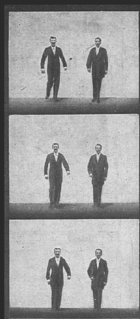




стр. 144—145



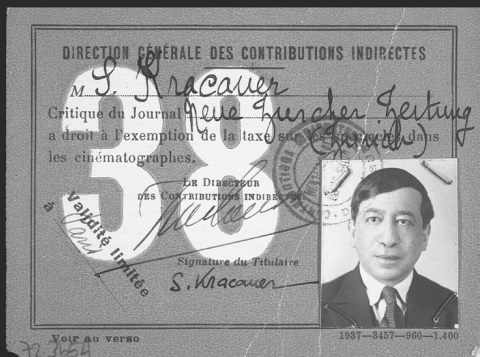
стр. 22



стр. 15



стр. 13



стр. 154

Зигфрид Кракауэр

Перед лицом времени.

Эссе о фотографии

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=72746128

Перед лицом времени. Эссе о фотографии.

ISBN 978-5-908038-18-8

Аннотация

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.

Содержание

Филипп Депуа	5
Конец ознакомительного фрагмента.	38

Зигфрид Кракауэр

Перед лицом времени.

Эссе о фотографии

© 2021, Diaphanes, Zürich

All rights reserved

© Ад Маргинем Пресс, 2025

Филипп Депуа

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

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 Депуа и Цинферт, под астерисками – переводчиков.*

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 первопродходческой. 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 США ².

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.

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 фотопортретов: современного, бесконечно повторяемого в иллюстрированной прессе изображения модной «звезды», и старого, портрета умершей бабушки, хранимого в единственном экземпляре в семейном альбоме (илл. 1–2 ⁴).

Опираясь на две фотографии девушек одного возраста,

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 Illustrierte 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 иконографическому контексту, с которым он работал.

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 оставливает *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 заклясть смерть становится почти ритуальное удвоение и размножение до бесконечности одних и тех же образов.



Die Tillergirls: Keine, denen immer etwas Neues einfällt.

Aufnahme von Schenker aus der Revue „Wann und wo“

Drei Jahre Tillergirls in Berlin

Das tägliche Auftreten der Tillergirls gehört zum Bild der Berliner Theaterpielszeit. 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 *Concerte* Tillergirls vor drei Jahren auf dem Theater Bahnhof anstamm, sechzehn Publi-Typen, Braun, Schwarz, blond, sechzehn englische Stupsnosen, sechzehn niedliche Persönchen, bewaffnet mit sechzehn Handlöffelchen — waren sie nur als eine artifizelle Nummer engagiert. Eine von den vielen Tanz-Mittelstücken, aus denen sich ein *Revue*-Programm für ein paar Wintermonate zusammensetzt. Inzwischen sind sie freischwändig geworden. Ein exzellenter Tanz gibt den deutschen Begriff einer frommen Reihe Ständer, weltanschaulich, hörbaren Rhythmus schlagender Reine. Die Tillergirls haben deutsch gelernt, sie haben es vergallt hinter dem Vorhang, sie singen ihren Schläger



Die Tillergirls in Zill.

Phot. Zander u. Labisch.

auf deutsch vor der Kampe und als echte Stars auf der Schallplatte. Und wenn sie nach der sommerlichen Tournee von Hamburg, Dresden oder Leipzig wieder nach Berlin zurückkommen, prangt die Bote! im grünen Kranschnad eines „Berlich Willkommen“.

Seit drei Jahren bewohnen sie denselben Gasthof in der Friedrichstadt, wenige Häuser vom Theater im Admiralspalast. Alle sechzehn zusammen mit der von Mr. Conscience Tillie bestellten Haushaltung, die händiger Trainer, Tanzmeisterin und Professionsmutter zugleich ist. Trotzdem hat ihr Leben durchaus nichts mit Töchterpensioen zu tun. Ihre neuen Stuben sind für die Girls nicht eine Stätte, die sie lefertiern, sondern ihnen im unbekannten Ausland das gewohnte Zuhause schafft. Im übrigen erhält jedes Mitglied der Truppe von Mr. Tillie die wöchentliche Gage, bezahlt seine eigene Voterechnung, deckt seinen bescheidenen Bedarf an Luxus. Wo zwei Girls in gemeinsamer Stube haufen, haben sie ihren Haushalt auf geteilte Rechnung, ihren Tischler,

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



Keine Puppen-Gesichter mehr!
Alice Jones.

KEINE PUPPEN- GESICHTER MEHR!

Individuelle
Film-Schönheit



Der Film verlangt individuelle Schönheit
Laila Harlow.

Betriebskapital war. Mander, der im Sommer mit einem Zirkus oder mit einer „Kreuz“ (einem Zirkus ohne Zelt, unter freiem Himmel) durch die Vande zieht, betreibt im Winter in seinem Heimatort ein bürgerliches Handwerk, hat wohl auch eine Schankkette, die während der Reisezeit ein Vertreter verwandelt. Oft tun sich zur sommerlichen Zirkusfahrt auch einige Künstler zusammen, die man dann noch mit ihren Tieren oder mit ihrer Truppe auf großen Paradiesen wiederfindet. Es gibt auch Künstler, die — weiß Gott, wozu — „Material“ haben und es, während sie selber im Engagement bleiben, einem ver-



Die junge deutsche Filmkünstlerin
Felicitas Wollen.
Photo: A. Bimler.

für den Aufbau dieser Gesellschaften. Deshalb werden in den nächsten Jahren die Kreuze, Bogenhöfe, Scharfsteine der Wägen (mit drei Bögen und fünf Pferden anfangs) im Ausland arbeiten. „Große Leute haben große Sorgen, die haben wir es selber“, sagte mir der Zirkusdirektor auf dem Charlottenburger Ringplatz. Er hat recht: Für jene kleinen und kleinen Banden-geführte wird immer und überall noch Brot wackeln, solange Dorfweibere Spitz an einem tangenden Wägen, einem kleinen Reiter, an einer hübschen Seiltänzerin und einem lustig bemalten Pezazzo haben.
A. H. K.



Pauline Starck.

trauenwürdigen Kollegen übergeben, der damit auf Tour geht und am Schloß abredet. Hauptlosche ist immer und überall: faulere Geschäftsführung. Kürzlich besuchte ich einen ganz winzigen Zirkus, der auf einem Charlottenburger Kohlenlagerplatz spielte. Nach der Vorstellung nötigte mich der dort Direktor in seinen Wagen, setzte seinen Reiter auf, zog aus der Tasche die Tageslosche und rechnete, dann legte er das Geld in einzelnen Häufchen auf den Tisch, dies für Futter, dies für Pflanzgeld, dies für Steuer, für Lohn, dann gab er der Frau das Wirtschaftsgeld, steckte sich in die Westentasche eine Mark für Bier und Zigaretten und in die linke Sackentasche acht Mark fünfzig Pfennige Reingewinn, Reiterlohn.

Für die großen deutschen Wanderzirkusse sind heute schlechte Zeiten. Die Unkosten für die sechshundert bis tausend Menschen und die Hunderte von Tieren, die 100 Autos oder die 200 Wagen, die ein solches Unternehmen mit sich schleppt, sind gemaltig gestiegen. Die Einnahmehemlichkeiten haben sich der schlechten Wirtschaftslage entsprechend verringert, es gibt nur wenige genügend große Plätze mehr



Greta Garbo.
Photos Paramount.

Илл. 2. Никаких кукольных лиц! Индивидуальная красота в кино. *Berliner Illustrierte 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 времени (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 фотография⁵. 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 лишенное 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 исто-

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

рическом 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.

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.

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 Illustrirte 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 экзотической красоты, рекламные и политические сцены (илл. 4–7)⁸. Критическое эссе, опубли-

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

⁸ На первой полосе 40-го номера *Berliner Illustrirte 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

ликованное им в ежедневной газете без иллюстраций, в каком-то смысле было воображаемой выставкой этих фотографических штампов, которые распространяла новая популярная пресса.

2. Oktober 1927

Nummer 40

36. Jahrgang

Berliner

Preis

des Heftes

20 Pfennig

Illustrierte Zeitung

Verlag Ullstein Berlin SW 68



von *Hinterburg*

Für die „Berliner Illustrierte“ gezeichnet
von Karl Dr. Hugo Vogel

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



~ und hierzu eine
Leiss 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. **Leiss Ikon** Dresden 70 B
Vereinigte Werke: Contessa, Ernemann, Goetz, Ica

Илл. 6. Реклама фотоаппарата Zeiss Ikon. *Berliner Illustri[e]rte Zeitung*. 1927. № 14

26. September 1927

4. Jahrgang / Nr. 30

Erscheint wöchentlich

Preis: 20 Pfennig

Münchner Illustrierte Presse

Verlag Knorr & Hirth,

O. M. B. H., München



Die neue Silhouette:

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

Agfa



Photographieren ist wirklich kinderleicht

[illegible]

Europas größte Werke

ARNAI
27

Эссе писалось в период, когда той же темой живо интересовался Вальтер Беньямин, друг Кракауэра, не без иронии вставший на защиту *Berliner Illustri[e]rte Zeitung* в заметке «Никаких возражений против иллюстраций» («Nichts gegen die „Illustrierte“»). Расходясь с боязливыми литераторами, Беньямин подчеркивает в этом коротком тексте ценность воздействия газеты на безразличную массу читателей и документального характера ее иконографии, которая порой обнаруживает авангардные черты⁹. 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 газете¹⁰. 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 раз-

⁹ Текст Беньямина «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.: Беньямин В. Краткая история фотографии / пер. С. Ромашко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. С. 43. Ср. С. 64. наст. изд.

вивал 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 ки-

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.

но, 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 искусств¹².

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

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.

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 изменении 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.

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.



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 из-

менчивому характеру городского пейзажа, и к историческому становлению его 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 обще-

ства¹⁵. 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

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.

кинематографу ¹⁷. 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 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, вы-

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

¹⁸ *Ibid.* S. 563.

бранных 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.