

ческой практики, но и в направлении абсолютной безупречности существа в душевном и телесном отношении. Этот юноша с вытянутой рукой и сияющей улыбкой — хотя красота его вовсе не является классической, и он наполовину «выпал» из фотографии, поместившись в ее верхнем левом углу, — воплощает собой жизнерадостный эротизм; это фото побуждает меня различать тяжелое, порнографическое желание и желание легкое, здоровое, присущее эротизму. Возможно, здесь в конечном итоге замешан «счастливый случай»: фотограф зафиксировал руку юноши (им является, кажется, сам Мэйплторп) в момент идеальной откинутости в сторону, максимальной самоотдачи; несколько миллиметров в ту или другую сторону — и зреющее тело уже не предлагало бы себя с такой благожелательностью (порнографическое тело зажато, оно себя показывает, а не отдает, в нем нет щедрости): Фотограф уловил *оптимальный момент*, *kaïros* желания.

24

Переходя от одного фото к другому (по правде сказать, все они довольно известные), я, возможно, раскрыл движение моего желания, но не природу (эйдос) Фотографии. Мне оставалось признать, что полученное мной удовольствие было несовершенным посредником и что

субъективность, сведенная к гедонизму, не способна опознать всеобщее. Мне предстояло еще глубже опуститься в самого себя, чтобы обнаружить первоочевидность (*l'évidence*) Фотографии, вещь, которую видит всякий человек, рассматривающий снимок, и которая, на его взгляд, отличает его от любого другого изображения. Мне предстояло действовать совсем по-другому.

II

Ноябрьским вечером, вскоре после смерти моей матери, я разбирал фотографии. Разбирал без надежды «вновь обрести» ее, ничего от «этих фотографий существа, глядя на которые помнишь его меньше, чем удовлетворяясь простой мыслью о нем», не ожидая. Я твердо знал, что из-за рокового стечения обстоятельств, которое является одним из наиболее жестоких свойств траура, я никогда уже не смогу вспомнить ее черты (вызвать их во всей целостности). Нет, в мои намерения, следуя обету, который дал себе после смерти матери Валери, входило «написать о ней небольшой сборник для одного себя» (возможно, я однажды так и сделаю, чтобы память о ней, приняв печатную форму, длилась по меньшей мере столько же времени, сколько продлится моя известность). Кроме того, о фотографиях, что от нее остались, — за исключением одного-единственного снимка, который я уже опубликовал, на нем моя мама изображена в молодости идущей по пляжу в Ландах: я узнал ее походку, здоровье, которое она излучала, но не ее лицо (ее сняли со слишком большого расстояния), — я даже не мог сказать, что любил их; я не намеревался внимательно их рассматривать, «погружаться» в них. Я перебирал эти снимки, и ни один из них не показался мне по-настоящему «хорошим» — ни с точки зрения профессионализма фотографа, ни в качестве средства воскрешения любимого лица.

Proust,
III, 886

Valéry, 51

Если бы однажды мне пришло в голову показать эти фото друзьям, сомнительно, что они произвели бы на них впечатление (*qu'elles leur parlent*).

26

От многих из этих снимков меня отделяла История. Разве История не является просто-напросто временем, когда мы не родились? Мое несуществование прочитывалось в одежде, которую мама носила до того, как я был в состоянии ее вспомнить. При виде близкого существа, одетого по-другому, охватывает подобие оцепенения. Вот на фото, сделанном примерно в 1913 году, на маме выходное платье, шляпка с перьями, перчатки, тонкое белье выглядывает из-под рукава и около шеи — но кротость и простота ее взгляда служат как бы противовесом всему этому «шику». Это единственный раз, когда я увидел ее в ракурсе Истории (истории вкусов, мод, тканей): мое внимание переместилось с нее на аксессуары, которые ушли в небытие; ибо платье брэнно, оно сделано для того, чтобы служить еще одной могилой любимому существу. Чтобы хоть на миг «вновь обрести» свою мать, — и увы! — удержать ее в этом виде надолго не удавалось никогда, — надо было значительно позднее обнаружить на некоторых фото предметы, которые стояли у нее на комод: пудреницу

из слоновой кости (я любил звук, с которым она открывалась), флакон граненого хрусталя, низкий стул, который теперь стоит у моей кровати, а также панно из рафии, которые она ставила над диваном, и вместительные сумки, которые она любила (сумки, чьи удобные формы опровергали буржуазный идеал «дамской сумочки»).

Таким образом, жизнь того, чье существование хоть ненадолго предшествовало нашему собственному, скрывает в своей особенности присущее Истории напряжение, ее водораздел. История истерична; она конституируется при условии, что на нее смотрят, — а чтобы на нее посмотреть, надо быть из нее исключенным. Как живая душа, я являюсь воплощенной противоположностью Истории, тем, кто ее опровергает и разрушает в пользу только моей истории (я не в силах поверить в «свидетелей», по меньшей мере я не могу быть одним из них; Мишле оказался неспособен практически ничего написать о своем собственном времени). Историей для меня является время, когда мама жила до меня (кроме того, именно эта эпоха больше всего интересуется меня в историческом плане). Никогда никакой анамнез не даст мне возможность приоткрыть завесу того времени (таково определение анамнеза) самому, в то время как глядя на фото, где она прижимает меня, маленького ребенка, к своей груди, я могу пробудить в себе воспоминание о мягкости измятого крепешина и приятном запахе рисовой пудры.

Здесь-то и стал возникать существенный вопрос: *узнавал ли я ее?*

Иногда по воле этих фотографий я узнавал какую-то часть ее лица, соотношение носа и лба, движение ее рук и кистей. Всегда я узнавал ее по частям, другими словами, от меня ускользало ее бытие, следовательно, вся она целиком. То была не она и тем не менее то была не кто иная, как она. Я опознал бы ее среди тысяч других женщин, и все же я не «обретал ее вновь». Я узнавал ее среди других (*différentiellement*), но не узнавал сущностно. Таким образом, фотография обрекала меня на болезненную работу; устремленный к сущности ее тождества, я барахтался среди частично истинных, следовательно, тотально ложных образов. Сказать по поводу одного фото: «Это почти что она» — мне было более мучительно, нежели сказать по поводу другого: «Это совсем не она». В этом «почти что» — строгий режим любви, а также обманчивая природа сна. Вот почему я ненавижу сны. Она часто снится мне (собственно, только она мне и снится), но всегда это не совсем она; во сне в ней иногда бывает что-то неуместное, чрезмерное, к примеру, какая-то игривость или развязность — такой при жизни она не была никогда. В других случаях я знаю, что это она, но не вижу черт ее лица (что делают во сне: видят или знают?): я грежу о ней, но не ее. И перед фото, как и во сне, то же самое усилие, тот

же сизифов труд: в напряжении восходить к сущности, спускаться, так и не узрев ее, и начинать все сначала.

Правда, во всех фото моей мамы было одно особое, сохранившееся место — ясность ее глаз. Тогда это был не более чем чисто физический блеск, фотографический след голубовато-зеленого цвета ее зрачков. Но и это свечение уже наводило на размышления, ведущие к сущностному тождеству, к обретению гения любимого лица. Каждое из этих фото, сколь бы несовершенны они ни были, выявляло определенное чувство, которое она, должно быть, испытывала всякий раз, когда «давала себя» снять, мама именно «соглашалась» быть сфотографированной, боясь, как бы отказ не превратился в «позицию». Она с честью выдерживала это испытание, располагаясь перед объективом (неизбежный акт) *сдержанно* (но без принужденной театральности, наигранной умильности или недовольства). Ибо она всегда умела заместить моральную ценность высшей ценностью — учтивостью. Она не вступала в борьбу со своим изображением, как я со своим: она просто не *измышляла* себя.

Один в квартире, где она незадолго до этого умерла, я продолжал одну за другой разглядывать при свете лампы фотографии моей мамы, постепенно поднимаясь с ней по течению времени в поисках истины лица, которое я любил. И я нашел ее.

Снимок был очень старым. Наклеенный на картон, с обломившимися углами и выцветшей печатью, сделанной с помощью сепии, — на нем с трудом можно было разобрать двух детей, стоявших рядом с деревянным мостиком в Зимнем Саду со стеклянным потолком. Маме (это был 1898 год) было тогда пять лет, ее брату — семь. На фото он опирается на перила моста, вытянув руку вдоль него, а она, меньше его ростом, стоит чуть дальше и изображена в анфас. Чувствуется, фотограф говорил ей: «Подойди ближе, чтобы тебя было лучше видно» — и она неловким жестом соединила руки, держа одной другую за палец, как часто делают дети. Брат и сестра, которых (мне было известно об этом) сблизил размовка между родителями, — им через некоторое время предстоял развод, — позировали одни, друг рядом с другом, в просвете между листвой и тепличными пальмами (это было в доме в городке Шеневьер-на-Марне, в котором родилась моя мама).

Я присмотрелся к маленькой девочке и наконец-то обнаружил в ней свою маму. Незамутненность ее лица, неловкое положение рук; поза, которую она покорно,



«Кто, на ваш взгляд,
величайший фотограф в мире? – Надар».

не красуясь, но и не изображая стеснение, приняла; выражение ее лица, которое, как Добро отличается от Зла, отличало ее от истеричной девочки, жеманной куклы, разыгрывающей из себя взрослую, — все это составило фигуру суверенной *невинности* (если брать слово «невинность» в его этимологическом значении: «Я не умею причинять вред»), превратило позу на фотографии в невыносимый парадокс, который ей всю свою жизнь тем не менее удавалось выносить: в утверждение кротости. На этой детской фотографии я увидел ту доброту, которая сформировала ее существо сразу же и навсегда, доброту, которую она ни от кого не унаследовала. Да и каким образом подобная доброта могла исходить от ее далеких от совершенства родителей, которые к тому же не любили ее, короче говоря, от семьи? Ее доброта как раз находилась «вне игры», она не принадлежала никакой системе, располагаясь, как минимум, на границе морали (например, евангельской); я не мог бы определить ее лучше, чем с помощью (среди прочих) такой черты: за всю нашу совместную жизнь она не сделала мне ни одного замечания. Это частное обстоятельство — каким бы абстрактным оно ни казалось по отношению к снимку — присутствовало тем не менее в выражении лица, которое было у нее на только что обнаруженной фотографии. «Никакого подлинного образа — просто образ» («Pas une image juste, juste une image»), говорит Годар. Но моя печаль хотела подлинного образа, просто образа,

который был бы подлинным. И таким образом стала для меня Фотография в Зимнем Саду.

Фотография на этот раз давала мне чувство столь же твердое, как и воспоминание в том виде, как оно пришло к Прусту в день, когда, наклонившись для того, чтобы расшнуровать ботинки, он неожиданно воскресил в памяти подлинное лицо его бабушки, «чью живую реальность я впервые обрел в непроизвольном и полном воспоминании». Известный фотограф из Шенневьера-на-Марне оказался проводником истины наравне с Надаром, изобразившим свою мать (или свою жену, точно неизвестно) на одном из самых прекрасных в мире фото; ему удалось сделать сверхинформативную (*surerogatoire*) фотографию, которая давала больше, чем может с разумным основанием обещать техническая сущность фото. Другими словами (ибо я стараюсь выразить одну истину): для меня Фотография в Зимнем Саду была подобна последнему музыкальному сочинению, которое Шуман написал перед тем как погиб, а именно, первой «Рассветной Песне» (*Gesang der Frühe*), которая гармонирует с существом моей мамы и с той скорбью, которую я испытываю по случаю ее утраты. Гармонию эту я мог бы выразить лишь при помощи бесконечной серии прилагательных; я от этого воздержусь, будучи все же уверен, что этот снимок напоминал обо всех возможных предикатах, которые составляли существо мамы; устранение или частичное изменение этих предика-

Proust,
II, 756

тов отсылало меня к ее фотографиям, которые меня не удовлетворяли. Эти снимки — феноменолог назвал бы их «первыми попавшимися, обычными» объектами — строились по аналогии, воскрешая всего лишь идентичность, но не истину; что до Фотографии в Зимнем Саду, она была подлинно сущностной, она утопически закладывала для меня основания невозможной науки *об уникальном существе*.

29

В своем размышлении я также не мог упустить то, что я обнаружил это фото по мере углубления во Время. Греки входили в Смерть пятясь назад, имея свое прошлое перед собой. Так же и я спустился по течению жизни, но не своей собственной, а любимого мной существа. Начав с последнего снимка, сделанного летом перед ее смертью (с усталым и благородным видом она сидит перед дверью нашего дома в окружении моих друзей), я, спустившись на три четверти века, пришел к ее детскому снимку: и вот я напряженно всматриваюсь в Суверенную Благость ее детства, детства матери-ребенка. Значит, я терял ее дважды: в ее уходе из жизни и в ее первом фото, ставшем для меня последним: однако в последнем случае все менялось местами, и я наконец обретал ее *такой, какой она есть в себе...*

Я пережил это движение фотографии, порядка фотографии в действительности. В конце своей жизни — незадолго до того момента, когда, рассматривая ее снимки, я обнаружил Фотографию в Зимнем Саду, — мама была очень слаба. Я жил ее слабостью, я не мог участвовать в обычной жизни, наносить визиты по вечерам; любые светские обязательства приводили меня в ужас. Во время ее болезни я ухаживал за ней, подносил ей чай в миске, которую она любила потому, что пить из нее ей было удобнее, чем из чашки; она как бы стала для меня маленькой девочкой, слившись в моих глазах с тем сущностным ребенком, каким она была на своей первой фотографии. В результате инверсии, которой я когда-то восхищался, сын у Брехта политически воспитывает свою мать; но я никогда свою мать не воспитывал, не обращал ее в какую-либо веру, в каком-то смысле я с ней никогда даже «не говорил», не произносил перед ней и для нее речей; мы молчаливо полагали, что легкость и незначительность слов, приостановка образов составляют само пространство любви, ее музыку. В конечном счете я ощущал ее — сильную настолько, что она была моим внутренним Законом, — своим ребенком женского пола. Таков был мой способ разрешения проблемы Смерти. Если Смерть, как утверждали многие философы, является неоднозначной победой рода, если отдельное умирает ради того, чтобы удовлетворить всеобщее, если после воспроизведения себя в качестве другого индивид умирает,

Morin,
281

подвергнув себя отрицанию и преодолению, я, у которого не было потомства, в самой болезни породил свою мать. Ее смерть лишила меня какого-либо основания для соотнесения себя с поступью высшей Жизни (рода). Моя отдельность более никогда не смогла бы стать всеобщей (кроме разве что утопического проекта письма, который с этого момента должен был стать единственной целью моей жизни). Мне не оставалось ничего другого, как ждать тотальной, неподверженной диалектике смерти.

Все это сказала мне Фотография в Зимнем Саду.

30

В этом конкретном фото ощущалось нечто от сущности Фотографии. И тогда я решил «вывести» всю Фотографию (вместе с ее «природой») из единственного снимка, который наверняка существовал для меня, взяв его в некотором роде за путеводную нить моего последнего исследования. Совокупность существующих в мире фотографий составляет Лабиринт. Я знал, что в центре этого Лабиринта я обнаружу не что иное, как этот единственный снимок, заставляя сбыться пророчество Ницше: «Человек лабиринта ищет не истину, а всего лишь свою Ариадну». Фото в Зимнем Саду было моей Ариадной, но не потому, что благодаря ему

я обнаружил нечто тайное (будь то чудовище или сокровище), а в силу того, что оно открыло мне, из чего была сделана нить, привязывающая меня к Фотографии. Я понял, что с этих пор надлежит вопрошать об очевидности Фотографии не с точки зрения удовольствия, а с позиции того, что можно на несколько романтический лад назвать любовью и смертью.

(Я не могу показать Фото в Зимнем Саду другим. Оно существует для одного меня. Вам оно показалось бы не более чем одной из многих фотографий, одним из тысяч проявлений «чего-то неопределенного». Оно ни в коей мере не может составить видимый предмет научного знания; на нем не может основываться объективность в положительном смысле этого слова; в лучшем случае оно заинтересовало бы ваш *studium*: эпохой, одеждой, фотогеничностью, но для вас в нем не было бы никакой раны).

31

С самого начала я взял себе за правило: перед лицом конкретных фото не сводить себя в качестве субъекта к бесплотному, упраздненному *socius*'у⁶, который составляет предмет науки. Это правило обязывало меня «предать забвению» два института: Семьи и Материнства.