального воспроизведения есть и в большинстве его книг, а некоторые из них связаны с фотографическим медиумом самым своим замыслом. В эпоху массового распространения фотографии Кракауэр одним из первых осознал не только необходимость ее критического анализа, но и потребность в том, чтобы научиться мыслить современность в целом сквозь призму нового способа воспроизведения. Размышления об этом сопровождали его как в урбанистических очерках о культуре досуга и о новом общественном слое служащих в Веймарской республике, так и в сочинениях о кино и истории, созданных им в США².

Перед лицом времени

Первый текст Кракауэра на фотографическую тему, так и озаглавленный – «Фотография», – вышел на первой полосе газеты *Frankfurter Zeitung* в 1927 году. Он входил в цикл больших программных эссе автора и был впоследствии включен им в сборник «Орнамент массы» (1963)³. В этом основополагающем тексте переплетены важные тезисы – о призрачности воспроизведенного образа, о его отношении к настоящему, о его воздействии на память, о его следствиях для истории, – и отправной точкой для них служит сопоставление двух фото-портретов: современного, бесконечно повторяемого в иллюстрированной прессе изображения модной «звезды», и старого, портрета умершей бабушки, хранимого в единственном экземпляре в семейном альбоме (илл. 1–2⁴).

¹ Основные публикации на русском языке: Жак Оффенбах и Париж его времени / пер. С. Шлапоберской. М.: Аграф, 2000; Служащие: из жизни современной Германии / пер. О. Мичковского. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2015; Орнамент массы. Веймарские эссе / пер. В. Агафонова и др. М.: Ад Маргинем Пресс, 2019, 2024; Теория кино: Реабилитация физической реальности / пер. Д. Соколовой, О. Улыбышевой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2024; От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино / пер. с нем. Г. Шмакова, О. Улыбышевой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2025. – *Здесь и далее под цифрами примечания Денуа и Цинферт, под астерисками – переводчиков.*

² См., прежде всего: *Kracauer S. Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland. Frankfurt am Main: Societäts-Verlag, 1930. P. 20 sq.* (рус. пер.: *Кракауэр З. Служащие: из жизни современной Германии. С. 29*); *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality. New York: Oxford University Press, 1960. P. 3–23* (рус. пер.: *Теория кино: Реабилитация физической реальности. С. 34–60*); *History. The Last Things Before the Last. New York: Oxford University Press, 1969. P. 3 sq.*

³ См. на С. 42 наст. изд. факсимиле первой полосы *Frankfurter Zeitung*, где статья была опубликована «в подвале», на месте, обычно предназначенном для фельетона. См. также в сборнике «Орнамент массы».

⁴ Приведенные здесь фотографии «Девчонок Тиллера» и знаменитых в 1927 году актрис из газеты *Berliner Illustrirte Zeitung*, так же как и снимок певицы Гортензии Шнейдер в кринолине, – очевидно, не те (скорее всего, воображаемые), к которым отсылает в своем эссе Кракауэр. Тем не менее подобранный нами иллюстративный материал соответствует иконо-

Опираясь на две фотографии девушек одного возраста, разделенных дистанцией в два поколения, Кракауэр описывает неизвестное ранее отношение ко времени, предполагаемое новой техникой воспроизведения. В самом деле, эта техника меняет не только отношение к видимому миру, но также – и прежде всего – отношение к временному опыту человека. Тот способ, каким она обнаруживает и навсегда останавливает *мимолетное* мгновение, кажется исследователю одним из самых правдивых проявлений кризиса современного отношения к трансцендентности и к *вечному* времени, опорой для которого служила религия. В одном ряду с таким новым явлением, как страсть к путешествиям, экзотическим танцам, скорости, спортивным рекордам (все они становятся излюбленными сюжетами фотографии), фотография выявляет, по мнению Кракауэра, неумолимый страх общества перед смертью. Средством заковать смерть становится почти ритуальное удвоение и размножение до бесконечности одних и тех же образов.

№ 43 Berliner Illustrierte Zeitung 1739



Die Tillergirls: Beine, denen immer etwas Neues einfällt.

Aufnahme von Schneider aus der Revue „Wann und wo“.

Drei Jahre Tillergirls in Berlin



EINGANG ZUM THEATER

Das tägliche Auftretender Tillergirls gehört zum Bild der Berliner Theaterspielzeit. Es ist genau so zur Selbstverständlichkeit geworden wie die alljährliche Wiederkehr der führenden Schauspieler Berlins vom Urlaub zur Winter-Saison. Aber trotzdem bleibt der Fall höchst einzigartig. Denn ursprünglich — als die Lawrence Tillergirls vor drei Jahren auf dem Lehrter Bahnhof ankamen, sechzehn Bubi-töpfe, braun, schwarz, blond, sechzehn englische Stupsonaten, sechzehn niedliche Persönchen, bewaffnet mit sechzehn Handtäffchen — waren sie nur als eine artistische Nummer engagiert. Eine von den vielen Tanz-Attraktionen, aus denen sich ein Revue-Programm für ein paar Wintermonate zusammensetzt. Inzwischen sind sie sprichwörtlich geworden. Ein exakt „getillertes“ Tanz gibt den deutlichen Begriff einer strammen Reize fliegender, weit-ausstreitender, hörbaren Rhythmus schlagender Beine. Die Tillergirls haben deutsch gelernt, sie radebrechen es vergnügt hinter dem Vorhang, sie singen ihren Schläger

auf deutlich vor der Nase und als echte Stars auf der Schallplatte. Und wenn sie nach der sommerlichen Tournee von Hamburg, Dresden oder Leipzig wieder nach Berlin zurückkommen, prangt ihr Hotel im grünen Kränzschmuck eines „Herzlich Willkommen“.

Seit drei Jahren bewohnen sie denselben Gasthof in der Friedrichstadt, wenige Häuser vom Theater im Admiralspalast. Alle sechzehn zusammen mit der von Mr. Lawrence Tiller bestellten Vorstands-dame, die ständige Trainer, Tanzmeisterin und Jensionsmutter zugleich ist. Trotzdem hat ihr Leben durchaus nichts mit Töchterpensionat zu tun. Ihre neun Stuben sind für die Girls nicht eine Stätte, die sie koferniert, sondern ihnen im unbekannten Ausland das gewohnte Zuhause schafft. Im übrigen erhält jedes Mitglied der Truppe von Mr. Tiller die wöchentliche Gage, bezahlt seine eigene Hotelrechnung, deckt seinen beschriebenen Bedarf an Luxus. Wo zwei Girls in gemeinsamer Stube haufen, haben sie ihren Haushalt auf geteilte Rechnung, ihren Tischhocker,

Die Tillergirls in Zioil.

Phot. Zander u. Labisch.

Илл. 1. «Девчонки Тиллера». Три года в Берлине. *Berliner Illustrierte Zeitung*. 1927. № 43

№ 45 Berliner Illustrirte Zeitung 1837

KEINE PUPPEN- GESICHTER MEHR!

Individuelle
Film-Schönheit



Keine Puppengesichter mehr!
Alice Joyce.



Der Film verlangt individuelle Schönheit!
Lila Brooks.



Die junge deutsche Filmkünstlerin
Felicitas Wollen.
Phot. A. Bissler.

Betriebskapital war. Mander, der im Sommer mit einem Zirkus oder mit einer „Arena“ (einem Zirkus ohne Zelt, unter freiem Himmel) durch die Lande zieht, betreibt im Winter in seinem Heimorte ein bürgerliches Handwerk, hat wohl auch eine Schänkhütte, die während der Reisezeit ein Vertreter verwaltet. Oft tun sich zur sommerlichen Zirkusfahrt auch einige Artisten zusammen, die man dann nachher mit ihren Tieren oder mit ihrer Truppe auf großen Varietés wiederfindet. Es gibt auch Artisten, die — weiß Gott, woher — „Material“ haben und es, während sie selber im Engagement bleiben, einem ver-

für den Aufbau dieser Zeltstädte. Deshalb werden in den nächsten Jahren die Krone, Hagenbeck, Sarrazant (der übrigens 1901 mit drei Wagen und fünf Pferden anfang) im Auslande arbeiten. „Große Leute haben große Sorgen, da haben wir es besser,“ sagte mir der Zirkusdirektor auf dem Charlottenburger Kohlenplatz. Er hat recht: Für jene kleinen und kleinsten Wanderszirkusse wird immer und überall noch Brot wachsen, solange Dorfbewohner Spaß an einem tanzen den Bären, einem kühnen Reiter, an einer hübschen Seiltänzerin und einem lustig bemalten Bojazzo haben.
A. H. K.



Pauline Starke.

trauenswürdigen Kollegen übergeben, der damit auf Tour geht und am Schlusse abrechnet. Hauptsache ist immer und überall: saubere Geschäftsführung. Kürzlich besuchte ich einen ganz winzigen Zirkus, der auf einem Charlottenburger Kohlenlagerplatz spielte. Nach der Vorstellung nötigte mich der Herr Direktor in seinen Wagen, setzte seinen Kneifer auf, zog aus der Tasche die Tageskasse und rechnete, dann legte er das Geld in einzelnen Häufchen auf den Tisch, dies für Futter, dies für Platzgeld, dies für Steuer, für Lohn, dann gab er der Frau das Wirtschaftsgeld, steckte sich in die Westentasche eine Mark für Bier und Zigarren und in die linke Jackettasche acht Mark fünfzig Pfennige Reingewinn, Reservesfonds.

Für die großen deutschen Wanderszirkusse sind heute schlechte Zeiten. Die Unkosten für die sechshundert bis tausend Menschen und die Hunderte von Tieren, die 160 Autos oder die 250 Wagen, die ein solches Unternehmen mit sich schleppt, sind gewaltig gestiegen. Die Einnahmelmöglichkeiten haben sich der schlechten Wirtschaftslage entsprechend verringert, es gibt nur wenige genügend große Plätze mehr



Greta Garbo.
Photos Paralunet.

Илл. 2. Никаких кукольных лиц! Индивидуальная красота в кино. *Berliner Illustrirte Zeitung*. 1927. № 45

Лишь на первый взгляд парадоксально то, что газетно-журнальная фотография в куда большей степени *скрывает* видимый мир, чем предъявляет его зрению и знанию таким, какой он есть. Отношение к образу, предполагаемое новым средством воспроизведения, связывается Кракауэром с понятием *призрачного*. Умершая бабушка в старом альбоме похожа теперь на любую другую девушку, теряющуюся за кринолинами и шиньонами моды своего вре-

мени (илл. 3). Ничто, за исключением семейных преданий, не гарантирует снимку его принадлежности реальному человеку. В нем просвечивает лишь знак Времени.

И в фотографиях из прессы дело обстоит так же. Оригиналом изображения эфемерной «звезды», модной сегодня и попадающей на страницы газет благодаря успеху своих ролей, служит не что иное, как ее проекция на киноэкран. Фотографический медиум создает мир призрачных копий, странных привидений, рожденных теми, чьи черты неудержимо слабеют под натиском времени. Каждая «звезда» своего момента неизбежно уступает место следующей.



Илл. 3. Андре-Адольф-Эжен Диздери. Портрет Гортензии Шнейдер. 1860

Бесконечному накоплению похожих друг на друга снимков, составляющих лишь внешний хронологический архив, Кракауэр противопоставляет *внутреннюю* память о человеке – его последний запечатленный в памяти образ. Этот образ, уподобляемый монограмме, говорит о конечности человека. Здесь угадывается бергсоновское понятие памяти, сопряженное с качественной длительностью и потому несводимое к хронометрическому времени, которому подчинена фотография ⁵. Именно на такую форму запоминания Кракауэр делает ставку перед лицом возможной потери способности помнить, угрожающей человечеству, которое осталось без своего трансцендентального пристанища и лишилось ориентиров среди окружающих его фотографических призраков.

Приводящее в ужас нашествие фотографических документов, может быть, и не лишённое пространственной непрерывности, но свидетельствующее только о хронологии, в которую вписывается каждый документ, и ни о чем больше, обнаруживает для Кракауэра свою примечательную параллель в концепции *историзма*. Его критика направлена на то кумулятивное и нейтрализующее представление об историческом процессе, что было свойственно господствующему направлению в историографии того времени, которое он связывал прежде всего с дильтеевскими науками о духе. Ряду событий в их временном континууме, сумме «фотографий времени», образцом которой были для Кракауэра биографические проекты, посвященные Гёте, он противопоставляет негативное видение истории как нити, натянутой между катастрофой и утопией ⁶. Речь идет об утопии освобожденного сознания, воплощение которой он находит у Кафки, но ее горизонтом вполне может служить и онейрическая игра фрагментации и реорганизации, свойственная медиуму кино.

Показательно, что Кракауэр выбирает в качестве предмета анализа не художественную фотографию, а заурядные газетные снимки. Тем самым он сразу подчеркивает фундаментальную особенность фотографического медиума как гибридной формы воспроизведения. Портрет «звезды» не может быть воспринят в отдельности без учета «интермедиальной» цепи удвоений, в которой он является лишь элементом и которая объединяет киносъемку и студийное фотографирование, репортажное фото и репродукционный оттиск. Кракауэр видит в фотографии прежде всего вектор массовой культуры – один из главных ее носителей и распространитель ее лейтмотивов.

«Звезда», чье фото тиражируется на страницах газет, может быть как кинодивой, так и обычной танцовщицей варьете, одной из безымянных *The Tiller Girls* («Девчонок Тиллера»). Эта знаменитая труппа, вскидывавшая ногу как одно большое коллективное тело, послужила фокальной точкой большого эссе «Орнамент массы», опубликованного Кракауэром чуть раньше и посвященного анализу новых безудержных ритуалов массы, какими стали увеселительные ревю, спортивные состязания на стадионах, ярмарки, гимнастические парады... ⁷ Обзор иллюстрированных изданий этого периода, флагманом в ряду которых была *Berliner Illustrierte Zeitung*, показывает, что в них регулярно появлялись все привлекавшие интерес Кракауэра мотивы: старлетки, позирующие на пляже, гонки мотолодок в Лидо, репортажи с выступлений «Девчонок Тиллера», портреты успешных актрис, фотографии спорта и экзот-

⁵ О важности Бергсона для Кракауэра в этот период см.: Agard O. Krasauer. Le Chiffonnier mélancolique. Paris: CNRS éditions, 2010. P. 264, etc.

⁶ Негативное и катастрофичное видение истории, свойственное Кракауэру в этот период, близко к тому, которое выразится в текстах Бенямина его парижского десятилетия или, позднее, в «Диалектике Просвещения» (1944) Хоркхаймера и Адорно. В дальнейшем Кракауэр отойдет от него, как можно судить по его американским книгам о кино и историографии. В связи с этой темой позволю себе сослаться на посвященную Кракауэру главу моей книги: Despoix P. Éthiques du désenchantement. Essais sur la modernité allemande au début du siècle. Paris: L'Harmattan, 1995. P. 184 sq.

⁷ См.: Кракауэр З. Орнамент массы / пер. А. Филиппова-Чехова // З. Кракауэр. Орнамент массы. Веймарские эссе. С. 47–59.

тической красоты, рекламные и политические сцены (илл. 4–7) ⁸. Критическое эссе, опубликованное им в ежедневной газете без иллюстраций, в каком-то смысле было воображаемой выставкой этих фотографических штампов, которые распространяла новая популярная пресса.

⁸ На первой полосе 40-го номера *Berliner Illustrierte Zeitung* за 2 октября 1920 года (илл. 4) помещена фотография маршала Гинденбурга, отмечавшего тогда свой юбилей. На последней странице той же газеты напечатаны снимки актрис на пляже, один из которых изображает пляж острова Лидо в Венеции. Таким образом, статья Кракауэра во *Frankfurter Zeitung* за 28 октября основывалась на самом актуальном материале.



Илл. 4. Гинденбург на обложке *Berliner Illustrierte Zeitung*. 1927. № 40



*~ und hierzu eine
Zeiss Ikon Camera*

Der Sport beginnt! Jeder Sportsmann geht jetzt daran, seine Ausrüstung instand zu setzen. Haben Sie schon daran gedacht, daß dazu auch eine zuverlässige Camera gehört? Die jahrzehntelangen Erfahrungen unserer Werke bürgen Ihnen für Qualitätsarbeit. Katalog kostenlos

Unsere reichillustrierte Monatsschrift „Photo-Technik“ bietet Ihnen wertvolle Anregungen. Probeheft kostenlos. Jahresbezug RM. 1.50 portofrei.

*Aktien-
Ges. Zeiss Ikon Dresden
Vereinigte Werke: Contessa, Ernemann, Goetz, Ica*

Илл. 6. Реклама фотоаппарата Zeiss Ikon. *Berliner Illustrierte Zeitung*. 1927. № 14



Илл. 5. Новый силуэт. Берлинская гольфистка фрейлейн Таг бьет по мячу, обложка *Münchner Illustrierte Presse*. 1927. № 30



Илл. 7. Реклама фотоаппарата Agfa. *Berliner Illustrierte Zeitung*. 1927. № 29

Эссе писалось в период, когда той же темой живо интересовался Вальтер Беньямин, друг Кракауэра, не без иронии вставший на защиту *Berliner Illustrierte Zeitung* в заметке «Никаких возражений против иллюстраций» («Nichts gegen die „Illustrierte“»). Расходясь с боязливými

литераторами, Бенъямин подчеркивает в этом коротком тексте ценность воздействия газеты на безразличную массу читателей и документального характера ее иконографии, которая порой обнаруживает авангардные черты ⁹. Позднее он процитирует в своей «Краткой истории фотографии» (1931) эссе Кракауэра, подхватывая проводимую в нем параллель между спортивным рекордом, фотографической выдержкой и репродукцией в иллюстрированной газете ¹⁰. Совпадение интереса двух авторов к новым формам развлечений – отдельная тема, и здесь мы не можем уделить ей то место, какого она заслуживает.

Кракауэр, в тот момент еще неосознанно, сближается и с подходом к газетно-журнальной фотографии, который развивал Аби Варбург. Анализ иконографических формул иллюстраций из прессы был для Варбурга частью «миссии» его культурологической библиотеки. Работая над атласом «Мнемозина» (1927–1929), он без колебаний сопоставлял вырезанные из газет фотографии спорта, развлечений, политических событий с формами античной скульптуры ¹¹. Эти примеры, число которых можно было бы умножить, с конца 1920-х годов очерчивают контекст многостороннего исследования того, как фотографическое воспроизведение в обобщенном виде воздействует на культурную память. Кракауэр играл в этом исследовании одну из главных ролей.

На границе вчерашнего дня

Однако критика квазикультовой функции фотографии в иллюстрированной прессе вскоре сменяется в его текстах анализом связей фотографического медиума с другими, близкими ему искусствами. Три берлинские выставки начала 1930-х годов дают Кракауэру, который стал к этому времени одним из самых влиятельных обозревателей кино, повод для уточнения специфических свойств и подходов новых визуальных техник. Статья «На границе вчерашнего дня» написана под впечатлением от выставки «Film- und Photoschau» («Кино и фотография»), открытой летом 1932 года и задуманной как временный эскиз будущего музея двух искусств ¹².

Внимание критика привлекают архаические техники создания иллюзии движения, служившие популярными развлечениями, – от зоотропов и кинеографов, стоявших на полпути между неподвижным и анимированным изображением, до биоскопа братьев Складановских, которые конкурировали в Германии с Люмьерами (илл. 8–9). Все эти приспособления Кракауэр выстраивает в историческую перспективу, представляя фотографию, хронофотографию, первые опыты кинематографа, немое и раннее звуковое – уже современное ему – кино в виде одной целостной системы. В то же время он заостряет внимание на том, какой невольный комизм обнаруживают в себе по прошествии времени немые игровые картины, с 1910-х годов

⁹ Текст Бенъямина «Nichts gegen die „Illustrierte“», отправленный им в конце 1925 года в журнал *Die Literarische Welt*, не был опубликован. См.: *Benjamin W. Gesammelte Schriften* / Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Hrsg. Bd. IV. 1–2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 449.

¹⁰ См.: Бенъямин В. Краткая история фотографии / пер. С. Ромашко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. С. 43. Ср. С. 64. наст. изд.

¹¹ См.: Warburgs Ansprache in Hamburg, KBW, Drei-Hüter-Feier // *Wanderstrassen der Kultur. Die Aby Warburg – Fritz Saxl Korrespondenz 1920 bis 1929* / Dorothea McEwan, Hrsg. München; Hamburg: Dölling und Galitz, 2004. S. 205 sq.; *Warburg A. Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin: Akademie Verlag, 2003. Ill. C. 77, 79. О позднейших контактах Кракауэра с Институтом Варбурга см.: *Siegfried Kracauer – Erwin Panofsky. Briefwechsel 1941–1966* / Volker Breidecker, Hrsg. Berlin: Akademie Verlag, 1996. P. 107 sq.

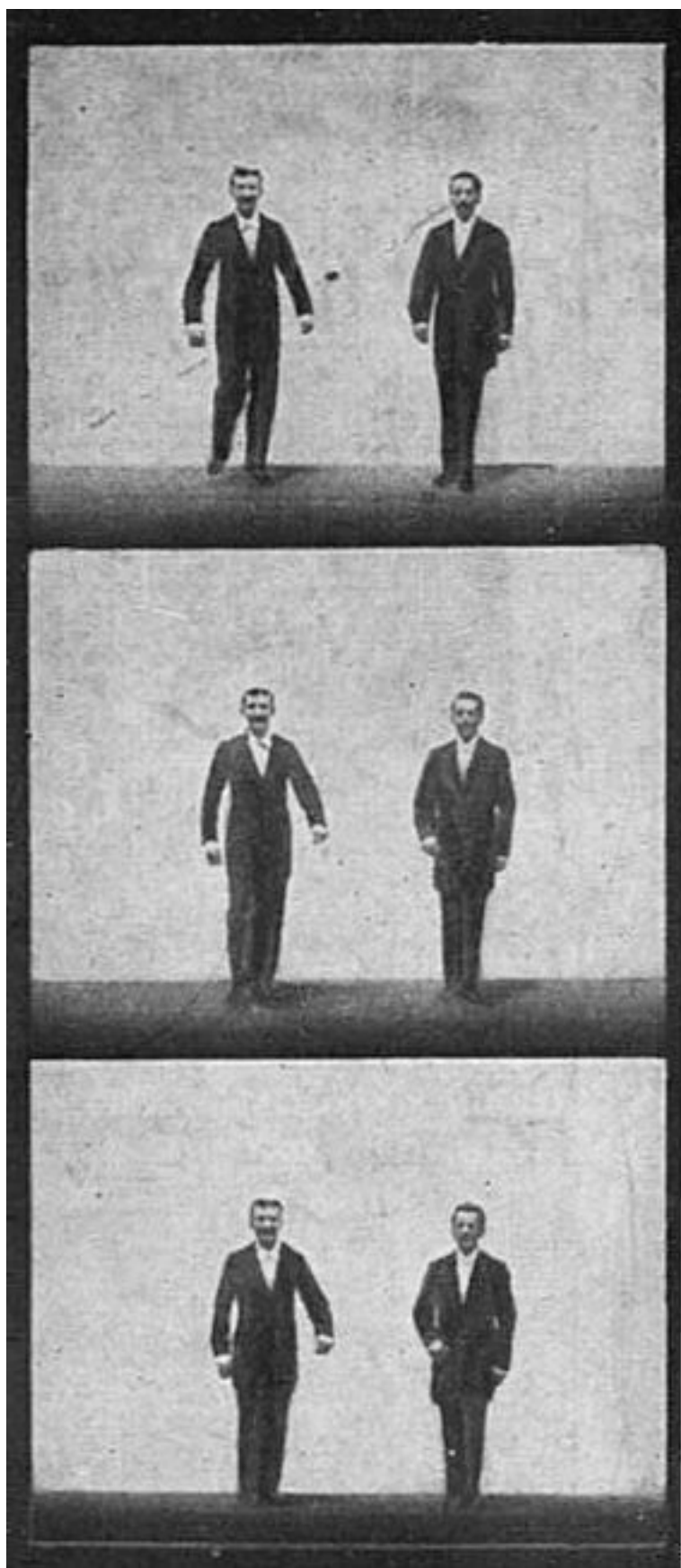
¹² Эту выставку, которая основывалась на частных собраниях и архивах, не следует смешивать со знаменитой «FiFo» (*Film und Foto Internationale Ausstellung*), впервые представленной в штутгартском Веркбунде в 1929 году и затем проехавшей под тем же названием по Германии и другим странам.

переносившие на экран бесхитростные водевили и бродячие сюжеты, превращая актрис вроде Хенни Портен в современных «звезд»¹³.



¹³ Хенни Портен (1890–1960) считается, наряду с Астой Нильсен, одной из первых немецких звезд немого кино. Она дебютировала на экране в 1911 году.

Илл. 8. Биоскоп братьев Складановских. 1895



Илл. 9. Фрагмент пленки первого фильма, снятого братьями Складановскими с помощью биоскопа. 1895

Раздел выставки «Film- und Photoschau», посвященный первым фотографическим экспериментам Ньепса, позволяет Кракауэру вернуться к размышлениям о временном измерении развивающейся изобразительной техники. Так, обычное окно, запечатленное на бумаге, покрытой битумом, во времена первых шагов гелиографии¹⁴, когда было еще непонятно, как сохранить снимок, обретает функцию парадигмы не только для протофотографических опытов, но и для фотографии в целом. По Кракауэру, фотографический медиум – неспособный убедить зрителя в вечном существовании «звезды», чье лицо попадает на страницы газет, – наоборот, сохраняет мимолетные черты предметов, обреченных на исчезновение. Из этого различия понятно, что фотография оказывается для критика выражением современной эстетики руин.



Илл. 10. Альберт Веннеман. Вид на Кайзер-Вильгельм-штрассе в направлении Люстгартена. Около 1925

Еще одним его важным откликом стала рецензия-миниатюра «Берлин в фотографии». Обозревая одноименную выставку конца 1932 года, посвященную берлинскому городскому пейзажу, он ясно дает понять, что фотография утверждает свою самобытность, занимаясь «известным и уже исчезнувшим». Снимки Альберта Веннемана (илл. 10) – одного из участников экспозиции, публиковавшегося в журнале *Querschnitt*, – отсылают, с точки зрения Кракауэра, и к изменчивому характеру городского пейзажа, и к историческому становлению его

¹⁴ Сирийским асфальтом (природным битумом) Ньепс покрывал оловянные пластинки, на которые проецировал изображения через камеру-обскуру (одна из них сохранилась – это знаменитый «Вид из окна в Ле Гра» 1826–1827 годов, который был утерян, а затем обнаружен в 1952 году, после чего с него делались репродукции на бумаге). С 1816 года он проводил опыты и с получением снимков на бумаге, но покрытой не битумом, а хлоридом серебра.

собственной памяти горожанина. Фотография оказывается частью своего рода естественной истории, символом которой служит парк Тиргартен, несущий на себе следы двух гетерогенных времен – времени природы и времени цивилизации. Как образ памяти, фотография может существовать не иначе как «на границе вчерашнего дня», переступая которую, она теряет свою внятность и становится историческим документом.

Последней в серии статей, посвященных Кракауэром фотографическому медиуму в этот период, является «Несколько замечаний о портретной фотографии», опубликованная в начале 1933 года, за несколько недель до того, как автор поспешил уехать из Берлина, где пришли к власти нацисты. Портрет кажется ему главной областью, в которой молодая изобразительная техника должна утвердить свое отличие от традиционных искусств, определивших развитие этого жанра, – прежде всего от живописи. Выставка, в связи с которой написан текст, – явно небольшая и, судя по всему, групповая – упоминается вскользь и служит лишь предлогом для углубленного размышления о качествах, проявляемых фотографией, когда она имеет дело с человеческим лицом. Незадолго до этого Август Зандер выпустил альбом «Лицо нашего времени» («Antlitz der Zeit», 1929), высоко оцененный Вальтером Бенямином в «Краткой истории фотографии» и превративший портрет в исследование физиономии общества¹⁵. Хельмар Лерски, к экспериментам которого Кракауэр вернется позднее, продолжил эту линию в серии «Лица повседневности» («Köpfe des Alltags», 1931), составленной из портретов безымянных персонажей в обыденной обстановке, охарактеризованных разве что их профессией¹⁶. Такой портрет, почти лишенный стилистической обработки, становится для Кракауэра одной из формул научного отношения к действительности, которое вскоре ляжет в основу его теории «фотографического подхода».

К фотографическому подходу

В 1930-х годах жизнь изгнанника во Франции не позволила Кракауэру опубликовать ни одного текста о фотографии, которая, однако, играет ключевую роль в «марсельской рукописи» 1940 года, послужившей наброском его поздней теории кино. В самом начале этого текста он возвращается к парадоксу, согласно которому фотографическая техника родилась из интереса к движению, и отмечает большое значение хронофотографии Майбриджа и Маре – серийных снимков скачущей лошади – для перехода от фотографии к кинематографу¹⁷. По мнению Кракауэра, характерной чертой фотографического медиума с первых его шагов является «безразличие к предметам», «неантропоцентричный характер», который ложится в основу «теории моментальности»: «...от непосредственного восприятия расходятся в разные стороны два пути. Первый путь ведет к образу <...>, второй – к МОМЕНТАЛЬНОСТИ, противоположной образу <...> и особенно примечательной тем, что она удерживает любой момент <...> и выстраивает связи, которые нельзя описать как интенциональные композиции»¹⁸. Эта «тенденция к моментальности», описание которой в столь радикальной форме нигде позднее не будет повторено, становится в «марсельской рукописи» точкой сцепления фотографии и кино.

Таким образом, в период закладки основ кинематографической теории Кракауэра фотография вновь оказывается для него необходимой посредницей. Работа над «Теорией кино» растянется – с несколькими перерывами – на двадцать лет, и книга выйдет в свет в США лишь

¹⁵ См.: Sander A. Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts / mit einer Einleitung von Alfred Döblin. München: Kurt Wolff; Transmare Verlag, 1929.

¹⁶ См.: Lerski H. Köpfe des Alltags. Unbekannte Menschen. Berlin: Verlag H. Reckendorf, 1931; Кракауэр З. Теория кино. С. 248–249.

¹⁷ Krakauer S. «Marseiller Entwurf» zu einer Theorie des Films // S. Krakauer. Werke. Bd. 3. Theorie des Films / Inka Müller-Bach, Hrsg. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S. 533 sq.

¹⁸ Ibid. S. 563.

в 1960 году. Первая публикация наброска этого *opus magnum* была посвящена именно фотографии. Речь идет о тексте «Фотографический подход», который вышел в 1951 году на страницах журнала *The Magazine of Art* с множеством иллюстраций, выбранных автором. Его перевод включен в настоящий сборник, и оригинальный иллюстративный ряд воспроизводится полностью.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

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

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