

Эрве Гибер

# ПРИЗРАЧНЫЙ СНИМОК

*Перевод Алексея Воинова*



Kolonna Publications  
Митин Журнал

ББК 84.4 Фр

*Hervé Guibert*  
*L'Image fantôme*

©1981 by Les Editions de Minuit

*В оформлении обложки использована  
фотография Эрве Гибера*

Редактор: Дмитрий Волчек  
Верстка и обложка: Дарья Протченкова  
Руководство изданием: Дмитрий Боченков

©Kolonna Publications, 2012  
© Алексей Воинов, перевод, 2012

ISBN 978-5-98144-153-0

*Т., ускользнувшему из главного сюжета романа*

*И моим родителям*



## ОЧКИ ДЛЯ ЧТЕНИЯ МЫСЛЕЙ

5

В одной из моих детских книжек о Биби Фрикотене<sup>1</sup> говорилось о сказочном изобретении, заставлявшем меня мечтать и одновременно сильно пугавшем, когда я представлял, что их поворачивают в мою сторону: это были очки для чтения мыслей. С тех пор, благодаря похотливой рекламе, я узнал о существовании развевающих очков, в которых можно смотреть сквозь одежду. И я представил себе, что фотография может сопрячь эти две власти, у меня возник соблазн сделать автопортрет...

---

<sup>1</sup> Биби Фрикотен – веселый и справедливый мальчик, герой комиксов (здесь и далее прим. переводчика).

## ПРИЗРАЧНЫЙ СНИМОК

Фотографирование – занятие весьма страстное. Однажды, когда родители жили еще в Ла-Рошели в большой светлой квартире, окруженной балконом, нависавшим над деревьями приморского парка (следовательно, мне было тогда лет восемнадцать), я приехал к ним на выходные и солнечным, но прохладным и довольно ветреным тихим днем решил сфотографировать мать на пленку.

Я уже фотографировал ее на каникулах вместе с отцом, бездумно делал банальные снимки, ничего не говорившие о наших отношениях, о той привязанности, которую я к ней испытывал, снимки, передававшие лишь общий вид, внешний облик. Кстати, чаще всего мать отказывалась фотографироваться: говорила, что не фотогенична и необходимость позировать выводит ее из себя.

Если мне было восемнадцать, стало быть, шел 1973 год, и матери, родившейся в 1928 году, исполнилось сорок пять. В этом возрасте она была еще очень красива, но отчаянье уже близилось; я чувствовал, что она находится на последнем рубеже, отделявшем от старения, от печали. Надо сказать, что до тех пор я отказывался ее фотографировать, так как мне не нравилась прическа, которую мать периодически просила себе сделать: жуткий

перманент с искусственно завитыми локонами, покрытыми лаком, неудачно обрамлявшими ее лицо со всех сторон, они скрывали и искажали его. Мать была из тех женщин, которые хвалятся сходством с какой-нибудь актрисой, – в данном случае, с Мишель Морган, – и которые идут к парикмахеру с журнальной фотографией этой актрисы, чтобы воспроизвести прическу модели. Так что мать носила приблизительно ту же прическу, что и Мишель Морган, которую я, разумеется, возненавидел.

7

Отец запрещал матери пользоваться косметикой и красить волосы, а, фотографируя ее, приказывал улыбаться или же снимал ее против воли, делая вид, что настраивает аппарат, чтобы она не успела привести себя в порядок.

Первое, что я сделал – выпроводил отца, прогнал его со сцены, где должна была проходить съемка, чтобы мать больше не смотрела на все его глазами, и освободил ее на время от давления, продолжавшегося больше двадцати лет; остались только наш собственный сговор, новая договоренность; удалось избавиться от отца и мужа, остались только мать и сын (не хотел ли я в самом деле разыграть отцовскую смерть?).

Затем надо было освободить ее лицо от горы уложенных волос: я сам подставил ее склоненную голову под кран, распрямляя волосы, и вытер голову полотенцем, чтобы не намочили плечи. Она была в белой комбинации. Я предложил ей примерить старые платья, воспоминания о которых сохранились у меня с детства; к примеру, синее платье в белый горошек с воланами, напоминавшее мне о воскресенье, о празднике, о лете, о радости, но либо мать уже не могла «влезть в платье», либо платье казалось мне лишним: оно становилось

слишком важным, чересчур бросалось в глаза и, в конце концов, снова «прятало» мать, хоть и не так, как это получалось у отца; я же стремился, оглядываясь назад, избавить ее от прошлого. Я долго расчесывал ее светлые не очень длинные волосы, чтобы они полностью выпрямились, лишились объема, пышности, дали проявиться чистоте черт, прямому носу, тонким губам, высоким скулам, и – почему бы и нет, даже если фотография будет черно-белой, – голубым глазам. Я слегка напудрил ее тусклой, белоснежной пудрой.

Потом я отвел ее в гостиную, утопавшую в нежном и жарком, всепроникающем, умиротворяющем свете начала лета, и поставил напротив окна белое кресло посреди зеленых растений, фиговой пальмы, фикусов, чтобы свет ложился на него более ровно, и чуть опустил штору, смягчая силу солнца, которое могло чересчур высветить, стереть лицо. Я убрал из поля зрения все «отвлекающие» предметы: например, плексигласовый столик, на котором лежали журналы с телепрограммой. Мать в комбинации и с полотенцем на плечах ждала в кресле, когда я закончу приготовления: сидела прямо, но не напряженно. Я заметил, что ее лицо расслабилось, морщинки, которые грозили появиться, если бы она сжимала губы, совершенно исчезли (я на миг остановил время, замедлил старение, я возвращался в своей любви к матери в прошлое). Она величественно восседала передо мной, словно королева перед казнью (теперь я спрашиваю себя, не своей ли казни она ждала, ибо, как только образы будут зафиксированы, снимки сделаны, старение возобновится с головокружительной скоростью; в этом возрасте между сорока пятью и пятьюдесятью годами, когда оно с такой силой настигает женщин;



и я знал, что, как только пружину отпустят, мать поддастся ему с безразличием, безмятежностью, абсолютной покорностью, и что она будет жить, увядая, не пытаясь, глядя в зеркало, восстановить прежний облик с помощью кремов и косметических масок...)

Я сфотографировал ее: теперь она была необычайно красива, лицо расслаблено и спокойно, она не разговаривала, я вертелся вокруг нее, на ее губах играла неуволимая, необъяснимая улыбка мира, счастья, словно она купалась в свете, словно замедленный вихрь вокруг нее был нежнейшей лаской. Думаю, теперь она радовалась тому, как выглядит; я, ее сын, помог ей преобразиться и ловил этот ее образ без ведома моего отца. В сущности, это был образ наслаждающейся женщины, который она никогда не могла принять из-за запретов мужа, это был недозволенный снимок; и ее удовольствие, которое я ощущал, усиливалось оттого, что запрет был разбит вдребезги. Это было замершее мгновение, без всякого беспокойства. Я несколько раз сфотографировал ее в соломенной шляпе с загнутыми полями, которую сам иногда носил, для меня это была шляпа подростка из «Смерти в Венеции»: сверх того, я проецировал на образ матери свой собственный образ, и образ своего вождения, образ подростка; не демонстрировал ли я тем самым склонности, которыми хотел наделить ее?

Сеанс закончился. Отец вернулся. Мать снова надела платье и, накрутив волосы на бигуди и сев под сушилку, сразу же сделала прическу. Она вновь стала женой своего мужа, женщиной сорока пяти лет, тогда как фотография на какое-то время, словно по волшебству, только что приостановила время, превратив возраст в абсурдную условность.

В это время мать была красивой, красивее, чем в молодости, когда-либо в жизни, – во всяком случае, мне хотелось так думать. Я больше ее не узнавал, я хотел забыть о ней, никогда ее не видеть, навсегда остановившись на снимке, который мы собирались достать из ванночки с проявителем.

10 Отец только что купил для себя этот аппарат, «Роляй 35», и я пользовался им впервые. Он купил и оборудование для проявки, которое установил в ванной комнате. Мы решили сразу же напечатать пленку, и как раз за то время, что она была погружена в ванночку, мать успела смыть с лица пудру, высушить волосы и вернуться к прежнему облику. Когда мы собрались достать пленку с ее случайным, пагубным образом, образ первоначальный был уже полностью, окончательно восстановлен. Но никаких снимков не было: мы смотрели в синеватом освещении ванной комнаты на пустую пленку, прозрачную от начала и до конца. Проявкой занимался отец, пленка, которую он должен был достать, была как будто результатом перерождения того образа, который он непреклонно ковал двадцать лет, и на миг я поверил в его злой умысел, своеволие, ошибку в работе; может быть, она была неосознанной. Но надо было признать очевидное: я неправильно вставил пленку в аппарат (*мы* неправильно вставили пленку? Не помню), она отошла от державших и вращающих ее вперед маленьких черных зубчиков, я снимал на холостом ходу, впустую. Важнейший момент был потерян, принесен в жертву. Это была обратная последовательность – пробуждение, после которого начался кошмар: проявление пленки было похоже на пробуждение от сна-съемки, но сон не развеивался, а, наоборот, из-за отсутствия снимков из сна-мечты превращался в кошмар.

Как и я, мать чувствовала в этот момент подавленность, боль, беспомощность, непоправимую потерю, неотвратимость участи. Нет, у нас не случилось пожара, в котором сгорели личные вещи, интимные письма, детские фотографии. Но произошло почти то же самое. Не стояло даже вопроса о том, чтобы повторить сеанс: это было невозможно.

Этот момент, пережитый впустую (раз можно снимать «впустую», то можно сказать «эта смерть, пережитая “впустую”»?), остался между матерью и мной словно момент тайного кровосмешения. Он принудил нас к молчанию. Мы никогда об этом не говорили. Я больше ее не фотографировал. Как я и предчувствовал, она постарела. За год, как за десять лет. Она была сорокалетней женщиной, а стала пятидесятилетней. Я почти не мог на нее смотреть: эти складки, ложившиеся у рта, делавшие его жестоким, этот незаметный розоватый цвет, этот легкий пушок, покрывавший ее щеки, вызывали отвращение. Мне было неприятно ее целовать. Мне казалось, я жду, когда она окончательно станет безобразной. Я снова смог бы на нее смотреть, снова смог бы ее любить, только уже состарившуюся.

Родители должны были переезжать. Покинуть эту большую светлую гостиную, в которой разыгралась негативная драма. Они собирались жить в таком же пошлом пригороде. Отец отдал мне маленький фотоаппарат. Он купил себе камеру побольше. Отцу было приятно позволить мне пользоваться этой большой камерой, и он пригласил меня пофотографировать мать. Мы в последний раз оказались втроем в гостиной накануне переезда. Индикатор, что пленка будет пересвечена, мигал в видоискателе столь же часто, как и ма-

ленький красный огонек, обозначающий нужное освещение, напоминая колющую боль в животе, и, против ожидания, лицо матери стало необычайно спокойным, расслабленным, оно воскресало, чудесным образом вновь обретая то выражение, которое я вызвал во время первой съемки. В одно мгновение моя мать в видеоискателе стала красивой. Мне показалось, что так она говорила мне о своей груди.

12

Так получилось, что у этого текста нет других иллюстраций, кроме чистых кадров пустой катушки. Если бы кадры были отсняты, текста бы не существовало. Снимок лежал бы передо мной, вероятно, вставленный в раму, безукоризненный и поддельный, имеющий к реальности еще меньшее отношение, чем фотография, снятая в молодости: проступок, доказательство почти сатанинской практики. Нечто большее, чем ловкий обман или фокус иллюзиониста: устройство для остановки времени. Ибо текст этот написан от отчаяния, вызванного тем снимком, отчаяния еще большего, чем если бы снимок был просто размыт, застлан туманом или украден, ведь это был лишь призрачный снимок...

## ПЕРВАЯ ЛЮБОВЬ

13

В детстве мне нравились фотографии на обложках дисков, потом кадры из кинофильмов: снимки певцов, актеров. Их тел, лиц. Я целовал их. Некоторые снимки были надписаны. Я прятал их под стекло письменного стола, защищавшее дубовую поверхность, и, приложившись к стеклу губами, на мгновение оставлял на нем запотевший след от дыхания, а потом стирал его рукавом. Теперь имена этих певцов или актеров вызывают улыбку, я и сам улыбаюсь: певец оперетты, почти копия моего отца, Жорж Гетари, потом – Теренс Стэмп в роли Тобби Даммита. Мне было двенадцать с половиной. Родители водили меня в кино воскресными вечерами только на Луи де Фюнеса: «Пик-пик», «Замороженный». Эпизод Феллини в фильме «Три шага в бреду» был подобен катастрофе: я одновременно влюбился в такие образы, в такое кино и впервые в жизни влюбился в образ женщины, в патологический образ, образ дьявола.

Отец проводил меня в отдел «Рэнка»<sup>1</sup>, занимающийся прокатом (я вспоминаю эту историю,

---

1 The Rank Organisation – английская компания, специализировавшаяся на развлечениях и уделявшая особое внимание киноиндустрии.

так как только что прочитал в газете, что «Рэнк» закрывается), он дал пять франков консьержу, и мы ушли оттуда с двумя фотографиями сцен фильма. Они не продавались, и, тем не менее, я получил их. Их уже много раз накалывали булавками в витринах кинотеатров. Ватой, смоченной спиртом, я пытался осторожно отклеить перечни исполнителей главных ролей, так как в них повторялись имена, которые мне хотелось стереть, имена прочих идолов, несправедливо красовавшихся во главе списка (Брижит Бардо, Ален Делон). На свету под стеклом стола снимки поменяли цвет: желтый стал желтее, зеленый зеленеет, они стали одновременно и более прозрачными, и более насыщенными, словно картинки, снятые через фильтр.

Я все еще очень хорошо представляю себе эти фотографии, но не хочу к ним возвращаться: они долго сопровождали меня, а теперь лежат на дне коробки. Они поочередно крепились булавками к обоям, потом приклеивались, потом отклеивались от дверей. Они всегда были то слишком большие, чтобы повесить, то слишком маленькие, чтобы куда-нибудь положить. Слишком часто их разглядывали, разглядывали до тех пор, пока они не становились невидимыми, раздражающими. На первой фотографии (я, кстати, не знаю, почему решил, что она была первой) на желтом фоне Теренс Стэмп в черной куртке, застегнутой до подбородка. Его обесцвеченные, светлые и грязные, плохо причесанные волосы спадают на плечи. Его кожа похожа на воск, кто-то нарисовал на его левой брови паука. Он смотрит в объектив, его белые, сжатые в кулак руки протянуты к кому-то за пределами снимка. Его руки протянуты к притворно улыбающейся светловолосой и белокожей девочке, которая играет со слишком легким мя-

чом в зале аэропорта и скоро будет точно так же играть с его отрезанной головой у разрушенного моста после аварии Альфа Ромео. На второй фотографии с зеленоватым фоном он стоит как раз на этом мосту; может быть, он уже умер, однако он возвращается. На нем сиреневые атласные брюки и белая, расстегнутая на вспотевшем теле рубашка; у него дикий вид, паук по-прежнему ползет по брови.

Вечером, когда я ложусь, я отодвигаюсь от края кровати, чтобы оставить место персонажам со снимков, и разговариваю с ними под одеялом...

## СОВЕРШЕННЫЙ СНИМОК

Остров Эльба, август 1979 года<sup>1</sup>. Я поправляюсь здесь, выбившись из колеи от безделья. Всю вторую половину дня я провожу один в ризнице, переделанной в комнату; остальные ушли на пляж. Я погружаюсь в грезы, дремлю, что-то читаю, пытаюсь писать без особого желания. Не в силах к чему-либо прикоснуться...

Словно скрытая болезнь, ко мне подбирается страх, что я больше не смогу фотографировать. Я подумал отделаться от аппарата, отдать его, убрать навсегда. Но этим утром, когда сильно дует сирокко и на море должна начаться буря, мы спускаемся на машине к Рио Марина, чтобы посмотреть на волны вдоль насыпи, и, как только я там оказываюсь, меня захватывает хрупкое видение, и я злюсь, что не могу его снять. Я киплю от того, что у меня нет с собой аппарата, до тех пор, пока видение не распадается, не рассыпается, чтобы переродиться в одно сплошное сожаление: между насыпью и каменным молом тянется тонкая полоса пляжа, на

---

<sup>1</sup> Эрве Гибер часто гостил у близкого друга, фотографа и культурного деятеля Ханса Георга Бергера в его доме на острове Эльба. Они познакомились в 1978 году и вместе выпустили несколько иллюстрированных книг. Бергер сделал множество фотопортретов Гибера.



которую обрушивается море, в сером поле, слегка отливающим синевой, сверкающем в своей мощи, под пенящейся массой на расстоянии друг от друга против водяного фронта, борясь с волнами и уступая их сбивающему напору, выстроились в ряд четверо юношей.

Почему у меня возникло желание сфотографировать их? Появляется и другой вопрос: почему я считаю это видение «совершенным»? Нужно сказать, что, глядя на эту сцену, я уже вижу фотографию, на которой она запечатлена, и возникающую следом автоматическую абстрактность, переносящую четырех юношей в некую пенную ирреальность. Прежде всего, сверкающая мощь, почти белая, уже довольно абстрактная мощь бури, жаркого воздуха, сирокко, который кружит голову, усыпляет и, говорят, навеивает смертоносные сны. Потом четверо юношей, которые, стоя чуть ниже, образуют, помимо их воли, на разделяющем нас расстоянии, странную и совершенную композицию: странны обнаженные худые тела, видные со спины, лишь один тучноват, другого венчает резиновая купальная шапочка, очерчивающая форму головы; прекрасна их ровная прямая линия, равная удаленность друг от друга на тонкой полоске пляжа.

Но вскоре видение, рассыпаясь, утрачивает совершенство: тучный юноша только что вышел из воды, поднялся на пляж, чтобы вытереться и переодеться; теперь в пенной бахроме остались только двое, у одного купальная шапочка, и картина уже более банальна: композиция, равная удаленность нарушены; тучное тело из нее исчезло, и меня охватывает сожаление, что я не смог поработить прошедший миг, совершенную порцию. Я мог бы вернуться в тот же самый час на следующий день, если сирокко не утихнет, люди,

конечно же, еще будут кружиться в волнах, свет будет столь же ярким, но я знаю, что эта картина уже утрачена и мне не удастся испытать то же волнение. Даже если я не теряю надежду на то, что четверо юношей вернутся на следующий день точно такими же, как и сегодня, чтобы предоставить свои силуэты моему плену (в чем я, разумеется, сомневаюсь), я могу представить, что воссоединенное видение более не захватит меня ни таким же образом, ни с такой же силой, ибо у него уже будет время, чтобы я осмыслил его, чтобы оно кристаллизовалось во мне в совершенный образ, фотографическая абстракция состоится сама собой на чувствительной пластине памяти, та потом будет проявлена и отпечатана на письме, за которое я принялся вначале, чтобы отделаться от моего фотографического сожаления. Теперь мне кажется, что эта письменная работа превзошла и обогатила мгновенную фотографическую транскрипцию, и что, если бы я попытался завтра вновь отыскать реальное видение, чтобы сфотографировать его, оно показалось бы мне скучным.

Если бы я сфотографировал его немедленно и если бы фотография оказалась «хорошей» (то есть достаточно верной воспоминанию о чувстве), она бы принадлежала мне, но сам фотографический факт стер бы всякое воспоминание о непосредственном чувстве, ибо фотография – занятие всеохватывающее и позволяющее многое забывать, тогда как письмо, которому она может только препятствовать, – занятие меланхолическое, и видение было бы «возвращено» мне в виде снимка, как некий заблудившийся, потерявшийся предмет, который мог бы носить мое имя: я мог бы присвоить его, но он навсегда остался бы для меня чужим (как предмет, бывший сокровенным для человека, потерявшего память).

## ЭРОТИЧЕСКИЙ СНИМОК

19

Впервые я увидел эротическую картинку в пыльной витрине книжной лавки на авеню Рей среди музыкальных камамберов, пластиковых агатов и пауков, это была миниатюрная хорошенькая женщина в купальном костюме, которая, если потянуть за рычажок, представляла нагишом. Рисунок был цветной, и достаточно было сделать один жест – потянуть за волшебный аспидный рычажок, – и открывались ее груди. Я мечтал прикоснуться к рычажку, но ни разу не смог этого сделать: меня всегда сопровождали родители, и у меня не было денег. Еще я боялся, что женщина с вытяжным шнурком приготовила для меня сюрприз, так как она находилась в наборе игрушек с сюрпризом, вдруг из ее живота выскочит красный чертенок, вдруг она в последний момент превратится в жандарма или козу...

В другой раз, приблизительно в тот же период (мне должно быть между пятью и десятью годами), пользуясь тем, что мать болтает с книгопродавцем, тайком открываю лежащий наверху стопки один из первых номеров журнала «Он» и натыкаюсь на разворот цветной фотографии Кларидии Кардинале, которую узнаю, так как видел ее в одном из маминых журналов: она лежит на жи-

воте, совершенно голая, на звериной шкуре. Больше всего в картинке, которая, в конечном счете, довольно невинна и повторяет позу младенца с розовой напудренной попкой на снимке из мастерской фотографа, меня возбуждает невидимое, то есть груди, и, главное, что я могу представлять их соприкосновение под мехом, соприкосновение этих двух нежных шаров, мнующихся в еще более дьявольски нежной материи, если это мех, похожий на тот, который носит мать (бобровый?). Единственно, чего я не могу представить, это как мех сдавливает груди, но готов вообразить, что они нашли точное место в двух специально сшитых для них чашечках под мехом, схожих с подставками для яиц или с футлярами для драгоценностей. Эта картинка овладела мною, как только я мельком взглянул на нее: в изумлении и из страха, что меня застанут врасплох, я захопываю журнал. Она преследует меня, я думаю только об одном: как бы вернуться в лавку. Но в следующий раз, когда мать оставляет меня за спиной, и я направляюсь к стопке, я нахожу там уже другой номер журнала «Он». У меня украли картинку (темы «Доставки Парижской Прессы» безжалостны ко мне: можно ли представить, как пятилетний ребенок заказывает у книготорговца одновременно «Пим-Пам-Пум», «Рудуду»<sup>1</sup> и старый номер журнала «Он?»), я совершенно несчастен. Я больше никогда не видел этой картинке. Я не один раз думал, что вновь увижу ее (несколько лет спустя я вырезал из желтой страницы «Экспресса» точно такую же фотографию с мехом, но на этот раз место Клаудии Кардинале занял Берт Рейнолдс, позировавший голым для женского журнала, и говорят, этот снимок вызвал скандал...).

---

1 Серии детских комиксов.

Я вступаю в отрочество, не ведая, что такое оргазм: я бы хотел кончить, но не знал, что для этого нужно делать. Мне об этом не говорили. Я завидую приятелям, которые хвастаются на уроках английского, что порвали уже множество банных рукавичек. Я боюсь оставить пятно (мать с большим подозрением осматривает мое белье). К тому же отец сказал, что мастурбировать нехорошо, от этого можно сильно ослабеть и, если злоупотреблять, даже потерять рассудок. К тому же я путаю, что значит возбуждаться и дробить, я думаю, что оба слова говорят об одном и том же. Я собираюсь купить у одного кинопрокатчика два комплекта фотографий сцен из только что вышедшего «Сатирикона». Среди них фотография еще не созревшего, совершенно голого Хирама Келлера: его грудь пересекает узкий черный ремешок, на котором за спиной крепится колчан, а член прикрыт золотой раковиной. Он держит за руку женщину в набедренной повязке и с тиарой на голове. Эта картинка неудержимо заставляет меня возбуждаться, и часто, когда я возвращаюсь из школы, запыхавшись, я медленно достаю ее из конверта, потом извлекаю встающий член из ширинки и кладу его прямо на фотографию. Член закрывает весь узкий снимок, который заставляет его подниматься и над которым он теперь возвышается (он едва больше моих оловянных солдатиков). И так я стою над фотографией – долго, неподвижно, возбуждаясь и ничего не делая, словно загипнотизированный, до тех пор, пока не начну уставать, пока не почувствую голод или пока не услышу шум чьих-то шагов.

## **ФОТО НА ПАМЯТЬ** *(Восточный Берлин)*

Н. отдал мне свою фотографию, и, конечно же, я не узнаю его на снимке, я вижу там лишь более симпатичного и более раскованного мальчика, но не нахожу ничего, что меня в нем очаровало: такой нежной улыбки, застенчивого выражения лица, когда он смеется. На обратной стороне карточки написан его адрес. Я напрасно стараюсь рассмотреть лицо, мне не удастся сопоставить его с тем лицом, которое я знал, восстановить его, и я прекрасно понимаю, что настоящее лицо совершенно исчезнет из моей памяти, изгнанное ощущением доказательством снимка, но скоро этот снимок уже ничего мне не скажет, мне останется лишь его выбросить или сохранить, как томное воспоминание об иллюзорном стремлении...

## ПРИМЕР СЕМЕЙНОГО СНИМКА

Семейные фотографии хранятся в коробках из-под обуви, они свалены в беспорядке в коробках из-под перчаток, в старых коробках рождественского шоколада. Их редко достают, их можно брать пригоршнями, пачками, как что-то, в конечном счете, безразличное, что не страшно и не так волнительно взять в руки (как что-то, что хорошо выглядит и что приятно слегка покритиковать). Это такие фотографии, которые очень быстро желтеют и рвутся по краям, стоит только оставить их на свету (через какое-то время свет мстит за то, что дал себя заточить: он восстанавливает свою власть) или же слишком часто брать в руки. Поэтому семейные фотографии остаются там, в картонных гробиках, и о них можно забыть; они, словно воткнутые в землю кресты, навевают меланхоличное удовольствие. Стоит открыть картонку, как сразу же в глаза бросается смерть, бросается жизнь, и обе, свившиеся и переплетенные, накладываются и прячут друг друга.

Моя бабушка хранила в конверте мелкие предметы: обрывки нитей, марки, шпильки, перламутровые пуговицы, она написала на этом конверте, чтобы не забыть: «Разные мелочи». Наверное, она никогда ими не пользовалась: все эти

предметы были разрозненными. На картонной коробке ничего не написано, но на ней можно написать нечто похожее: «Обрывочные воспоминания». Фотография отмечает жизненные этапы во время рождения ребенка, во время свадьбы, это два ее сильных пункта. Тем временем, будто ставя мелом штрихи на туазе, будто отмечая человеческий рост штрихами, какие бывают на кости, с каждым днем рождения она следует за развитием тела, а потом забывает о нем, отрицает его. Тело, более не девственное, взрослое, стареющее, валится в темный колодец: теперь оно не фотогенично.

Когда наступила старость, одна женщина, жена фотографа, порвала все фотографии своей молодости, одновременно уничтожив всякий след былой красоты и настойчивое стремление мужа ее сохранить, она ревностно выбросила останки прежней девушки. Мне двадцать четыре года, но мне почти больно, невыносимо видеть, как смотрят на мой минувший образ те, кого я люблю, мне хочется спрятать его из страха, что им понравится образ и на этом они остановятся.



## I

Сцена происходит в студии на белом фоне, он устраняет всякое «восприятие» данного места и позволяет всевозможные личные проекции; комната освещена естественным дневным светом от рассвета и до заката.

Актерами должны быть двое высоких и изможденных юношей с взъерошенными волосами и глазами бешеных псов. В качестве аксессуаров используются нижние юбки, украшенные звездочками и тюлем треугольные шляпы волшебниц, а также береты с помпонами моряков, военные фуражки, несколько неузнаваемых, похожих на китайские, масок с прорезями, повязки, фарсовая бутафория, тещины языки, сарбаканы, шапки факира, накладные бороды и животы, нос Полишинеля, волосатые горбы, крепящиеся на животе ремешками, а также платья, геометрические инструменты, угольники или большие циркули.

Юноши изображают поочередно со всеми аксессуарами игру, танец, движения. Они перемещаются в пространстве, принимают различные позы, то замирая, то снова двигаясь, то отходя от белого фона студии на некоторое расстояние, то

прижимаясь к нему. Аксессуары могут лежать на стуле или табурете. Очевидно, что фотографические приемы очень простые и непреложные, кадрирование одинаковое, охватывающее белое полотно целиком и чуть выступающее за его пределы (старые некачественные антропометрические снимки столь прекрасны), аппарат, зафиксированный штативом, словно парализует фотографа, ограничиваясь тем, что снимает разные стадии игры и танца при перемене естественного освещения. Можно представить, что сцена должна точно так же повториться в другой день (предыдущие снимки послужили бы актерам примерами, свидетельствами), и что на этот раз аппарат отделится от штатива, дабы подойти, коснуться актеров, охватить их со всех сторон, ласкать их, и фотограф внезапно онемееет (в прошлый раз он говорил без остановки) и будет кружить вокруг них в медленном танце индейцев сиу, чтобы запечатлеть фрагменты тел, выделить определенные жесты. В общем, дополнительные монтажные кадры.

Что же происходит? Платье полностью закрывает табурет. В самом конце на актерам длинные густые парики, и, когда они танцуют, обхватив друг друга, слишком худые в пышных вечерних платьях с глубокими вырезами, волосы развеваются на ветру от лопастей невидимого вентилятора. Это должна быть последняя картинка, предпоследней следует быть на нее похожей, но без париков и ветра, то есть с короткими мальчишескими прическами (воспоминание о танце учеников в конце «Сало» Пазолини?).

Но прежде тела должны претерпеть смену различных поз, их снимают, когда они сидят, стоят, то спереди, то сзади, и все время на удалении

друг от друга, когда один подпрыгивает, а другой, к примеру, расслабленно отдыхает на табурете: смена динамики, импульсов. Тела должны выполнять гимнастические упражнения, используя последовательно разные аксессуары – треугольные шляпы волшебниц, шапки факира и волшебные палочки (когда один юноша втыкает в живот другому игрушечный кинжал), ложные горбы или накладные животы: никаких избитых игр в чехарду, они будут готовить носилки для третьего отсутствующего персонажа (он внезапно появляется в углу кадра, словно выскочивший из табакерки черт), они плюются друг в друга шариками из сарбаканов и раздают тумачи, как Гиньоль Ньяфрону<sup>1</sup>. Их позиции может детально изображать серия рисунков, но они также зафиксированы и на письме. Что до геометрических фигур, циркуля или гигантского угольника, они как-либо соотносятся с телами, на этот раз прижатыми, будто центробежной силой, к заднику, принимающими акробатические позы: тела словно изогнуты или пришпилены булавками, как если б юноши были марионетками.

Музыкой, сопровождающей такой ход событий, может служить одна из «Гимнопедий» Сати, но предпочтительней все-таки тишина. Эта последовательность кадров может носить название «На дьявольский манер». Ее описание целиком представляет собой фотографическое видение; оно также служит перечнем видений, которые возникают у фотографа, снимающего двух моделей.

---

<sup>1</sup> Персонажи французского кукольного ярмарочного театра.

## ОПИСЬ КАРТОНКИ С ФОТОГРАФИЯМИ

Семейные фотографии пережили множество перемещений: мать вытащила их из ящичков и, почти не глядя на них, не раскладывая, в беспорядке переложила в мерзкую картонку, оклеенную виниловой бумагой. Большая часть все еще лежит в конвертах вместе с негативами, а какие-то испорченные, разрозненные фотографии разного формата собраны в футлярах из-под сигар, сумках из-под летней обуви. Описание картонки дополняет фотография, подписанная Пьером Бланшаром – актером, которым мать восхищалась в юности, – и два вырезанных из «Синемонд» снимка одноклассницы, сделавшей весьма недолгую карьеру актрисы.

Первая серия фотографий наклеена на перфорированные листы, вырванные из скоросшивателя, с проставленными синими чернилами датами от 1933 до 1947 года. Большая часть этих фотографий ни о чем мне не говорит: это групповые снимки с зазубренными краями, сделанные во время курортного отдыха или причастия, некачественные фотографии, на которых я не узнаю даже лиц, лишь иногда лицо тетки или двоюродной бабушки и лицо матери, когда она была худой белокурой девочкой. Карикатура на одного преподавателя и фотографии театрального представ-

ления в лицее «Камий-Се», в котором однажды в 1947 году мать играла роль Эсфири, также хранятся между листами.

Первая вещь, которая поражает при просмотре всех этих фотографий – их сотни, – то, что все они, в большинстве, очень маленького формата, сейчас такого нет, он чуть больше теперешних контактных снимков или снимков из фотоавтомата. Печать сама по себе стоила дорого, а родители, стесненные в средствах, были вынуждены платить самую низкую цену. Только в 60-е годы формат увеличивается: отец становится государственным служащим, ему гарантирована стабильная заработная плата, теперь он не должен ждать, когда свои равные клиенты его ветеринарного кабинета оплатят счета... В те же годы переходят к цвету, черно-белые фотографии становятся недостаточными, устаревшими, их уже не считают качественными.

Картонка стала свидетелем встречи двух семей в 1951 году, когда мои родители поженились, но она принадлежит маме, у отца есть собственная, которую он оставил у своей матери; та картонка рассказывает уже другую историю, предшествующую свадьбе (это мужская история: «девчонки», походы по горам, поездки на байдарках), а далее, после свадьбы, наполняется дубликатами. Взаимные совпадения до этого очень редки и словно бы неприятны: в картонке отца лежат фотографии его возлюбленных, мать хранит одну или две, говорящие о ее флирте (она употребляет именно это слово) на оптическом отделении училища, все остальные она порвала. Эротические снимки законной пары, если они существуют, должны находиться на ничейной территории, где-то вне этих коробок, спрятанные в конвертах между стра-

ницами какой-нибудь книги, или в двойном дне одной из картонок, во всяком случае, они могут принадлежать только мужчине. Фотографическая история семьи должна быть закупорена со всех сторон, последовательна и не иметь слабых мест, в ней не позволено прочесть ничего, кроме того, что уже известно.

30

История неизменно повторяется в каждой семье, от одного поколения к другому: сначала фотографируют свадьбы, потом рождения детей, рост детей из месяца в месяц, потом из года в год, фотография служит ростоммером, туазой. Снимают праздники (Рождество, пироги с сюрпризом<sup>1</sup>...), обеды, каникулы, и один из сюжетов, одно из фотографических упражнений в 40-е – 50-е и 60-е годы – снять кого-нибудь в купальнике. Фотографируют людей счастливых, на короткое время раскрепощенных, но только из круга семьи, без каких-либо проникновений снаружи, без вариантов, перемещений: анонимным персонажам, которых потом будет трудно узнать, очень редко дают появиться на снимке.

Фотографии, которые я уже должен был видеть много раз в детстве, не совпадают с моими воспоминаниями: несмотря на их осязаемую реальность, фотографии не могут воссоздать воспоминания о вещах, которые им предшествовали и которые хотела сохранить моя память (однако, воспоминания о том, что было прежде самого снимка, существуют).

---

1 По французской традиции в день Богоявления готовят праздничный пирог с сюрпризом – спрятанной в тесте фигуркой короля, приносящей нашедшему ее счастье.

Это история, параллельная истории воспоминания. Об этих маленьких фотографических сценках на самом деле я не хочу вспоминать: они плоские и гораздо менее бурные, нежели воспоминание, в них я вхожу в семейный круг, словно в свой детский манежик, я не имею своей истории. Это некий оборот речи, ибо мое собственное воспоминание им не является: я говорю не о том случае, когда я поел дерьма (я этого совершенно не помню), но о том внушении, которое за ним последовало; о черном угре, который выдавливали у меня изо лба так долго, что мне показалось, будто из моей головы лезет змея; об очках в деревянной оправе в рабочих помещениях в глубине сада возле дома бабушки в Марк-ан-Бароие; о сырой и тенистой задней комнате магазина игрушек; о лающей собаке на поводке возле душевых кабин на территории кемпинга; о лестнице в глубине ресторана, где я жду, когда мать выйдет из туалета, пока по лестнице гуляет солнце, ослабевшее тем знойным летом и проникающее сквозь толстые круглые стекла оконной сетки. Эти воспоминания относятся ко времени, когда мне было три года. Самые первые воспоминания должны быть воспоминаниями о чьих-то рассказах. У меня нет воспоминаний, связанных с фотографиями, то есть тех, что совпали бы со временем, когда делали какой-либо из первых снимков: я вспоминаю о самих снимках, но у меня нет чувства, что я пережил запечатленное на них. То, что показывает мне снимок, меня не интересует, если только я на нем не кривляюсь или высовываю язык, выгляжу глупо или выгляжу мило: меня держат за руку, на мне шерстяной шлем, я несу ведро и сачок для креветок, собираясь пойти на пляж, самое смешное в истории случается, когда я, с убором индейца на голове, натягиваю свой лук. Теперь мне кажется,

что истинной причиной всех этих фотографий было показать, засвидетельствовать мою принадлежность родителям (но, может быть, я преувеличиваю; когда еще они могли меня фотографировать: когда я плачу или поранился до крови, во время несчастного случая, когда бегу прочь?..)

32

Воспоминания моей матери, когда я ее спрашиваю, такого же порядка: воспоминание о бриарской овчарке, воспоминание об объявлении траура по ее отцу, воспоминание о раздавленном на персидском ковре тюбике губной помады с последовавшим наказанием. Но вот эти детские фотографии ничего не говорят о ее воспоминаниях, ничего из этого в них не просвечивает: это слепая, немая, искалеченная память (как можно угадать траур по отцу, разве что по очень темным платьям девочек?). Говорят, что смысл существования семейной фотографии заключается в том, чтобы хранить воспоминания, однако она воплощается в образах, которые замещают воспоминание, перекрывают его, представляют собой приглаженную взаимозаменяемую достойную историю, передающуюся от одной семьи к другой в смутной надежде оставить след для потомков. Это не литературная история, это история поверхностная. Однако у этих фотографий есть другая, почти что невыразимая функция реминисценции. Некоторые фотографии могут мгновенно вызвать во мне воспоминание о жаре: мне кажется, что мое тело чуть сгорело на солнце, что песок под моими ногами слишком горячий, что тень на фотографии может меня укрыть. Фотография качающегося ослика, которому отец собирается отпилить уши, так как он прилагал все усилия, чтобы сделать игрушки безвредными, вызывает во мне воспоминание о легком головокружении, головокружении понарошку: возвращает меня в некое измерение,



где столько ощущений, которые я более не могу испытывать, ибо мой рост уже не метр десять сантиметров...

Некоторые тела могут быть для меня желанными, тогда как я знаю, что их задача состоит в том, чтобы вызывать во мне отвращение: к примеру, купальники с большим вырезом на ляжках, поднимающиеся до самого пупка, которых я сам не видел, вызывают во мне определенную слабость к телам, которые очень скоро растолстеют.

33

Благодаря этим фотографиям, я также открываю для себя очарование моих родителей, некое представление, которое я ни в коем случае не подумал бы соотнести с ними: они молоды, иногда они еще моложе, чем я теперь, и я открываю для себя их улыбку, их загорелую кожу, их худые тела, я ловлю себя на том, что могу желать их.

О моем собственном теле фотография сообщает мне мало сведений, тех ничтожных сведений, которые я пытаюсь снова соединить с моей собственной историей: в младенчестве я неожиданно очень улыбчив, о таком ребенке говорят, что он «чудесный малыш», светлые волосы завиты «шукетками»<sup>1</sup>; потом до десяти лет я обезьянничая перед фотоаппаратом, корчу рожи и хмурюсь, и это напоминает мне о том, что мой отец часто называл меня Иеремией, потому что я, горько стесная, постоянно устраивал иеремиады, и потому, что святой Эрве родился в тот же день, что и его коллега Иеремия... Я хочу отыскать в фотографиях какой-нибудь след того, как однажды надел на своего плюшевого ягненка Ягнежку<sup>2</sup> платье.

---

1 Т.е. локонами, по форме как бы напоминающими маленькие фигурные булочки из воздушного теста.

2 Игрушка, которую Гибер не раз фотографировал.

Коллекция детских фотографий в определенном возрасте внезапно останавливается, это возраст полового созревания, когда в теле проявляется сексуальность, оно покрывается волосами, становится взрослым, схожим с остальными телами. Фотография сначала не оставляет попыток присвоить все себе, кадрировать неполовозрелое тело, так же происходит и дома: запрещено выходить по вечерам, до определенного возраста тебя моют родители. Это тело должно предстать перед фотоаппаратом, словно на медицинском освидетельствовании: человек находится в распоряжении отца, который в любой момент может вынести вердикт.

Я вспоминаю о сценке, которая поразила меня, когда мне было восемь или девять лет, сестре было двенадцать или тринадцать, и ее высокая и крепкая грудь только сформировалась, мы видели ее еще прошлым летом на пляже, но, вероятно, это было последнее лето, когда грудь была открыта, через год она скроется под лифчиком, сестра стала его носить. В то утро – конечно же, это было воскресенье – сестра заперлась в ванной. Отец у двери, с фотоаппаратом в руках, хотел войти. Не таясь, он говорил, что хочет сфотографировать грудь дочери, ибо грудь в этом возрасте, только зарождаясь, находится на пике своей красоты, говорил он, и, если ее не сфотографировать, это совершенство будет потеряно, таков был его аргумент. При помощи снимка он с болью отказывался от скрытого чувства собственности и одновременно боролся против ограничений, хотел еще чуть-чуть отодвинуть фазу ухода, отречения и в то же время выйти из роли отца, чтобы войти в роль любовника, соглашающегося быть вуайеристом, ибо желания отца и любовника, по-видимому, довольно схожи...

Смотря на все эти фотографии, я задаюсь вопросом: «Был ли мой отец хорошим фотографом?». Но фотографии, которые я сам считаю хорошими, всегда неудавшиеся, размытые или плохо кадрированные, снятые детьми, фотографии, которые, таким образом, вопреки самим себе, подпадают под порочный закон фотографической эстетики, оторванной от всякой реальности. Таким образом, снятый со вспышкой возле каменной жардньерки портрет тети Жизели, держащей на коленях кривляющегося мальчугана, который вертит маленькую механическую игрушку, с их симметричными тенями, пересекающимися с тенью фотографа, мог бы быть американским снимком в духе Фридлендера. Изображение перекошенной (думаю, по оплошности) гавани с лодкой мог бы быть фотографией Мохой-Надя. Подобный портрет моей цветущей молодой белокожей матери, сидящей, закинув голову, в шезлонге, мог бы быть фотографией Бубы 50-х годов, это не Лейла<sup>1</sup>, а Жанин, но впечатление то же самое. А размытый автопортрет матери в зеркале заставляет меня думать о Хичкоке. Тем не менее, фотографические сопоставления меня не интересуют. Я хочу испытать иное волнение.

Среди этого множества фотографий я ищу более таинственные следы. Посвящения с обратной стороны снимков часто банальны, они только лишь отмечают место и время («Камбре, 14 июня 1958»), возраст ребенка («Клод, 4 месяца», потом «Клод, 4 1/2 месяца»), географическое расположение («На вершине Бредена, 2550 метров. Киса»),

---

<sup>1</sup> Речь идет о знаменитом снимке Лейлы, жены фотографа Эдуарда Бубы.

или семейную привязанность («Моей дорогой сестре Жанин на память о ее Жизели. Целую.»). Потом вдруг две подписи ручкой, сделанные моей матерью, трогают меня, потому что говорят о смерти: «Скончался в 37 лет 20 июня 1938» на обороте фотографии ее отца Тео, утонувшего в своей машине; «Скончалась в 18 лет 25 января 1950» на обороте фотографии ее кузины Одетты, разбившейся на велосипеде. Это посмертные подписи, и свидетельствуют они о преждевременной смерти (на фотографиях людей, умерших собственной смертью, подобных подписей нет), о смерти, отмеченной неким роком, словно трагическая гибель – удел семьи. Я вижу в этом мамин подростковый романтизм, склонность, которая внезапно снова меня с ней сближает. На обороте этих снимков есть следы клетчатой бумаги, на которую она их наклеивала.

Я чрезмерно разволновался, найдя между папиросной бумагой, которая защищает фотографию отца, снятого совсем маленьким и, согласно ритуалу, голым на шкуре, и снимком его первого причастия длинную прядь рыжих локонов, перевязанных синей лентой. Это та же самая прядь, которая видна «шукеткой» на макушке его головы на фотографии, но ее добавили к благоуханной жертве бальзамирующего воспоминания фотоаппарата, отрезав на самом деле, и вот она здесь, такая же, как в тот день, когда ее отрезали, чудесным образом сохранившаяся, гладкая и шелковистая, напрасно я прикладывал ее к носу, она не пахнет чем-либо старым или ветхим. Я держу ее в руке, и это некий образ печального смертоносного медальона, так как я, если не считать фотографий, всегда видел отца почти лысым, и страх потерять волосы обращается у меня в настоящее наважде-

ние (мне сразу же приходит идея одного снимка: дать отцу эту составную часть медальона, чтобы он держал ее и эта роскошная прядь волос в его руке выглядела так, словно жжет его пальцы...)

Среди множества снимков я все еще напрасно ищю некую таинственную фотографию, или фотографию, которая была бы загадкой: сходство, которое бы позволило пересмотреть вопрос о родстве, едва заметный неясный жест, случайно запечатленный камерой, – но фотографии совершенно бессильны перед разъятием на тысячу кусков, – или намек на некие отношения между тем или иным персонажем, который бы вдруг предстал передо мной, воссоздав иную семейную историю, отличающуюся от той, что мне всегда рассказывали.

Меня прельщает, например, связать эту историю с педерастией, намеки на которую я отыскиваю на таинственных снимках белокурых детей – это, наверное, братья моей матери, – полуголых, с удочками, на берегу реки, или тех же самых мальчиков, сидящих на лошади, руки старшего лежат на плечах младшего, лошадь держит одетый в костюм юноша, который мог бы быть их похитителем. Или еще один снимок с причастия: маленький блондинчик с идеальным пробором, в белой рубашке, праздничном одеянии, с перекинутой через руку накидкой и с молитвенником в руке стоит в одиночестве на каменной балюстраде перед темнеющим лесом. Педерастия кажется мне запечатленной со всей очевидностью на снимке, где отец растянулся на лужайке рядом с братом моей матери, тот положил на его плечо руку, голова отца, закрывшего глаза, откинута назад, он улыбается почти что в экстазе, но его щека словно касается на лужайке тени, которая должна

принадлежать матери, сделавшей этот снимок, и педерастические намеки, конечно же, это только лишь мои домыслы.

38

На студийных снимках, снятых, вероятно, в один и тот же день (тот же фон, то же освещение, тот же формат, те же белые поля), где запечатлены бабушка и дедушка, который потом утонул, я пытаюсь отыскать следы плотской любви, ибо их связь дала жизнь четверем детям, но эти робкие лица, застегнутые доверху кардиганы и воротники не дают просочиться чувственности, и в лучшем случае я могу с трудом вообразить намек на сексуальность. И наоборот, сопоставление двух схожих, сделанных в фотоавтомате снимков моей матери, когда ей было около восемнадцати, и одного из ее братьев, которому должно было быть пятнадцать или шестнадцать, выявляет сексуальность непосредственную и неистовую, млечную, нордическую, словно бы двух любовников-убийц из криминальной хроники. На снимке для документов моей двоюродной бабушки Сюзанн, снятом в «Мастерской Видаль» на улице Вожирар, меня поражает ее кровожадный вид. Я рад, что цветные реверсивные снимки со свадьбы моей сестры уже стали зеленоватыми...

Между всех этих семейных фотографий глуповатых церемоний (глуповаты сами поводы, обстоятельства, при которых делались школьные снимки или фотографии на каникулах: чтобы помнить, что мы были здесь все вместе, прежде чем воспоминания исчезнут, соберемся в живую картину пред объективом!) загадочным образом затесались фотография крокодила, фотография мозга больного туберкулезом и фотография полярной капсулы паразита, размножающегося в щуке, с пометкой в виде стрелки, сделанной шар-

ковой ручкой (снимок того, как выглядит кратер, и я напрасно ищу снимок вульвы матери...), это и есть те случайно попавшие сюда снимки, которые составляют искомую тайну.

## ПРЕДЛОЖЕНИЕ СЪЕМКИ БЕРНАРУ ФОКОНУ<sup>1</sup>

Моего отца зовут Серж, он назвал меня Эрве Серж.

Отец показывал мне на моем теле знаки, которые подтверждали, что я его сын: эта отсутствующая косточка в сочленении большого пальца, этот, может быть, вросший ноготь на ноге, все эти врожденные доказательства, небольшие признаки уродства.

Все, что касалось моего тела, отец и мать поделили между собой согласно четким правилам. Матери досталось то, что нужно было делать утром: она будила меня и одевала, заставляла идти на горшок и вытирала мне зад. Отцу достались вечерние обязанности: он раздевал меня, пока я стоял на кровати, и надевал на меня пижаму. Он шел в ванну за пакетиком с ватой и флаконом одеколона. Он расстилал на коленях махровое полотенце и ставил на него мои ноги. Медленно проводил между пальцами ватой, смоченной спиртом. Он клал меня в постель, заправлял простыню под матрас и закреплял толстые металлические прутья

---

<sup>1</sup> Бернар Фокон (р. 1950) – известный фотограф, близкий друг Э. Гибера, прототип героя книги «Путешествие с двумя детьми».



так, чтобы я не мог упасть во сне с кровати. В темноте он читал со мной «Отче наш» и «Богородице Дево, радуйся», потом целовал меня, и я засыпал.

Мой отец ел мои козявки. Мой отец прятал меня под своим большим плащом, чтобы провести на фильмы, запрещенные детям до 18 лет, которые я хотел посмотреть («Виридиана», «Ребенок Розмари», «Теорема»).

Он был воспитан женщинами, у него никогда не было отца, и его страстным желанием, вероятно, было иметь сына и ставить себя на мое место. Тогда как моим страстным желанием было играть роль моего отца, разыгрывать с другим ребенком ритуал укладывания в постель и протира-  
ния ног, который он совершал со мной, пока мне не исполнилось тринадцать.

Мой отец уже был лысым, и я хотел вновь заставить расти его волосы, натирая кожу его головы розовыми лепестками, банановой кожурой и спиртом, который я настаивал на каштанах. Теперь я, в свою очередь, начинаю терять волосы, и у меня нет сына.

## ОЖИВШИЕ СНИМКИ

После того, как в 1951 родилась сестра, а за ней в 1955 последовал я, отец часто фотографировал аппаратом «Цейс Икон», который купил с рук в Англии, когда ему было шестнадцать лет, и снимал фильмы на 16-миллиметровой камере «Пайар», полученной от тетки после смерти ее мужа. Я пытался понять, как при помощи снимков и фильмов сохраняется в семье память, и отправился на пасхальные праздники в дом родителей, чтобы посмотреть все снимки и фильмы...

У меня были восхитительные воспоминания о кинопоказах моего детства, когда воскресными вечерами устанавливали проектор, зашторивали окна, крутящиеся бобины шумели, в нагретом воздухе так необычно пахло скользящей пленкой или машинным маслом, жужжал мотор и вращался вентилятор. Показ неизменно завершался фильмом Чаплина «Чарли подает суп», который я тоже пересмотрел и пришел к выводу, что раньше смеялся, не понимая того, что именно было смешным... И я помню практически каждый жест, каждое движение: поездку к санаторию дяди Рауля, свадьбу моих родителей, появление на свет моей сестры, отъезд дяди Эдуара на Мадагаскар на винтовом самолете, лошадиные скачки в Шантийи,

свадьбу кузена Жан-Клода... Фильм нашей семьи состоял из десятка бобин с приклеенными одна за другой лентами, они хранились на верхней полке шкафа в жестяных коробках, пронумерованных год за годом. Фильм нашей семьи шел по неизменному сценарию: свадьбы, рождения, материнство (ребенка взвешивают, измеряют, посыпают тальком, дают грудь), праздники, Рождество, пирог с сюрпризом, дни рождения, необычные поездки, коррида, морская прогулка... Отец начинал с того, что снимал цифры, помеченные в календаре, или же пару цифр автомобильного номера, потом он снимал межевые столбы и дорожные указатели по краям шоссе. Перед нами проходили места, где мы из года в год проводили каникулы: Тарон, Фавьер, Люк-сюр-Мер, Эггелль, Круа-де-Ви, Ом-Варавиль...

Просмотр вызвал во мне ностальгические размышления; уже прошло около десяти лет, как мы не включали проектор, и, может быть, это был последний раз, когда мы им воспользовались. Нервозность матери стала еще больше, – может быть, из-за боязни увидеть себя молодой, – и выражалась в скрытых и дурацких тревогах. («Пахнет гарью!», «Прекрати, мы сожжем дом!»). Все фильмы немые, и мне было интересно увидеть, как будут их комментировать, какой разговор вызовут эти картинки. Отмечая для себя время от времени фразы, не относившиеся к какой-либо описательной болтовне, я смог понять, каким тревожным был разговор и каким сильным страх перед смертью. Приведу некоторые фразы:

- Робер покончил с собой...
- Эдуару отрезали ноги...
- Там умерло много людей...
- Посмотри, как изменился Андре...

– Рене так растолстела...

– Было холодно, я просто заледенела, посмотри, какая у меня была прическа...

– Беседку разобрали, потому что она вся сгнила...

– Видишь, в цвете гораздо лучше. Видны цветы, зеленая трава...

– Вот где с ней произошла авария, когда она ударилась головой...

– Какая я была худая, никакого живота, ах, вы только посмотрите...

– Я спрашиваю себя, не должны ли эти фильмы стареть вместе с нами. Так было бы гораздо лучше...

– Он упал в воду и умер. Его нашли на шлюзе...

– Разумеется, это помидор, если бы было в цвете, можно было бы точно сказать, что это помидор...

– Это, конечно же, статуя Девы Марии в Орте...

– Тогда Сюзанн почувствовала острую боль...

– Может быть, мы в последний раз смотрим эти фильмы...

– Эта кукла была голой всю жизнь...

– Мы купались. Вода была теплой...

– Можно подумать, что все это было вчера, хотя прошло двадцать, тридцать лет...

Я подумал, что семейные фотографии вызовут точно такой же печальный разговор, похожий на чей-то навязчивый рассказ о потерях и упадке, хотя на пленке все персонажи, благодаря движению, имели более жизнеутверждающий вид, нежели на фотографиях, и я спрашивал себя, не порождает ли иллюзорное движение еще большую

печаль, или же оно просто способствует мимолетному забвению о ходе времени...

А что же я, как я вновь смотрел эти фильмы? Я снова восхищался некоторыми планами, например, там, где видны руки бабушки, которая во время Рождества разворачивает пару сапожек; старый грузовик едет под падающим снегом в темноту; тонкая женская рука, показавшаяся из рукава мехового мантио в окне машины, выплескивает из стакана воду; или этот полустертый рисунок календаря; или стадо овец, заполонившее проезжую часть (я хотел бы вырезать эти планы из ленты и смонтировать их в другой небольшой фильм, но он был бы слишком коротким и чересчур сюрреалистичным).

45

Но самое главное – я замечаю, что мой взгляд по прошествии десяти лет стал устремляться к чему-то, что для меня эротично: например, меня увлекает сюжет пляжной истории, когда он смещается или удаляется прочь от семейной жизни. Мой взгляд пленяет чехарда хористов при выходе со свадебной мессы, а не шествие кортежа, разглядывая который, я мог бы поупражняться в узнавании знакомых лиц. Мое желание устремляется к персонажам, внезапно вторгшимся в обычный семейный круг.

Смотря эти фильмы, ставшие в 1960 году цветными и снимавшиеся каждый год на каникулах до 1967 года, я жду, когда дети вырастут и продемонстрируют нрав, я пытаюсь различить среди картинок, как меняется осознание собственного тела. Я, словно пораженный ударом молнии, увидел себя сосущим набухшую в прожилках грудь матери. Увидев тридцатилетнего отца, я сказал себе: «Если бы он предстал передо мной таким сейчас, я бы захотел с ним переспать». Но, после

этих головокружительных констатаций, я открыл для себя лишь какие-то мелочи: «Смотри-ка, я в то время еще носил браслет», или «Смотри-ка, я уже трусил спускаться с корабля, меня надо было брать на руки, чтобы пронести по трапу», или «Смотри-ка, я не любил воду», или же «Я не боялся в то время танцевать твист с голым торсом и в таитянской шляпе на пляже»...

46

Отец извиняется за простоту съемок: «Ты, наверное, разочарован, – говорит он мне, – это всего лишь ожившие семейные снимки». Но я не ожидал ничего другого. Год за годом в последних фильмах сцены раздевания на краю пляжа и ныряния в воду повторяются с каким-то исступлением. Но в подобных пустяках я удрученно замечаю историю разрушения тел.

Вечером после показа я слышу, как отец за тонкой перегородкой стены моей комнаты украдкой, но настойчиво говорит матери: «Когда уложишь малышку, зайди ко мне ненадолго», и я представляю, что эти фильмы, продемонстрировавшие в последний раз образы их молодости, послужили им болезненным возбудителем.

Вот что говорят друг другу стареющие любовники: «Наши тела стареют одновременно, но у тебя было для меня только одно тело. Твои волосы падали так медленно, что я не замечала, как ты лысел, я забыла твою прекрасную шевелюру, для меня она по-прежнему закрывает твой лоб, когда я смотрю в твои глаза. Говорят, что глаза не стареют. Я вижу тебя сразу во всех возрастах. И твой живот – не та жирная масса, которая расплывается на моем животе, я его больше не чувствую, твой член никогда не бывает вялым». – «А у тебя, у тебя не обвисли груди, или же они обвисли, но я обожаю это. Наши тела теперь для нас бесчув-

ственны, незримы, и мы тайно любим и в то же время ненавидим молодые тела, которые, словно призраки, проходят в светящемся луче проектора. Мы так сильно их любим, что хотим с помощью волшебства войти в кадр, прижаться к нему, вернуться через него в прошлое, мы так сильно их ненавидим, что хотим исказить их, хотим сжечь катушку, слишком надолго оставив ее перед лампой, остановив картинку, чтобы жадно насытиться ею, расчленяя весь фильм на кадры, мы так сильно их ненавидим, что хотим изуродовать их, покалечить, исцарапать пленку иголкой, чтобы они больше не издевались над нами, эти мерзкие миражи, эти слишком красивые миражи... Ибо без конца ты изменяешь мне с нею, а я изменяю тебе с ним; я изменяю себе с ним, а ты изменяешь себе со мной. Воспоминание не так легко исцарапать иголкой».

## ГОЛОГРАФИЯ

Не могу с точностью вспомнить «Изобретение Мореля» Бийо-Касареса, и история, которую я рассказываю, станет, быть может, совершенно другой. Потерпевший кораблекрушение человек попадает на охваченный заразой остров, изда- лека он замечает празднично одетых людей, на- правляющихся к какому-то дому. Он наблюдает за ними, следуя на расстоянии. Прежде чем убить или полюбить их, он хочет узнать, кто они. Здесь есть очень красивая женщина, идущая чуть вда- леке от остальных, она совершает прогулку каж- дое утро. Он прячется за деревьями, прыгает по камням скал; ему доставляет радость даже просто смотреть, как она движется. Наконец, однажды он решается подойти к ней, но женщина не видит его, он проходит сквозь эту женщину, и она сно- ва начинает от него удаляться. Вращаемая турби- нами в подвалах дома вода заставляет работать странную установку, некое изобретение Мореля: он заразил остров, чтобы тот стал вечным. Все эти люди давно мертвы, во время их пребывания здесь они позволили сначала поработить все их образы, силуэты, занятия, а потом свели счета с жизнью. Может быть, то, что их тела попали в плен этой многомерной съемки, и определило их смерть:



как только ее запустили, их кожа стала отваливаться кусками, начали выпадать ногти и волосы. Потерпевший кораблекрушение не может обнять женщину, в которую он влюбился, или заговорить с одним из мужчин, и он не может убить того, кто уже умер, он может лишь находиться среди них, ничего от них не получая. Тогда он уничтожает механизм, вода просачивается в дом, и все герои умирают во второй раз, пленки уничтожены, лучи погасли. Может быть, потерпевший крушение человек сам является одним из героев той сцены, которую придумал Морель, и это светопреставление всего лишь кульминация спектакля, которая наступает, словно пробуждение гейзера, во время наибольшего прилива. Но это не так, потерпевший кораблекрушение, в свою очередь, запускает машину, чтобы занять место в вечности возле той женщины, он начинает двигаться так, как если бы она была рядом, сообразуясь с ее движениями, надеясь на то, что однажды появится зритель, который скажет: они любили друг друга... Голография должна была бы быть роскошью, подобной бальзамированию или криогенизации: это гарантия существования призрачного двойника.

## ЛИЧНАЯ ФОТОКАРТОЧКА

## I

Я пошел в участок, чтобы продлить свои документы. Сфотографировался в цветном фотоавтомате на станции метро «Конкорд» в четырех разных позах. Аппараты, где на четыре снимка приходится только две вспышки, мне не нравились: я никогда не улыбался и от вспышки невольно моргал. Я оказался в мэрии, держа две карточки с двумя лицами, на которые можно было и не смотреть, они принадлежали двум разным людям. Прошло десять лет. Можно сказать, что все случилось за десять лет. Десять лет срока действия. На прежнем помятом удостоверении, разорвавшемся пополам, склеенном скотчем, ребенок, которому только исполнилось двенадцать. Вымытая голова маленького, опрятного, вежливо улыбающегося мальчика. Короткие густые волосы. Еще совсем свежее лицо, сфотографированное в три четверти, чтобы не ослепнуть от вспышки. Блейзер, – удостоверение было выдано 22 июня 1967 года, – галстук бабочкой. В общем, довольно глупое лицо.

Потом десять лет спустя, 21 июня 1977 года. Фотографии сделаны накануне, они цветные. На этих снимках у меня недовольный вид. На мне

по-прежнему блейзер, но волосы длинные и вьющиеся. Я сказал себе: «Все случилось за эти десять лет. Сегодня я не хочу ни о чем вспоминать, дабы не потерять полностью желание жить». И все-таки хотел ли я воскресить в памяти, что произошло за эти десять лет? Все целиком и очень ярко. И каким я стал, какое у меня теперь мрачное лицо.

Я попросил вернуть мне предыдущий снимок. Может быть, это единственная фотография, которая у меня была, снятая в том возрасте, с тем лицом, фотография кого-то другого. Но служащий отказал мне, он сказал, что должен оставить эту фотографию у себя, он не может, сорвав ее с документа, отдать мне, она пойдет в архив, и я, из страха показаться смешным, не настаивал. Я смотрел на свое лицо на снимке, прикрепленном скобкой на прежнее удостоверение личности, лежащее рядом с предыдущим снимком. Я заметил, что служащий поставил скобку прямо посередине моего лица. Она входила в мою правую щеку и выходила возле самого носа, и я смотрел на нее, словно на какой-то знак...

## ЛИЧНАЯ ФОТОКАРТЧКА

### II

В тот день, ближе к вечеру, я вернулся домой, чтобы немного поспать и принять душ, а потом снова выйти. Приятель, с которым мы недавно познакомились, назначил мне встречу в десять часов в баре «Куполь». Должно быть, жара в тот день была изнуряющая, и, вероятно, я очень устал, так как, едва вернувшись, бросился на кровать и сразу заснул. Внезапно я пробудился с неприятным ощущением от дурного сна. Когда я лег, было светло. Теперь уже стемнело. Доносившиеся из открытого окна звуки изменились. Обычно в такие жаркие летние вечера, когда люди допоздна ходят по улицам, мне было радостно. Сейчас же я был раздражен и сбит с толку. Я сразу же посмотрел на будильник, было без пятнадцати десять. Мне хватало времени только на то, чтобы надеть куртку, открыть и запереть за собой дверь моей небольшой квартиры, спуститься на лифте, выйти на улицу и направиться к месту встречи. Как это бывает в снах, мне казалось, что я едва могу оторвать ноги от асфальта, что тротуар движется в противоположную моим шагам сторону, но встречные взгляды прохожих были совершенно реальными. Я по-

смотрел на часы и решил поймать такси, но потом спустился бегом в метро и просунул магнитный единый билет в металлическую щель. Это была линия «Вожирар-Монпарнас», стало быть, по прямой.

Поезд только остановился, и я вошел в конец первого вагона. Там я сел на одиночное откидное сидение, чтобы никто не мог усестись рядом. Чтобы не испытывать взгляда сидевшего напротив меня негра, я сел боком. Но мое внимание привлекла сцена на параллельном моему сиденье с противоположной стороны секции. Какой-то юноша с бритой головой достал из черного пластикового конверта еще мягкие и влажные фотографии: он отклеивал одну от другой и прикреплял над собой к окошку; они прекрасно прилипали к стеклу. Он демонстрировал их и казался очарованным тем порядком, который задавал этой выставке. Я пытался рассмотреть фотографии. Они были черно-белыми, почти все довольно размытые, плохого качества, форматом 13x18 без рамки. Это были сцены, снятые в помещении, чьи-то лица поодиночке и группами. Я различил девушку с длинными и вроде бы грязными волосами. Среди этого собрания были и другие бритоголовые юноши. Юноша в поезде изображал их мимику, чрезмерно преувеличивая жесты и морща лоб, и выказывал радость или же недовольство перед каждым сфотографированным персонажем. «Должно быть, его друзья», – подумал я. Некоторые пассажиры поезда, как и я, разглядывали сцену, немного оторопев. Но, почувствовав, что за ним наблюдают, юноша снова овладел собой и застыл в естественной позе; потом снова увлекся, занятый выставкой, что выстраивалась у него на глазах. И внезапно меня словно поразило громом, я не мог ошибать-

ся: юноша лукаво вытащил из черного пластикового конверта еще мягкую фотографию, сразу же прилепил ее к стеклу, и на этой фотографии был изображен я. Я узнал свои вьющиеся волосы, свою белую рубашку, свои губы, и в то же самое время я видел, что половина моего лица перечеркнута риноскопом или какой-то перевернутой радиотрубкой. Я никогда не присутствовал на том вечере, который был снят на фото, никогда не видел этого юношу. Я прекрасно знал, что это лицо могло быть только моим (или моего двойника?), и в то же самое время это не мог быть я.

Станция «Монпарнас»: словно дьявол, юноша поднялся и выскочил на перрон. Околдованный, я забыл выйти сам. Он оставил все фотографии на окошке. Негр сразу встал, чтобы забрать фотографию девушки с густыми волосами, и у меня было время только на то, чтобы взять собственное изображение и выскочить на перрон. Юноша порывисто отсалютовал, резко повернулся и исчез. Я не решался пойти за ним и заговорить. Он видел, что я держу в руках фотографию, и как будто бы улыбнулся. Он следил за мною днем и ночью, фотографировал меня и проводил время, монтируя кадры, накладывая мое изображение на изображения мест, в которых я никогда не был, чтобы потом, словно китайский демон, продемонстрировать их мне, корча рожи? Я побежал за ним, но потом спокойно направился своей дорогой на назначенную встречу. Сначала я сомневался, порвать или сохранить этот снимок.

## ФОТОАВТОМАТ

(Флоренция)

55

...Самым частым моим занятием стало фотографирование в автомате. Фотография была неизменной, нерушимой гарантией для меня в течение двадцати лет. На аппарате было написано, что фотографии предназначаются для паспорта, удостоверения личности, свидетельства и военного билета, кто-то добавил «narcissimo». Я много раз фотографировался в этих автоматах за четырехста лир. Я не знал, усиливали ли фотографии, вылезавшие из аппарата, мое одиночество или освобождали от него. С одной из них я заказал в магазине портрет для собственного надгробия...

## АВТОПОРТРЕТ

Автопортрет, как и ню, портрет, натюрморт или пейзаж – фотографическая традиция, унаследованная от традиции живописной (тут можно задать вопрос: в чем именно заключается фотографическая специфика, если не в репортаже?). Мне сразу же вспоминаются автопортреты фотографов: профиль с тенью молодого Кертеса с громадным и устаревшим аппаратом почти такого же размера, что и лицо, который он держит в вытянутой руке; автопортреты со сценами казни американского аристократа Ф. Холланда Дэя, который в прошлом веке фотографировал себя на кресте с охраной в виде центурионов-эфебов, опоясанных белыми пологами; автопортреты с переодеванием в женское белье Пьера Молинье и более поздние Урса Люти; Дитера Апшеля, фотографировавшего себя обнаженным, подвешенным за ноги, простертым на снегу, в виде трупа, поедаемого червями и корнями колючих кустов, который возвращается в изначальную землю. Дуэйн Майклс в проекте «Перемены» объединяет свои детские фотографии, начиная с рождения, год за годом, а потом ускоряет процесс старения при помощи макияжа, фотографирует себя сгорбленным, опирающимся на палку и, наконец, предсказывает



свою смерть в 1997 году, лежа на столе, напоминающем некий жертвенник для вскрытия, и на руках также обнаженного молодого человека, может быть, его приемного сына, который в последний раз пытается его поднять, прежде чем надеть на него серый саван, под которым можно распознать лишь недвижимую массу. Мне очень нравятся все эти автопортреты (вот прекрасная тема для лекции) и, тем не менее, мне кажется, ни один из них не достигает силы живописных портретов Рембрандта. Значит ли это, что фотография слабее живописи, будучи, в то же время, более точной и более поверхностной (ведь у фотографии, за исключением наложений, лишь один слой)? Я узнал об этих портретах случайно, увидев почтовую открытку: И.<sup>1</sup> поехала в Стокгольм, чтобы взять какое-то интервью, и отправила мне оттуда автопортрет 1630 года, на котором Рембрандт изображен довольно молодым, с длинными причесанными волосами, в берете, с белым воротником, в просторном черном одеянии, его лицо напряжено, чуть искажено тревогой, оно словно о чем-то нас вопрошает. Пять месяцев спустя за ним последовал автопортрет из Мюнхена, где И. оказалась для продолжения все того же нескончаемого интервью, и именно этот портрет стал некой вспышкой: это был один из самых ранних автопортретов Рембрандта, может быть, второй, с вьющимися в беспорядке волосами, изображение словно бешеного пса, голова настоящего идиота,

---

1 Судя по всему, речь об Ивонн Баби, главе отдела культуры в газете «Монд». Поверив в юного Гибера, пришедшего в редакцию с жгучим желанием работать там кинокритиком, Баби поручила ему писать о событиях, связанных с фотографией. Впоследствии Ивонн Баби стала близким другом писателя.

она была повернута на три четверти, словно бы автор, удивленный, обернулся (художник будто окликал себя, говоря, «Эй, ты, покажись, чтобы я тебя разглядел!») с раскрытым ртом и маленькими, черными, круглыми, как фишки лото, глазами, рябоватым лицом и лбом, скрытым тенью. Этот портрет показался мне безумным, источающим безумную неистовость: я решил собирать автопортреты Рембрандта, я еще не знал тогда, что он написал их около полусотни. Я получил из Америки, по-прежнему от И., еще один, написанный в старости, величественный автопортрет с лицом, изборожденным морщинами, но на этот раз с грубыми красными оттенками (тогда, как остальные были скорее одноцветными, серыми или бурыми), словно Рембрандт хотел нарисовать себя, как кусок мяса, говяжью тушу, подвешенную за ноги, которую, как говорят, он также писал. Это был последний из тех, что послала мне И., но я вырвал у М. еще один автопортрет молодого человека в доспехах, с высоко поднятой головой, воинствующим видом, и сходил в Лувр купить предсмертный автопортрет, когда художник с белой повязкой на голове растворяется в тени у мольберта.

Я расставил эти пять почтовых открыток в ряд на полке своего книжного шкафа в хронологическом порядке, и мне казалось, что я могу извлечь из этого последовательного сочетания, из этого прерывистого расположения некий урок о своем собственном существовании. Я постоянно всматривался в них, словно в зеркало из научной фантастики, которое показывало меня во всех возрастах сразу. Я просил друзей, уезжавших в Нью-Йорк, привезти мне все автопортреты Рембрандта, которые они там найдут: они любезно привезли мне три. Один автопортрет зрелого мужчины

с усами и рдеющим лицом, словно занятого презренным пиршеством; автопортрет в старости, скорее, с квелым и хмурым выражением лица; и, наконец, еще один автопортрет старика, на этот раз богатый и академический. Я был не только разочарован этими автопортретами, я с яростью их отшвырнул; казалось, что они отрицают или глупо повторяют другие автопортреты, которые у меня были, и я напрасно старался разместить их в ряду, незаметно впихнуть в уже сложившуюся на полке последовательность, другие их сразу же отвергали. Пять первых автопортретов, которые я собрал вместе случайно, образовывали безукоризненную, незаменимую, слившуюся воедино очередность: мысленно я уже вставил их в раму. Мне не нравился человек с трех последних автопортретов: ни краснолицый обжора, ни пугливый старик, ни удобно устроившийся старый буржуа. Но мне нравился человек на пяти первых: необузданный юноша, полный надменности, молодой человек, взъерошивший себе волосы, чтобы выглядеть по-дурацки, потом встревоженный зрелый мужчина, следом пожилой человек, который решает покрасоваться обвисшим телом, потом старик, постепенно исчезающий в гробовой тени, сжимающий инструменты, которыми он творил. Я отождествлял себя с ними. Я хотел бы иметь такие же собственные автопортреты. Выбирая именно их, я выбирал и свои собственные. Я разорвал большинство своих фотографий; уничтожив некоторые снимки, точно так же, как отшвырнул три автопортрета Рембрандта, которые мне не нравились, я определял собственный автопортрет, рисовал свой посмертный образ.

В маленькой картонной коробке, первоначальное содержимое которой не могу вспомнить, я собрал все собственные фотографии, начиная с детства, которые я не порвал. Я очень редко открывал ее, во всяком случае, никогда не открывал ее в одиночестве: то, что я показывал их какому-нибудь новому другу, означало новый этап дружбы и ее доказательство. Я сразу выкладывал о себе огромное количество сведений (к примеру, что я очень изменился физически от четырнадцати до восемнадцати лет), и в то же время я волновался из-за реакции, которую они могли вызвать у того, кому я все это выкладывал: он мог бы подумать что-то плохое, если бы принял эту демонстрацию за проявление нарциссизма. Я тоже разглядывал фотографии, сидя с ним рядом, будто посторонний: это был уже не я. К тому же, коллекция некоторое время назад остановилась, как только я почувствовал, что старею. Я смотрел на этого ребенка и этого юношу даже не как на средство или продолжение собственного желания, а как на человека, которого хотел бы совратить, и предлагал разделить это совращение своему сообщнику, ведь снимок был легкой добычей.

Фотографии лежали как попало, в беспорядке, без указания дат. Наконец, я решил составить

из них альбом, какие обычно собирают в семьях, или даже скорее, как альбом какого-нибудь актера (но, в данном случае, актера, игравшего роль в течение всей моей жизни), альбом холостяка. Я купил большой черный кенсоновский альбом с толстыми листками и прикрепил фотографии уголками в том порядке, который казался мне более или менее хронологическим. Чувствуя, что предаюсь какому-то нездоровому и погребальному занятию, я с особым вниманием смотрел, как менялось мое лицо, словно на то, как меняется лицо персонажа романа, который медленно движется к смерти.

## РЕНТГЕНОВСКИЙ СНИМОК

Несколько лет назад я прикрепил к стеклу балконной двери, прямо напротив письменного стола, случайно найденный в папке для рисунков рентгеновский снимок левой стороны моей груди, сделанный 20 апреля 1972 года, когда мне было семнадцать лет. Свет проходит через синеватое переплетение костных линий и расплывчатое изображение органов, словно через витраж, но, повесив здесь, на виду у всех (как моих посетителей, так и соседей) этот рентгеновский снимок, я выставил напоказ более интимное, нежели ню, самое интимное свое изображение, заключающее тайну; любой студент-медик мог бы расшифровать его. У меня дома больше нет ни одной моей фотографии, меня бесят в чужих домах фотографии их владельцев, я повесил здесь, испытывая удовольствие эксгибициониста, снимок своих основных отличий...

## ОТОЖДЕСТВЛЕНИЕ

Меня страшно раздражают обложки романов с кадрами, демонстрирующими исполнителей главных ролей из экранизации книги. Например, снимки Жерара Филипа повторяют бессчетное количество раз, так как всем кажется, что его лицо более остальных подходит для воплощения образа главного героя. Я хочу читать «Идиота», я хочу читать «Красное и черное», но я не хочу, чтобы это лицо (которое, тем не менее, мне симпатично) постоянно напоминало о нем, сообщая мне каждый раз, когда я беру книгу: «Князь Мышкин, Жюльен Сорель – все это я, не забывай об этом», тогда как я склонен (и это одно из самых сильных удовольствий, которое я испытываю при чтении) медленно составлять их образ из повествования Достоевского и Стендаля. Князь Мышкин и Жюльен Сорель, вот кого я хочу, и может сложиться так, что в какой-то момент я сам пожелаю быть ими, поэтому я отрезаю обложку книги или же, рискуя ее изуродовать, оборачиваю чистой непрозрачной бумагой, на которой заново буду рисовать в уме некое лицо или ждать, когда оно, словно из ванночки с проявителем, покажется само собой.

## ГОСТИНИЧНЫЙ НОМЕР

Если гостиничный номер выглядит так, что его невозможно сфотографировать (или если можно сказать, что не возникает никакого желания это сделать), значит, это плохой номер. Когда приезжаешь в какой-нибудь город, первым делом хочется сфотографировать свой номер, словно чтобы пометить свою территорию, сфотографировать свое отражение в зеркалах, словно чтобы отметить свою временную принадлежность, словно чтобы снизить выплаченную за это дань, словно чтобы получить первое свидетельство своего присутствия. Или заходишь в гостиничный номер, чтобы сразу заняться в нем любовью.



## ПРИМЕР СНИМКА, СДЕЛАННОГО ВО ВРЕМЯ ПОЕЗДКИ

65

Приезду в незнакомый город сопутствует некое зрительное возбуждение, подвижность, ненасытная визуальная потребность: это радость «неприученного» взгляда (вероятно, дело в ином освещении, иных лицах, иной архитектуре, иных вывесках магазинов и наружной рекламе). На следующий день после приезда я использую три кассеты с пленкой, и мне нужно три дня, чтобы доснять четвертую... Для меня фотографии, сделанные во время поездки, демонстрируют особую динамику, некую истерию, которая очень быстро сходит на нет.

На автобусном вокзале Кракова я останавливаюсь, чтобы снять пожилую женщину и пожилого мужчину, закутанных в черное тряпье, со свесившимися во сне головами, временами вздрагивающими за железной перекладиной, которая их удерживает, телами, зажатыми между поручнями возле карты дорог, вот они, скрюченные, изнуренные, сдавленные за перекладиной, будто огромные марионетки в ящиках на витрине. Т. начинает меня бранить за то, что я делаю этот снимок, и мне становится интересно, почему он так протестует: физически я мог сделать эту

фотографию, потому что мне не надо было сталкиваться взглядами с мужчиной и женщиной, они спали, фотография не могла причинить им никакого вреда, в нее лишь частично могли попасть их соседи, их соотечественники. Т. спрашивает, отчего я решил сделать снимок, и, может быть, ошибаясь, я объясняю, что этот кадр очень сильно меня взволновал, однако не из-за того, что он как-то касается меня социально. Т. говорит мне: «Подобные снимки делали уже сотни раз, и твой кадр представляет какой-либо интерес только потому, что ты живешь в другом месте», и это кажется мне одновременно и верным, и глупым. Верным, потому что действительно фотография имеет некую ценность лишь при определенном перемещении во времени и пространстве. Глупым, потому что эта фраза высмеивает мое мгновенно возникшее желание и заставляет меня задуматься: если я задумаюсь, то не смогу сделать снимок.

В ресторане Т. снова раздражается, потому что я фотографирую двух официантов, которые забираются на стулья, чтобы прибить афишу, и я говорю ему:

– Неужели ты не понимаешь, что мне необходимо представить себя на месте фотографа, чтобы написать свой текст о фотографии?

– Но ведь ты даже не понимаешь того, что написано на афише.

Когда Гете в «Итальянском путешествии» (1786-1788) пишет: «Я поднялся на башню Сан-Марко, с которой можно наслаждаться особым видом. Это было около полудня, и погода стояла столь ясная, что я видел все очень далеко без подзорной трубы. В лагунах, покрытых волнами, стояли на якоре две или три галеры и много фрегатов; обратив взор в сторону Лидо, я наконец-то увидел море! Вдали вырисовывалось несколько парусов; на севере и на западе эту прекрасную картину достойно обрамляли горы Тироля и Падуи», – он как будто делает во время путешествия снимок, подбирает вид на почтовой открытке. Когда дальше в том же пассаже о Венеции он пишет по поводу одного монастыря Палладио: «Пройдя под колоннадой, можно войти в большой внутренний двор; здания, которые должны были его окружать, построены лишь с одной стороны, ее образуют три яруса с колоннами, один выше другого. На нижнем этаже – паперти, на втором этаже – галерея с аркадами, ведущими в кельи, на третьем – голые стены и окна. Лишь основания колонн и своды сделаны из камня, все остальное из кирпичей, но из таких, каких я больше нигде не видел; куски сформованной, а затем обожженной глины соединены друг с другом с по-

мощью невидимого раствора», – Гете как будто делает сначала общую архитектурную съемку, потом выделяет детали, различие материалов, как, например, Ренгер-Патч, когда он снимал крупные планы различных конструкций или машин.

68 «Я весь день смотрел, смотрел без устали», – снова пишет Гете в дневнике: не это ли кредо, истинное призвание репортера? Дневник поездки – некий вид репортажа; лишь описания звуков, голосов, песен, «атмосферы», приводимые Гете, не поддаются процессу съемки на камеру. Я привел эти цитаты наугад, ибо любая строчка смогла бы выказать эти черты, присущие фотографии. Гете делает «артистические» снимки, описывая картины, статуи и реликвии, которые видит во время путешествия (как будут, например, это делать во Флоренции братья Алинари), он описывает лица, рисует портреты, изучает сельское хозяйство, еду, климат, растительность, он может описать текстуру какого-нибудь дерева («узкое и плотное зерно оливы») или слюды с точностью, к которой прибегнет Уэстон. Приезжая в незнакомый город, он начинает с того, что поднимается на самую высокую башню, дабы обозреть общую панораму, потом спускается и мешается с толпой, наблюдает за уличными сценами, как это будет, например, делать Арнольд Джент в китайском квартале Сан-Франциско в 1890-х годах. Он описывает праздники, обычаи, костюмы (карнавал в Риме) с тем же ощущением мимолетности, с которым это делает фотография.

Гете воссоздал свое «Итальянское путешествие» в конце жизни, воспользовавшись дневниковыми записями и письмами, которые отправлял друзьям. Работа над посланием другу и ведение дневника – это два наиболее близких вида письма

(между дневником Кафки и его письмами Оттле или Фелиции гораздо меньше различий, чем между его письмами или его дневником и его романами): это два вида письма одинаковой структуры, одинаковой фотографической непосредственности. Это наиболее свежий отпечаток памяти и то, что только предстоит запомнить: кажется, будто оно еще дрожит на сетчатке, это некий отпечаток, моментальный снимок. Это сырой текст, который не выносит ретуши и скверно поддается переработке: можно подумать, что дневник – это словно листки контактной печати, ряды различных кадров: они ждут увеличения, развития, но его не происходит. «Я вновь перелистал свой дневник. Я нахожу в нем различные вещи, которые можно положительно разъяснить, и, тем не менее, я не хочу ничего исправлять, ибо на этих листках запечатлено описание самых первых ощущений, которые всегда ценнее, потому что они истинны», – пишет далее Гете.

69

Существует большая разница между пейзажем, описанным в дневнике Гете, и пейзажем, описанным в его романах, например, в «Избирательном сродстве»: «Деревня и замок остались внизу, далеко позади, и не были уже видны. В самом низу раскинулись пруды, за ними можно было различить поросшие деревьями холмы, вдоль которых они тянулись, и, наконец, отвесные скалы, четко замыкавшие вдали их зеркальную гладь и величаво отражавшиеся в ней. Там, в ложбине, где над прудами низвергался водопад, притаилась мельница, и все это место казалось приветливой обителью покоя. В пределах полукружия, замкнутого горизонтом, всюду разнообразно чередовались долины и холмы, кустарник и леса, молодая зелень которых обещала в будущем пышный рас-

цвет. Там и здесь приковывали взгляд отдельные купы деревьев. Особенно привлекательно выделялась внизу, у самых ног друзей, занятых созерцанием, группа тополей и платанов вблизи среднего пруда. Они подымались, стройные, крепкие, разрастаясь ввысь и вширь»<sup>1</sup>.

70

Пейзаж, описанный в дневнике, – разновидность спешного наброска, краткого текста телеграммы, почтовой открытки. Пейзаж из романа был одарен более долгой выдержкой: это почти что настоящая картина, если сравнивать с фотопейзажем из дневника. Описание из романа, старающееся представить пейзаж особенный, должно быть воображаемым барочным и апокрифическим слиянием нескольких воспоминаний о разных пейзажах. Оно почти что скучное, тогда как описание в дневнике более динамично.

Некоторые краткие записи в дневнике Кафки точно так же являют собой подлинные снимки: «Главная магистраль, пустые трамваи, пирамиды из манжет на витрине с новинками итальянского магазина» («Какой триптих!», – воскликнул бы С. с усмешкой). «Старый город: узкая и крутая улочка, по которой с трудом спускается мужчина в синем халате. Лестницы» (Если исключить цвет, можно подумать, что это Картье-Брессон 30-х годов). Или еще: «Степенная черноволосая женщина с резкими очертаниями рта. Она сидит в холле», «Ребенок в проеме окна на другой стороне прохода, ведущего в писсуар. Приятное ощущение при виде ящерицы на стене. С ниспадающими волосами Психея. Проезжающие на велосипедах солдаты и переодетые в матросов служащие отеля»... Днев-

---

<sup>1</sup> Цит. по: И.В.Гете., собр. соч. в 10 тт., перевод А.Федорова, М., «Худ. лит-ра», 1978.

ник Кафки, который он вел с 1910 по 1923, за год до смерти описывает словно некое сужение, разжижение: самые короткие последние записи, иногда они состоят всего из одного слова («Призыв», «Надежды?», «Письмо», «Обморок»), они словно негативы, фиксирующие его внутреннее состояние, почти что рентгенограммы его ужаса, его пятна на легком, последние описательные фразы представляют собой словно воображаемые фотографии парализованного человека, чье зрение еще продолжает различать некоторые вариации света, некоторое движение вблизи.

71

В дневнике, который он вел с ноября 1975 по март 1977 (дневник, подобно фотографиям, можно датировать), Петер Хандке описывает ощущения, незначительные детали, запахи, все виды мелких расстройств. Он последовательно обращает каждый свой прожитый день в текст: все записывается почти что безотлагательно, и все оно точно так же длится во времени, вместо фотографий можно представить скорее видеоаппарат, который дублирует его зрение и сознание с помощью длинной и непрерывной ленты, вслед которой он потом восстанавливает провалы.

## КОНТАКТНЫЕ СНИМКИ

Если не говорить о чудовищных катастрофах регулировки, установки ошибочного расстояния и неверной выдержки, то первым произвольным движением, первой реакцией часто становится разочарование: «Оказывается, я видел всего лишь это, и это все, к чему свелось мое напряжение и мои усилия, к этим вот прямоугольничкам 24x36, которые зачастую уже ни о чем мне не говорят». Снимки, о которых я думал, что они будут самыми красивыми, не удавались, а те, о которых я думал меньше всего, порой выходили весьма неплохо. Я поддался этому аппарату, и в очередной раз он снова оказался не на моей высоте, слишком большой или слишком маленькой по сравнению с тем, что я ожидал от него. Или я плохой практик, или он плохой посредник.



## ОСКОРБЛЕНИЕ

73

Есть такие люди, один взгляд которых, когда встречаешься с ними на улице, уже кажется оскорблением; тогда высшим, окончательным оскорблением становится снимок.

Это определяет величину, физический (и мифический) образ уличного фотографа, репортера: он – некий зеркальный шкаф, какой-то здоровяк, который легко может снести встречное оскорбление, стало быть, некий тяжеловес, или же просто слепой, не восприимчивый к боли.

## АППАРАТ

Фотоаппарат – это совершенно автономное небольшое тело с диафрагмой, само умеющее отмерять время ее сжатия и раскрытия, с похожим на своего рода скелет корпусом, однако это увечное тело, его нужно таскать с собой, словно ребенка, оно тяжелое, оно обращает на себя внимание, мы любим его, как болезненного ребенка, который никогда не научится ходить самостоятельно, но которому его недуг позволяет смотреть на мир с сумасшедшей пронизательностью.

– Зачем ты делаешь снимки таким мелким и смехотворным аппаратиком? Ладно, пусть это и не «Инстаматик», но ведь не серьезно же! Ты бы мог купить «Лейку».

– Послушай, хоть я и не сам его выбрал, но он мне подходит. Он не тяжелый, запросто помещается в кармане, его можно без проблем пронести туда, где считается неприличным фотографировать. Но больше всего мне нравится в нем как раз то, что он, как ты говоришь, не производит серьезного впечатления. Он не устанавливает с людьми, которых фотографируешь, серьезных, профессиональных, денежных отношений. Он ни к чему не обязывает.

– Ты хочешь сказать, что с его помощью можно жульничать...

– Может, ты и прав. Не знаю, как тебе объяснить, но для меня это еще и вопрос приличий, корректности, морали. Я испытываю отвращение к огромным фотоаппаратам, которые лежат на пузе фотографов, надменно выставяющих вверх свои объективы. Это все равно, что ватные или войлочные накладки в костюмах-трико у танцоров. Потом, обладать большим фотоаппаратом значит тыкать всем в лицо своими деньга-

ми, возможностью купить что угодно, чтобы все тарасились, как на похабщину. Понимаешь, меня немного смущают фотографии, которые идут прогуляться по бедным кварталам, беря с собой свой сияющий на свету доспех, словно это не рабочий инструмент, а какое-нибудь невероятное украшение вокруг шеи...

76

– Ну, уж не тебе читать нам лекции о совестливом отношении к социальным различиям... Подумай лучше о том, что есть люди, которые обладают лишь мастерством и больше ничем, и скрывают этот недостаток, будто некий физический изъян. Можно сказать, что именно они – самые скромные и порядочные.

В ночь с 6 на 7 января 1980 года, возвращаясь в поезде «Моцарт» из Гамбурга, на пути от Страсбурга к Парижу Ф. борется со сном. Напротив него только что сел мужчина в габардине, багажа у того нет, они в купе одни. Ф. думает о своем фотоаппарате, это очень редкая модель «Робот Руаяль 36», которую прошлым летом ему уступил странный тип, когда он доставлял автомобильные запчасти и рабочую одежду в окрестности Гамбурга. И Ф. в поезде думает, что, если он уснет, мужчина в габардине может забрать у него аппарат, он сжимает его подмышкой под кожаной курткой с шерстяной подкладкой, он сопротивляется, но сон охватывает его, и, раздраженный, он все-таки засыпает. Когда он просыпается, напротив него нет никакого человека в габардине, подмышкой пусто, «Робот Руаяль» исчез. Он бежит по поезду, но человек в габардине вдруг оказывается совершенно безликим, невозможно даже сказать, был тот выбрит или со щетиной. По прибытии поезда Ф. подает жалобу и просит выдать ему справку о краже. Он указывает номер аппарата, известный ему наизусть, шесть цифр, выгравированных на черной обшивке корпуса: сто-восемьдесят-три-ноль-пятьдесят-три. Он клянется себе, что од-

нажды отыщет этот аппарат. С тех пор, как его украли, он не мог сделать ни одного снимка. Один его друг говорит, что украденные аппараты из-за трудностей с таможенной оседают в комиссионных магазинах Брюсселя или Амстердама. Он покрасил новый фотоаппарат несмываемой синей краской. Ф. отправился в Брюссель, чтобы отыскать «Робот Руаяль». Он сел в ночной поезд вместе с португальскими пассажирами, возвращавшимися в Нидерланды. Поездка длилась шесть часов, тогда как обычно она занимает всего лишь три, но Ф. нравится приезжать в разные города на рассвете, когда ночные рабочие идут выпить по последнему стаканчику пива, прежде чем лечь спать. Дул сильный ветер; несмотря на раннюю весну, было холодно. В кафе на Южном вокзале женщина с распухшими после сна веками тихо ласкала волосы своего мужчины пальцами с ярко-красным маникюром. Музыкальный автомат не работал. Весь день Ф. шагал по улицам, побывал во всех комиссионных фотомагазинах, спрашивал у торговцев, не предлагали ли им модель «Робот Руаяль 36». Он еще думал, что отыщет его, он верил в это. В Брюсселе он сделал лишь одну фотографию синим аппаратом: крест, нарисованный на верху стены возле шоссе. Спать он не ложился, вечером он уехал.<sup>1</sup>

---

1 См. рассказ «Поездка в Брюссель» в книге Гибера «Одинокие приключения».

Угроза все время появляется из одного и того же окна, из окна, в котором этот человек по субботам и воскресеньям неизменно следит за мной, слушая свой маленький радиоприемник: сейчас еще утро, и человек должен быть на работе, но внезапно створка окна поворачивается и за ней появляется что-то вроде красного полога (не знаю, как описать его очертания: самолет, улитка, еж? все это совершенно разные вещи, но, тем не менее, мне кажется, все они как-то определяют появившийся в окне предмет), который кто-то держит внизу на леске, начинающей выписывать пируэты, словно за окном находится какая-то управляемая на расстоянии игрушка. Вдруг к левому краю створки цепляется рука, чтобы как бы предотвратить это движение в воздухе, не видно никакого лица, однако это появление по-настоящему пугает меня, хотя на вид в нем нет ничего необычного. Может быть, так происходит из-за того, что все это словно ожившая фотография, из-за вечного крена, раздвая между самим миром и тем, каким он открывается нам: то, что я видел на расстоянии из моего окна, тот угол зрения, который делал все эти движения словно бы нереальными, радуя человека, их совершавшего, – все это было словно

самой фотографией. С другой стороны, со стороны реальности (самого действия, а не того, как оно выглядело), это была всего лишь женщина, которая мыла стекла...

Теперь, каждый раз, вернувшись с работы и поцеловав жену и детей, мужчина на миг выходит на балкон, чтобы убедиться, что я здесь, и улыбается мне. Но это уже не оживший снимок, а какой-то роман.



## ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ ВИДЕНИЕ

81

### II

Действие должно происходить в одном из демонстрационных залов статического электричества во Дворце Открытий. Ученый – лысый мужчина в белом халате и маленьких круглых очках со стальной оправой – должен сидеть в зарешеченной кабине за пультом управления, двигая рычаги и нажимая на кнопки, с помощью которых в потрескивающих и сверкающих трубках вспыхивают молнии. Колесо подает статическое электричество на круглое металлическое основание, на которое заставили подняться обнаженного юношу, выбранного по росту и из-за густых сухих волос, которые внезапно образуют вокруг его головы стоящий дыбом, трепещущий ореол. Все его существо и взгляд сверкающих глаз тоже устремлены вверх. На нем оставили коротенькие носки, едва закрывающие лодыжки, чтобы они защищали его от холода круглой пластины или же незаметного нагревания металла (к тому же нейлон, из которого сделаны носки, лучший проводник тока, нежели, к примеру, копыта). Далее один из ассистентов ученого подает юноше небольшой стальной кинжал, и точно такой же стилет подает второму юно-

ше, его ровеснику, который, в отличие от первого, одет; ассистент приказывает им махать кинжалами, как будто они сражаются. Тогда, разбрасывая искры, начинает бить ток, образуя тонкую прерывистую голубую нить, исходящую то от одного, то от другого тела... Ученый по-прежнему остается пленником своей клетки.

– Большинство ваших рассказов словно сочатся гомосексуальностью...

– А вы бы хотели, чтобы они ею не сочились? Дело не в том, что я хотел бы ее скрыть, и не в том, что я хотел бы высокомерно ее демонстрировать. Но это элементарное проявление чистосердечия. Как бы вы хотели говорить о фотографии, не говоря о желании? Если бы я утаивал свое желание, если бы я лишал его присущего ему вида, если бы я оставил его неопределенным, неясным, как более или менее искусно делают другие, у меня было бы ощущение, что я лишаю свои рассказы присущей им силы, что они становятся подлыми, трусливыми, невыразительными. Дело даже не в мужестве и не в храбрости (я не борюсь и не ратую), это исходит лишь от стремления к истинности текста. Я не смогу объяснить это проще: снимок, образ – это существо, сама суть желания, и, лишив этот образ сексуальности, мы сведем его к одной теории...

## ДИФРАКЦИЯ

Т. рассказывает мне, что, когда он позировал для Б.Ф.<sup>1</sup>, работающего с «Хассельбладом», то чувствовал на себе гораздо менее стесняющий взгляд фотографа, и происходило это из-за дифракции, присущей камере 6х6: фотограф все время смотрит вниз, он склоняется над фотоаппаратом в позе, которая свойственна скорее сосредоточенному состоянию, задумчивости (и даже молитве), его взгляд во время игры зеркал вначале отскакивает от них и только потом направляется к самой модели; хищную охоту, целенаправленную грубость 24х36 заменяет некий вид преклонения. Т. сравнивает этот взгляд с другим, точно так же преломленным, заигрывающим взглядом, к примеру, в метро, когда взгляд отражается в стеклах вагона. Действуя через отражение, он утрачивает грубость и становится безнаказанным («Простите? Но я вовсе на вас не смотрел! Вы воображаете невесть что. Я смотрел в никуда...»), но, главное, общическим, извращенным: этот взгляд, которым мы обмениваемся лишь косвенно, посредством отражения, не заметит никто, кроме нас, и это согласие наших взглядов составляет наш об-

---

<sup>1</sup> См. примечание на стр. 40.

щий секрет, зыбкий мираж, который скоро развеется, и мы выходим из вагона каждый сам по себе, на этот раз уже не обмениваясь ни единым взглядом, словно ничего и не происходило, словно мы даже друг друга не видели...

## КОЛЬЦА

Я снова думаю об игре, в которую часто играют на ярмарках. Заключается она в том, чтобы недорого приобрести большие изысканные деревянные кольца или же тоненькие серсо, которые нужно поочередно кидать к прилавку с блестящими дешевыми предметами, лампами, кинжалами, фарфоровыми неграми и леопардами, стоящими на квадратных подставках, судя по всему, с неровными краями и совпадающими с диаметром кольца размерами; кажется, именно эти подставки и мешают кольцам соскользнуть. Это предательская игра: истраченная сумма невелика, а освещенные предметы издали кажутся особо заманчивыми; игра кажется очень легкой: достаточно обладать хотя бы минимальной сноровкой, и можно поклясться, что стоит протянуть руку, и кольцо попадет в цель. Только вот выигрыш никогда не уносишь с собой, так как кольцо попадает на саму вещь, но застревает потом на подставке и вниз, к ее основанию, не скатывается.

Не знаю, почему в самом начале своих размышлений, еще не имея на то никаких оснований, я хочу объединить два непреодолимых влечения: игру в кольца и фотографию. Не имеет ли эта игра, все ее движения общего с фотоаграфиро-

ванием? Мы страстно стремимся к какому-либо предмету, ставка при этом просто смехотворна, мы промахиваемся или же попадаем в самую точку, кольцо сползает вниз, и мы ничего не получаем. В черновике я написал сначала: «годы скользят, и ничего мы не получаем», и мне не хотелось исправлять эту фразу...

## ПРЕДНАМЕРЕНИЕ

Вчера во второй половине дня, когда я был в бюро на работе, в первый раз за два года, в течение которых мы иногда мельком друг друга видели, ко мне обратился юноша, служащий коридорным: он говорил тихо, решительно и одновременно застенчиво, и так, словно в то же самое время исход нашего разговора был ему совершенно безразличен, он немного покраснел, сказал, что хотел бы меня сфотографировать, он уже нашел место, которое бы подошло, место, которое он характеризует многими прилагательными, в том числе «облупившийся», он описывает, какой там свет, произносит слово «освещение», говорит, что освещение там рассеянное, речь идет о каком-то здании, которое скоро снесут. Он хочет снять портрет в студии и потом смонтировать его с помощью наложения или коллажа, я в точности не знаю, с видом этого полуразрушенного дома. Он уточняет, какую одежду он бы хотел, чтобы я был одет, и говорит: «Больше всего из ваших вещей мне нравится черная кожаная куртка и серые брюки», а затем добавляет: «Еще мне нравится, когда вы такой бледный, как сегодня, и ваш замкнутый вид»... Подобные детали его просьбы меня изумляют: я спешу согласиться и, чтобы не показывать изу-



мления, делаю вид, что тороплюсь, распечатывая какой-то конверт. Получается, что юноша, невзначай встречавшийся мне в коридорах, все время внимательно за мною наблюдал...

## ФОТОСЕССИЯ

Фотограф Д.С., с которым я едва знаком, однако последняя выставка которого мне понравилась, попросил меня позировать ему для портрета. Однажды он назначает мне утреннюю встречу возле Марсова Поля в квартире, которая ему не принадлежит. Является с опозданием, в руке – сумка с фотоаппаратом. Я жду его возле дверей. Он говорит: «Мы все сделаем за полчаса, так что можем выпить кофе». В кафе он продолжает: «Я сделаю ваш портрет, но прежде хочу, чтобы вы кое в чем поклялись. У меня особый метод работать над портретом, он очень прост, но должен остаться в тайне. Прошу вас никогда о нем не рассказывать».

Мы поднимаемся, и он достает из сумки черное атласное покрывало, разворачивает его и приклеивает к стене, на которую падает свет, скотчем. Он просит меня расположиться на импровизированном черном и жестком «диване» в одежде, которую я отказываюсь менять. Он пытается убрать с моего лба волосы, но я не соглашаюсь, внезапно я оказываюсь в черном атласном покрывале, будто завернутый в черный саван, становлюсь похож на каменную фигуру с надгробия, в глазах которой читается отвращение. Сверху на меня падает свет из большого окна, выходящего

на Эйфелеву башню, и внезапно вольный простор, слишком серое и яркое освещение вызывают непрерывный поток слез, они текут по моему лицу, но я не двигаюсь и не издаю ни звука. Мне кажется, что свет проникает через глаза и моет, вымывает, насильно попав внутрь, святилище и тайники, привыкшие к мраку. Фотограф вертится вокруг меня, склоняется надо мной, он не произносит ни слова. Я больше не контролирую выражение своего лица, оно больше мне не принадлежит. Я произношу: «Я словно истязаемый пыткой ребенок». Я чувствую себя в этом положении еще хуже, чем у дантиста, когда я лежу, откинув голову, лампы сверху нацелены прямо в мои глаза, а во рту, пихая язык, ворочаются всякие железяки. Мне словно пытаются отрезать голову с помощью похжей на лезвие полоски тени и предъявить ее после, словно Саломее, однако не на золотом подносе, а на некоем фотографическом снимке. Мои руки должны безвольно в изнеможении сплетаться, ломаясь в запястьях, чтобы быть похожими на руки покойника или воскового манекена.

В какой-то момент фотограф смотрит на часы и говорит: «Готово, полчаса прошло». Интервенция завершилась. Я поднимаюсь, изнуренный и потерянный, как после долгой физической нагрузки, опустошенный и полный ненависти к фотографу. Я спрашиваю, где находится душ, я хочу смыть с себя эту фотосессию, вновь опустить забрало моих волос. Я говорю фотографу, что, если однажды буду должен написать о нем статью, то напишу ее в виде подробного отчета.

Когда я рассказываю Т., как прошла фотосессия, он укоряет меня, говорит, что я позволил поставить себя в столь уязвимое положение и расплакался из-за едва знакомого человека; однако

же, если бы тот был более-менее близким знакомым и хотел, чтобы я оказался в подобной ситуации, то я бы, конечно же, отказался. Что же касается снимков, отпечатанных после фотосессии, то они совершенно мне чужды, это какие-то маски, демонстрирующие всего лишь определенные морфологические признаки.

Некий молодой фотограф показывает свои работы: снимки решеток оград, пешеходные дорожки, водосточные желоба, строительные сетки, разметки планов местности, – безупречные графические упражнения, которые, кажется, повторяют кадры молодой американской фотографии. Что можно обо всем этом сказать? Отметить качество снимков? Строгость кадрирования? Что нужно сделать, чтобы не показаться равнодушным и безучастным? Просмотреть фотографии по второму разу, пересмотреть их медленно, чувствуя, что рядом сидит другой человек, который напряженно глядит в другую сторону? Ну и потом, почему бы не сказать, что сказать нечего, что эта работа не вызывает никакого отклика, кроме смутного ощущения качества? «Снимайте лучше людей, которых любите, с той же точностью, с какой снимаете эти решетки», – вот что следовало бы сказать. Другой молодой фотограф рассказывает о своем разочаровании: он поехал на канал, чтобы снять репортаж о людях, которые работают на баржах, и вернулся, так ничего и не сняв, ни одного «хорошего» кадра. Он объясняет:

– С людьми все идет отлично, с ними все идет отлично, пока мы разговариваем. Но, когда

я начинаю их снимать, они меня больше не интересуют, меня интересует мой снимок, и они это чувствуют, и тогда закрываются, и снимок никуда не годится...

– Снимай только самых близких, родителей, братьев и сестер, возлюбленную, ощущения из прошлой жизни приведут тебя к фотографии...

Сегодня, когда я во второй половине дня шел по мосту острова Сан-Луи, меня привлекла картина, которую мне бы хотелось сфотографировать: довольно высокий мальчик, вытянувшийся из-за слишком быстрого роста, лет тринадцати или четырнадцати, с взъерошенными волосами, шел рядом с мальчиком поменьше – судя по всему, его братом. Я долгое время шел за ними, замедлив шаг, чтобы рассмотреть их со спины. В левой руке старший мальчик держал на поводке хрупкую борзую собаку; его правая, длинная и тонкая рука лежала на плече маленького мальчика, на котором были коротенькие фланелевые штанишки и серые носки, поднимавшиеся почти до колена, и эта рука на его плече (словно делающая некоторое усилие, чтобы опуститься чуть ниже), и эта близость худой собаки, и эта старомодная одежда правильного мальчугана являли для меня картину настолько нежную и хрупкую, словно то была картина ласкового приветствия или дружбы...

## ПОРЯДОК, ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ, ЕДИНСТВО

Молодые фотоэнтузиасты дома культуры Н. предложили сделать выставку на тему «Порядок, последовательность, единство»: «Единство» должно представлять собой непрерывное повествование с использованием принципа кинематографической раскадровки; «Последовательность» должна исчерпывающе раскрывать одну-единственную идею, одно-единственное соображение; «Порядок» должен быть «разделяемым» монтажом, состоящим из многочисленных фотографий, которые, как только их соединят вместе, смогут сказать нечто отличное от того, что изображено на каждой, словно это некое сообщение или зрительная шарада... Летом 1978 года в Бейруте мне пришла в голову идея сделать фотосъемку, построенную как раз на определенном порядке, объединяющем три вида картинок, выставленных на витринах или же изображенных на афишах, которые производили на меня самое сильное впечатление: в банках и почтовых отделениях – черно-белые овальные изображения лиц молодых террористов, за информацию о которых обещана компенсация, а за поимку особое вознаграждение; их постепенно отлавливают, а портреты зачеркивают, словно



охотничьи трофеи, крестами; в витринах магазинах по искусству – фотографии с надписями звезд, которые исполняли в Бейруте партии Вагнера, те же снимки – на стенах таверн для туристов; в витринах аптек – гиперреалистические, чудовищные рисунки, изображающие случаи аллергии с покраснением тела, с язвами или грибкамии, маленькими алеющими кратерами, зеленоватыми вздутиями, сочащимися гнойниками, опухшими веками. Но что мог бы показать такой монтаж: это была бы беспричинная демонстрация чудовищного содрогания, которое могут вызывать снимки? Загадочная притча, говорящая о насилии?

## ПОРНОСНИМОК

Я купил порнографический журнал, надеясь по-настоящему влюбиться в картинку (это возбуждает меня даже с романтической точки зрения). Я увидел лицо, тело, член этого человека в одном из каталогов и купил демонстрировавший их журнал «Динамо-машина № 5», в котором изображения этого тела, и только его, повторялись от страницы к странице, этот человек все время был обнажен и смотрел в камеру, на нескольких снимках он был возбужден и на каких-то облизывал, изогнувшись, свой болт. Парень в этом журнале тот же самый, чья фотография была напечатана в каталоге (тут было указано, что его зовут Джонни Харден), но я внезапно его разлюбил, я заплатил за этот журнал сто франков, и он едва возбуждает меня до такой степени, чтобы я мог хотя бы раз подрочить на него сверху: тем не менее, мне все в этом парне нравится, мне нравится его мордашка (его упрямая мордашка, как сказал бы Жене, которого я сейчас читаю), его еще не вполне развившееся тело, которое, судя по всему, выбрили и припудрили, его довольно тяжелый член с крайней плотью, даже та одежда, которую выбрали для фотографий, расстегнутая куртка, показывающая его торс, повязка на волосах, тельняшка, поднятая

над сосками или натянутая вниз так, что через нее просвечивает член, но в один момент они перестают вызывать во мне какие-либо ощущения, так как, прежде всего, размноженные снимки дают мне более реальное о нем представление, и я уже не могу представить ничего, что можно с ним делать, кроме как сомкнуть губы вокруг его члена или положить руки на его плечи, провести ими по торсу, опустив к ягодицам, от этой идеи я не могу избавиться, и, говоря литературным языком, она-то и питает мою иллюзию. Тогда я пытаюсь различить на его теле какие-то признаки, которые делают его более реальным, к примеру, плохо замаскированная маленькая бородавка на одном из пальцев ноги или даже то, что он уже начал лысеть, а это заметно на снимке, на котором он выходит из воды, и его волосы откинуты назад: это совершенно неподвижный, незыблемый образ прошедшего времени, образ мертвый, неудовлетворяющий и быстро становящийся безразличным.

## СНОВА О ПОРНО

Как правило, эротические и порнографические снимки различают следующим образом: на эротических снимках обнаженность спокойна, ослаблена и академична (что можно увидеть в художественном ателье или музее скульптуры), хотя порой улавливаешь в ней скрытый намек на порнографию. Порнографические снимки изображают обнаженность активную, распутную, чрезмерную, это резкость, твердость, накал. Эротические снимки – черно-белые. Порнографические – цветные (точно так же говорят о ребенке, когда от свежего воздуха у него розовеют щеки: увеличение напора крови в члене вызывает эрекцию) с преобладанием розовых оттенков и изображением намокших волос на теле. Эротические снимки – чистые и возвышенные, порнографические снимки – грязные и пошлые. Эротические снимки могут продаваться очень дорого, они печатаются на дорогой бумаге, их можно показывать, вешать на стены, их не стоит стыдиться. Порнографические снимки отпечатаны на глянцевой бумаге, дающей лишние отсветы, их скрывают, используют, потом выкидывают, их критикуют, марают. Эротическая модель должна быть красива, для нее предусмотрено особое освещение. Порнографическая мо-

дель может быть несовершенной, обрюзгшей, это всего лишь деталь плотской механики, фигура программы, упражнения, образец из каталога. Это обесцененное тело (и продающееся за бесценок: тело на рынке стоит всегда дешевле, чем тело в борделе).

Но граница между эротикой и порнографией более смутная, и связана она напрямую с коммерцией: порнографию можно вполне выдать за эротику, наоборот бывает редко, так как это просто невыгодно. Порнографии касается то, что не имеет никакого отношения к искусству (также как и к изяществу). Множество снимков с обнаженными телами продаются из-за самих этих тел, а не из-за каких-либо достоинств снимков. Но продают их под предлогом и защитой искусства. Эротические снимки вставляют в раму, порнографические снимки сперва засовывают в целлофан, как мясо на рынке.

Тело, изображенное на эротическом снимке – это тело, которым можно управлять, его можно взять за руку и привести к порнографии, к чистейшей порнографии. И можно пофантазировать: вот чем я бы хотел заняться с таким телом, вот что я хотел бы потрогать, вот чему я хотел бы его подвергнуть, чему я хотел бы, чтобы оно подвергло меня. Это тело открытое, незащищенное, доступное, тело, очерченное очень мягко. Тело с порнографического снимка – это тело, которое держат взаперти, в плену, гиперреалистическое, самоуверенное и пресыщенное.

Мне не удастся удовлетворить себя с помощью тела, изображенного порнографическим образом: оно вызывает у меня болезненные оргазмы, ускоренные оргазмы, оно испытывает оргазмы вместо меня. Тело, изображенное образом

эротическим, совсем другое: оно может со мной разделить то, что я хочу, я могу менять содержание того, что оно сообщает мне, я даю ему сказать не то, что предусмотрено его собственным текстом, я сам озвучиваю его, и оно при этом не устает, оно сходит с бумаги, чтобы заполнить собой мои мысли, часть пути мы проходим вместе, оно делает все, что ему говорят. Тело, изображенное порнографическим образом, делает лишь то, что хочет оно само, и то, что хотел, чтобы оно делало, может быть, обалдевший, полностью впавший в животное состояние режиссер. Поэтому я мучаюсь, вновь отыскивая свои мечты в порнографических журналах: таким образом мои мечты воплощаются в уже готовых, представленных и навязанных мне моделях, и, вероятно, так происходит все с самого начала. Я лишь воссоздаю их, я не миную косности удовольствия.

## КРАСНЫЙ СКОТЧ

103

В Париже могут вывешивать только большие афиши, перечеркнутые жирным значком «X», остальное запрещено вовсе, в Брюсселе же, наоборот, порнографические фотографии выставляют в витринах кинотеатров на виду у всех, в том числе у детей. Однако половые органы и изображения всех связанных с ними манипуляций заклеивают клейкой лентой красного цвета, устанавливающей очень точные (вплоть до миллиметра) пределы, но, тем не менее, вызывающей определенные мысли. Скотч, судя по всему, наклеивает кассирша или администратор кинотеатра, можно предположить их поспешное безразличие, их раздраженность и в то же самое время педантичность: он или она каждый раз должны кое-где спохватываться, отчего на фотографии возникают, часто в виде прямоугольников, разные слои, словно бы обозначающие градации возможных разливов, будто бы зоны особых потоков или накалов, необузданных и испепеляющих течений на морских или вулканических картах... Это отмечаешь с особым влечением: цензурированная фотография эротичнее фотографии обнаженного тела, порнографическая фотография становится фотографией эротической.

## КОЛЛЕКЦИЯ

П. не обрамляет фотографии своей коллекции в рамки, не вешает их на стену. Она не такая уж непристойная, но по-прежнему остается спрятанной. Вероятно, П. боится пресытиться, устать от каких-либо снимков. Иногда он тайком, с трепетом показывает их и сразу же убирает. Ему бы не понравилось, если бы его домработница вдруг их увидела, и, следуя примеру героя рассказа По «Похищенное письмо», он думает, что предмет, который хочется скрыть, сделав его невидимым, лучше всего будто выставить напоказ, оставив на виду у всех, нежели загадочным образом его спрятать, как бы приглашая любопытных отыскать тайник... Поэтому фотографии П. небрежно убранны в пластиковые пакеты из «Призюника»<sup>1</sup>, которые валяются на полу возле плинтуса по периметру всей квартиры. Иногда П. достает из конверта какой-нибудь снимок и всего на несколько минут, только ради самого себя, крепит его к стене особыми металлическими зажимами, которые не портят бумагу. П. нравится проводить рукой, будто это некий пантограф, по уменьшенным изобра-

---

<sup>1</sup> Ныне не существующая сеть французских супермаркетов.



жениям человеческого тела, однако было бы глупо сводить эту страсть лишь к критическим придиричавым жестам...

Коллекция П. по сути состоит из двух разных частей: первая – это собрание купленных снимков (он может потратить до полутора тысяч франков лишь потому, что ему понравилось чье-то лицо), но все изображенные лица – безымянные, анонимные, они словно призраки, от которых он не ждет ничего, кроме прекрасного мимолетного возбуждения; объекты второй части коллекции – его собственная добыча, прежде всего – это живые, реальные люди, которые, словно в обратном порядке, лишь после завоевания легли изображением на бумагу, пропитавшись кислотой ванночек.

105

Подобно Уиджи, П. чаще всего пользуется машиной. Он отправляется в ней на долгую облаву с бесконечными поворотами руля, с нанесением меток и слежкой, начинающейся, как только чья-либо походка, роскошные пряди волос или синий свитер привлекут его злокозненный взгляд. Субъекта настигают не сразу: П. следует за ним до места, где тот живет, и начинает следить за порядком дня и контактами жертвы. Он ведет особый учет. Потом все силы направляются на то, чтобы привести объект на неизменное место встречи, где тот займет точное положение своих предшественников и преемников, будет застигнут врасплох продуманной и, судя по всему, идиотской картиной: странный речной трамвайчик, на который его пригласили отобедать. Фотограф речного трамвайчика, служащий слепым соучастником, делает все время одним и тем же образом снимок коллекционера и его модели. Коллекционер покупает фотографию перед тем, как сойти с трапа, и снимок присоединяется к собранию, что

лежит в пакете, вместе с учетной карточкой, указанием возраста и инициалами<sup>1</sup>.

106 Недавно П. расширил коллекцию, благодаря покупке видеотехники. П. не в состоянии вновь смотреть на своих моделей, если они уже запечатлены на пленке. Знаменитый Джон Гейси, американский убийца двадцати пяти подростков, наряжавшийся клоуном, действовал точно так же, когда надевал на них наручники, чтобы сначала поиграть, а потом закопать в подвале. Коллекция П. – это небольшое тайное кладбище, но фотография – менее жестокий способ овладения кем-либо, нежели преступление (можно сказать, что она служит условием помилования П.: пусть он будет помилован!).

---

1 В Париже пассажиры речных трамвайчиков могут на них фотографироваться и после прогулки выкупить свои фотографии.

В научной статье я читаю о том, что наибольшая острота зрения достигается в небольшой средней впадине желтого пятна, расположенного в центре сетчатки в ямке, которая, если ее вообразить в пространстве, вытянув перед собой руку, будет соответствовать площади ногтя указательного пальца.

Стало быть, область предельно сконцентрированного зрения ограничивается площадью этого ногтя, который можно последовательно перемещать в пространстве, почти касаясь различных предметов, и, сантиметр за сантиметром, с каждым прикосновением заново составляя картину реальности, как если бы она была паззлом, каждая деталь которого размером и формой напоминает ноготь указательного пальца (близорукие от этого явно бы пострадали).

Стало быть, ямка – центр, точка фокуса, расположенная внутри ореола довольно размытого видения, и ореол этот представляет собой смутную картину цветовых пятен, как если бы совсем рядом с нами была пустота. Но сама картина, может быть, составляет всего лишь воспоминание о том, что ямка зарегистрировала еще раньше, словно неподвижное изображение, которое еще

слегка трепещет и будет еще некоторое время маячить, прежде чем полностью распадется, уйдя под новую сетку предельно острого зрительного восприятия или же растворившись в образе мечты. Фазу активности ямки сменяет фаза отдыха, фаза обработки картины: время от времени в ямке наступают каникулы, мы стараемся не фиксироваться на чем бы то ни было, она обращается в размышление или в сон.

108

Иногда ямка возвращается к прежним областям, осязательный отросток в виде указательного пальца с ногтем неустанно проводит по той же картинке, по тому же лицу, по тому же телу, по тому же полотну: субъект влюблен или одержим. Теперь, когда он смотрит на фотографию, как бы разбивая ее на более или менее узкие (или в то же самое время и увеличиваемые) участки и части, он принуждает ямку выполнять то же упражнение, что выполняет взгляд, когда субъект охвачен желанием или одержимостью, то есть он принуждает к бесконечному рассматриванию. Он не видит больше ничего, только один этот образ, вырванный из абсолютно размытого окружающего контекста и реальности, и он слишком долго глядит, слишком много смотрит, слишком пристально вглядывается в одни и те же пигментные штрихи на бумаге. Фотографический взгляд представляет собой некую разновидность фетишистского взгляда: внутри одной ямки – другая ямка, зародыш, сидящий в ребенке, крошечная бездна, сверхпристальность (чересчур богатая, чересчур сладкая или же чересчур горькая).

Отсюда происходит и разница в предпочтениях (а также во вкусах) большого или маленького формата, выставки или альбома, образа проецируемого или же напечатанного. Чем больше растет

картинка, тем напряженнее усилия разжижения и реактивации: увеличивается поверхность для восприятия с помощью ямки и пальца, взгляд расширяется, вместо того, чтобы концентрироваться, и что-то должно при этом теряться; даже если образ появляется на белом экране посреди ночной бесконечности, исходящее из глазной ямки восприятие на своем пути встречает всевозможнейших паразитов, готовых отвлечь внимание ямки, и не только каких-нибудь светлячков, тогда восприятие становится как бы публичным. А глядя на снимки небольшого формата или изображения в книге, совершаешь что-то более тайное, в большем одиночестве, с большей порочностью, порой не вступая в прямой контакт с объектом: это все равно, что смотреть в чужие глаза на расстоянии двух сантиметров, разглядывать чужие губы, прежде чем их поцеловать; рассматривать «тайком», словно что-то запретное, через замочную скважину, заглядывать в потайное дно медальона или шкатулки. Смотреть тогда означает то же самое, что и желать или предаваться мечтаниям, вглядываться в самую глубь.

## АВТОБУС

– Что делает в этой истории автобус?

– Автобус кажется мне огромной фотографической машиной, чудесной опорой, на которой можно было бы закрепить воображаемый фотоаппарат, опорой вертящейся и динамичной. Стекло, последовательно показывающее виды снаружи – это рамка видеоискателя. Красный свет, останавливающий машину, – словно сигнал. Автобус сообщает такую подвижность для фотографии, которую не может обеспечить ни слишком медленная и утомительная ходьба (сколько километров нужно пройти, чтобы поймать хороший кадр?), ни слишком быстрый и низкий автомобиль: автобус как бы возвышается над всеми преградами и очищает вид, как ментол очищает дыхание: он одновременно заменяет операторский кран, позволяет вести съемку в движении и открывает обширную панораму... В мгновение ока в автобусе фиксируется множество людей, их лиц, поз и движений. Он словно огромный глаз мухи, фасеточный глаз, вращающийся глаз, и можно предположить, что каждая из фасеток глаза насекомого видит по-своему. Он предоставляет гениальную возможность для подглядывания, ибо в нем можно смотреть, будучи почти незамеченным: люди

на улице не обращают внимания на автобус точно так же, как на прохожих, они не пытаются разглядеть, что там внутри, и к тому же, в отличие от террас кафе, в вечерних сумерках внутри гораздо темнее, нежели на улице. Это двусторонняя фотографическая машина: внутри, в этой полутьме (нет ничего лучше бокового освещения с разных сторон) на лицах появляются неожиданные выражения. С другой же стороны предстает бесконечность, и между тем, что внутри, и тем, что снаружи, расстояние минимальное. Можно воспользоваться такой близостью в пространстве, которой не мог бы достичь ни один уличный фотограф: выбранный субъект словно прижат, обездвижен, не может сделать ни единого резкого жеста, он словно пришит к своему месту. Его можно застать врасплох, он не осмелится возражать на публике.

– Вы ошибаетесь, автобус – это не фотографическая машина, это кинематографическая машина, это подлинный операторский кран-тележка...

– Нет, тогда бы это была слепая машина, мчащаяся без цели и без тормозов, но ведь она везет пассажира, который сам по себе не двигается, и его взгляд дробит все, что проносится мимо, на множество разных снимков. Обратите внимание на взгляд смотрящего в окно пассажира, едущего в поезде (но поезд несется быстро, и взгляд у пассажира – как у безумного), он мечется в разные стороны, идет в направлении, противоположном движению машины, и каждая мимолетная пауза в этом движении, когда неподвижного пассажира внутри мчащегося поезда вдруг что-то заинтересует, – своего рода щелчок...

– Ваше сравнение прекрасно только потому, что оно безнадежно, нереально: ни один аппарат, даже снимая за тысячную долю секунды, не мог бы

верно следовать за движением машины, вы могли бы, вероятно, воспользоваться остановками во время красного света, но они были бы слишком случайны, получились бы рискованные кадры и к тому же у вас на оконном стекле был бы красный отсвет. Что же касается того, что творится внутри автобуса, то весь его социальный климат, необходимость соблюдать приличия, взаимоуважение пассажиров заставили бы вас, словно вора, бежать прочь после первой же фотографии и прыгать из автобуса в автобус, что сделало бы вашу жизнь просто невыносимой. Ваш фотоавтобус существует только в воображении: вы лишний раз говорите о вашей неспособности фотографировать...



Японский танцор труппы «Санкай Дзюку»<sup>1</sup> танцует вместе с павлином. Все тело танцора выбелено, обсыпано белой землистой пудрой, голова побрита, на нем лишь набедренная повязка из сурового полотна вокруг талии. Он появляется на фоне деревянного панно, к которому прикреплены блестящие рыбы хвосты, чудовищные китовые плавники. Он обнимает павлина, словно лишившуюся чувств женщину, и цветные узоры перьев составляют будто шлейф повязки танцора, усеянный золотыми крапинами; можно заметить, что ноги и ляжки павлина очень мускулистые, как у страуса, танцор держит птицу за эти ноги, неподвижно сжав их в суставах левой рукой, а правой охватывает шею павлина, вытягивая ее, он играет с ней, словно это очень чувствительный инструмент, сжимает ее так, что почти удушает, все разыгрывается с помощью сокращений и почти что судорог, того тока крови, который танцор должен чувствовать и контролировать под ладонью: японец танцует с павлином что-то похожее на медленное танго, он

---

1 Знаменитая мужская труппа современного японского «антизападного» танца «Санкай Дзюку» была основана в Японии в 1975 году, дает спектакли по всему миру, в том числе и в Москве.

танцует вместе со страхом павлина, с его витальным страхом смерти. Это поистине невероятный момент невероятного напряжения, невероятной красоты. Но, когда танцор отпускает обезумевшего павлина, становится непонятным, куда смотреть, и взгляд мечется между танцором и павлином, не в силах остановиться: павлин становится лишь огромной пугливой птицей, которая умеет лишь тупо клевать и теперь путается в привязанном к ее ногам шнурке; танцор – всего лишь медленнодвигающийся танцор. Очарование улетучилось, и от разочарования предпочитаешь устремить взгляд в пустоту между ними, туда, где явилась магия, где совершался медленный фотоснимок. Кстати, когда труппа «Санкай Дзюку» приезжала в Париж, большое количество фотографов снова пришли посмотреть на спектакль, они принесли с собой водруженные на штативы аппараты, заняли места в первом ряду и ждали появления павлина. Они безостановочно щелкали: красота была им гарантирована. Тем не менее, эта в высшей степени фотографическая сцена (что же ускользало из нее при съемке, кроме незначительных движений сжатия шеи павлина, которые в этом танце важнее всего?) никоим образом им не принадлежала: она принадлежала танцору, а он решил, что она должна быть танцем, а отнюдь не снимком, и можно было повторить, что красота, как и спектакль, всегда связана с эфемерностью, с утратой, что ее невозможно поймать. Мне бы хотелось только, чтобы фотографы больше приносили бы в свои кадры танца (или театра, или кино), поступая, как танцор, который привнес фотографию в танец.

«Поляроид» – такой же зарегистрированный товарный знак, как и «Кока-кола». Успех такого рода продукции зависит, прежде всего, от некой тайны: вещь должна быть волшебной, она должна поражать нас, никогда не раскрывая секрета полностью. Было потрачено много времени на то, чтобы узнать, из чего на самом деле состоит «Кока-кола», этот темный газированный напиток, который не только сразу же утоляет жажду, но еще и бодрит: из карамели, из кофеина, некоторые даже говорили, что в его состав входит кокаин... Когда доктор Лэнд представил «Оптическому обществу Америки» в 1947 году проект моментально проявляющейся фотопленки, он заявил: «Сам процесс должен оставаться в тайне и быть совершенно неизвестным фотографу, который по определению должен думать об искусстве фотографии, а не о технике, с помощью которой она появляется».

Поляроид был представлен на рынке как техническая новинка фотоиндустрии: он выглядит немного экстравагантно, распускает меха точно так же, как и старые аппараты, но это неважно, вот он издает «бзз... бзз», потом нужно потянуть пластинку на себя, помахать ею немного, смотря на часы, и осторожно снять проявочную пленку со

снимка, чтобы не испачкать руки в химическом конфитюре. Он не производит выдающихся снимков, но как забавно он действует! Он дорого стоит, зато не надо ждать, вся окружающая реальность может быть почти сразу же снова возвращена вам в уменьшенном виде. Сначала Поляроид был представлен, как детская игра, тогда как на самом деле это порнографический инструмент: он делал любителей независимыми от лаборатории. Он позволял делать вольные снимки, которые не попадали на глаза внешней цензуры. Он освобождал любителей от их паранойи. Потом проект Поляроида был усовершенствован, обрел цвет, потом появилась рассчитанная на широкого потребителя модель «SX-70», которая максимально упрощала все действия. Нужно было отказаться от подхода к Поляроиду, как к техническому новшеству, чья непринужденность в обращении притупила всякое очарование, и достичь, вжиться в другую мечту: мечтой было искусство, возможность заниматься искусством при помощи простейшей техники. Но, так как классическая фотография также была предметом искусства, нужно было доказать, что существует искусство Поляроида, отличающееся от фотографического искусства, хотя цвета у них получались схожими, а формат был неизменным (до недавнего появления модели 50х60).

Поляроид предназначался и для мастеров фотографического искусства Уолкера Эванса, Энсея Адамса, Андре Кертеса, Дуэйна Майклса, Гельмута Ньютона, Ральфа Гибсона, а также художников Энди Уорхола, Ричарда Гамильтона. От них требовались не только действия, но и их имена, им говорилось: «Покажите всем, что вы можете так же хорошо снимать этим аппаратом, как и вашим обычным, или даже еще лучше, покажите,

что вы можете с его помощью делать что-то совершенно иное, однако не меняйте своей манеры, потому что тогда вас никто не узнает». Уолкер Эванс, который почти всю свою жизнь фотографировал фасады, сфотографировал последний фасад. Гельмут Ньютон сфотографировал женские ноги в черных лакированных туфлях; Дуэйн Майклс – спину удаляющегося человека. Каждый следовал своим навязчивым образам, копировал собственную манеру. Фотографам также предложили задания на определенные темы: например, снять автопортрет, ведь Поляроид хорошо подходит для подобных одиноких упражнений: никаких свидетелей и полный контроль над снимком и образом, который можно на нем запечатлеть. Как правило, большинство поляроидных снимков выбрасывают, их во множестве можно отыскать в уличных водостоках. Никаких негативов, никаких отпечатков, никаких доказательств. Часто бывает невозможно переснять обычную фотографию, если она не удалась, ибо это выясняется лишь пару дней спустя, когда желание уже прошло: с Поляроидом фотограф может исправлять все сразу, пока не достигнет желанного результата; поляроидный снимок послужит ему наброском.

С появлением не очень удобной камеры 50х60 Поляроид приблизился к фотографии, которую называют обычной, выиграв в чистоте цвета, тогда как поначалу он делал как бы поддельные снимки, несколько оторванные от реальности из-за неестественных и в то же самое время приглушенных оттенков, словно бы прошедших через светофильтр сна или процесс перепечатки.

Рюдигер Фоглер, герой фильмов Вима Вендерса, бесцельно блуждая, часто делает Поляроиды (или фотографируется в автоматах), словно,

чтобы обмануть свое одиночество с помощью отпечатков, чтобы отделаться от него, но и умножить отделяющее его от мира пространство, поместив последнее в ящик и заставив его выпасть оттуда в виде ничтожных картинок, словно мясо из мясорубки.

118

Поляроид вслед за фотографией хочет добиться статуса искусства, и это его право: можно творить искусство при помощи чего угодно: обрывков бечевки, рук, прикладываемых к любой поверхности. Но красота и сила Поляроида заключаются в другом, они заключаются в этом выплевывающем, поспешном и хрупком устройстве, в его тревожном устремлении, двигаясь вспять, достичь непосредственности. Живущий в Нью-Йорке Андре Кертес, которому уже восемьдесят пять лет, больше не может показываться на улице с фотоаппаратом: тот сразу же украдут. К тому же у него дрожат руки. Сначала он снимал из своего окна через телеобъектив, установив аппарат на штативе. Теперь он остается дома и снимает на Поляроиде преломление света в небольших стеклянных предметах, снимает сидящих на краю окна птиц. И, если он использует Поляроид, то потому, что он в таком возрасте, когда больше не может ждать, пока проявят пленку, он боится, что смерть похитит у него снимки...

Я начал увлекаться (слово «увлекаться» выражает наименьшую степень того, как можно назвать это чувство) фотографией, листая книгу Фолькера Камена «Фотография – это искусство?». Я вел новостную рубрику в одном из иллюстрированных журналов, и пресс-атташе «Эдисьон дю Шен», отвечавшая за французские переводы, отправила мне ее: думаю, совершенно случайно. Я написал небольшую статью, и она стала посылать мне книги. Так я познакомился с фотографией с помощью каталога «Эдисьон дю Шен»: с Дианой Арбус, которую я, словно пораженный молнией, полюбил мгновенно; с Тони Рей-Джонсом, чьи снимки молодых воспитанников Итона я полюбил столь же молниеносно. Я полюбил итонцев, потому что мне бы нравилось носить такие же костюмы, я полюбил их, потому что находил их красивыми, я полюбил их, потому что они представляли для меня неизведанный мир, который никогда не сможет быть моим: колледж. Сразу, с первого взгляда, я полюбил их с той же силой, что и «Фермину Маркес» Валери Ларбо и «Вновь обретенного друга» Фреда Ульмана: фотография поверяла мне те же секреты. Когда я смотрел на эти достойные юные лица, мне казалось, что я мог бы сочинить роман: я постоянно воображал разные эпизоды и пред-

ставлял их актерами; к примеру, я мог заставить их играть «Душевные смуты воспитанника Терлеса» (при виде этих снимков выкристаллизовалась моя навязчивая идея о жизни в колледже).

120 У Дианы Арбус мне особенно понравился снимок с маленькими дурочками в купальниках, которые, запрокинув головы, прыгают на лужайке: я нашел в нем что-то, похожее на безумие или же счастье, я никак не мог определить, и меня завораживало неясное состояние между ужасом и свободой: следует ли наслаждаться, глядя на этот снимок, и правомерно ли такое наслаждение? Но думаю, что такую реакцию вызывают почти все фотографии Арбус.

В книге Фолькера Камена мне понравился очень изящный, прекрасно выстроенный снимок Гойнингена-Гюне, на котором со спины изображены двое в купальных костюмах, сидящие на вышке для прыжков в воду. Мне нравились их оголенные плечи, но больше всего мне нравилась неопределенность пола персонажей. Я испытывал перед этим снимком то же волнение, что и при виде встреченной на улице девушки, исключительно похожей на мальчика, или же при виде мальчика, совершенно схожего с девушкой, метание в переходах от одного пола к другому: должен ли я почувствовать влечение или нет, и стоит ли так ограничивать мое желание?

Я мог бы собрать коллекцию любимых снимков: составить список, последовательно указывая в нем имена подобно тому, как на праздничной ярмарке сшибают одну за другой составленные в ряд на бревнах фигурки. Но я с подозрением отношусь к страсти коллекционера: боюсь, что она приведет всего лишь к пошлой одержимости, к механическому накоплению.



Я мог бы с легкостью выбрать по одному снимку из работ любого фотографа: у Картье-Брессона снятая в Валенсии в 1933 году фотография маленького мальчика, запрокидывающего голову в танце возле облупившейся стены; у Мануэля Альвареса-Браво сделанная в 1934 году фотография убитого молодого рабочего; у Пола Стренда снимок молодого крестьянина из Шаранты; у Эдварда Уэстона одно из шести ню его сына Нила; у Билла Брандта фотография молодого разносчика трески с водруженной на голову мертвой рыбой, похожей на экстравагантную шляпу; у Эдуарда Бубы фотография человека в шляпе, который, стоя на берегу моря, держит на руках уснувшего сына; у Дуэйна Майклса невинная фотография обнаженного юноши в номере отеля, который несет на плечах маленького и тоже обнаженного мальчика с круглым животиком; у Бернара Фокона фотография полога: делящая снимок пополам мачта напротив темного леса, на который собирается обрушиться буря, два вырезанных в виде квадрата и треугольника куса полотна, полоски белой бумаги, размотанной по земле, чтобы изображать блеск воды и т.д.

Но что могло бы послужить темой этой лекции, кроме моего собственного вкуса, небольших и капризных склонностей? Детство? Смерть? Педофорная тема мужчины, несущего на руках ребенка? Или же смесь всех связанных с этим пристрастий?

Я мог бы купить эти фотографии: они оцениваются теперь от одной до трех тысяч франков, я отправился бы в галереи Парижа или Нью-Йорка, попросил достать их из ящиков, из портфолио, я подписал бы чек, и они сразу же стали бы моими. Я даже думал включить их в книгу, но, чем даль-

ше я продвигаюсь, тем они становятся более чуждыми моему рассказу, который, в свою очередь, становится подлинным фотографическим негативом. Он говорит о фотографии негативно, он говорит лишь о призрачных снимках, о снимках, которые не были отпечатаны, о латентных снимках, о снимках до такой степени сокровенных, что из-за этого их невозможно увидеть. Он также становится чем-то, похожим на биографию, написанную при помощи фотографии: каждая история сопровождается историей фотографической, образной, воображаемой. Так что на каком основании я бы присвоил эти другие снимки, эти снимки других людей, их позитивы? Они появляются в моей истории, сталкиваются друг с другом и иногда поселяются в ней, но они никогда не будут моими.

## СТАТЬЯ

123

Настал день, когда я должен был написать статью об Августе Зандере, и у меня сразу же поднялась температура, вызванная, вероятно, тем, что я был не в силах ее написать. Я был слишком впечатлен простотой и совершенством его портретов, безумием проекта Зандера, который хотел установить в межвоенный период в Германии некий вид социальной номенклатуры, связанной с морфологическими типами. Я провел беспокойную ночь: я беспрестанно переписывал статью, спотыкаясь в формулировках. Курьер, который должен был забрать ее, позвонил в семь утра в домофон, а я еще сидел за печатной машинкой.

Температура упала в тот день, когда статья вышла. Указав некоторые биографические ориентиры, простым образом обозначив тип его работы, я хотел придать моей рукописи ту же «объективность», попытка которой читалась на снимках Зандера. Но, когда несколькими днями позже моя температура окончательно спала и я перечитал напечатанную статью, я нашел в ней все признаки моего одиночества и болезни. Я увидел, что посредством его фотографий, которые, однако, были для меня достаточно чуждыми, я говорил лишь о самом себе, и я почти испугался этого...

## ТИШИНА, ГЛУПОСТЬ

– Фотография вошла в твою жизнь. И полностью тебя захватила. Посмотри на свою квартиру: груды папок с материалами по выставкам, повсюду валяются снимки. Даже все, что ты пишешь, полностью посвящено и поглощено фотографией. Не поддаются ей лишь небольшие отступления твоего интимного дневника...

– К тому же заметь, что с некоторых пор фотография стала физической потребностью. Я погружаюсь в нее ради своей работы и пользуюсь ею, чтобы отдохнуть. Я возвращаюсь домой к семи часам, иногда утомленный, прежде я брал книгу и читал (но чтение, когда я устаю, заставляет меня еще сильнее морщить лоб и пресыщает глаза), я пытался подремать, положив голову на спинку кресла и ноги на стол в ожидании, что меня разбудит телефон. Теперь я беру альбом с фотографиями и смотрю на снимки, это меня успокаивает, словно я по волшебству внезапно вхожу в некий пейзаж, но без тех неудобств, которые бы мог вызвать настоящий пейзаж, без перепада температуры, без насекомых, без нападений, без каких бы то ни было перемен. Полное равновесие, успокаивающее нервы. И то же самое с портретом. Фотография всегда связана с тишиной.

- Но разве она в то же время не глупость?
- Замолчи. Я собираюсь в скором времени  
стряхнуть с себя это очарование одним ударом, но  
пока я с ним еще не покончил...

## ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ ВИДЕНИЕ

## III

Женщина с длинными волосами лежит в эмалированной ванне, дно и стенки которой покрыты белой простыней, как делали в прежние времена, чтобы защитить тело от соприкосновения с холодной медью или же от деревянных заноз, она обернула простыню вокруг тела, будто саван, оставив снаружи лишь руки и верхнюю часть туловища выше груди. Предпочтительнее, чтобы это была старая женщина. Вода в ванной должна быть горячей, и от ее поверхности должен идти легкий белый пар, так как ванную комнату нарочно не прогревали, свет должен идти наискосок из расположенного высоко окна.<sup>1</sup>

---

1 Навязчивую идею подобной съемки Гибер воплотил, сфотографировав так, как описано в тексте, свою двоюродную бабушку Луизу.

Я знал И.<sup>1</sup> в течение пяти или шести лет: я занимал должность бумагомарателя в одном журнале, и она, словно порыв ветра, ворвалась в редакцию вместе с агентом, чтобы выбрать фотографию для обложки. Она только что снялась в своем первом фильме, и все говорили только о ней, о ее красоте, о ее возрасте, – ей еще не исполнилось двадцати, – о ее таланте актрисы. Она сказала арт-директору журнала: «Вы можете использовать любые фотографии, какие хотите, кроме вот этой», и я не знаю, почему – из-за его склонности к предательству, из-за того, что она сама называла предательством или же потому, что он просто тупо думал, будто фотография, на которой она кривлялась, более коммерческая, более цепляющая, – именно ее он и выбрал для обложки. Несколько недель спустя И. вновь появилась в редакции, журнал еще не вышел, но она наткнулась на первые пробы обложки, расклеенные по стенам, узнала фотографию, которую в прошлый раз отложила в сторону, и разрыдалась. В тот день она поклялась себе строжайше следить за всеми своими снимками.

---

1 Изабель Аджани.

Несколько месяцев спустя, она указала среди сотрудников редакции на меня (звезда могла свободно выбирать интервьюеров), чтобы я поехал готовить репортаж о фильме, в котором она снималась в Амстердаме. Она заставляла меня ждать часами в баре «Американ Отеля», она трижды откладывала встречу, ее только что номинировали на «Оскар», и она должна была сниматься в телевизионной передаче, запись которой покажут в тот же вечер во всех Соединенных Штатах. В конце концов, я смог поужинать с ней наедине, но лишь для того, чтобы снова отсрочить день интервью, и, когда на следующий день я оказался в снятой ею квартире и положил рядом маленький магнитофон, я не обратил внимания, что она нарочно включила музыку погромче, она говорила со мной очень долго, но при этом очень тихо, и когда я вечером в своей гостинице прослушал пленку, я понял, что ее слова не слышны. Тем не менее, она заставила меня поклясться, что я сотру пленку.

То, как она вела себя по отношению к собственному образу, сводилось к той же попытке все стереть, вернуться назад, предельно все ограничить: она дала эксклюзивное право единственному фотографу, который сразу же после выхода из лаборатории, даже не посмотрев на них, должен был отдать ей контактные снимки, негативы и диапозитивы, и она как попало сунула их в сумку, в которой уже лежала ткацкая лупа, и, оставшись одна, принялась рассматривать их с яростной алчностью: большую часть она уничтожила, исчертила контрольные снимки и поцарапала ногтем или иглой соответствовавшие им негативы, смяла диапозитивы. Я вернулся в Париж без интервью, пришел в редакцию, не солоно хлебавши, но с уве-



ренностью в начале новой дружбы. Эта дружба из года в год укреплялась, основываясь на каких-то мелочах, чаще всего во время телефонных разговоров, ибо мы редко виделись, это был некий вид обоюдного доверия, залог верности.

В это время И. сделала ошибку в формировании своего образа, что привело к ошибке в карьере: она страдала от этого образа инженеру и чудо-ребенка, которым воспользовались и вытолкнули ее на сцену, и хотела выбраться за его пределы и заменить универсальным образом неестественной, поддельной женщины, раскрашенной маской. Макияж ее не уродовал, но полностью лишал своеобразия: от нее оставалась лишь плоская и холодная картинка, которую я проклинал каждый раз, когда видел, листая журнал, или на афише киоска. Для меня вся ее красота заключалась в ее грациозной хрупкости, в ее чрезвычайной бледности, в ее почти прозрачной коже, под которой виднелись жилки, в очень тонких сочленениях ее запястий и шеи. Вместо этого я находил лишь похожий на тысячу других манекен или же напудренное пасхальное яичко, украшенное громоздкими драгоценностями. Мы много раз говорили о том, чтобы сделать фотографии вместе, и, видимо, ярость, вызванная последней обложкой одного модного журнала заставила меня сделать съемку как можно быстрее: я сказал ей, что хочу ее сфотографировать без макияжа, в очень простом черном платье. Я представлял ее в загоне для хищников или крокодилариуме Ботанического сада потерянной, заблудившейся в едкой испарине, посреди клыков, рычания, ржавого металла и камня. Когда мы пришли туда вместе, я обнаружил, что автоматический регулятор экспозиции на аппарате, который одолжил мне один друг, не

работает: я не осмелился ей признаться из страха, что больше никогда не смогу сделать эти снимки, и фотографировал, регулируя выдержку самостоятельно по воспоминаниям о том, как это следует делать. При расставании я не смог сказать ей, был ли я удовлетворен или недоволен съемкой: больше всего я боялся, что фотографии не получились.

130

Она настояла на том, чтобы прийти на следующий день взглянуть на них, когда я заберу их из лаборатории. Увидев, как я вхожу, девушка в лаборатории сразу же протянула мне конверт, сказав с легкой иронией: «Это вы сделали эти снимки?» – «Да, а почему вы спрашиваете, они не получились?». Я еще не успел открыть конверт и рассердился, что кто-то смотрел их у меня за спиной. Но фотографии не были испорченными: большинство удалось с технической точки зрения, одно это было уже хорошо. И. сказала мне, что они ей очень понравились, прошел уже год, как ее не фотографировали, и она хотела повесить их все на стене у себя дома. Я заказал отпечатать лучшие в трех экземплярах и предоставил ей полную свободу действий. Дни шли, и я собирался уехать на неделю в Венецию. Я часто рассматривал фотографии, приходя во все большую растерянность: я по-прежнему не знал, должен ли быть ими доволен или разочарован, я не ощущал, что они принадлежат мне, и чувствовал себя как будто задемым из-за того, сколько в них вложил, я говорил себе: «Это просто хорошие портреты И., и все». Я их снял, но не знал, что с ними делать. Я прочитал в газете, что крокодиляриум и загоны для хищников в Ботаническом саду только что закрылись для посетителей из-за реконструкции. Эти места больше не будут прежними, а И. никогда не сможет там оказаться. Это должно было сделать

снимки уникальными, но, странным образом, не делало их в моих глазах более ценными.

Утром того дня, когда я должен был уезжать в Венецию, я без какого бы то ни было предварительного умысла проснулся, удивляясь самому себе, с такой мыслью: «Я пойду и продам фотографии И., и продам их журналу, у которого самый большой тираж». Я попытался дозвониться до И., чтобы ее предупредить, но ее не было дома, и ее отсутствие мне помогло. Я вошел в здание редакции журнала, в котором меня никто не знал, и холодно сказал жирному и забитому человеку, который назвался главным: «У меня есть фотографии И., вот, они вас интересуют?» – «Сколько вы хотите за них?» – «Один миллион». – «Вы, судя по всему, не имеете никакого понятия о расценках, это слишком для девяти фотографий, к тому же они еще черно-белые»... Я колебался и согласился оставить фотографии в обмен на чек на половину запрошенной суммы. Но я не прикасался к чеку, я перезвонил И. Ее по-прежнему не было дома. Я написал ей письмо, потом второе, я оставил ей номер телефона своего отеля в Венеции.

Вытянувшись в поту на сиденье поезда, я никак не мог заснуть, ошалевший и истомившийся, затем уязвленный, раскаивающийся в том, что я сделал, словно в необдуманном, безрассудном поступке, в предательстве, в отвратительной мелочности. Как только я приехал, мне позвонила И.: я разрыдался. Она только что получила мои письма, она сказала мне: «Значит, ты был не совсем мной доволен, ты решил отомстить». Я написал ей новое письмо: мне виделось, что я в небольшом биплане, который камнем падает в бурный поток на дне глубокого ущелья между высоких гор, по которому несутся байдарки, потом я прятался на

высоком дереве и смотрел на мелькавших с разных сторон больших сторожевых собак, которые гнались за дикими лошадьми и до крови кусали их шеи, лезвием бритвы я отрезал лапы собаки, которая душила лошадь. В тот же вечер я сел в поезд в Париж. Прямо с вокзала я отправился на такси в редакцию журнала. Я вырос вместе с чемоданом перед вялым начальником, он не мог понять, в чем дело, он шепотом сказал мне, подмигнув и указывая на какую-то секретаршу: «Эта должна хорошо сосать, а?», и меня затрясло от ужаса, когда я подумал о месте, где я мог покинуть И., я сказал ему сухо: «Я пришел забрать фотографии обратно» и положил чек с гарантией на стол. Вначале он отказался их вернуть, но затем увидел, что я не уйду до тех пор, пока не получу фотографии, и, в конце концов, порвал данную мне гарантию.

Я позвонил И.: сперва я поступил бессовестно, а теперь – как рыцарь. И. сказала мне очень вежливо: «В сущности, ты это сделал только для того, чтобы иметь возможность написать мне. Ты мне никогда не писал, и я счастлива, что у меня есть твои письма». Тем не менее, немного пристыженный, я не стал рассказывать эту историю своим друзьям. Объясняя свое поспешное возвращение, я рассказывал вот эту очаровательную историю: «Несмотря на приближающийся карнавал, Венеция была холодной и мрачной. Я один пошел в бар «Даниэли» и заказал бокал «Беллини», вы знаете этот коктейль из белых протертых персиков, смешанных с «Асти Спуманте». Бармен мне сказал: «Но ведь сейчас не сезон, месье», и его ответ меня настолько раздосадовал, что я сразу же отправился собирать чемодан...» Позже я мог дать и такое объяснение: чтобы отомстить за тот образ И., который мне не нравился, я хотел насильно за-

менить его тем ее образом, который был для меня дорог, своим собственным ее видением, в итоге это был некий бунт. Но этого объяснения было недостаточно: я должен был держаться настороже...

## ДОКАЗАТЕЛЬСТВО

Когда покидаешь Восточный Берлин, на таможене Фридрихштрассе человек в военной форме держит в руках раскрытый паспорт, и глаза с десятков раз механически, скачками, но безошибочно ходят взад и вперед от лица к фотографии, чтобы удостовериться в совпадении, сходстве каждой черты: можно подумать, что лицо расчерчено на равные квадраты и при каждом взгляде таможенник берет очередную пробу, прощает вам какую-то часть лица, когда же она вкупе с остальными составит некую разновидность фотографического паззла, загорится зеленый огонек, разрешающий выход. Фотография служит безоговорочным доказательством: расположенная возле цифр, дат, имен, печатей и подписей, она подтверждает ваше право находиться с одной или другой стороны стены.

Но взгляд таможенника, ходящий взад и вперед, вызывает у меня головокружение: вдруг этот взгляд остановится на каком-то участке лица и более не двинется с места, зазвенит сигнал? Вдруг мое лицо не будет похоже на снимок? Вдруг мое обычное выражение лица изменится, или фотография сама как-либо меня выдаст? Вдруг взгляд механического устройства таможенника ослабевает, выйдет из строя и перестанет передавать цен-

тральному компьютеру шифры сходства? Вдруг мой собственный взгляд, охваченный страхом, начнет косить? Или мой рот от меня отречется? Или все мое лицо опустится вниз? Я влипну, мне придется снова фотографироваться в первом попавшемся фотоавтомате, и получившийся снимок будет еще меньше походить на тот, что был признан действительным.

Таможенник просит девушку убрать волосы, чтобы показать ему уши, так как на снимке они видны, а теперь спрятаны под копной волос, и он проверяет, действительно ли они проколоты, как на снимке, но, может быть, это всего лишь ретушь на фотографии, может уши девушки были проколоты совсем недавно, уже после того, как был сделан снимок, фотография – бессильное доказательство подобия для полиции.

## РЕТУШИСТКА

В темной мастерской, между печатных станков и покатых столов, среди кисточек, чернил, карандашей, пастели и пузырьков с химическими составами, предназначение которых она не намерена раскрывать, склонившись над картой мира, сидит ретушистка.

Как-то раз фотограф принес ей несколько предназначавшихся для выставки снимков, негативы которых были слегка поцарапаны. У модели по всему телу были веснушки. Когда фотограф пришел за заказом, смущавших его белых царапин не было, но не было и веснушек на коже модели. Стремясь к совершенству, ретушистка одним взмахом руки заставила их исчезнуть...

Другой фотограф принес ей снимки, которые уже пытались неумело отретушировать в другой лаборатории. Ретушистка сердится: «Мне не нравится, что кто-то пытается делать мою работу, – она грубовато протирает снимок смоченным в спирте кусочком ваты, снимок коробится. – Не волнуйтесь, я знаю, как это делается», – потом берет похожую на улитку электрическую сушилку, чтобы высушить снимок. Когда фотограф будет забирать снимок, он напрасно станет искать небольшой изъян, от которого хотел избавиться, и



поворачивать оттиск на свету под всеми углами, он его не найдет.

Клиенты ретушистки – рекламные агентства, фотолаборатории, художественные мастерские, модные журналы, еженедельники, газеты, фармацевты и, конечно, фотографы.

«Всегда отталкиваешься от самого снимка, – говорит ретушистка. Работаешь с бромидом серебра или же добавляешь цвет. Это делается с помощью химикатов. Во время печати снимок теряет в качестве, поэтому нужна ретушь. Всё нужно усилить, достичь более светлых оттенков освещения, сделать темное более темным, а промежуточные оттенки такими, чтобы они лучше смотрелись. Например, на черно-белом снимке ювелирного украшения необходимо добавить побольше света и блеска. Это все равно что лица. Чаще всего вы кажетесь себе менее красивым, когда вас фотографируют, нежели когда вы смотрите в зеркало. Фотография ничего не прячет. Слишком плоское лицо без особого рельефа щек или скул можно сделать более выразительным. Расположенную чуть ниже бровь или же глаз, который больше другого, можно исправить. Лицо часто ассиметрично, ретушь позволяет сделать рот более четко очерченным, одинаковым с обеих сторон. Веснушки, прыщики или круги под глазами нежелательны для рекламы косметических кремов, поэтому их удаляют. Морщины, образовавшиеся от усталости, следует стереть, но надо быть осторожным по отношению к мимическим морщинам. У самых красивых рук тоже есть недостатки, суставы делают более тонкими, но здесь важно не перестараться. При этом обязательно нужно разбираться в анатомии... При ретуши иногда делают также фотомонтаж: если известный еженедельник решил убрать

со снимка кого-то, чье присутствие возле известных людей нежелательно, его сводят химикатами. То есть я хочу сказать, что при помощи средств, стирающих то, что было запечатлено на снимке, можно достичь подлинной белизны. Вернуться к пустому кадру».

138

Для рекламных агентств, средств информации и других клиентов ретушеры служат тайными агентами, неназываемыми темными исполнителями, великими губителями несовершенства. Ретушистка очищает и украшает реальность. Она немного волшебница: может заставить взлететь стоящие на земле самолеты, заставить вырасти на лысой голове волосы для рекламы лосьонов от выпадения. Она может закрыть открытые глаза и снова открыть закрытые, она может заставить маршировать мертвецов.

## ПОДДЕЛКА

Мне приснился странный сон о фотографии убитого юноши, сделанной Мануэлем Альваресом-Браво: я хотел купить ее и внес задаток хранившей его галерее. На фотографии изображен рабочий, павший во время демонстрации 1934 года в Мексике. Ремень все еще блестит на животе, белая рубашка расстегнута, кровь, вытекающая из рта, напоминает кляп, кровь с затылка, стекая вниз, словно образует пылающую шевелюру. Его рука покоится на земле, простертая так, будто он летит.

Я пошел забрать фотографию из галереи: она была уже приготовлена самим Альваресом-Браво, вставлена в картонную рамку и приклеена к ней в нескольких местах с обратной стороны скотчем. Но он покрыл ее сверху некрасивым и плотным листком кальки, вероятно, чтобы защитить, и мне захотелось убрать кальку. Оказалось, что фотография запечатана в очень тесный пластиковый футляр, из которого я едва смог ее вытащить. Я подумал, что вся эта упаковка предназначалась лишь для того, чтобы скрыть некий изъян фотографии, продать некачественный тираж, но я вынул из пластика совершенно иную, весьма банальную фотографию, на который был

изображен несколько более плотный, чем тот рабочий, сидящий мужчина с прикрытыми глазами. Смерть была всего лишь ретушью, кровь была нарисована с обратной стороны кальки. А.<sup>1</sup>, которая должна была продать мне снимок, от ярости сразу же смяла его, и я хотел расправить его в доказательство мошенничества. Т., сопровождавший меня, сказал: «Ты так запутался из-за этой фотографии, что даже хотел купить ее. И чего теперь ты хочешь с ней делать? Она была прекрасна, тебе не следовало доставать ее из пластикового футляра». Я рассердился на Альвареса-Браво, не из-за того, что он совершил подделку, но из-за того, что он таким образом играл со смертью (продавал мне поддельную смерть, тогда как за эту цену я хотел настоящую)... Когда я проснулся, то вводящий в заблуждение пластик, обманчивая калька показали мне непреложными истинами фотографии: время проявляется в снимках, словно гримаса, оно похищает их, искажает; чарующие и замкнутые, в конце концов, они начинают говорить уже совсем не о том, что было на них изображено.

---

1 Агат Гайар, владелица одной из первых парижских фотогалерей, открытой в 1975 году и существующей до сих пор. Гайар выставяла многих фотографов, о которых рассказывает Гибер, и была его близким другом.

## ДИАПОЗИТИВЫ

Чтобы воскрешать в памяти чьи-то лица, у нас есть нечто вроде более или менее непосредственных, более или менее размытых, более или менее выцветших мысленных диапозитивов. Нам кажется, что у нас в голове, прямо за глазами есть некий экран, устройства для подачи диапозитивов, кассеты со снимками, более или менее нам известные, более или менее готовые к работе, и затем кассеты более удаленные, расположенные повыше, куда мы время от времени забираемся, чтобы отыскать диапозитив более древний, позабытый, лицо, незаметно скользящее в сторону, прежде чем упасть в западню, в открытый люк или в огонь, и иногда мы больше не находим диапозитива, у нас есть лишь номер его кассеты, но нужный диапозитив потерялся, мы знаем только его имя, тогда мы пересматриваем все снимки из той же кассеты, которые еще не потеряны, и пытаемся восстановить пожертвованный образ с помощью наложений, сопоставлений, но иногда не появляется ничего существенного, это всего лишь форма носа, похожего на отвратительную накладку, или же одна модуляция голоса, словно ноты полусломанной музыкальной шкатулки, или же только цвет волос, воспоминание об одежде, один

неясный запах, всегда призрачный, или же вонь гниения: это всего лишь туманный, расплывчатый и неполный образ, мучительный, потому что требует стольких усилий, молит о своем возвращении к жизни.

142 Эти снимки представляют собой разновидности неких абстракций, подтверждений существования, расположения или неприязни. Это не доподлинные крупные планы, а как бы крупные планы в их уменьшенном виде, миниатюры, похожие на высушенные кабийские головы. Еще они похожи на дрожание последнего видения, последние отзвуки голоса, звучащие в тишине перед самым наступлением сна.

Я пытаюсь еще раз пересмотреть в своей голове диапозитивы наиболее знакомых, наиболее близких мне кассет: мне кажется, что они всегда будут стоять на своих местах, недвижимо, и, может быть, именно в них находятся самые абстрактные снимки, ибо мне не нужно их передвигать, переделывать, до них рукой подать, вот они, я хотел бы от них избавиться, и я не могу этого сделать: лица моих родителей, лицо Т., лицо Ив., лицо К., лицо М., лицо П., лицо Ф., даже мертвое лицо Б., даже те лица, которые я больше никогда не увижу, все они находятся на разном удалении от меня, и я могу их переложить из одной кассеты в другую, положить их ближе или дальше, ибо мне случается приводить в порядок эти кассеты, и иногда я их выбрасываю, или же скорее они исчезают сами, они уступают, отказываются от дальнейших попыток, отпускают меня, оставляя свободное место, их будто разлагают какие-то другие субстанции. Есть лица, которые я видел только один раз, и те, что неотвратимо от меня отдаляются, несмотря на все мои усилия: вместе с ними я продви-

гаюсь вперед, пятась по эскалатору, они слишком тяжелы, похожи на мертвый груз, и я вынужден в тот или иной момент уронить их. Но я пытаюсь узнать, что именно определяет лица самые значимые, какие штрихи их запечатлели: маски это или какое-то свечение.

Самые далекие лица – словно слишком темные или слишком тусклые картинки, которым нужна реставрация, большее время для экспозиции, они восстанавливаются очень долго, и с каждым новым воспоминанием они словно контратипы других контратипов, каждый раз чуть больше удаляются от оригинала. Лица самые близкие, родные определяются уже даже не цветом глаз, очертаниями губ или носа, даже не возрастом, они словно самые важные, необходимые образы, вкрапления, нестираемые пятна.

(Каждая смерть будет вести к разрушению этой фотографической основы, которая, как говорят, появится напоследок в лучезарном свете сознания).

## АПТЕКАРЬ ИЗ ВОЖИРАРА

В те времена на улице Вожирар прямо напротив моего дома, чуть в глубине еще была очень тесная, зажатая, сдавленная с двух сторон магазинами одежды аптекарская лавка, всегда темная, со стеной обшивкой из старого лакированного дерева; в фарфоровых бутылках с латинскими названиями хранились всевозможные травы, бальзамы, порошки. Но главное, что аптекарем был почтенный, всегда одинокий старик – может быть, вдовец или холостяк, появлявшийся исключительно в темно-синем костюме и с бабочкой, которая, наверное, была его гордостью. Он жил в такой же тесной, как и сама лавка, задней комнате и продавал только определенные вещи, остальные казались ему слишком фривольными, он еще взвешивал препараты на небольших весах, сжимая пинцет, а кассовый аппарат жутко грохотал, когда аптекарь нажимал на клавиши. Все в этом магазине было устаревшим. Самому владельцу, вероятно, было уже столько лет, что он должен был перестать работать, однако он сопротивлялся. Он общался со своими клиентами с высокомерной учтивостью. Чудилось, что его белые брови с ресницами, распавшаяся за слишком толстыми стеклами очков, тихо осыпаются на костюмные лацканы.



Каждый день ровно в половине первого он закрывал лавку и затем очень медленно пересекал улицу и входил в кафе, расположенное напротив его магазина. Ему не нужно было ничего заказывать: гарсон, который называл его «доктор», сразу подавал ему яйца под майонезом и кружку пива. Потом доктор ел пирог дня, предварительно осведомившись у гарсона, из каких фруктов тот приготовлен сегодня, но этот вопрос задавался по привычке, он не слушал ответа. Я наблюдал за стариком и входил в его магазин с благоговением, почти что со страхом; запах лекарств был удушающим. Когда у него спрашивали лекарство, указывая точное название, он неизменно приносил другое, а, если покупатель настаивал, говорил, что такое лекарство больше не выпускают или же что отказывается его продавать, потому что считает вредным или бесполезным. Казалось, что он продолжает работать лишь ради удовольствия, он отказывался выставлять на витрине новый товар, презирал деньги.

Однажды мне захотелось его сфотографировать. Я знал, что магазин скоро исчезнет и надо торопиться. Я спрятал свой небольшой аппарат в кармане пальто и дошел до аптеки. Я несколько раз прошел мимо витрины: в лавке все время кто-нибудь был, заходил или выходил из нее, я начал нервно кружить вокруг, расхаживал взад и вперед по тротуару. Я боялся, что торговцы с противоположной стороны улицы заметят мой бег по кругу, напоминающий подготовку к нападению, и старался отходить подальше. Наконец, я решительным шагом вернулся обратно и зашел в магазин. Когда я почувствовал на себе взгляд старика, мне показалось, что он смотрит на меня из-за тяжелых очков с подозрением, и я осмелился лишь попро-

силь лекарството, название которого сразу же пронеслось у меня в мыслях. Когда он вернулся из дальней комнаты, я мог свободно навести на него объектив и сразу же убежать, я этого не сделал.

146 Спустя пять минут я вернулся, держа фотоаппарат в руке, и спросил его разрешение сделать фотографию. Он тотчас же указал мне на дверь и, так как я еще колебался, он открыл какой-то ящик и положил в него руку, снова приказав мне убираться, как если бы собирался вынуть из ящика револьвер или же какое-то другое средство самообороны... Похолодев, дрожа, я вышел. Просьба о том, чтобы сделать снимок, пусть и учтивая, была до такой степени насильственной, угрожающей, что он был готов взяться за оружие или как-то иначе вступить в бой, ведь, может быть, в ящике ничего и не было...

Через несколько недель или несколько месяцев я заметил, что лавка фармацевта полностью переделана и модернизирована: стенная обшивка из лакированного дерева заменена шкафчиками с металлическими выдвижными ящичками, фарфоровые бутылки исчезли. Я каждый день проходил мимо до автобусной остановки, но старался не обращать внимания, что там ремонт. Старика в костюме заменили молодые женщины в белых халатах. Я больше его не видел.

## ФОТОГРАФИЯ В НЕПОСРЕДСТВЕННОЙ БЛИЗОСТИ СМЕРТИ

147

К осени 77-го года (нахожу эту дату в своем дневнике) я был знаком с Р.Б.<sup>1</sup>, писателем, уже около полугода с тех пор, как отправил ему свою книгу и получил ответ; мы стали обмениваться письмами. Потом мы увиделись и много раз вместе ужинали. Он живет один с матерью, уже очень старой и больной. Часто именно она отвечает на мои звонки, я знаю ее голос. Но в течение всей той осени Р.Б. отменял наши встречи: мать болела, и он за нею ухаживал. Ее голос был все более и более слабым и печальным на другом конце провода, она отвечала с усталой вежливостью. Я представлял, как он в запертой и темной квартире на Сен-Сюльпис очень мягко играет на пианино пожилой, очень бледной, очень уставшей даме, лежащей под белым одеялом, но по-прежнему, как

---

1 Ролан Барт. Гибера и Барта связывали довольно напряженные и тесные отношения, закончившиеся разочарованием со стороны Гибера. Он нуждался в Барте как в наставнике, Барт же говорил: «На твой счет я совершенно спокоен, я верю в очарование твоих текстов» и не давал никаких советов, что не мешало ему делать Гиберу определенные предложения, а последнему, в свою очередь, отказывать Барту.

мне думается, поднимающейся с постели, чтобы приготовить сыну поесть. И как он, возвращаясь, читает ей, безмятежно развлекает ее, что-то напевает, прикладывает губами к ее тяжелым от жара векам.

148 Однажды я написал ему письмо, чтобы сказать о своем желании сфотографировать его с матерью, ведь именно ей он посвящал все свое время и все нежные чувства, с нею его связывали самые прочные узы. Фотография сама по себе могла быть простой и банальной (я представляю эту фотографию несколько заурядной: мать лежит или же сидит на стуле, а он стоит возле нее, может быть, держа за руку), она даже могла быть технически неудавшейся, в любом случае она была бы довольно сильной. Это была именно «та самая» фотография Р.Б., единственно для меня возможная в тот момент.

Я не получил ответа и беспокоился, как бы мое предложение, пусть и высказанное с большой осторожностью, не покорило его или просто-напросто не потревожило, так как принадлежало к тому роду просьб, которые его угнетали: просьба о составлении предисловий, статей, участия в теле- и радиопередачах, предоставлении фотографий, выступлениях или съемках, и, в конце концов, о краже сил и времени, отнятом у его собственной работы... Дней через десять я позвонил ему, несколько беспокоясь по поводу его ответа.

Его голос был еще более тусклым, еще более угасающим, чем обычно. Я спросил его, получил ли он мое письмо. Он мне сказал: «А ты не знаешь? Десять дней назад мама скончалась...». Значит, он получил письмо уже после смерти матери, или когда она была при смерти или умерла только что. Я не пытался узнать, на какой именно момент

пришлось мое письмо и не погрузило ли оно его в еще большее отчаяние, или не выбросил ли он его с презрением, с отвращением к этой произвольной бестактности. Я рассыпался в извинениях, но он уклонился от ответа и снова перенес время нашей встречи, сославшись на то, что чувствует себя неуверенно после ее смерти, похорон и оформления наследства, а также на усиливающуюся боль, привыкание к одиночеству, очень медленное и тяжелое погружение в новый мир, мир без нее, мир без мамы... Я боялся, что письмо будет стоять между нами всегда, будто черный провал, вечное сожаление, какой-то необдуманный шаг.

Это одинокое приключение (одинокое еще потому, что оно потерпело неудачу, и фотография, похищенная смертью, так и не была сделана) заставило меня осознать одну вещь: довольно редко возникавшее у меня желание фотографировать и то, что именно я хотел фотографировать, всегда было связано с непосредственной близостью смерти, то есть с чем-то непристойным, и в том случае, когда мое предложение сразу же оказывалось «устаревшим», как было сейчас, с извинениями. К. Р., которому я приблизительно в то же время рассказал о желании сфотографировать актера М.Л. вместе с теткой и парализованной матерью, подобрал слово, чтобы определить мой интерес: назвал его «порочным».

Но этот интерес к «непосредственной близости смерти» (на самом деле всеобщий и почти что ничем не примечательный, если речь идет о фотографии) разве не оказывается удачей всех репортеров, всех фотографов, отправленных на войну, в места катастроф или голода, если они привозят снимок, сделанный в непосредственной близости смерти или даже снимок самой смерти? Я все вре-

мя представляю себе револьвер, приставленный к виску человека с искаженным лицом, которое через секунду разнесет на части, или человека, остающегося стоять на коленях без головы, после того, как ее только что отрубили саблей. Фотография, на которой запечатлен момент, предшествующий смерти или следующий за смертью, всегда в непосредственной ее близости по времени или в пространстве, даже если фотография снята технически плохо, размыта или скверно кадрирована, даже, если фотограф никому не известен, сама по себе уже способна принести прибыль: наверняка найдутся средства информации, пресса и телестанции, которые распространят и передадут ее в разные страны. Ее будут воспроизводить и множить до бесконечности; она останется в воображении, расплывчатая, повторенная несметное количество раз, по-прежнему вызывая волнение, словно некая смутная угроза, или же средство испытать наслаждение, что ты находишься за ее пределами и можешь смотреть на фотографию и дальше.

(Люди ведь смотрят на рану, изображенную на картине, на разверстую красную плоть в боку Христа, а на улице они смотрят на собачьи испражнения. Тогда почему крови и отбросам не быть двумя великими притягательными силами фотографии?)

## IV

Сцена должна происходить в анатомическом театре; ученики – молодые женщины и мужчины в белых халатах, сошли со скамеек и встали полукругом возле учителя и предмета его исследования. Недалеко от них могут располагаться модель тела с обнаженными мышцами, ряды склянок, полки с различными инструментами, предназначенными для вскрытия, ножи, скальпели, плоские или закругленные резцы. Учитель – лысый мужчина с абсолютно гладкой головой и очками в стальной оправе, появляется на каждом снимке. Сцена амфитеатра в центре сидячих рядов должна быть посыпана песком или опилками, как арена цирка.

Предметом исследования должен быть молодой человек, только что умерший, но нетронутый, на его теле нет ни одной раны, ни следа крови. Он должен быть просто очень бледным, весь напудрен, с закрытыми глазами, но его гладкие и чистые губы должны, будто в полусне, почти улыбаться, он должен покоиться на узкой столешнице белого мрамора, чугунные ножки которой погружены в песок или опилки. Его тело с раздвинутыми ногами лежит на деревянной доске с двумя

прямоугольниками по краям, очертаниями напоминающей колотушку прачки; его приподнятые ноги висят в пустоте, как при обследовании половых органов. Затылок поддерживается маленьким металлическим подголовником, обернутым кусками разорванной белой простыни, с основанием, также погруженным в песок на некотором удалении от стола, или же голова с длинными темными или светлыми волосами также просто свисает вниз; мраморная плита заканчивается на уровне плеч. Учитель с учениками медленно отходят в сторону от объекта до тех пор, пока все не исчезнет из кадра.

На втором снимке, снятом на расстоянии, может показаться, что видна шея молодого человека со снятой местами кожей и оголенным подкожным покровом более темного цвета с искусно расположенными прожилками.

На последнем снимке на голову молодого человека в пустынном амфитеатре набросили лишь кусок белой материи, чтобы скрыть рану.



Расклеивая повсюду на рю де Ренн, на Сен-Жермен, – во всех местах, где она шла накануне или в день смерти, – снимок девятнадцатилетней девушки, чье расчлененное тело нашли в пластиковых пакетах для отходов от вскрытий медицинского факультета, бригады уголовного розыска вынуждают прохожих заниматься вандализмом (я сам решаюсь сделать надпись на одном из объявлений через несколько месяцев ожидания, лишь в тот день, когда их снимают со стеклянных дверей магазинов, словно их присутствие там все время оттягивало момент исполнения неотступного рока, вызванного к жизни самой фотографией).

Это обычный снимок, сделанный на солнце-пекле во время каникул возле густого высохшего куста на лужайке. На девушке белая майка, вырез которой, слишком ярко очерченный чернотелым контрастным снимком, скрывает на шее зловещий знак: шея должна была быть рассечена именно в этом месте, голову до сих пор не нашли. Девушка на фото еще жива: она отворачивается из-за солнца, против которого ее поместил фотограф, вероятно, неопытный, может быть, убийца. К тому же солнце, посреди ярких лучей которого ее поместили, само по себе уже представляет не-

кую пытку, вызывающую на искаженном лице испарину и своего рода намек на лживость. Расположенный под фотографией текст восполняет все пробелы воображения, прося дать дополнительную информацию для разоблачения преступника: перед исчезновением, когда она была убита, на девушке были джинсы, черная кожаная куртка, у нее была похожая на рюкзак сумка, описано все, вплоть до ее обуви, черных ботинок со следами побелки, так как недавно она их испачкала. У нее был с собой чужой плеер марки «Сони». Наскоро приводилось антропометрическое описание, указывающее, что у нее карие глаза, светлые волосы; оттенки добавлялись словно вручную, чтобы дать возможность представить размеры тела, снятого чуть выше пояса и не полностью видного на фотографии.

Антропометрическое описание становилось описанием порнографическим, когда раскрывало нам более интимные детали тела: небольшая и выпуклая родинка в самом начале шеи, спрятанная майкой, длинный шрам на локте, с помощью которого ее опознали. Две милые черты, которые убийца, может быть, целовал, которые лишили его разума, а потом выдали. Совокупность описаний перестает относиться к самой фотографии, чтобы ожить в воображаемом кинофильме.

Показав весь текст прохожим зрителям, объявление разворачивает перед ними второй текст, похожий на кинематографическую ленту, состоящую из других сведений, статей в журналах, которые вкуче сами оказываются убийцей и вынуждают зрителей неким образом заняться садизмом: самому принять участие в новом убийстве, словно бы восстанавливая все обстоятельства происшествия. Глядя на это еще живое лицо, невоз-

можно не предсказывать ему будущее, в котором произойдет преступление.

Может быть, девушка была убита у себя дома, и потом ее тело принесли на медицинский факультет, чтобы от него избавиться? Или же ее пригласили на факультет под предлогом того, чтобы показать ей анатомический театр, пока она не заметит, что судьба ее окажется среди остальных трупов? Хотели ли ее столкнуть в губительный люк, чтобы не оставить потом ни следов, ни улик?

155

На снимок, на облик живого человека накладывается картина полностью воображаемых предельных боли и ужаса, будто некий садистский оттиск, лента снафф-муви (из фильмов, которые сняла бы для садистов американская мафия: актеров убивали прямо перед камерой, без имитации). Прохожий становится убийцей и хочет, чтобы его считали невиновным.

## ДОКАЗАТЕЛЬСТВО ОТ ПРОТИВНОГО

Вот доказательство, что фотографии не безгрешны, что они не увядшие послания, безжизненные предметы, забальзамированные с помощью закрепителя. Вот доказательство, что они способны воздействовать и выдавать то, что прячется на их тонкой поверхности. Вот доказательство, что они строят не только свои прямые линии и квадратуры, но и заговоры, что они порождают проклятия. Вот доказательство, что они составляют рыхлую субстанцию, вбирающую в себя людской рассудок. Вот когда можно согласиться с индейцами, считающими, что фотографирование служит определенным видом убийства. Вот когда можно подтвердить суеверия простых женщин...

Сцена происходит на парижской улице Сен-Жак в небольшом книжном магазине, зажатом между лавкой скорняка и вьетнамским рестораном. Вывеска говорит об оккультных науках. Витрина полностью забита книгами с названиями «Дом тишины», «В стране голубых гор», они рассказывают о реинкарнации и спиритизме. Когда-то там жил маг, и его дух является до сих пор, хотя тело похоронено на кладбище Пер-Лашез. На прозрачной двери магазина начерчены схематичные линии рук и круги планетных орбит.

Заходишь внутрь и сразу чувствуешь поднимающийся из склянок странный запах амбры; может быть, это всего лишь ладан. Простые женщины, о которых я уже упоминал, пришли со своими дочерьми, они сидят, ожидая, когда голос излечит их. Непроницаемая дверь, на которой написано «Посторонним вход воспрещен», скрывает откровение, молчаливую обеспокоенность, бессонные ночи, которые, как и было обещано, способствуют особенной концентрации, пока безостановочно качается из стороны в сторону маятник над изображением, возле него следует положить руки, чтобы изгнать злого духа этих бессонных ночей, как и было обещано, от них у провидца уже появились черные круги под глазами. Изгнание такого зла, подобные бессонные ночи стоят недорого, это можно проверить, всего сорок франков. Тем не менее, дурацкого вида мужчина только что оставил в кассе триста семьдесят франков. Медиум вовсе не выглядит шарлатаном, у него нет факирской шапочки, нет перстней со сплетенными змеями, нет сверкающего, словно рубин, взгляда. Наоборот, его взгляд такой же невыразительный, как и его костюм, слишком толстый галстучный узел, засаленные волосы, в которых почти сразу же можно различить перхоть. Ложь вместе с уверенной, тихой жадностью просвечивают лишь где-то в глубине потухших глаз. История сама опровергнет все подозрения.

Героиню истории, якобы случившейся на самом деле, зовут И. Несколько месяцев, уже почти год она чувствует себя раздавленной силой, природу которой не может распознать. Когда она хочет сделать шаг, ей кажется, будто ее ногу кто-то удерживает. Когда она хочет встать, ей кажется, что уже две руки вынуждают ее сесть обратно.

Она рассказывает об этом подруге, вернувшейся из путешествия по Востоку, и та ей отвечает: «Может быть, тебя сглазили. Я знаю одного человека, который снимает порчу с помощью фотографии. Я тебя отведу...» Она соглашается и называется другим именем, так как ее настоящее имя слишком известно. Человек, которого мы уже описали, принимает ее следующим образом: «Мне нужна фотография, но фотография не любая, фотография свежая, из автомата или поляроида, понимаете, фотография, которая еще не была в чужих руках, фотография, изображение на которой еще не вполне закрепилось и, главное, чтобы при проявке ее не опускали в ванночку с другими пленками, излучения которых могли бы смешаться с ее собственным, а флюиды соприкоснуться. Фотография без ретуши, лицо тут не имеет особого значения. У нас есть третий глаз, мы можем увидеть, что за всем кроется, и, если вы стали жертвой чьего бы то ни было воздействия, то я и моя жена его обнаружим... Пойдите на станцию метро «Мобер», там есть фотоавтомат, а потом возвращайтесь ко мне». И. возвращается с цветным снимком, снятом на белом фоне в автомате, он еще не совсем высох, и кажется, что вокруг головы вырисовывается что-то вроде синего ореола. Человек протягивает ей ножницы, чтобы отрезать от вышедшей из машины полоски один снимок: «Приходите через неделю, да, через неделю, а что вы думаете, до вас еще нужно проверить сто шестьдесят других случаев». Прежде чем она покидает лавку, туда входит мужчина и называет свое имя. Ему почти сразу же возвращают его фотографию: «Нет, месье, на вас нет порчи, с вас сорок франков за изыскания»...

В назначенную пятницу И. возвращается в лавку. Владелец ее сразу же узнает: «Да, на вас есть порча, сделанная в ноябре 1979 года, вас тер-

зает маленький индеец, мы заставим его уйти». И. пытается отыскать в памяти событие, которое совпадало бы с указанной датой, что заставляет нас перенести рассказ в прошлое.

В ноябре 1979 года лучший друг мужа И. умер от передозировки, и муж от этого испытывает непосильное чувство вины, ибо именно он достал для того наркотики. Его чувство вины переходит к И. Она оставила у себя в спальне фотографию умершего юноши: это была последняя его фотография, и на этой фотографии он изображен в облике индейца; к тому же он прибавил в надписи под фотографией слово «индеец» к своему имени, словно чтобы сглазить И. и в то же время бросить вызов магу, который через год с лишним после смерти юноши разоблачит его. Индеец с повешенной на стену фотографии в течение целого года проникал в тело И., словно некое губительное излучение. Очень волнующая история, вы не находите?

## МЕМОРИАЛ ПРОСТОДУШНЫХ СЕРДЕЦ

Собравшись однажды воскресным вечером пойти в «Олимпию» (не для того, чтобы позубоскалить, и не для того, чтобы сидеть снобом, а просто так, из любопытства) на спектакль певицы Д.<sup>1</sup>, я вдруг почувствовал, может быть, мимолетную, а может, какую-то непоправимую печаль, словно я что-то утратил.

Дети сидят на коленях родителей, они захватили с собой трещотки, они стучат ногами, вспышки «Инстаматика» сверкают каждые тридцать секунд. Мои соседи, милая пара, рассказывают мне, что приходят сюда каждый вечер. В конце каждой песни они задыхаются, вопя имя певицы, они хотят бросить ей три завернутые в целлофан розы, купленные специально, но надо дождаться финала, это настоящая пытка.

Люди пришли, чтобы поклониться образу, фигуре, стоящей в лучах прожекторов, имени, голосу, своему собственному поклонению. Неважно, какие слова, даже если они рифмуются по-идиотски. Неважно, какая музыка, даже если она скверно написана и надуманна. Неважно, какие

---

1 Гибер рассказывает о концерте Далиды, на который он отправился вместе с Джинной Лоллобриджидой.



жесты и не попадающие в такт движения. Глаза певицы косят до головокружения, она делает вид, что все так, как было прежде, чтобы заставить публику подпевать. Все это шито белыми нитками, но какая разница.

По контрасту я замечаю, что в моей жизни что-то умерло, это не любовь и не восторг, а нечто, связанное с детством и с действием, составляющее наивную способность обожать, поклоняться. Я живу, не смотря телевизор, не слушая радио, не читая журналов. У меня больше нет идолов. Я уже не поклонник чего-либо или кого-либо. Ни один образ не нравится мне так сильно, чтобы можно было достичь подобной степени поклонения. Во мне есть лишь мрачная трезвость, которая может выдавать себя за способность мыслить.

Рядом с таким оживлением и наигранным волнением я ощущал себя коченеющим стариком, раздраженным шумом. То, что восхищало других, меня оскорбляло. Я был холодным, аморфным телом, сопротивляющимся посреди великого страстного движения. И у меня не было права сказать, что эта страсть была нелепой и фанатичной. Это была страсть.

В конце спектакля платье певицы было красным, красным цвета корриды, и красным был занавес цвета обивки гроба. Торжество на моих глазах становилось двойной казнью: казнью певицы, все сильнее и сильнее задыхающейся от вызовов, и казнью моих прежних идолов, которых я приносил в жертву невольно без всякой мысли.

Выходя из-за кулис, разбивая тесную толпу поклонников, я не был ревнив или завистлив, всего лишь немного печален, печален от того, что оказался отделенным от всех, идущим против течения, одиноким и эксцентричным.

**ЛЕДЕНЯЩАЯ СТУЖА**

Т. рассказывает мне, что в детстве был вынужден переворачивать фотографии любимых людей, прятать их, чувствуя исходящую от снимков, словно они были чем-то невыносимым, леденящую стужу, от которой ничто не могло спасти.

## ВОЗВРАЩЕНИЕ К ЛЮБОВНОМУ СНИМКУ

163

– Почему ты столько меня фотографировал?

– Мне не кажется, что я много тебя фотографировал. И, конечно же, я фотографировал тебя меньше, чем хотел. Кстати, я не знаю, зачем я тебя фотографирую... может быть, потому, что не могу тебя ласкать, гладить, но я даже тебя не спрашивал, могу ли ласкать тебя...

– Даже мысль об этом меня ужасает...

– Видишь: гораздо легче спросить, можно ли тебя сфотографировать, чем спросить, можно ли тебя ласкать... я фотографирую тебя, как если бы запасался тобой на будущее, запасался на время твоего отсутствия. Эти фотографии похожи на залоги или гарантии моих желаний: я даже не знаю, напечатаю ли я их когда-нибудь, но, если однажды, в самом деле влюбленный, я почувствую, что твое отсутствие становится для меня нестерпимым, что же, я буду знать, что могу воспользоваться этим маленьким свитком и проявить твое изображение, чтобы ласкать тебя, но не приводя в ужас, или чтобы околдовать тебя... Рассказывают, для того, чтобы влюбить в себя кого-то строптивого, достаточно без его ведома оставить гнить под его кроватью зеленое яблоко с вонзенными пряными бутончиками гвоздичного дерева. Фото-

графия служит похожим средством, как если бы я хотел приворожить тебя: беря твою фотографию, я соединяюсь с тобой, если хочу, и даю тебе войти в мою жизнь, я немного ассимилирую, отчасти поглощаю тебя, и ты ничего не можешь поделать...

Долгое время я хранил у себя дома единственный снимок: портрет юноши, которого я никогда не знал, сделанный неизвестным фотографом в неизвестном месте. Я водрузил его на одну из полок своей библиотеки так, чтобы он постоянно был перед глазами. Большого формата, напечатанный на глянцевой бумаге, он был наклеен на кусок белого картона, который вскоре покрылся пылью. И этот юноша возвышался, царил надо всем в комнате, как если бы стал ее повелителем, умершим и вторгающимся в нее возлюбленным, братом. Ему должно было быть между шестнадцатью и восемнадцатью годами: в черной кожаной куртке, расстегнутой поверх белой рубашки, он стоял, прислонившись к грязной стене неясного цвета в разводах и пятнах. Главное, что на снимке было отчетливо видно его столь странное и задумчивое лицо с чувственными губами, широкими ноздрями, светлыми очень густыми волосами, которые нависали над его глазами, словно солома. Он прятал руки под курткой, точно хотел согреть их подмышками, позже я заметил, что он носил кожаный браслет с металлическими заклепками, который я принял вначале за продолжение рукава куртки. Снимок был сделан по пояс. У него был потерянный взгляд, направленный вдаль, в никуда.

Он не старел. Может быть, он уже умер, я также мог представить его совсем опустившимся, но фотография сопротивлялась. Однажды я принял ЛСД и посмотрел на снимок: это был единственный предмет, который не мутнел, не разваливался на моих глазах. Он казался неизменным (кислота не помогла мне увидеть большего: снимок был явлен во всей своей полноте).

166

Конечно, те, кто ко мне приходил, спрашивали о юноше, и я оставался таинственным, я не говорил, что не знаю его или что знаю, и это сразу же придавало ему значение: о нем ничего не было известно, ничего не было известно о моих с ним отношениях, и можно было легко представить, что я влюблен в этот образ и тайно преклоняюсь перед ним, что я прижимаюсь губами к его губам, но те остаются холодными и гладкими, и гораздо меньшими по размеру, чем мои, меньшими в два-три раза...

Я украл этот снимок: мне его не отдавали, я заметил его в одной квартире, и я украл его, я спрятал его под пальто, зажав подмышкой. Там была еще одна фотография того же юноши, сделанная тем же фотографом в том же самом месте; вероятно, в тот же день, но «стоймя», вертикальная; я выбрал горизонтальный снимок, тот, на котором он изображен не в полный рост, на котором не видно, есть ли у него член, это был юноша-андрогин. Позже я попытался забрать второй снимок, однако напрасно, человек, у которого я украл первый, переехал, исчез бесследно. Снимок не был подписан, на оборотной стороне не было никакого обозначения, кроме маленького красного крестика.

Снимок стал юношей, а оборотная сторона снимка стала спиной юноши: ему вытатуировали маленький красный крестик на лопатке, может

быть, его истязали. Я семь лет жил с этим снимком, и он не менял места, другие фотографии не могли его вытеснить, к тому же он изгонял все, которые хотели расположиться в комнате, это был все время единственный возможный там снимок. И моя привязанность к нему становилась все более и более отвлеченной по мере того, как бумага покрывалась пылью. Я смотрел на него, не замечая.

В конце концов, я заметил, что образ разрушается: снимок был наклеен на картон, и клей начал поедать изображение сзади. Лицо юноши было усыпано пятнышками, царапинками, крошечными следами выгорания и пигментации. Это был сифилитик. Снимок был поражен раком. Мой друг заболел.

И я не хотел его спасать: я мог заказать отретушировать его лицо, скрыть на поверхности его раны, чтобы потом переснять, но я предпочитал обречь его на гибель. Это был единственный снимок. Я вдруг словно почувствовал некое удовольствие от того, что видел, как он разрушается, тогда как все эти годы он сопротивлялся всему – пыли, моему отравленному взгляду, моим поцелуям. Я иногда приходил нанести ему визит, чтобы следить за ходом болезни, устанавливать степень нагноения и разрыва тканей. Он был словно бедная шлюшка, истощенная сифилисом. Но он не сетовал. Лишь его взгляд оставался невредимым (может быть, клей случайно просто не коснулся этого места), но его лоб трескался или отваливался по кусочкам, его рот кривился, становясь все тоньше, испещренный кратерами и нарывами, отверстия его ноздрей медленно поедали окружающую их плоть. Он никогда не стонал и не вытягивал руки, он невозможно держал их под курткой.

Может быть, следовало похоронить его, но как похоронишь снимок? Он никогда не был бы совершенно умершим, к тому же он по-прежнему не старел, он сохранял молодой облик, он только лишь разрушался, но этот распад, на мой взгляд, проходил слишком медленно. Я подумал, бережно отделив снимок пинцетом, ввести с помощью маленькой груши пульверизатора, пипетки или инстиллятора под него кислоту или окись, более чистую, более действенную, нежели клей. Или же сжечь его, бросить в огонь, оставить в размягчающей жидкости. Но выражение его лица изменилось: его взгляд опустился чуть ниже, еле заметное химическое изменение привело к тому, что он принялся смотреть на меня, видеть меня, тогда как раньше он никогда меня не замечал. И я не мог вынести этого взгляда, становившегося, как и его рот, все более умоляющим. Подкрасить его значило бы сделать его смешным. Я думал порвать его, проткнуть шпильками и иголками, накинуться на него или скрутить. Я завесил снимок, но он продолжал мне являться, и покрывала было для меня недостаточно.

Я взял снимок на какое-то время в кровать под одеяло, я сдавил его и слышал, как он стонет. Он жил в моих снах. Потом через какое-то время я решил носить его прямо на себе, прижав к коже, к моему туловищу, закрепив его ленточками и резинками. Он стягивал меня, он был словно корсет под моей рубашкой. Я не мог больше его видеть, он обнимал меня, я представлял, что он цепляется ко мне, как уснувший ребенок, и прикосновение бумаги к моей коже уже не было холодным, бумага размягчалась, и я купал снимок в своем поту и грязи. Он был словно приросший ко мне мертвый младший брат, он был моим гетерадельфом.



Когда я, наконец, решил отделиться от него, когда я решил счесть эту привязанность смешной и нелепой, когда, наконец, я развязал ленточки и резинки, я увидел, что на размягченном картоне ничего нет, снимок был полностью белым, но он не испарился бесследно, он не растворился в моем поту. Перед зеркалом я проверил, пристали ли он к моей коже, словно татуировка или переводная картинка. Все химические пигменты бумаги нашли место в порах моей кожи. И тот же образ в точности отобразился наоборот. Этот переход избавил его от болезни...

## ТАЙНЫ

– Я рассказал тебе эту историю и чувствую себя от нее свободным. Эта история составляет мою тайну, понимаешь?

– А что потом?

– Тебе я не хочу говорить: «Прошу тебя, не рассказывай ее никому».

– Да. Но теперь твоя тайна стала и моей тайной. Она часть меня, я поступлю с ней, как поступаю со всеми своими тайнами: я воспользуюсь ею, когда придет время. И она станет чьей-то чужой тайной.

– Ты прав. Нужно, чтобы тайны переходили из уст в уста...



## ОГЛАВЛЕНИЕ

Очки для чтения мыслей	5
Призрачный снимок	6
Первая любовь	13
Совершенный снимок	16
Эротический снимок	19
Фото на память	22
Пример семейного снимка	23
Фотографическое видение I	25
Опись картонки с фотографиями	28
Предложение съемки Бернару Фокону	40
Ожившие снимки	42
Голография	48
Личная фотокарточка I	50
Личная фотокарточка II	52
Фотоавтомат	55
Автопортрет	56
Альбом	60
Рентгеновский снимок	62
Отождествление	63
Гостиничный номер	64
Пример снимка, сделанного во время поездки	65
Фотографический почерк	67
Контактные снимки	72
Оскорбление	73
Аппарат	74
Небольшой инструмент	75
Фетиш	77
Угроза	79

Фотографическое видение II	81
Гомосексуальность	83
Дифракция	84
Кольца	86
Преднамерение	88
Фотосессия	90
Советы	93
Великолепная картина	95
Порядок, последовательность, единство	96
Порноснимок	98
Снова о порно	100
Красный скотч	103
Коллекция	104
Ямка	107
Автобус	110
Танец	113
Поляроид	115
Любимые фотографии	119
Статья	123
Тишина, глупость	124
Фотографическое видение III	126
Предательство	127
Доказательство	134
Ретушистка	136
Подделка	139
Диапозитивы	141
Аптекарь из Вожирара	144
Фотография в непосредственной близости смерти	147
Фотографическое видение IV	151
Вандализм	153
Доказательство от противного	156
Мемориал простодушных сердец	160
Леденящая стужа	162
Возвращение к любовному снимку	163
Раковый снимок	165
Тайны	170

Книги издательств «Митин Журнал»  
и «Kolonna Publications»  
можно приобрести в Москве:

«Фаланстер» Малый Гнездниковский переулок, д. 12/27  
«Гилея» Тверской бульвар, д. 9  
«Циолковский» Новая площадь д. 3/4  
«Набоков и Ко» Большой Толмачёвский пер., д. 3, стр. 2  
«Dodo Space» Рождественский бульвар, д. 10/7  
«Московский Дом Книги» ул. Новый Арбат, д. 8  
«Библиоглобус» Мясницкая ул., д. 6/3, стр. 5  
«Индиго» ул. Петровка, д. 17, стр. 2  
«Проект ОГИ» Потаповский пер. д. 8/12, стр. 2  
«Москва» ул. Тверская, д. 8

в Петербурге:

«Борхес» Невский пр., д. 32-34  
«Порядок слов» наб. Фонтанки, д. 15  
дк им. Крупской, стенд фирмы «Ретро»  
«Индиго» Невский пр., д. 63 А

через Интернет:

«Ozon» [ozon.ru](http://ozon.ru)  
«Esterum» [esterum.ru](http://esterum.ru)  
«Petropol» [petropol.com](http://petropol.com)  
«Болеро» [bolero.ru](http://bolero.ru)  
«Чакона» [chaconne.ru](http://chaconne.ru)  
«Международная книга» [mkniga.ru](http://mkniga.ru)  
«Лавка Я + Я» [shop.gay.ru/books](http://shop.gay.ru/books)

на Украине:

«Либра» [librabook.com.ua](http://librabook.com.ua)

По вопросу оптовых продаж обращаться в  
ооо «Берроунз», тел. (495) 971-47-92  
Национальный книжный дистрибьютор  
«Книжный Клуб 36.6», тел. (495) 926-45-44

Все книги нашего издательства можно заказать  
наложенным платежом в редакции на сайте [kolonna.org](http://kolonna.org)

Эрве Гибер

## ПРИЗРАЧНЫЙ СНИМОК

Kolonna Publications.

170006, Россия, Тверь, улица Брагина, 6, офис 301  
Подписано в печать 27. 02. 2012. Тираж 500 экз. Заказ № 0101  
Формат 70 x 100/32. Объем 5,5 п. л. Гарнитура its Charter  
Отпечатано в типографии в ООО "Санкт-Петербургская Синодальная  
Типография", г. Нижний Новгород, ул. Горького, 153, 1 этаж (пл. Свободы,  
здание фабрики "Весна" вход со двора, где раньше было Горэнерго)