**К. О. ГУСАРОВА**

**Гусарова Ксения Олеговна**
*кандидат культурологии*
*старший научный сотрудник,*
*Институт высших гуманитарных исследований,*
*Российский государственный университет*
*Россия, ГСП-3, 125993, Москва, Миусская пл., 6*
*Тел.: +7 (495) 250-66-68*
*старший преподаватель,*
*кафедра культурологии и социальной коммуникации РАНХиГС*
*Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, 82*
*Тел.: +7 (499) 956-99-99*
*E-mail: kgusarova@gmail.com*

# Оптика Пруста: роскошь фотографического зрения

***Аннотация***. В статье рассматриваются отсылки к фотографии в романе Пруста «В поисках утраченного времени». Вопреки устоявшемуся в культурной теории мнению, автор полагает, что фотографическая образность играет важную роль в творчестве Пруста, причем не только как антипод непроизвольной памяти, негативный образец, от которого отталкивается писатель в своих художественных исканиях, — но и как метафора субъективности, чувственно окрашенного индивидуализированного восприятия. Эти противоположные значения фотографического отчасти можно соотнести с двойственным статусом фотографии в романе: речь идет как о реальных снимках, так и об образных отсылках к ним. Фотография — материальный объект — вовлечена в социальные взаимодействия, автоматическую воспроизводимость которых она проявляет. В то же время фотографические метафоры акцентируют «глубинные» преобразования, происходящие с пленкой, а также особую темпоральность фотосъемки, в которой всегда присутствует временной зазор — момент отсрочки, таящийся в самом средоточии головокружительного ускорения современности. Парадоксальным образом объединяя значения серийного и уникального, фотография у Пруста становится местом «смещения» относительно массовых практик эпохи технической воспроизводимости, что позволяет писателю воссоздать специфически современный опыт роскоши.

***Ключевые слова***: Пруст, фотография, стереоскоп, модерность, уникальное/серийное, антропология роскоши

© К. О. ГУСАРОВА

Тема памяти, играющая смыслообразующую роль в художественной вселенной Марселя Пруста, в то же время занимает центральное место в теории фотографии. Тем не менее фотография в творчестве Пруста почти не привлекала внимания исследователей, а существующие мнения на этот счет можно резюмировать словами Сьюзен Сонтаг: «Ничто не может быть дальше от тяжких, жертвенных усилий художника, подобного Прусту, чем легчайшая процедура фотографирования, когда одним движением пальца создается законченная вещь, признаваемая произведением искусства. ‹…› О фотографиях Пруст всякий раз отзывается пренебрежительно» [Сонтаг 2013: 214]. Фотография ассоциируется с изолированным визуальным опытом, тогда как «В поисках утраченного времени» погружает читателя в мир эмоциональных состояний и чувственных впечатлений: запахов, звуков, вкусовых, тактильных и кинестетических ощущений — где зримое отнюдь не играет главенствующей роли. Немаловажно и то, что фотография времен Пруста — это прежде всего черно-белая фотография, а полное красок ви́дение писателя апеллирует скорее к языку живописи и часто соотносится с импрессионизмом. Наконец, основополагающее для Пруста противопоставление непроизвольной памяти и сознательных попыток что-то вспомнить, по-видимому, подразумевает низкий статус фотографии, являющей фрагмент прошлого в слишком конкретных, зримых очертаниях, когда сама четкость образа препятствует работе воображения и идентификации с увиденным.

И все же представляется возможным оспорить мнение об исключительно «пренебрежительном», антагонистическом отношении Пруста к фотографии. В данной статье мы попытаемся показать многообразие значений фотографического в творчестве писателя, обращая внимание как на фотографию — физический объект, на реальные практики фотографирования и позирования, коллекционирования и демонстрации фотографий, так и на фотографию-метафору — мотив, которым, как представляется, пронизано все творчество Пруста. Опираясь на теорию роскоши Патриции Калефато, мы рассмотрим диалектические отношения уникального и серийного, характеризующие прустовское «фотографическое» ви́дение, в котором кристаллизуется и осмысляется специфический зрительский опыт модерности.

## «Неустойчивость предметов моего усилия»: полярные смыслы фотографического

Одной из сквозных тем романа Пруста является соотношение слова и образа, сплавляющихся у этого автора в синестетическое, визуально-вокальное единство. Юный герой «В сторону Свана» зачарован звучанием названий городов, где мечтает побывать:

> Но если имена эти навсегда поглотили в себе образ, составленный мной о соответствующих городах, то они подвергли его также глубокому изменению, подчинили его появление в моем сознании собственным законам [Пруст 2011: 388].

Именно названия придают воображаемым местам реальность, физическую плотность и в то же время неповторимое своеобразие:

> Я представлял себе тогда города, пейзажи, старинные памятники искусства не как более или менее привлекательные картины, являвшиеся кусками однородного вещества, но каждый из них рисовался моему воображению как нечто неведомое, по существу отличное от всего прочего [Там же].

Имя здесь функционирует как своего рода «оптический прибор», выделяя место из «однородного вещества» пространства, ландшафта, опыта, амплифицируя его и расцвечивая одному ему присущими красками[1]. Важный аспект этой чувственной трансформации связан с заложенной в именах персональностью:

> И еще несравненно более яркую индивидуальность приобретали они, будучи названы именами, именами, предназначенными только для них, такими же именами, какие носят люди [Там же].

И обаяние этих вымышленных городов с реальными названиями оказывается сродни магии, таящейся в имени Жильберты — первой пассии героя.

Германт третьего тома — это имя, объединяющее место и женщину, родовой замок Германтов с раскинувшимися вокруг него угодьями и герцогиню Германтскую, новый предмет мечтаний рассказчика. Развивая прежнюю мысль, Пруст, однако, привносит в нее иные акценты: внимание сосредоточивается на подвижности восприятия имени и заключенного в нем образа, с течением жизни раскрашиваемого все новыми тонами подобно бесконечно переписываемому живописцем полотну. Для Марселя-ребенка имя *Германт* — это сказочная проекция волшебного фонаря, рисующая в воображении рыцарский замок и прекрасную даму. Встречи с герцогиней трансформируют этот образ, который, однако, долгое время сохраняет свое очарование для героя. Тем не менее именно изменения такого рода наводят его на меланхолические размышления об «умирании» имени, угасании его колдовского обаяния при столкновении с действительностью:

> Однако фея увядает, если мы приближаемся к реальной женщине, носящей ее имя, ибо имя начинает тогда отражать эту женщину, а она не заключает в себе ничего от феи ‹…› Тогда имя, под последовательными подмалевками которого мы в заключение может быть и открыли бы прекрасный портрет незнакомки, которой мы никогда не знали, представляет собою уже не больше, как фотографическую карточку, к которой мы обращаемся, чтобы удостовериться, знакомы ли мы с проходящей мимо особой и должны ли ей поклониться [Пруст 2009].

Высказывания, подобные этому, по-видимому, и легли в основу распространенных представлений о негативном отношении Пруста к фотографии.

[1] В случае курортного городка Бальбек оптическое приспособление, которому уподобляется имя, названо напрямую — это увеличительное стекло: «…в имени Бальбек, как в увеличительном стекле, вставленном в те ручки для перьев, что можно купить на морских пляжах, я различал волны, бушевавшие вокруг персидской церкви» [Пруст 2011: 390].

В самом деле, «фотографическая карточка» очевидным образом предстает здесь итогом семантической, визуальной и эмоциональной редукции. Если живопись как метафора предполагает в данном случае не только красочность и пастозность, но и протяженность во времени («последовательные подмалевки», в оригинале *repeints*, т. е. «поновления», переписывание заново), то фотография будто бы не имеет подобной длительности. Быстрота и автоматизм, связанные с возникновением фотографического изображения, у Пруста проецируются на социальные взаимодействия: квазимеханическое распознавание знакомых на основании «фотокартотеки» памяти, машинальный приветственный жест.

Сходным образом живопись и фотография вновь сталкиваются в той же книге, когда рассказчик беседует с герцогом и герцогиней Германтскими об искусстве:

> «Как! Вы съездили в Голландию и не побывали в Гаарлеме, — воскликнула герцогиня. — Да будь даже в вашем распоряжении только четверть часа, все-таки вам бы следовало взглянуть на изумительных Гальсов. Я даже готова сказать, что если бы они были выставлены на улице и кому-нибудь довелось их увидеть только с империала трамвая на ходу, то и тогда следовало бы посмотреть на них во все глаза». Слова эти меня неприятно поразили, ибо свидетельствовали о непонимании того, как в нас образуются художественные впечатления, и очевидно предполагали, что глаз наш является в этом случае лишь прибором, автоматически запечатлевающим моментальные фотоснимки [Там же].

Скорость как характеристика современной жизни — технологий, транспорта — вступает в конфликт с внутренним ритмом человека с его эстетическими потребностями, иная темпоральность которых представлена здесь через отсылку к искусству старых мастеров. При этом «пустое» механическое зрение фотографии снова оказывается соотнесено с социальным автоматизмом: в данном случае, с условностями светской беседы.

Однако если здесь рассказчик «неприятно поражен» отождествлением человеческого глаза с «прибором», субъекта зрения — с фотокамерой и, по всей видимости, не согласен с таким ходом рассуждения, в других местах он сам прибегает к подобным аналогиям, и отнюдь не в отрицательном смысле. Так, он вспоминает, как предвкушал просмотр спектакля по «Федре» Расина, где главную роль играла легендарная Берма[2]:

> …чтобы ничего не потерять из редкостного явления, смотреть которое я пошел бы на край света, я держал мой ум наготове, как те чувствительные пластинки, что устанавливаются астрономами в Африке или на Антильских островах с целью тщательнейшего наблюдения какой-нибудь кометы или солнечного затмения [Там же].

[2] В образе этой актрисы Пруст объединил черты двух звезд-соперниц — Режан и Сары Бернар.

Таким образом, сама по себе техника не является для Пруста «злом», напротив: все те же современные, мгновенные, механические способы получения изображений могут ложиться в основу описания интимнейших движений души.

Разница между фотографией, которая служит метафорой драгоценных переживаний, и той, которая призвана подчеркнуть пустоту светской жизни или тщетность «волевой памяти», коренится не столько в технических параметрах изображений определенного типа, сколько в свойствах самого субъекта и присущих ему качественно неоднородных режимах восприятия. Граничащий с исступлением энтузиазм, который испытывает герой в ожидании необыкновенных впечатлений, рано или поздно уступает место безразличию, так что со временем эти настроения парадоксально совмещаются:

> …я наперед чувствовал, что теперешний предмет моего самопожертвования через короткое время будет оставлять меня равнодушным, что я буду тогда спокойно проходить мимо этого замка, не испытывая никакого желания взглянуть на картину или ковер, ради которых я в настоящую минуту пренебрег бы столькими бессонными ночами, столькими приступами болезни [Там же].

Специфика фотографии, таким образом, не в том, что она, в отличие от других визуальных медиа, оценивается писателем негативно, а в том, что она способна отразить весь спектр переживаний: от очарованности, всепоглощающего интереса, интенсивного наслаждения до полной индифферентности, разочарования и скуки.

При этом фотография не только метафорически описывает подобные изменчивые состояния рассказчика, вернее — их крайние точки, полюса экзальтации и апатии, но и может быть их непосредственным объектом. Так происходит, например, с фотопортретом герцогини Германтской, который Марсель видит в комнате своего приятеля, маркиза де Сен-Лу:

> Я смотрел на фотографическую карточку его тетки, и мысль, что Сен-Лу, владелец этой фотографии, может мне ее подарить, еще больше наполнила меня любовью к нему и внушила желание оказать ему тысячу услуг, которые казались мне пустяком по сравнению с этой карточкой [Там же].

Здесь фотография воплощает уже не редуцированный опыт, а, напротив, полноту телесного присутствия, совершенным эквивалентом которого она становится:

> …она была как бы лишней встречей, прибавленной к прежним моим встречам с герцогиней Германтской, больше того — встречей продолжительной, как если бы, вследствие внезапного сближения между нами, герцогиня остановилась возле меня в садовой шляпе и впервые позволила мне рассмотреть на досуге эту полную щеку, этот поворот затылка, этот угол бровей (до этих пор скрытые от моих взоров краткостью наших встреч, растерянностью моих впечатлений,

> шаткостью воспоминания); созерцание всего этого, а также груди и рук женщины, которой я никогда не видел иначе, как в закрытом платье, было для меня сладострастным открытием, знаком благосклонности [Там же].

При этом и само тело обнаруживает неожиданное сходство с фотографическим изображением:

> Впоследствии, рассматривая Сен-Лу, я заметил, что он тоже был как бы фотографией своей тетки, — тут была тайна, почти столь же волнующая для меня, потому что лицо его хотя и не было прямо порождено ее лицом, однако оба они имели одно общее происхождение [Там же].

Уподобление современным техникам производства и тиражирования образов акцентирует «механический» характер наследственности, в которой парадоксально сочетаются случайность и неизбежность. Обнаруживая автоматизм в самой основе жизни, Пруст размывает границы органического и машинного, и в этом смысле его персонажи сопоставимы с другими модернистскими постсубъектами, такими как «мертвый велосипедист» Альфреда Жарри, к образу которого обращается в своем анализе современной визуальности Михаил Ямпольский [Ямпольский 2000: 238], или «киборги» дада [Biro 2009]. Образ глаза-механизма, машинально регистрирующего то, что попадает в поле его зрения[3], дополняет эту конструкцию.

Как мы видели выше, автоматизм, к которому отсылает фотография-метафора, у Пруста характеризует прежде всего социальные взаимодействия. Далее мы подробнее остановимся на функционировании фотографии в социальном поле, уделяя внимание в первую очередь материальному объекту и связанным с ним практикам.

### Фотография и социальная автоматика

Портрет герцогини Германтской, о котором шла речь выше, сочетает в себе две ключевые социальные функции фотографии: демонстрацию родственных (как вариант — дружеских) чувств и романтический или эротический сувенир. Для Сен-Лу этот снимок — одна из многих фотокарточек на его столе, которые в совокупности очерчивают круг общения молодого маркиза, отчасти предзаданный, обусловленный положением в обществе и семейными связями, отчасти являющийся предметом индивидуального выбора и предпочтений. Так, фото герцогини «на равных» встречается в этом собрании с портретом Марселя — ситуация, кажущаяся невозможной в жизни, однако созвучная мечтам главного героя, для которого этот снимок наполняется значением исключительности и обещанием счастья.

---

[3] Во второй половине XIX в. было распространено представление о том, что глаз функционирует как фотокамера в момент смерти человека, и предпринимались попытки отыскать на сетчатке убитого изображение убийцы и места преступления [Didi-Huberman 1986: 74].

Фотографии семьи и друзей расположены на границе приватного и публичного пространства: они всегда предполагают некоторую демонстративность, это образ родственных и дружеских чувств напоказ. Привязанность обретает зримую и осязаемую форму уже в тот момент, когда фотография передается или посылается в дар, или даже раньше — если снимок специально изготавливается с этой целью[4]. Впоследствии, нанося визит, даритель может удостовериться, что его карточка нашла свое место среди остальных, — тем самым ритуализованный аффективный жест получает завершенность.

Коллективный аспект привносится в эти практики уже тем, что речь почти всегда идет о наборе фотографий, своеобразном пространственном аналоге фотоальбома. Важно, что посетитель может увидеть не только свою, но и чужие фотографии: это накладывает определенные ограничения на принципы отбора снимков, зачастую способствуя исключению портретов тех лиц, с кем родственники и друзья владельца фотографий не могли бы встретиться в реальной жизни (так, фотокарточки представителей буржуазии здесь могут соседствовать с портретами аристократов, но не дам полусвета). В этом смысле «выставка» фотографий близких, чаще всего размещаемая в рабочем кабинете, представляет собой своеобразный аналог салона, предполагающий даже более жесткие социальные фильтры, так как центральная роль здесь отводится семье.

Более того, иногда в роли зрителя оказывается случайный посетитель, не принадлежащий к представленному на фотографиях социальному кругу. С одной стороны, в отношении таких сторонних лиц снимки близких приобретают дополнительное значение демонстрации статуса и престижа, в особенности если запечатленные на них персоны характеризуются некоторой публичностью, т. е. узнаваемы за пределами семьи. С другой стороны, независимо от известности отдельных портретируемых, сами семейные отношения — ценность происхождения, родства, связанные с этим специфические формы социального капитала — и являются основным предметом «экспонирования». В свою очередь, посторонние наблюдатели также воплощают инстанцию общественной цензуры и контроля над проявлением родственных чувств.

Так, Шарль Морель, сын камердинера двоюродного деда[5] рассказчика, нанесший последнему неожиданный визит, критически осматривает его комнату и возмущается отсутствием фотографий своего старого хозяина и благодетеля:

> «Но как это вышло, — сказал он мне (тоном, в который не было надобности вкладывать упрек, настолько явственно выражали его самые слова), — что я не вижу у вас в комнате ни одного портрета вашего дяди?» Я почувствовал, что лицо мое заливает краска, и пробормотал: «Кажется, его у меня нет». — «Как, у вас нет ни одного портрета вашего дяди Адольфа, который вас так любил! Я вам пришлю из запаса моего родителя и надеюсь, что вы его повесите на почетном месте, вот над этим комодом, который ведь тоже перешел к вам от вашего дяди» [Пруст 2009].

[4] Эта тема обретает в романе трагическое звучание в эпизоде, когда смертельно больная бабушка главного героя фотографируется, чтобы оставить свой портрет ему на память.

[5] В соответствии с устоявшимся семейным обиходом в романе он обычно называется «дядей».

Парвеню Морель наделяется в романе характерным сочетанием развязности и сервильности, неоднократно подчеркивается отсутствие у него вкуса и такта. В то же время главный герой, стремящийся снискать литературную славу, «осуществляет мифический разрыв со своим классом» [Сартр 2004: 93–94], который проявляется в отказе от буржуазных условностей, подобных выставленным напоказ семейным фотографиям. Сам он внутренне убежден: «так как у меня в комнате не было даже портретов моих отца и матери, то отсутствие портрета дяди Адольфа не заключало в себе ничего зазорного» [Пруст 2009], — и все же испытываемый им при замечании Мореля стыд красноречиво свидетельствует о действенности такого рода социальных регуляторов.

Статусные различия и градации близости предопределяют не только то, кто может владеть фотографией определенного человека (превращая фотопортрет герцогини Германтской в фетиш для рассказчика, который не вхож в ее салон), но и то, кому позволено на нее смотреть. Так, дядя Адольф, водивший дружбу с актрисами и кокотками, общение с ними «отделял непроницаемой перегородкой от своей семейной жизни» [Там же] и был крайне недоволен, обнаружив, что одна из них, Одетта де Креси (будущая мадам Сван) успела изучить стоящие на письменном столе фотографии его семьи и «прочитать» их — соотнести со степенями родства, разгадать отношение этих людей друг к другу.

Когда юный рассказчик приходит к дяде в неурочный час в надежде пробить социальный барьер — встретить одну из тех дам, которым он не может быть представлен, — Одетта настаивает на том, чтобы его впустили:

> Милый, позволь ему войти, на одну только минутку, мне страшно хочется его увидеть. Ведь это его фотография стоит на твоем письменном столе? Рядом с фотографией твоей племянницы, его матери? Он так похож на нее, не правда ли? Я хочу только взглянуть на этого малыша [Пруст 2011: 90].

Одетта готова на все в попытке приблизиться к закрытому для нее социальному кругу, и фотография для нее почти идентична человеку: разглядывание снимков представляет собой хоть заочное, но все же знакомство. Дядя Адольф, напротив, в этом случае настаивает на принципиальном отличии и «неполноценности» фотографии:

> — Как он похож на свою мать, — сказала дама.
> — Но ведь вы никогда не видели моей племянницы; по карточке судить недостаточно, — поспешно прервал ее дядя довольно грубым тоном [Там же].

Одетта пытается хитростью заставить дядю Адольфа «представить» ей членов его семьи, назвав их по имени:

> — Скажите, ваша уважаемая племянница носит ту же фамилию, что и вы, мой друг? — обратилась она к дяде.
> — Он похож больше на отца, — проворчал дядя, которому было так же нежелательно знакомить эту даму заочно с моей матерью, называя ее фамилию, как и сводить их лицом к лицу [Там же: 91].

Фотография не просто становится аналогом имени с точки зрения поверхностного и в то же время «точного» знания человека, которое является необходимым (и достаточным) условием социального взаимодействия, она меняет само это взаимодействие, дополняя его «виртуальным» измерением. Отныне социальная идентичность может существовать в отрыве от телесного присутствия, открывая возможность внезапного, неподконтрольного и нежеланного для одной из сторон сближения. Подобные ситуации требуют возведения новых барьеров, появления новых правил и ограничений — иначе унифицирующие эффекты фотографии рискуют объединить в одном пространстве семейную, частную жизнь и женщину, которая сделалась «публичным достоянием» и «не принадлежала больше ни к какой семье» [Там же].

В отношении фотографий приватное и публичное словно меняются местами: если портреты родных размещают на видном месте, то снимки дам, подобных Одетте, тщательно скрывают. Так, после смерти дяди Адольфа камердинер находит среди его вещей «фотографии знаменитых актрис и видных кокоток, которых знал дядя», и посылает их рассказчику, так как «по его мнению, они могли бы представить интерес для молодого человека моего возраста», а тот, получив эти снимки, «раздумывал, куда бы мне их спрятать» [Пруст 2009]. Компактность фотографии позволяет с легкостью сделать это, тем самым «приручая» ее публичность: универсальности образа и воплощенного в нем принципа технической воспроизводимости противостоят материальные характеристики снимка, актуализирующиеся в приватных практиках[6].

Впрочем, в тайне хранятся не только фотокарточки «публичных» женщин, но и залоги социально более приемлемых романтических увлечений. Примечательно, что нет других средств обозначить эту, вроде бы совсем иного рода, приватность, призванную оберегать от чужих взглядов нечто хрупкое и драгоценное. В то же время в каком-то смысле подобная скрытность оказывается избыточной: сфера интимных чувств непроницаема для вторжений извне, и облик возлюбленной остается «невидимым» для стороннего наблюдателя в силу разницы оптик его и любящего.

Так, когда главный герой романа решается показать фотографию Альбертины своему другу, разочарование последнего существенно превосходит наихудшие опасения Марселя. Анализируя эти два разных способа смотреть на одно и то же лицо, рассказчик отмечает:

> Альбертина являлась подобно камню, вокруг которого намело снегу, беспрестанно воспроизводящим центром сооружения, все возвышавшегося по замыслу моего сердца. Робер не различал этого напластования ощущений — он улавливал лишь осадок, который Альбертина, напротив, скрывала от меня [Пруст 2016b: 29].

[6] Одним из «секретных» хранилищ, куда можно спрятать снимок, был фотоальбом — несравненно более приватный контекст бытования фотографий, чем их «экспозиция» на письменном столе (хотя потенциально также ориентированный на совместное разглядывание, производство эмоциональной общности и социальную самопрезентацию владельца). Так, именно в альбоме рассказчик ищет — и некоторое время не может найти — фотографию Альбертины, о которой пойдет речь ниже.

При этом возможность увидеть «напластование ощущений» или же «лишь осадок» вовсе не зависит от того, направлен ли взгляд на самого человека или на его фотографию. Не случайно ситуация с фотокарточкой Альбертины дублирует эпизод, когда Сен-Лу знакомит Марселя со своей дамой сердца, Рахилью[7]:

> Я сразу понял удивление Робера и то, что я точно так же изумился, когда увидел его возлюбленную, с тою лишь разницей, что узнал в ней женщину, с которой прежде был знаком, тогда как он полагал, что никогда не видел Альбертину. Но, конечно, мы смотрели на одну и ту же девушку совершенно по-разному [Там же: 28–29].

В этом смысле фотография вновь предстает идентичной человеку, в связи с чем можно говорить об объективировании предмета любви, сведе́нии женщины к образу — но также и о высокой значимости фотографии.

Для Пруста, однако, первостепенной важностью обладает возможность «совершенно по-разному» смотреть на одно и то же лицо. Выше мы уже встречали примеры подобных расхождений в том, как видится рассказчику и Сен-Лу герцогиня Германтская (вернее, ее фотография), рассказчику и Морелю — дядя Адольф. Тем не менее различие оптик не сводится к положению (социальному, эмоциональному и т. п.) смотрящего относительно того, на кого смотрят. Один и тот же наблюдатель может производить бесконечное множество точек зрения — вернее, они раскрываются как всё новые характеристики объекта, который оказывается нетождественным самому себе.

## Помыслить движение жизни: от «кинопленки» Бергсона к «фотографическим» сериям Пруста

Ранее мы видели, как главный герой готовит свой внутренний «фотоаппарат» к встрече с чем-то значительным — например, к посещению театра. Точно так же взгляд влюбленного, стремящийся вместить в себя, запечатлеть любимое лицо, нередко описывается у Пруста в фотографических терминах. Первая влюбленность оказывается связана с невозможностью отделить себя от предмета любви, дистанцироваться настолько, чтобы установить визуальный контроль над другим, иммобилизовать его образ. Пруст противопоставляет чувственно заряженное, синестетическое восприятие любимого существа взгляду на любого иного человека, «которого мы обычно, если мы его не любим, держим в неподвижном состоянии. Дорогой нам облик, напротив, перемещается: снимки всякий раз получаются неудачные» [Пруст 2016a: 70].

[7] Пруст избегает полного повтора эпизода, заставляя Сен-Лу упорно утаивать фотографию Рахили: «Сен-Лу не показал мне ее карточку; он говорил: “Во-первых, она не красавица, а во-вторых, она плохо выходит на карточках, это моментальные фотографии, ее снимал я, у вас создался бы искаженный ее образ”» [Пруст 2016a: 388]. Марсель же вынужденно решается показать снимок Альбертины, сопровождая демонстрацию почти такими же словами: «Понимаешь, ты ничего особенного не жди. Снимок плохой, да и в ней самой нет ничего поразительного, она не Бог весть какая красавица, просто очень мила!» [Пруст 2016b: 28]. В обоих случаях субъективность зрения, которая предположительно проявляется как результат приписываемых фотографии «искажений», у Пруста обнаруживает иную природу, не связанную с этим медиумом.

Однако, словно повторяя историю технического развития фотографии, настройки взгляда и сознания со временем меняются, позволяя улавливать подобные перемещения, фиксируя их в россыпи «кадров». Так, Альбертина, лишь только рассказчик начинает выделять ее из группки «девушек в цвету», неизменно предстает как серия образов:

> …в нескончаемой этой веренице[8] воображаемых Альбертин, сменявшихся во мне ежечасно, настоящая Альбертина, та, какую я видел на пляже, лишь возглавляла это шествие [Там же: 468].

В данном случае речь идет о картинах, создаваемых фантазией героя, т. е. не в полном смысле «фотографиях», однако мотив последовательно сменяющихся изображений вызывает ассоциации с движением кинопленки. Этот эффект едва ли случаен, так как Пруст нередко напрямую обращается к подобной образности: в самом начале «Поисков», к примеру, работа сознания в момент пробуждения ото сна уподобляется кинетоскопу.

Вполне вероятно, что представление о «кинематографической» природе мышления и воображения Пруст позаимствовал у Бергсона, который использует этот образ в своей работе «Творческая эволюция» (1907). Однако для Бергсона «кинематографичность» имеет сугубо негативный смысл: речь идет о насильственном разъятии текучей реальности на неподвижные элементы, из которых затем воссоздается иллюзия движения:

> Вместо того чтобы рассматривать внутреннее становление вещей, мы помещаемся вне их и искусственно составляем это становление. Мы берем якобы мгновенные снимки с текущей действительности. И так как они являются характерными для этой действительности, то нам достаточно нанизать их вдоль некоторого абстрактного, однообразного, невидимого процесса, лежащего в основе аппарата нашего познания, и тогда мы подражаем тому, что является характеристичным для этого становления [Бергсон 1913: 272].

Определяющей характеристикой фотографического (а следовательно, и основанного на нем кинематографического) образа у Бергсона становится не серийность, тиражируемость или массовая адресация, а внеположность наблюдателя; именно ситуация дистанции, взгляда со стороны позволяет осуществить интеллектуальное насилие над жизнью и ее неделимыми процессами.

При этом Бергсон весьма далек от того, чтобы связывать подобную ситуацию с историческими изменениями условий ви́дения и «техник наблюдателя»[9]. Напротив, «кинематографический механизм интеллекта» предстает универсальной основой человеческого мышления (по крайней мере, в рамках европейской культуры), которую современная эпоха, по мнению философа, некритично унаследовала от классической античности. Подчеркивая парадоксальную «естественность» этих структур восприятия, которые он сам же и клеймит как извращенные, Бергсон говорит даже о «кинематографическом инстинкте».

[8] В оригинале именно серия (série), что подчеркивает квазимеханический характер производства образов.

[9] Мы отсылаем к одноименной работе [Крэри 2014].

В противовес этому Маршалл Маклюэн исходит из примата техники, из представления о революциях в сознании и опыте в результате появления и распространения новых форм коммуникации. Феномены, подобные «кинематографическому» мышлению в понимании Бергсона, изначально, по мнению Маклюэна, были вызваны к жизни развитием печатной культуры, способствующей «предельной специализации чувств» [Маклюэн 2004: 354], абстрагированию, универсализации и дроблению реальности на выстраиваемые в линейную последовательность фрагменты. «Описание, улавливающее прихоти иллюзии посредством последовательности статичных “снимков”, — ведь это и есть книгопечатание in extenso» [Там же], — пишет Маклюэн об «Опытах» Монтеня, помещая их в один ряд с новейшими кинематографическими веяниями: «Уже у Монтеня можно обнаружить все приемы и эффекты современного импрессионистского кино» [Там же: 355]. Это сходство обусловлено, по мнению исследователя, попыткой в обоих случаях осмыслить изменения форм чувствительности в тот момент, когда они только начинают заявлять о себе и производимые ими эффекты еще не встраиваются в структуры опыта столь глубоко, чтобы стать совершенно неразличимыми.

Аналогичным образом творчество Пруста демонстрирует следы воздействия фотографического видения на самых разных уровнях: от того, как строится («кадрируется») описание, до того, как мыслится субъект. Поэтому сложно согласиться с В. А. Подорогой, который полагает: «Лица, к которому мы привыкли, Пруст не знает, его видение человеческого еще не искажено техническими средствами копирования и воспроизведения» [Подорога 1996: 95]. Напротив, оптика Пруста представляется реакцией на повсеместное распространение фотографии, которую творческий метод писателя одновременно вбирает в себя и преодолевает. Джонатан Крэри отмечает, что идея «невинного» взгляда возникает в художественной критике Рёскина и практике модернистского искусства в ответ на научные исследования физиологии зрения и их популяризацию в форме различных оптических устройств, от тауматропа до стереоскопа: «Речь идет о взгляде, стремившемся избежать повторяемости формульного и конвенционального, о попытке видеть иначе и по-новому, предполагавшей собственный образец повторения и конвенций» [Крэри 2014: 124].

«Фотографические» серии у Пруста возникают параллельно другим визуальным «встряскам» начала XX в., таким как искусство кубизма, которое также оказывается инкорпорировано в творчество писателя, как видно, например, из следующей цитаты:

> Воистину лицо человеческое подобно божественному лику из восточной теогонии; это целая гроздь лиц, которые находятся в разных плоскостях и которые нельзя увидеть одновременно [Пруст 2016а: 531].

Приведенное высказывание содержит в себе парадокс: называя то, что «нельзя увидеть», Пруст тем самым «показывает» это читателю. Обновленное зрение, таким образом, заключает в себе старое, что позволяет вновь и вновь совершать модернистский жест его отмены, преодолевая заявленную невозможность.

В другой книге образ многоголового, многоликого божества возникает вновь — на этот раз в непосредственной связи с фотографией. Целуя впервые Альбертину, герой думает о том, что лишь «последние достижения фотографии — снимки, которые сосредоточивают у фундамента собора все дома, представляющиеся нам вблизи почти такими же высокими, как его башня, которые заставляют маневрировать одни и те же здания, точно полк, то шеренгами, то рассыпным строем, то сомкнутыми массами, ставят одну возле другой две колонны пьяцетты, за мгновение перед тем отделенные большим расстоянием», — могут «сравниться с поцелуем в искусстве извлекать из того, что мы считаем одной вещью определенного вида, сотню других вещей, ничуть ей не уступающих, ибо каждая из них обусловлена не менее законной перспективой» [Пруст 2009]. Фотография в данном случае понимается не как статичный образ, а как возможность бесконечной — и по количеству снимков, и по диапазону различий — вариативности точек зрения, раскрывающей многогранность мира. Вместо того чтобы фиксировать реальность, фотография размывает и дестабилизирует привычные представления о ней, становясь выражением неуловимо-текучей сущности жизни — вопреки утверждению Бергсона, будто «мы никогда не получим движение из неподвижных частей, хотя бы и бесконечно близко приложенных друг к другу» [Бергсон 1913: 272].

В самом деле, Пруст словно запускает «киноаппарат» Бергсона, описывая убыстренную смену ракурсов, в которых предстает женское лицо в момент поцелуя:

> …как если бы, головокружительно ускорив изменения перспективы и окраски, в которых является нам женщина при различных встречах с нею, я пожелал уложить их все в несколько секунд, чтобы экспериментально воссоздать феномен разнообразия человеческой индивидуальности и вытащить одну из другой, как из футляра, все возможности, в ней заключенные [Пруст 2009].

Однако хотя подобное «экспериментальное воссоздание» описывается как вполне реальная волевая и мыслительная операция, оно остается гипотетическим, выступая метафорой для того, что происходит с рассказчиком независимо от его воли:

> …я увидел на коротком пути от моих губ к ее щеке целый десяток Альбертин; девушка эта подобна была богине о нескольких головах, и та, которую я видел последней, при моих попытках приблизиться к ней уступала место другой [Там же].

Наблюдающий движение образов субъект оказывается пленником, а не оператором «аппарата», в котором это движение возникает.

Итак, даже способность фиксировать движущееся изображение не является залогом власти над ним, понимание запаздывает:

> …пока мы вносим поправки в наше восприятие, существо, поскольку это не бездействующая мишень, само, в свою очередь, меняется, мы пытаемся за ним угнаться, оно перебегает с места на место, и

> когда мы наконец видим его яснее, это значит, что мы вернулись к прежним его изображениям, которые нам удалось прояснить, но которые уже на него не похожи [Пруст 2016а: 485].

Таким образом, намеченный Бергсоном разрыв между движением жизни и его техногенной/интеллектуальной имитацией у Пруста не исчезает, а, напротив, укрепляется по мере совершенствования фотографического видения. Однако писатель едва ли стремится преодолеть этот зазор: замысел Пруста предполагает нарастающую рассогласованность времени рассказчика и времени рассказа — именно тогда, когда они, казалось бы, должны сомкнуться.

В этом смысле несоответствие фотографии непрестанно меняющимся формам жизни становится одним из ключей к утраченному времени, способом ввести иную темпоральность. При этом речь идет не столько о доступе к прошлому, материализованному в реальном фотоснимке: как отмечает С. Сонтаг, «трудно представить себе, чтобы увертюра “В сторону Свана” заканчивалась тем, что рассказчику попался на глаза снимок приходской церкви в Комбре и он наслаждался этой зрительной крошкой вместо вкуса скромной “мадленки”, окунутой в чай» [Сонтаг 2013: 214–215]. Тем не менее фотография оказывается крайне важна в качестве метафоры временно́го зазора, отставания, которым характеризуется время, переживаемое как утрата, и которое, с другой стороны, является необходимым условием обретения утраченного. В следующей части статьи мы рассмотрим значение фотографической метафорики у Пруста для создания специфической темпоральности чувственных переживаний с точки зрения теории роскоши Патриции Калефато.

## «Внутренний стереоскоп»: логики смещений

В книге «Роскошь: мода, стиль жизни и излишества» [Calefato 2014] Патриция Калефато анализирует различные проявления роскоши, которую она определяет через понятия траты, дистанции и смещения [Гусарова 2016]. Роскошные траты связаны с утверждением власти и социального престижа, в то же время с экзистенциальной точки зрения этот опыт важен как особая, единственно надежная форма обладания: любая собственность всегда находится под угрозой, и лишь утраченное по-настоящему принадлежит растратчику. В романе Пруста объектом подобного обретения через утрату выступает время, т. е. сама жизнь, и в этом смысле проект Пруста, безусловно, может быть описан в категориях роскоши.

Понятие дистанции Калефато заимствует из социологии Пьера Бурдьё, который говорит об экономической и социальной власти как о возможности устанавливать дистанцию по отношению к необходимости. Роскошные траты являются одним из основных способов обозначить эту дистанцию. Зачастую они сопряжены с тем, что Калефато характеризует как того или иного рода смещение — существование чего-то уникального, эксклюзивного возможно лишь благодаря наличию ряда массово тиражируемых предметов, образов и переживаний, из которого роскошная практика выпадает. Одна из форм, которую может принимать смещение, — темпоральная: это рассинхронизация с «общедоступным» временем, под которым в первую очередь подразумеваются стандартные циклы материально-символического производства и оборота

товаров. Как правило, эксклюзивность связывается с возможностью заполучить нечто раньше всех остальных, однако иногда, наоборот, основанием опыта роскоши становится ожидание. Так, в сфере высокой моды длительность изготовления наряда, обусловленная большой долей ручной работы, сама по себе выступает залогом дистанции по отношению к массовым практикам потребления.

Роскошь у Пруста — уникальное, «избыточное» чувственное переживание — непосредственно связана с подобными временны́ми смещениями: приостановками, отсрочками, запаздываниями. Выше мы уже говорили о ритмах современности, которые превращают человека в машину, сопоставимую с другими достижениями техники, — когда глаз гипотетического наблюдателя, находящегося на империале трамвая, снабжается затвором фотокамеры. Память и рефлексия дают возможность выпасть из этой гонки, обрести иное качество опыта:

> …если в головокружительном вихре повседневной жизни, где они находят лишь чисто практическое применение, имена утратили всякую окраску, как радужный волчок, при слишком быстром вращении кажущийся серым, зато когда, возвращаясь в мечтаниях к прошедшему, мы раздумываем, пытаемся замедлить, приостановить непрестанное движение, в которое мы вовлечены, мало-помалу перед взором нашим вновь появляются, одни возле другого, но в корне отличные друг от друга, тона, которые в течение нашей жизни последовательно показывало нам какое-нибудь имя [Пруст 2009].

Упоминание образов в движении, сливающихся до неразличимости, но сохраняющих свою дискретность для наблюдателя, способного регулировать скорость просмотра и стремящегося не увеличить ее, а уменьшить, представляется еще одной отсылкой к принципам работы кинетоскопа. Важно, что в описании Пруста это устройство используется будто бы «не по назначению»: не создает впечатление движения, а устраняет его. Как представляется, в этом заложен ключ к парадоксальному методу писателя, который обращается к «техногенной» метафорике для преодоления эффектов тотальной механизации.

Точно так же в фотографии для Пруста становится в первую очередь значима задержка, неотъемлемо присутствующая даже в «моментальном» снимке, временной зазор между запечатленным мгновением и мгновением взгляда, одним и другим кадром серии, щелчком затвора и проявкой, негативом и отпечатком:

> Удовольствия — это все равно что фотографии. То, что мы воспринимаем в присутствии любимого существа, — это всего лишь негатив, проявляем же мы его потом, у себя дома, когда обретаем внутреннюю темную комнату, куда при посторонних «вход воспрещен» [Пруст 2016а: 482–483].

По крайней мере в этом метафорическом смысле фотографии не отражают действительность, они ее создают[10]: лишь отсрочка позволяет проявиться

[10] По выражению В. Беньямина, «метод Пруста не рефлексия, а создание реального представления» [Беньямин 2000: 310].

истине, и «подлинная реальность образуется только памятью» [Пруст 2011: 193]. Немаловажно, конечно, и уединение в «темной комнате», обозначающее дистанцию по отношению к коллективным практикам и переживаниям. Разделяемый опыт для Пруста возможен лишь во внедиегетическом пространстве, тогда как в рамках повествования единство впечатлений, как правило, приобретает намеренно сниженный вид.

Ярким примером массовых практик, описываемых Прустом иронически, может служить просмотр стереофотографий в доме приятеля рассказчика, Блока. Отец семейства весьма гордится своим умением обращаться со стереоскопом («Только Блок-отец умел или, по крайней мере, имел право пользоваться им»), и его окружение единодушно в высокой оценке его дарования:

> «Вы не были вчера у Соломона?» — спрашивали друг друга родственники. «Нет, я в число избранных не попал! А что там было?» — «Крик-шум, стереоскоп и разные штучки-мучки». — «Ах, и стереоскоп? Тогда жаль, что меня не было, — я слыхал, Соломон здорово показывает» [Пруст 2016а: 350].

В данном случае стереоскоп воплощает вкус к низкопробным развлечениям[11], претендующий, однако, на эксклюзивность:

> …стереоскопические эти сеансы являлись как бы знаком особого внимания, особого благоволения к гостям, а устраивавшему сеансы хозяину дома они придавали такой же вес, какой придает человеку талант, точно и снимки делал, и аппарат изобрел он сам [Там же].

Такие ценности, как талант, авторство, изобретение, подменяются их перформативной имитацией[12], в которую вовлекаются все участники этого социального спектакля: и гости, и хозяин, и члены его семьи.

Идея «избранности» приглашенных очевидным образом связана с подражанием великосветскому салону, пародией на который предстают вечера у Соломона Блока. Вальтер Беньямин писал о прустовской иронии: «Претензии буржуазии рушатся в смехе. Ее бегство назад, ее реассимиляция в дворянстве — тема произведения» [Беньямин 2000: 306]. Представляя притязающие на автономность сословные миры отраженными друг в друге, Пруст высмеивает и буржуазный снобизм, и аристократическую самоуверенность, которая оказывается неожиданно схожей с позерством социальной среды Блоков, чья ситуация дополнительно усложняется в значительной степени интериоризированным антисемитизмом. В этом смысле соблазнительно было бы уподобить сам этот прустовский прием — сопо-

[11] Дж. Крэри говорит о компрометации стереофотографии к концу XIX в. в результате широкого распространения порнографических стереопар, чем объясняется, по его мнению, постепенный упадок интереса к стереоскопу как к салонному развлечению [Крэри 2014: 162].

[12] Пруст подчеркивает нарочитость демонстрации стереоскопа, придаваемое ему статусное значение, расчет на вполне определенный эффект: «…да и показывал-то он его изредка, с заранее обдуманным намерением, в дни, когда звались гости и дополнительно нанималась мужская прислуга» [Пруст 2016а: 350].

ложение двух срезов социальной реальности, проявляющее прежде не очевидные их качества, — синтезу объемного изображения из двух плоских в стереоскопе.

Так или иначе, используя стереоскоп для «рельефного» указания на примитивные вкусы и комичные культурные притязания Блоков, Пруст в то же время сам был весьма увлечен этим устройством. В цитированном выше фрагменте просмотр стереофотографий предстает именно как массовое развлечение, как центр, вокруг которого организована социальная жизнь; выражение «стереоскопические сеансы» подразумевает коллективный зрительский опыт. При этом аппарат в действительности устроен так, что смотрящий оказывается один на один со снимками — и именно этот аспект стереофотографии актуализируется в других местах романа. Так, представляя себе театр, где он никогда еще не был, юный рассказчик «недалек был от предположения, будто каждый зритель смотрит на сцену как бы в стереоскоп и видимая им картина существует только для него одного, хотя она и похожа на тысячу других картин, предстоящих глазам каждого из остальных зрителей» [Пруст 2011: 88]. Герой Пруста не может вообразить себе театральное зрелище, обладающее для него огромной ценностью, иначе как индивидуализированным — существующим «только для него одного», и стереоскоп выступает базовой моделью такого зрелища.

Дж. Крэри подчеркивает принципиальное различие между камерой-обскурой, в которой воплощался не зависящий от наблюдателя «объективный» взгляд на мир, и более поздними оптическими устройствами, такими как стереоскоп и кинетоскоп. Эти последние наглядно демонстрируют не универсальную природу, а ситуативность визуального опыта, который конституируется множеством факторов, в первую очередь работой нейрофизиологического аппарата смотрящего. Зритель здесь изолирован от своего окружения и «подключен» к оптическому устройству, с которым он фактически составляет единое целое: зрелище в буквальном смысле возникает только для него одного, на его сетчатке, само же по себе оно просто не существует. Таким образом, обнаруживается неустранимая субъективность, лежащая в самой основе зрения: не только стереоскопическое, но и любое другое изображение формируется в сознании наблюдателя и потому неповторимо. В то же время, как показывает Крэри, такого рода устройства, где образ не существует в отсутствие зрителя, изобретались и использовались изначально для изучения природы оптических иллюзий — несовершенств и «ошибок» зрения, и тем самым способствовали выработке представления о норме, востребованного впоследствии массовой культурой [Крэри 2014: 32–33].

Противоположные смыслы стереоскопа — уникальность индивидуального зрительного восприятия и его приведение к нормативности, реализуемое в массовом тиражировании впечатлений, которые, вместе с поддерживающими их аппаратами, становятся объектом индустриального производства, — предстают в романе Пруста во всей полноте своих диалектических отношений. В самом деле, полюса эти, как свойственно членам бинарных оппозиций, определяются друг через друга и уже в этом смысле заключают в себе друг друга. Более того, как показала Розалинд Краусс, уникальное — это и есть серийное: «для зрителя уникальным будет лишь то, что опознается как уникальное, а такое опознание возможно только за счет предыдущего образца» [Краусс 2003: 168]. За несколько десятилетий до начала описанной Крэри

эпохи физиологических исследований в сфере оптики субъект уже мыслился включенным в производство зримого: так, лишь наблюдатель мог открыть в природе «живописное». Уникальность образа, таким образом, представлялась «как производное от зрителя, как порядок одиночных моментов его восприятия» [Там же]. В то же время сериализованность этих «одиночных моментов» превращает фиксирующего и распознающего их зрителя в подобие оптического аппарата, предвосхищающего все последующие изобретения, появление которых выводит на новый уровень и механизацию видения, и тоску по роскоши индивидуализированного визуального опыта.

Пруст достигает такой индивидуализации, противопоставляя реальному стереоскопу — салонной игрушке — метафорический «внутренний стереоскоп». Это инструмент любовного познания, сообщающий неожиданную глубину прежде двухмерному образу:

> Мы видели женщину, простую фигуру на декорации жизни, подобно Альбертине рисовавшуюся на фоне моря, а потом мы получаем возможность отделить этот образ, поставить его возле себя и рассмотреть понемногу его объем, его краски, как если бы мы его поместили за стеклом стереоскопа. Вот почему единственно интересными бывают женщины сколько-нибудь прихотливые, которыми овладеваешь не сразу, о которых сразу даже не знаешь, удастся ли когда-нибудь ими овладеть. Ибо узнать их, подойти к ним, победить их, это значит подвергнуть разнообразным изменениям форму, величину и рельеф человеческой фигуры, это урок относительности в оценке, который хорошо повторить, когда эта фигура вновь приобрела плоскостность силуэта в декорации жизни [Пруст 2009].

Это также инструмент памяти, творящий «подлинную реальность» из заурядных, клишированных впечатлений:

> …перед мысленными моими очами были разговоры, показавшиеся мне такими скучными за обедом у герцогини Германтской, например, рассказы князя Фон о германском императоре, о генерале Бота и английской армии. Теперь я их вставил в тот внутренний стереоскоп, глядя в который, — после того как мы перестали быть самими собой и, вселившись в душу светского человека, заимствуем нашу жизнь от других, — мы придаем выпуклость всему, что было сказано другими, всему, что было ими сделано [Там же].

В обоих случаях обращение к стереоскопической образности призвано обозначить дистанцию по отношению к повседневности, к непосредственному, дорефлексивному проживанию момента. В первой цитате эта дистанция выражается скорее в пространственных терминах: речь идет о расстоянии, которое преодолевает образ, приближаясь к наблюдателю, когда перемещается из внешнего пространства во внутреннее, — что соответствует движению взгляда «внутри» стереоизображения[13]. Второй же отрывок акцентирует временной

[13] О «глубине» стереоизображения, путешествиях взгляда внутри него и использовании фотографами специфики этого медиума в построении кадра см.: [Краусс 2014: 57, 62].

зазор, отделяющий сиюминутное «плоское» впечатление от его осмысления-реконструкции, квинтэссенцией которого становится художественный текст. Так или иначе, подчеркивается автономность субъекта, противопоставляемая «заимствованию жизни от других», и власть наблюдателя над образом, в производстве которого он играет решающую роль.

Внутренняя оптика героя способна проявить качества роскоши в наиболее тривиальном опыте, вплоть до автоматических социальных реакций, которые приобретают персональную ценность и становятся источником наслаждения:

> Рассмотренные в увеличительное стекло суждения герцогини Германтской, даже те из них, которые показались мне глупыми (например, о Франце Гальсе, которого следовало смотреть с трамвая), наполнялись жизнью, приобретали необыкновенную глубину [Пруст 2009].

В начале статьи это высказывание герцогини приводилось как образец ассоциирующейся с фотографией механизации — буквальной, связанной с внедрением в повседневность преобразующих ее структуры технических устройств, и метафорической, характеризующей функционирование общественных институтов, в особенности великосветской беседы[14]. Однако теперь мы видим, как этот, казалось бы, отбракованный, материал преображается, «наполняясь жизнью». В то же время оптический прибор метафоры незаметно превращается из стереоскопа в «увеличительное стекло», напоминающее о детстве Марселя и об индивидуализирующей магии имен — так абсурдное суждение об искусстве помещается в один ряд с такими сокровищами героя, как воображаемый Бальбек, и само становится произведением искусства.

Тем не менее ценность полученного «стереоскопического» образа утраченных мгновений будто бы девальвируется его «искусственностью»: Пруст характеризует испытываемое героем наслаждение как «напускное опьянение, которое быстро обращается в скуку и тоску» [Там же]. В попытке преодолеть механизацию субъект словно еще больше автоматизируется, когда полярные значения (серийность/уникальность) и эмоции (равнодушие/восторг) сменяют друг друга в нем с ускоренной быстротой. Однако — и здесь также можно говорить о своего рода темпоральном смещении — Пруст добивается замедления и остановки этого круговращения, переходя от сиюминутных переживаний к вневременному созерцанию. «Хотя мое возбуждение скоро спало, оно было не вовсе бессмысленным» [Там же], — заключает рассказчик, помещая этот эпизод на специально отведенное ему место в панорамной картине жизни, в мозаике ее окончательного значения.

### Заключение: роскошь бытия на грани исчезновения субъективности

Вслед за Роланом Бартом, определившим предмет фотоизображения как «реальность, до которой уже нельзя дотронуться» [Барт 1997: 129], фотографию часто рассматривают в контексте утраты. И хотя автор «Camera lucida»

[14] О беседе как институте французской (прежде всего парижской) жизни, см.: [Rocamora 2009: 72–73].

настаивал, что «в Фотографии постулируется не просто отсутствие объекта, но тем же самым ходом одновременно и то, что этот объект действительно существовал и находился там, где я его вижу» [Там же: 169–170], именно значения отрицания, исчезновения, потери выходят на первый план как в этой книге, так и в позднейших рассуждениях о фотографии.

Прежде всего речь идет об исчезновении субъекта, чей облик запечатлевает фотография, — «образ, который под предлогом сохранения жизни производит Смерть» [Там же: 138]. Барт описывает опыт позирования для снимка как «микроопыт смерти»: «довольно быстротечное мгновение, когда я, по правде говоря, не являюсь ни субъектом, ни объектом, точнее, я являюсь субъектом, который чувствует себя превращающимся в объект» [Там же: 25–26]. В свою очередь, для наблюдателя фотографическое изображение будет окрашено ностальгически и даже трагически, так как «сдвигая реальное в сторону прошлого (“это было”), фотография намекает, что оно уже мертво» [Там же: 117]. Наконец, подобное «заключение в скобки» [Там же: 26], которому подвергается портретируемый, эхом отзывается в смотрящем: «Любая фотография ‹…› содержит в себе повелительный знак нашей будущей смерти» [Там же: 145].

Все эти темы можно найти у Пруста, в особенности в связи с эпизодом, когда бабушка героя, ощущая нездоровье и возможную близость конца, фотографируется на память внуку. Этот фрагмент перекликается с другим, когда рассказчик сам «фотографирует» бабушку, невольно наблюдая за ней без ее ведома:

> Я был в гостиной, или, вернее, меня там еще не было, потому что она о том не знала и, подобно женщине, застигнутой за работой, которую она спрячет, если к ней войдут, предавалась мыслям, которые никогда бы не обнаружила передо мной. От моего лица — в силу недолгой привилегии, наделяющей нас в миг возвращения способностью присутствовать вдруг при нашем собственном отсутствии, — от моего лица в гостиной находился только свидетель, наблюдатель, в дорожном пальто и шляпе, посторонний в доме человек, фотограф, являющийся снять места, которых больше нельзя будет увидеть. То, что совершилось механически в моих глазах, когда я увидел бабушку, было подлинным фотографическим снимком! ‹…› жестокая игра случая мешает умной и благоговейной нашей любви подоспеть вовремя, чтобы скрыть от наших взоров то, чего они никогда не должны видеть, когда она упреждается этими взорами, которые, прибыв первые на место и предоставленные самим себе, функционируют механически, подобно пленке, и показывают нам вместо любимого существа, которого давно уже не существует, но смерть которого любовь наша тщательно скрывала, существо новое, которому сотню раз в день она придает дорогое и ложное сходство [Пруст 2009].

«Смерть» одного из воплощений идентичности во времени (множественность которых, как мы видели выше, также передается при помощи фотографических метафор — серии, архива) здесь очевидным образом предвосхищает действительный уход бабушки — одно из осевых событий романа. И хотя фотография способна преждевременно обнаружить эту утрату и служить на-

стойчивым напоминанием о ней[15], как представляется, не менее, а возможно, и более важным в приведенном выше фрагменте оказывается описываемое Прустом исчезновение наблюдателя.

Прустовский рассказчик в цитируемом эпизоде «присутствует при собственном отсутствии»; теряя свойства субъекта, он исторгается из аффективных отношений и превращается (через опосредующую фигуру идеального постороннего — фотографа) в «механически функционирующий» аппарат. Подобная дегуманизация, по наблюдению Михаила Ямпольского, характерна для культурной ситуации рубежа XIX–XX вв., когда ставится под сомнение способность человеческого сознания преодолевать хаос действительности, выстраивая из ее разрозненных фрагментов осмысленную систему: «Распад логизирующей, упорядочивающей роли субъекта, выдвижение на первый план случайности, клинамена, с неизбежностью приводит к образованию пустоты в центре созерцаемого мира» [Ямпольский 2000: 230]. Не последнюю роль в этом играет развитие техники, воплощающей бессубъектное действие, — не случайно анализируемые Ямпольским примеры так или иначе указывают на сращение человека с аппаратом: «В оси всемирного движения находится не просто субъект, но оказывается как бы живой мертвец, воспринимающая мир машина, мертвый бог, механизм, слепой зрачок» [Там же: 231].

В случае Пруста речь идет в первую очередь именно об оптических устройствах: стереоскопе, превращающем зрителя в машину для производства образов, фотокамере, подменяющей вовлеченный взгляд отстраненным, «механическим». Подобные приспособления угрожают автономии субъекта, проблематизируют уникальность и ценность его опыта. Фотоаппарат, являющий образец сверхэффективного видения, детального, точного, «моментального», особенно агрессивно исключает — за избыточностью — наблюдателя, оснащенного лишь несовершенным человеческим зрением.

В основу опыта роскоши ложится именно избыточное, и нет ничего удивительного в том, что Пруст пытается «реставрировать» субъективность, отдавая безусловное предпочтение «живому» перед «механическим». Парадоксальным образом, однако, высмеиваемые писателем автоматические операции, вытесняющие субъективное восприятие, взаимодействие и воспоминание, в то же время служат Прусту инструментом установления дистанции, осуществления темпорального и семантического смещения относительно массового опыта. В направленных на это метафорах фотография кодирует уже не поверхностный и равнодушный взгляд, а возможность ввести временну́ю задержку, остановить мгновение, выпадая из головокружительного ритма механизированной повседневности. Кроме того, с фотографией оказывается связано представление о множественности точек зрения, несводимых к единой системе координат, и, соответственно, о многогранности реальности и многоликости каждого человека, для характеризации которого более недостаточно живописного портрета — необходима потенциально бесконечная серия моментальных снимков[16]. Наконец, фотография и особенно стереоскопия

[15] Заставляя смотрящего, по выражению Барта, вновь и вновь содрогаться «в преддверии катастрофы, которая уже имела место» [Барт 1997: 143].

[16] Позиция Пруста оказывается на удивление созвучна следующей мысли Александра Родченко: «с возникновением фотодокументов не может быть и речи о каком-либо едином

позволяют ввести образ «внутренней темной комнаты», где герой остается наедине с собой, вновь обретая столь желанную автономность.

Таким образом, фотография подчиняется общей логике «амбивалентности знаков», которую выявляет в романе Пруста Жиль Делёз: одни и те же предметы, жесты, образы порой служат проводниками к сокровенной реальности, а порой никуда не ведут; то дают герою ощущение счастья, то делают его глубоко несчастным или вызывают фрустрацию. «Самое удивительное то, что и чувственные знаки, вопреки их насыщенности, сами могут стать знаками порчи и исчезновения» [Делёз 2014: 45], — пишет Делёз, — в то время как «пустые» светские знаки содержат в себе частицу истины, связанной с итоговым обретением утраченного времени. По мысли Делёза, основной темой прустовского романа является не память, а обучение: Марсель постепенно открывает для себя различные знаки, постигает их смысл, и чувство неудовлетворенности составляет неотъемлемую часть этого процесса. «Разочарование — центральный момент и поисков, и обучения» [Там же: 59]: бесплодные тщания заставляют героя менять оптику, обнаруживая новые знаки и новые способы их прочтения, оттачивая семиотическую чувствительность.

Однако амбивалентность фотографии представляется обусловленной свойствами самого медиума в большей степени, нежели прустовской поэтики. Не случайно те же контрастные эмоции, что и герой Пруста, испытывал перед фотографией Ролан Барт, сформулировавший на основе этих субъективных переживаний свои знаменитые понятия studium и punctum:

> …я констатировал, что некоторые из фото, которые прошли отбор, были оценены в прямом и переносном смысле, собраны в альбомах или журналах, вызывали у меня кратковременные приступы ликования, как если бы они отсылали к неслышному ядру, к эротической, причиняющей боль ценности (сколь бы благонамеренным ни казалось на первый взгляд изображенное на них); другие же, напротив, оставляли меня безразличным настолько, что, видя, как они размножаются, подобно сорнякам, я испытывал по отношению к ним что-то вроде неприязни и даже раздражения [Барт 1997: 29–30].

Кажется, будто речь идет о разных режимах работы оптической машины, центральным элементом которой выступает субъект: в одном случае включается личное, телесное, чувственное вовлечение, порождающее сильные, но всегда кратковременные эмоции; в другом на первый план выходит автоматическая репродукция, отчуждающий эффект которой отзывается в наблюдателе пассивной враждебностью.

В то же время подобная двойственность, присущая фотографии, по-видимому, имеет свои аналоги в более широком контексте визуальной культуры эпохи технической воспроизводимости и аппаратной опосредованности зрения. Так, Джонатан Крэри упоминает неоднозначную семантику калейдоскопа, для многих авторов XIX в. воплощавшего принцип механического производства образов, однако у Бодлера превратившегося в метафору не-

непреложном портрете. Больше того, человек не является одной суммой, он — многие суммы, иногда совершенно противоположные» (цит. по: [Фоменко 2007: 194–196]).

истощимого поэтического воображения [Крэри 2014: 145–148]. Подобное переосмысление характерно для Бодлера, изобретавшего радикально новый художественный язык, помещая в сферу эстетического прежде немыслимые объекты, в том числе приметы «современности», концептуализированной в его знаменитом эссе [Бодлер 1986]. Однако в то же время можно провести параллель между художественным жестом Бодлера и присвоением фотографии в массовой культуре, где она обретает значение уникальности и персональную адресацию, невзирая на условный задник, стереотипные позы и иные аспекты ситуации фотографирования, которую Джон Тэгг назвал «совершенно безразличной к человеческому» [Тэгг 2016: 148].

Отличие прустовского романа от множества иных, будь то «наивных» или эстетски эпатажных, примеров апроприации тиражируемых образов и значений в качестве «личных», как представляется, заключается в том, что в нем полюса континуума уникальное/серийное сталкиваются, не исключая друг друга. Фотография остается тривиальной массовой практикой и воплощением упраздняющего субъективность «механического» взгляда даже после того, как в ней обнаруживаются противоположные смыслы. Таким образом, фотография функционирует в романе Пруста одновременно как безразличный, сериализованный фон и как производимое относительно него смещение, позволяющее пережить чувственный опыт роскоши.

## Литература


Барт 1997 — *Барт Р.* Camera lucida: Комментарий к фотографии / Пер. с фр. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997.

Беньямин 2000 — *Беньямин В.* К портрету Пруста // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 301–312.

Бергсон 1913 — *Бергсон А.* Собр. соч. Т. 1: Творческая эволюция / Пер. с фр. М. Булгакова. СПб.: Изд. М. И. Семенова, 1913.

Бодлер 1986 — *Бодлер Ш.* Поэт современной жизни // Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986.

Гусарова 2016 — *Гусарова К.* Упоение бессмысленных потерь // Теория моды: одежда, тело, культура. Вып. 39. 2016. С. 351–359.

Делёз 2014 — *Делёз Ж.* Марсель Пруст и знаки / Пер. с фр. Е. Г. Соколова. СПб.: Алетейя, 2014.

Краусс 2003 — *Краусс Р.* Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003.

Краусс 2014 — *Краусс Р.* Дискурсивные пространства фотографии // Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.

Крэри 2014 — *Крэри Дж.* Техники наблюдателя: Видение и современность в XIX веке. М.: V-A-C press, 2014.

Маклюэн 2004 — *Маклюэн М.* Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры. Киев: Ника-Центр, 2004.

Подорога 1996 — *Подорога В. А.* Двойное время // Феноменология искусства / Отв. ред. К. М. Долгов. М.: ИФ РАН, 1996. С. 89–116.

Пруст 2009 — *Пруст М.* Германт / Пер. с фр. А. А. Франковского. М.: Альфа-книга, 2009. Цит. по электрон. версии. URL: http://az.lib.ru/p/prust_m/text_0040.shtml.

Пруст 2011 — *Пруст М.* В сторону Свана / Пер. с фр. А. А. Франковского // Пруст М. В поисках утраченного времени. М.: АСТ; Астрель, 2011. С. 21–426.

Пруст 2016a — *Пруст М.* Под сенью девушек в цвету / Пер. с фр. Н. М. Любимова. СПб.: Пальмира, 2016.

Пруст 2016b — *Пруст М.* Беглянка / Пер. с фр. Н. М. Любимова. СПб.: Пальмира, 2016.

Сартр 2004 — *Сартр Ж.-П.* Бодлер. М.: Едиториал УРСС, 2004.

Сонтаг 2013 — *Сонтаг С.* О фотографии / Пер. с англ. В. Голышева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.

Тэгг 2016 — *Тэгг Дж.* Всё и ничто: Значение, смысл и исполнение в фотоархиве // Синий диван. № 21. 2016. С. 127–149.

Фоменко 2007 — *Фоменко А.* Монтаж, фактография, эпос: Производственное движение и фотография. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007.

Ямпольский 2000 — *Ямпольский М.* Наблюдатель: Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000.

Biro 2009 — *Biro M.* The Dada cyborg: Visions of the new human in Weimar Berlin. Minneapolis; London: Univ. of Minnesota Press, 2009.

Calefato 2014 — *Calefato P.* Luxury: Fashion, lifestyle and excess / Trans. from Italian by L. Adams. London: Bloomsbury, 2014.

Didi-Huberman 1986 — *Didi-Huberman G.* La photographie scientifique et pseudo-scientifique // Histoire de la photographie / Sous la dir. de J.-C. Lemagny, A. Rouillé. Paris: Bordas, 1986. P. 71-75.

Rocamora 2009 — *Rocamora A.* Fashioning the city: Paris, fashion and the media. London, New York: I. B. Tauris, 2009.

## Proust's optics: Photographic vision as luxury

**Gusarova, Ksenia O.**
*PhD (Candidate of Science in Cultural Studies)*
*Senior Researcher,*
*Institute for the Advanced Studies in the Humanities,*
*Russian State University for the Humanities.*
*Russia, GSP-3, 125993, Moscow, Miusskaya sq., 6*
*Tel.: +7 (499) 250-66-68*
*Assistant Professor, Department of Cultural Studies*
*and Social Communication, The Russian Presidential Academy*
*of National Economy and Public Administration.*
*Russia, 119571, Moscow, Prospect Vernadskogo, 82*
*Tel.: +7 (499) 956-99-99*
*E-mail: kgusarova@gmail.com*

***Abstract***. The article examines references to photography in Marcel Proust's *In Search of Lost Time*. In contrast to a well-established view of this medium's role in the writer's universe as secondary and purely negative, this article proceeds from the assumption that the invention and proliferation of photography in the 19th century was a major influence on Proust's artistic vision. Photographs are present in Proust's novel both as physical objects and as metaphors. As the former they appear mainly in social contexts, where they embody and visualize emotional exchanges, degrees

of intimacy, connection and division of various milieus. Proust shows society, especially its elite strata, as operating in a quasi-mechanical way, and the photograph as an automatically produced image echoes this aspect of human relationships. On the other hand, metaphorical references to photography tend to emphasize the "internal" quality of the changes which film undergoes, as well as their temporal dimension: a pause that lies at the very heart of the ever-increasing pace of modernity. Paradoxically combining the meanings of the serial and the unique, the photograph becomes a site where massified technical reproducibility becomes 'dislocated', creating a quintessentially modern experience of luxury.

***Keywords***: Proust, photographs, stereoscopes, modernity, unique/serial dichotomy, anthropology of luxury

## References

Bart, R. (1997). *Camera lucida: Kommentarii k fotografii* [Trans. from Barthes, R (1980). *La chambre claire: Note sur la photographie.* Paris: Seuil]. Moscow: Ad Marginem. (In Russian).

Ben'iamin, V. (2000). K portretu Prusta. In V. Ben'iamin. *Ozareniia* [Trans. from Benjamin, W. (1955). Zum Bilde Prousts. In W. Benjamin. *Illuminationen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp], 301–312. Moscow: Martis. (In Russian).

Bergson, A. (1913). *Sobranie sochinenii* [Collection of works] (Vol. 1) *Tvorcheskaia evolutsiia* [Trans. from Bergson, H. (1907). *L'évolution créatrice*. Paris: Félix Alcan]. (In Russian).

Biro, M. (2009). *The Dada cyborg: Visions of the new human in Weimar Berlin.* Minneapolis; London: Univ. of Minnesota Press.

Bodler, Sh. (1986). *Poet sovremennoi zhizni* [Trans. from. Baudelaire, Ch. *Le Peintre de la vie moderne*]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).

Calefato, P. (2014). *Luxury: Fashion, lifestyle and excess*. London: Bloomsbury.

Delez, Zh. (2014). *Marsel' Prust i znaki* [Trans. from Deleuze, G. (1964). *Marcel Proust et les signes.* Paris: Presses universitaires de France]. St. Petersburg: Aleteiia. (In Russian).

Didi-Huberman, G. (1986). La photographie scientifique et pseudo-scientifique. In J.-C. Lemagny, A. Rouillé (Eds.). *Histoire de la photographie*, 71–75, Paris: Bordas. (In French).

Fomenko, A. (2007). *Montazh, faktografiia, epos: Proizvodstvennoe dvizhenie i fotografia* [Film cutting, factual accounts, epos: Production movement and photography]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Sankt-Petersburgskogo universiteta. (In Russian).

Gusarova, K. (2016). Upoenie bessmyslennykh poter' [The delight of meaningless waste]. *Teoriia mody: odezhda, telo, kultura. 39*, 351–359. (In Russian).

Iampol'skii, M. (2000). *Nabliudatel': Ocherki istorii videniia* [The observer: Essays on the history of vision]. Moscow: Ad Marginem. (In Russian).

Krauss, R. (2003). *Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify* [Trans. from Krauss, R. (1986). *The originality of the Avant-Garde and other modernist myths*. London; Cambridge, MA: MIT Press]. Moscow: Khudozhestvennyi zhurnal. (In Russian).

Krauss, R. (2014). *Fotograficheskoe: opyt teorii raskhozhdenii* [Trans. from Krauss, R. (2013). *Le photographique. Pour une théorie des écarts.* Paris: Éditions Macula]. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).

Kreri, Dzh. (2014). *Tekhniki nabliudatelia: Videnie i sovremennost' v 19 veke* [Trans. from Crary, J. (1990). *Techniques of the observer: On vision and modernity in the 19th century*. London; Cambridge, MA: MIT Press]. Moscow: V-A-C press. (In Russian).

Makluen, M. (2004). *Galaktika Gutenberga. Sotvorenie cheloveka pechatnoi kultury* [Trans. from MacLuhan, M. (1962). *The Gutenberg galaxy: The making of typographic man*. Toronto: Univ. of Toronto Press]. Kiev: Nika-Tsentr. (In Russian).

Podoroga, V. A. (1996). Dvoinoe vremia [Dual time]. In K. M. Dolgov (Ed.). *Fenomenologiia isskusstva* [Phenomenology of art], 89-116. Moscow: IF RAN. (In Russian).

Prust, M. (2009). *Germant* [Trans. from Proust, M. (1921). *Le côté de Guermantes.* Paris: Gallimard]. Retrieved from http://az.lib.ru/p/prust_m/text_0040.shtml (In Russian).

Prust, M. (2011). V storonu Svana. In M. Prust. *V poiskah utrachennogo vremeni* [Trans. from Proust, M. (1913). *Du côté de chez Swann*. Paris: Bernard Grasset], 21–426. Moscow: AST; Astrel'. (In Russian).

Prust, M. (2016a). *Pod sen'iu devushek v tsvetu* [Trans. from Proust, M. (1919). *À l'ombre des jeunes filles en fleurs.* Paris: Gallimard]. Saint-Petersburg: Palmira. (In Russian).

Prust, M. (2016b). *Beglianka* [Trans. from Proust, M. (1927). *La fugitive*]. St. Petersburg: Pal'mira. (In Russian).

Rocamora, A. (2009). *Fashioning the city: Paris, fashion and the media.* London, New York: I. B. Tauris.

Sartr, Zh.-P. (2004). *Bodler* [Trans. from Sartre, J.-P. (1947). *Baudelaire.* Paris: Gallimard]. Moscow: Editorial URSS. (In Russian).

Sontag, S. (2013). *O fotografii* [Trans. from Sontag, S. (1977). *On photography.* New York: Farrar, Straus and Giroux]. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russian).

Tegg, Dzh. [Tagg, J.] (2016). Vse i nichto: Znachenie, smysl i ispolnenie v fotoarkhive [All and nothing: Signification, meaning, and realization in the photoarchive]. *Sinii divan, 21*, 127–149. (In Russian).

*To cite this article:*

Gusarova, K. O. (2017). Optika Prusta: roskosh' fotograficheskogo zreniia [Proust's optics: Photographic vision as luxury]. *Shagi / Steps, 3*(3), 126–151. (In Russian).

*Received June 3, 2017*