

Дмитрий Токарев

Фотографии (у) Александра Кожева:

НЕСКОЛЬКО РАЗМЫШЛЕНИЙ

Dmitry Tokarev

The Photography by/in Alexandre Kojève: Some Reflections

Дмитрий Токарев (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», профессор; Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук) tokarevd@mail.ru

Dmitry Tokarev (Dr. habil.; HSE University, Professor; Institute of Russian literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences, Leading Researcher) tokarevd@mail.ru.

Ключевые слова: Александр Кожев, фотография, конец истории, Гройс, Кандинский, аура, Э. Атже

Key words: Alexandre Kojève, photography, end of History, Groys, Kandinsky, aura, E. Atget

УДК: 140.8 + 7.01

DOI: 10.53953/08696365_2022_175_3_40

UDC: 140.8 + 7.01

DOI: 10.53953/08696365_2022_175_3_40

В статье критически осмысливается интерпретация фотографий Кожева, предложенная Борисом Гройсом в качестве куратора выставки «После Истории: Александр Кожев как фотограф». На основе как содержательного, так и формального анализа фотографий ставится под сомнение возможность их рассмотрения как элементов глобального «постисторического проекта», который, как принято считать, находит в лице Кожева своего философа и своего администратора. Взамен предлагается учитывать эстетические и онтологические аспекты анализа визуального изображения, ставшие объектом рефлексии Кожева в тексте о посещении Галереи Боргезе в Риме (1920) и в статье о творчестве В. Кандинского (1936). Понятие ауры, разработанное В. Бенямином, привлекается для сопоставительного разбора фотографий Кожева и Э. Атже.

The article critically addresses Boris Groys' interpretation of the photographs by Alexandre Kojève. In 2012, Groys organized the exhibition *After History: Alexandre Kojève as a Photographer*, which intended to demonstrate the “posthistorical” dimension in Kojève's artistic output. The article questions the adequacy of that perspective, given the somewhat tendentious curatorial presentation of the photos as showing an empty, dehumanized world. Considering the aesthetic and ontological aspects of the analysis of visual images that were central to Kojève's brief account of his 1920 visit to the Borghese Gallery in Rome and to his 1936 article on Kandinsky, Groys' reading of Kojève's photographic stance is subject to revision. The notion of aura, as proposed by Walter Benjamin, is operative in a comparative treatment of the photos by Kojève and E. Atget.

В романе Сартра «Тошнота» (1938) главный герой Антуан Рокантен хранит у себя дома коробку с фотографиями и открытками тех мест, которые он когда-то посетил. Они должны служить подспорьем его памяти, которая отказывается снабжать его связными визуальными (и не только) образами. Проблема в том, что образы начинают замещаться словами, теряя свою изначальную чувственную интенсивность. Трансформация образа в нарратив негативным образом сказывается и на личности рассказчика, который утрачивает свою индивидуальность:

А во многих случаях исчезли и сами эти обрывки — остались только слова; я еще способен рассказывать и даже слишком хорошо рассказывать разные истории (по

части анекдотов со мной не может тягаться никто, кроме морских офицеров и профессиональных рассказчиков), но теперь от моих историй остался один остов. В них идет речь о ком-то, кто проделывает то-то и то-то. Но это не я, у меня с ним нет ничего общего [Сартр 1992: 45].

В конце концов Рокантен избавляется от фотографий, гравюр и открыток, отдав их Самоучке, человеку, живущему чужими мыслями и воспоминаниями. Новая идентичность героя, к необходимости построения которой через «твердую как сталь» книгу Рокантен приходит в конце своей рукописи, не должна быть связана ни с созданием нарратива о другом человеке (он отказывается от своего исторического исследования, посвященного маркизу де Рольбону), ни с попыткой актуализировать свое собственное прошлое. Эта книга-проект направлена в будущее и потому может быть только «историей, какой не может случиться, приключением».

Ролан Барт в известной книге «Camera lucida» (1980) задается вопросом, можно ли в принципе узнать себя на фотографии, поскольку сам акт позирования перед фотокамерой — «это явление меня в качестве другого, ловкая диссоциация сознания собственной идентичности» [Барт 2016: 23]:

Находясь перед объективом, я одновременно являюсь тем, кем себя считаю, тем, кем я хотел бы, чтобы меня считали, тем, кем меня считает фотограф, и тем, кем он пользуется, чтобы проявить свое искусство. Странное, иначе говоря, действие: я непрестанно имитирую самого себя, и в силу этого каждый раз, когда я фотографируюсь (позволяю себя сфотографировать), меня неизменно посещает ощущение неаутентичности, временами даже поддельности, какое бывает при некоторых кошмарах [Там же: 24].

Тот, кого фотографируют, попадает в некую зависимость от взгляда фотографа, направленного на него, и это же происходит, когда мы просто рассматриваем чужие снимки, выискивая в них тот исторический и культурный контекст, который Барт называет «studium»:

Выискивать studium значит фатально сталкиваться с интересами фотографа, входить с ними в созвучие, одобрять или не одобрять их, но всегда их понимать, обсуждать наедине с собой, ибо культура (к которой восходит studium) — это контракт между творцами и потребителями [Там же: 41].

В отличие от *punctum*'а ('укол, рана, разрез'), выстраивающего личную аффективную связь между снимком и наблюдателем и поэтому освобождающего последнего от «интересов фотографа», *studium* вызывает «не более чем общий, так сказать вежливый, интерес», который исчерпывает себя в «понимании» целеполагания фотографа. Многие же фото при взгляде на них вообще «не подают признаков жизни» [Там же: 40]. Смотреть на них, должно быть, чрезвычайно скучно.

Характерно, что слово «скука» используется в названии одной из рецензий на выставку фотографий Александра Кожева: Алекс Дюбиль обыгрывает название романа Луи-Фердинанда Селина и озаглавливает свой текст «Путешествие на край скуки» («*Voyage au bout de l'ennui*»). Рассматривая снимки, сделанные Кожевом, и заодно открытки, им приобретенные во время поездок по Франции (1959), Южной Европе (Италия, Испания, Швейцария, 1963—1964), Ирану (1965, 1968), Советскому Союзу (1960 (1968?)), Китаю (1967), Япо-

нии (1959, 1967) и Южной Азии (Индия, Цейлон, Непал, 1959, 1968)¹, Дюбиль полностью принимает аналитическую перспективу, предложенную организатором выставки² Борисом Гройсом. Последний выставил на обозрение около четырехсот фотографий и множество открыток из пяти тысяч, хранящихся в архиве Национальной библиотеки Франции. По словам Дюбиля,

эти фотографии не вызывают ни любопытства, ни восхищения, а только глубокую скуку — скуку, совсем не случайную, а внимательно срежиссированную и тщательно реализованную [Dubile 2013: 65].

Скука рождается потому, что на фотографиях не за что зацепиться взгляду; они, как поясняет Дюбиль, полностью лишены *punctum*'а, поскольку изображают по преимуществу архитектурные сооружения и очень редко — людей на их фоне. По сути, они мало чем отличаются от открыток, «не вызывая желаний и не обладая субъективностью и исторической специфичностью» [Ibid.].

Совмещение в пределах одной выставки открыток и фотографий, которые во многом их дублируют, должно, по мысли куратора, с очевидностью продемонстрировать, что Кожев «фотографирует саму фотографию, присваивая открыточный стиль и воспроизводя его. На фотографиях Кожева субъект растворен в нейтральности, анонимности и объективности фотоаппарата» [Гройс 2013]³.

Такую установку сложно не назвать тенденциозной. Гройс программирует зрительское восприятие, настойчиво проводя мысль о том, что Кожев следует определенной стратегии визуальной репрезентации, которая связана, с одной стороны, с его философскими взглядами на историю и, с другой — с его административной деятельностью в качестве французского чиновника, озабоченного проблемами внешней торговли. Попробуем сначала разобраться со вторым пунктом.

Сразустораживает детерминизм, который Гройс находит в факте зависимости образа, зафиксированного фотографом, от его административных полномочий:

Эти фотографии были сделаны Кожевом во время поездок, которые он совершал в качестве политического сановника с 1959 по 1968 год — как правило, по Европе и Азии. А значит, фотографии отражают его администраторский взгляд на мир в сочетании с некоторой постисторической меланхолией. Кстати говоря, занятия фотографией имеют много общего с административной работой. В прежние времена художники создавали образы непосредственными движениями собственного тела. Так что художник в целом оставался ремесленником. Но фотографы

-
- 1 Открытки также отсылают к поездкам в Австрию, Бельгию, Чехословакию, Финляндию, Венгрию, Люксембург, Нидерланды, Норвегию, Польшу, Швецию, Великобританию, Португалию, Бразилию, Чили, Мексику, США, Алжир, Марокко, Тунис, Египет, Гонконг, Малайзию, Таиланд, Камбоджу, а также на Кубу и Таити.
 - 2 Выставка под названием «После истории: Александр Кожев как фотограф» («After History: Alexandre Kojève as a Photographer») прошла в 2012–2013 годах в ВАК (Утрехт), ОСТ Contemporary Art Terminal (Шэньчжэнь), Palais de Tokyo (Париж), The James Gallery, The Center for the Humanities, The Graduate Center, CUNY (Нью-Йорк).
 - 3 Эта же статья, под названием «Фотограф как мудрец» и с небольшими отличиями, была напечатана в: Художественный журнал. 2012. № 86–87 (<http://moscowartmagazine.com/issue/11/article/144> (дата обращения: 25.04.2022)).

не работают руками. Напротив, они делают то же самое, что и администраторы. Они выбирают объект и точку зрения, принимают или отбрасывают результат. Их взгляд — это взгляд начальника. Он не создает образов, он их «берет» или «снимает» (*takes*) и заказывает [Там же].

Означает ли это, что всякая любительская фотография несет на себе отпечаток профессиональной деятельности ее автора? Мог ли Кожев просто фотографировать то, что ему нравилось, и не руководствоваться некой «идеологией зрения», будь она философской или административной? Гройс, похоже, даже не задает себе такой вопрос. Для него все очевидно: если Кожев едет в командировку, он не может фотографировать «просто так». Кстати, на выставке есть и снимки, сделанные во Франции и явно во время отпуска. Но это куратор в расчет не берет.

С тем, что взгляд фотографа — это взгляд начальника, можно, конечно, спорить, тем более что Гройс тут же сравнивает его и с беньяминовским фланером, «туристом в поисках профанных озарений» [Там же]. Непонятно, как одновременно могут работать эти два взгляда. Гройс в общем предпочитает бюрократическую перспективу, лишаящую взгляд Кожева субъективности: он фотографирует как машина, выбирая мертвые объекты и тщательно избегая людей. И действительно, администратора интересуют не люди, а документы. Гройс интерпретирует это в русле общей философской установки Кожева на отказ от интерпретации системы Гегеля в пользу ее воспроизведения:

Сам Кожев интерпретирует себя именно в качестве такого чисто материального носителя и «переносчика» гегелевской системы: не как «философа», а как «мудреца» — не как стремящегося к истине, а как копирующего ее. Кожев, как уже говорилось, постоянно подчеркивает, что он никак не интерпретирует, не развивает и не улучшает гегелевскую систему, а только повторяет ее, перенося в новые культурные контексты. Высшее понимание означает здесь уподобление самого себя бумаге или, если быть современными, компьютерной программе. Отказ от индивидуальности и субъективности «собственного» дискурса становится, таким образом, необходимым условием для того, чтобы стать носителем философского знания после конца истории. Очевидно, что это сформулированное Кожевом понимание роли философа после конца философии не столь уж отличается от высказанного Энди Уорхолом желания «стать машиной». Наступление «постистории» означает замену продукции репродукцией [Гройс 2002: 156—157].

Мы еще к этому вернемся, пока же обратим внимание на то, что способ подачи материала на выставке всячески подчеркивает «машинный» характер кожевского фотографирования (ил. 1). Снимки проецируются на стену в затемненном помещении с помощью семи проекторов, расположенных по периметру. Характерный звук переключения «отбивает» смену кадров, происходящую каждые 30 секунд. Зрители располагаются за небольшими подиумами, которые Дюбилль сравнивает с беговой дорожкой. Но скорее они напоминают генуфлктории, место для преклонения колен в католическом храме. Это должно способствовать медитативному, не критическому лицемерию сменяющихся образов. Перемещение по пространству мыслится как переход от подиума к подиуму, что также ставит под сомнение принцип свободного движения внутри экспозиции. Зрители вынуждены стоять спиной друг к другу, что минимизирует возможность коммуникации и еще больше дегуманизирует пространство.



Ил. 1. Экспозиция «After History: Alexandre Kojève as a Photographer».
Источник: Palais de Tokyo (<https://palaisdetokyo.com/en/exposition/after-history-alexandre-kojeve-as-a-photographer/>)

Путешествия Кожева охватывают около десяти лет, но на выставке временные пласты накладываются один на другой: слайды проецируются синхронно, «убивая» тем самым историческое время. Кожев не собирал свои снимки в альбомы и даже не печатал их на бумаге, однако вряд ли он предполагал рассматривать их одновременно. Гройс же навязывает зрителю именно такую оптику, разворачивая перед ним семь параллельных серий зрительных образов, каждая из которых как будто собирается в некий единый «фильм»⁴. Вот только снят этот «фильм» не Кожевом.

Интенция Гройса понятна: выстраивание серии помогает ему продемонстрировать принципиально «постисторическую» природу фотографий Кожева. И это касается как способа съемки (как бы механическое (вос)производство слайдов), так и содержательной стороны фиксируемых образов. Что касается первого, здесь Гройс довольно смело сближает машинное репродуцирование, характерное для нетворческого, «пролетарского», «неисторического» способа производства, и аристократическое, стремящееся к «повторению, репродуцированию определенных форм жизни и культуры».

И можно утверждать, — продолжает Гройс, — что наиболее интересные авторы европейского модернизма стремились как раз к синтезу этих двух форм репродуцирования — аристократического и машинного. Не случайно как раз наиболее радикальный художественный авангард XX века тематизировал машинное, репродуктивное, автоматическое — иначе говоря, постисторическое. От Малевича и Мондриана до Энди Уорхола искусство XX века постоянно стремилось преодолеть буржуазный пафос индивидуального творчества и выявить вечно повторяющееся — будь то чистые геометрические формы или банки кока-колы. <...> ...сама по себе установка на аристократическое вечно повторение при этом неизменно

4 Гройс говорит о «некоторой постисторической меланхолии», которая характерна для фотографий Кожева. Но превращение фотографий в «фильм» блокирует это чувство. Как отметил Барт, у фотографии «нет будущего (отсюда ее патетика и меланхолия), в ней нет никакого влечения вперед, тогда как кино влекомо вперед и поэтому начисто лишено меланхолии» [Барт 2016: 112].

заново воспроизводилась. Философский дискурс Кожева принадлежит этой же традиции. Человек для Кожева — не творец истории, а ее носитель [Там же: 160].

С этими утверждениями трудно согласиться. Прежде всего отметим, что носителем истории человек, по Кожеву, становится тогда, когда история приходит к своему концу. До этого он именно что творит историю в труде и борьбе. Как известно, Кожев трактует эти два модуса человеческого существования как движущую силу диалектика господства и рабства.

Гройс, конечно, видит в Кожеве-фотографе именно постисторического мудреца, лишь свидетельствующего об истории, а не творящего ее. Его задача — «сохранять в неприкосновенности историческую память — защищать и подкреплять исторический проект универсального государства» [Гройс 2013]. Мудрец не дает человечеству окончательно впасть в соблазн удовлетворения своих материальных и физиологических потребностей, прежде всего в еде и сексе. Поэтому, по логике Гройса, он и воспроизводит на своих снимках в основном архитектурные сооружения, воплощающие в себе историческую память.

Странно, однако, ставить знак равенства между этими сооружениями и бутылками кока-колы или банками супа «Кэмпбелл». Урхоловские банки идентичны одна другой, архитектура же на фотографиях Кожева всегда разная. Кожев не репродуцирует образ, а фиксирует каждый раз новый. Тот факт, что сооружение снимается многократно с разных ракурсов, не делает его продуктом «автоматического» производства, а самого фотографа — машиной. И даже наличие дублирующих открыток не меняет сути дела. В конце концов, открытки во времена доцифровой фотографии приобретали, чтобы «подстраховаться», если по какой-то технической причине не получалось сделать хороший кадр. Стоит ли видеть в Кожеве маниакального мудреца-бюрократа, безостановочно накапливающего образы и превратившегося в своего рода сюрреалистский «региструющий аппарат»? Мизансцена, выстроенная Гройсом на выставке, а также его рефлексия по этому поводу подводят нас к этой мысли. Но возникает подозрение, что зритель здесь оказывается объектом умелой манипуляции смыслами.

Помимо технического аспекта, есть и содержательный. Гройс отмечает, что Кожев совсем не фотографирует современные сооружения и вообще не интересуется актуальным контекстом, что особенно ярко проявляется в его сделанных в Советском Союзе фотографиях, где нет ничего собственно советского. Гройс пишет:

Кожев полностью игнорирует способность фотографии остановить ход времени. Вместо этого он снимает только памятники, которые уже относятся к прошлому, которые уже воплощают остановленное, обездвиженное время. В этом отношении Кожев не делает исключения и для родной России. Советский Союз, который Кожев посетил в 1950-е и 1960-е годы, очень сильно отличался от России, из которой он уехал в 1919-м. Тем не менее Кожев не позволяет новой советской реальности себя очаровать. Нет: он упрямо фотографирует старые русские церкви. Глядя на его снимки, гадаешь, в каком веке они были сделаны. А ведь Кожев совершенно не был православным верующим. Наоборот, он всегда заявлял о своем последовательном и бескомпромиссном атеизме. Так Кожев показывает — посредством своих фотографий — что советский социализм для него попросту другая версия того же самого способа существования в *post-histoire*, который характерен для западных государств [Там же].

Удивляет несколько наивный взгляд Гройса на проблему фотографирования культовых сооружений. Обязательно ли быть православным верующим, чтобы фотографировать старые русские церкви? Да и в целом, по свидетельству современников, Кожев всю жизнь был «буквально одержим идеей Бога» (см.: [Filoni 2008: 210—218])⁵, не переставая быть атеистом.

Главное все же в другом. По Гройсу, Кожев концентрирует свое внимание на памятниках, чтобы, с одной стороны, показать состояние расчеловечивания, характерное для конца истории и, с другой — противопоставить этому животному существованию историческую память, воплощаемую во «вневременных» («гадаешь, в каком веке они были сделаны») образах. Дюбилль даже говорит в этой связи, что «эти тысячи фотографий и открыток не только просто свидетельствуют о конце Истории, но и упрочивают (enforce) его» [Dubille 2013: 66].

Фотографии и открытки становятся инструментом воздействия на историю.

Стоит все-таки отметить, что не на всех фотографиях Кожева нет людей. Допустим, что выбор Гройса не был тенденциозным. Тем любопытнее, что на некоторых кадрах присутствуют человеческие фигуры, как будто нарушая чистоту предложенной интерпретационной схемы. Да, они не занимают центрального места, однако при этом подчас создают тот *punctum*, в отсутствии которого у Кожева уверен Дюбилль. Например, на фотографии (ил. 2), которая запечатлела кладбище и за ним маковки православного храма, мы видим справа фигуру женщины, присевшую около могилы. Она сидит вполоборота к могильному камню, лицо ее трудно различить, но само ее присутствие, пусть и на периферии образа, вносит в него человеческое измерение. Еще одна фотография изображает женщин в белых платочках у входа в храм (ил. 3).



Ил. 2. Советский Союз, 1960 (1968?).
Courtesy Bibliothèque nationale de France.
© Nina Kousnetzoff.

Источник: Гройс Б. Мудрец как фотограф // Сеанс. 2013. № 57–58 (<https://seance.ru/articles/mudrec-kak-fotograf-2/>)



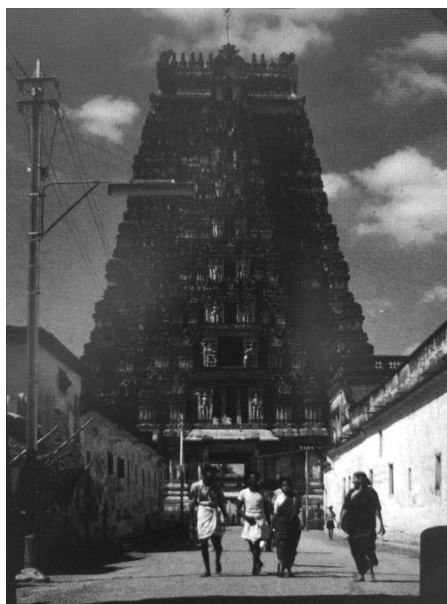
Ил. 3. Советский Союз, 1960 (1968?).
Courtesy Bibliothèque nationale de France.
© Nina Kousnetzoff.

Источник: After History: Alexandre Kojève as a Photographer. Exhibition and Programs. The James Gallery, The Center for the Humanities, The Graduate Center, CUNY, New York, 10 April — 1 June 2013. P. 7.

Гройс отмечает, что если «фотографии Европы и России остаются последовательно постисторическими», то азиатские и особенно японские снимки

5 В последние годы Кожев активно читает богословскую литературу; см., например, его работу «Христианское происхождение науки» (1964).

«запечатлели гармонию между людьми, архитектурой и природой, которой Кожеву не хватало в Европе» [Гройс 2013]. Трудно, однако, понять, почему, скажем, фотография людей на фоне индуистского храма «запечатлевает гармонию» (ил. 4), а снимок женщин у православного храма нет. Точно так же в азиатских сериях есть и фотографии без людей, например снимок синтоистского храма в Японии (ил. 5). Вопрос, возможно, в пропорции такого рода фотографий среди их общего объема, но даже если фотографий с людьми существенно меньше, позволяет ли это с определенностью констатировать, как это делает Дюбилль, что «в полном смятении мире, где вновь стало возможным историческое действие, камера Кожева настойчиво продолжала эстетически воссоздавать заброшенный, неактивный, безлюдный мир» [Dubile 2013: 66]?



Ил. 4. Индия, 1968. *Courtesy Bibliothèque nationale de France. © Nina Kousnetzoff. Источник: After History: Alexandre Kojève as a Photographer. Exhibition and Programs. The James Gallery, The Center for the Humanities, The Graduate Center, CUNY, New York, 10 April – 1 June 2013. P. 14.*



Ил. 5. Япония, 1959. *Courtesy Bibliothèque nationale de France. © Nina Kousnetzoff. Источник: After History: Alexandre Kojève as a Photographer. Exhibition and Programs. The James Gallery, The Center for the Humanities, The Graduate Center, CUNY, New York, 10 April – 1 June 2013. P. 10.*

«постисторическими» храмами и пейзажами. Другими словами, в фотографиях Кожева Дюбилль не находит никаких следов его административной деятельности, в отличие от Гройса, который, как мы помним, считает, что снимки отражают некий «администраторский взгляд на мир». В этом плане фотографирование предстает формой политического активизма, направленного на выработку оптимального социального порядка, в полной мере пока еще не реализовавшегося.

Любопытно, что обе эти противоположные трактовки исходят из единой предпосылки, а именно что фотографии Кожева однозначно постисторичны как с содержательной, так и с формальной точек зрения. К высказанным выше

Для Дюбилля, кстати, это свидетельствует о тупике, в котором оказывается Кожев, как будто бы противопоставляющий политический активизм, который возможен лишь в форме бюрократической работы на благо государства, и эстетическое любование

сомнениям в адекватности такого рода предпосылки добавим еще одно, связанное с содержательной стороной кожевских образов. Гройс утверждает:

...фотографии Кожева, если их рассматривать по отдельности, можно считать обычными туристическими снимками — и они намеренно сделаны Кожевом в этой стилистически нейтральной манере. Но их можно и нужно считать произведениями искусства, если поместить их в контекст философии и политической деятельности Кожева — потому что в этом случае в отдельных снимках просматривается общая художественная линия [Гройс 2013].

Таким образом, только знание о философской и политической деятельности Кожева дает ключ к его фотографиям. А поскольку знают об этом не все, в дело вступает куратор. Сами же снимки, получается, все-таки объективно не свидетельствуют о постисторическом состоянии их автора и мира в целом. Хотя, по тому же Гройсу, должны были бы, так как запечатлевают безлюдный и «вневременной» мир. Похоже, что куратор попадает здесь в ловушку собственной интерпретации. Добавим только, что вряд ли факт (относительного) отсутствия людей на фотографиях может сам по себе говорить об особой философской позиции их автора. Поставим вопрос еще более радикально: если бы Кожев фотографировал только «котиков», был бы он фотографом постистории?

Конечно, соблазн интерпретировать все, что ни делал Кожев после своего гегелевского семинара, через призму его философской и политической мысли, очень велик. Проблема в том, что сам материал этому сопротивляется. Да и трудно согласиться с трансформацией Кожева-человека в Кожева-концепт, функционирующего в интеллигибельном пространстве философских установок, бюрократических демаршей и художественных «линий».

Можем ли мы в принципе допустить, что снимки Кожева были просто туристическими снимками? Без всякой намеренности? В целом да, и тогда можно сказать, что он фотографировал прежде всего то, что привлекло его с эстетической точки зрения. В таком случае становится понятным и отсутствие у него фотографий советской жизни.

Но не хотелось бы, однако, банализировать ситуацию. Поэтому важно отметить и тот факт, что если в интерпретации Гройса эстетический аспект фактически отсутствует, у Дюбиля он рассматривается в контексте знакомства Кожева с японской культурой (в 1959 году) и ее насквозь формализованными практиками. В знаменитом примечании ко второму изданию «Введения в чтение Гегеля» Кожев так осмысливает этот опыт:

Японская «постисторическая» цивилизация сложилась на путях, прямо противоположных «американскому пути». Несомненно, в Японии раньше не было ни Религии, ни Морали, ни Политики в «европейском», или «историческом», смысле этих слов. Но *Снобизм* в чистом виде создал там такие формы отрицания «природных», или «животных», данностей, которые по эффективности далеко превосходят те, которые были порождены — в Японии или где-либо еще — «историческим» Действованием, т.е. Борьбой (войнами и революциями) и вынужденным Трудом. Конечно, такие недостижимые вершины снобизма, как театр но, чайная церемония и искусство составления букетов цветов, были и остаются исключительно достоянием знатных и богатых. Но вопреки сохраняющемуся экономическому и социальному неравенству все без исключения японцы в настоящее время живут в системе совершенно *формализованных*, т.е. полностью лишенных какого-либо «человеческого», в смысле «исторического», содержания, ценностей. Так, в конце концов,

любой японец в принципе способен совершенно «бескорыстно», из чистого снобизма, *покончить* с собой (при этом самолет или торпеда прекрасно заменят классический самурайский меч), и это самоубийство не будет иметь никакого отношения к риску жизнью в Борьбе, ведущейся ради достижения каких-либо «исторических» ценностей, имеющих определенное социальное или политическое содержание. Это, как кажется, позволяет думать, что недавно начавшееся взаимодействие Японии и западного мира в конце концов приведет не к реварваризации японцев, а к «японизации» западных людей (включая русских) [Кожев 2013: 540—541].

Таким образом, постисторический человек останется человеком, пока он в состоянии «*противопоставить* себя самого в качестве чистой “формы” себе самому и остальным, взятым в качестве каких угодно “содержаний”» [Там же: 541]. Кожев отмечает аристократический характер такого рода эстетизации, которая принимает форму сознательного ритуального повторения определенных действий, фактически лишенных содержания⁶. Именно этой осмысленностью она отличается от машинного, автоматического (вос)производства, которое не требует участия сознания. Гройс совершает ошибку, когда сближает аристократическое и машинное, не проводя четкой границы между репродукцированием форм культуры и репродукцированием материальных объектов:

Между тем Европе известен не только буржуазный культурный идеал, но и аристократический, заключающийся как раз в повторении, репродукцировании определенных форм жизни и культуры. И можно утверждать, что наиболее интересные авторы европейского модернизма стремились как раз к синтезу этих двух форм репродукцирования — аристократического и машинного. Не случайно как раз наиболее радикальный художественный авангард XX века тематизировал машинное, репродуктивное, автоматическое — иначе говоря, постисторическое [Гройс 2002: 160].

Для Кожева (после поездки в Японию) постисторическое — это как раз не машинное, а аристократическое, то есть не конвейер, а ритуал. На выставке же все организовано так, чтобы не только автоматизировать восприятие, но и убедить зрителя в «машинной» природе кожевского фотографирования. На самом деле даже уже сам факт отсутствия напечатанных снимков наводит на мысль, что для Кожева акт фотографирования на слайды позволял сместить акцент с содержательной стороны запечатленных образов на то «прекрасное» в них, которое выражается прежде всего с помощью формальных художественных приемов.

В своей статье 1936 года о живописи Кандинского его племянник выступает против субъективного в искусстве, выдвигая на первый план понятие объективного творчества, которое заключается в стремлении выразить «прекрасное» (не обязательно сводящееся к «красивому») как онтологическую, а не эстетическую категорию. Кожев утверждает:

Прекрасное — это существо, обладающее ценностью просто в силу факта своего бытия, в себе, для себя, посредством самого себя. То есть, чтобы быть прекрасным, существо должно обладать возможностью существовать, то есть сохраняться в, для и посредством себя самого [Кожев 2007: 261].

6 В Японии Кожев вряд ли сам участвовал в чайной церемонии, скорее он воспринимал ее как систему образов, обладающих четкой структурой. Другими словами, важен не столько вкус чая, сколько то, как он пьется.

Искусство Кандинского как раз и состоит в том, чтобы создавать автономные конкретные объекты, такие, как, например, картина, изображающая круг и треугольник:

Прекрасное в картине «Круг-Треугольник» не существует где-либо вне этой картины. Подобно тому, как картина не «изображает» чего-либо внешнего себе, ее Прекрасное также чисто имманентно, это Прекрасное в картине, существующее лишь в картине. Это Прекрасное было *сотворено* художником, как и воплощающий его Круг-Треугольник. Это Прекрасное также не существовало до картины, не существует вне ее, независимо от нее [Там же: 279].

Не случайно Кожев анализирует здесь именно геометризованное изображение, не находящее референта во внешнем мире: «Круг-Треугольник *есть* не что иное, как визуальный аспект, представляемый ничего не “изображающей” картиной “Круг-Треугольник”» [Там же: 281]. В сущности, речь идет о том же принципе, на котором базируется архитектура, искусство которой состоит в «видении пространства или замкнутой в пространстве формы» [Там же: 263]. Не связан ли интерес Кожева к архитектуре (если принять, что на большинстве его фотографий действительно изображены архитектурные сооружения) с этим чисто формальным пространственным видением, которое было отрефлектировано еще в статье 1936 года?⁷ Тогда работа с такими объектами — это работа для него прежде всего с пространством, а не со временем, не с историей. Другими словами, Кожев фотографирует не для того, чтобы «сохранять в неприкосновенности историческую память — защищать и подкреплять исторический проект универсального государства» [Гройс 2013]. Скорее он стремится «увидеть пространство» как набор визуальных форм, обладающих определенной онтологической автономией.

Любопытно, что такое понимание прекрасного как имманентной объекту категории можно найти уже в небольшом тексте 1920 года, написанном после посещения Галереи Боргезе в Риме. Отправной точкой для этого размышления, озаглавленного «О несуществующем в искусстве и об искусстве несуществующего», служит сравнение двух форм опыта восприятия художественного изображения. Первый связан с восхищением, испытываемым перед картиной школы Леонардо⁸, изображающей Мадонну с младенцем: «В ней все прекрасно: улыбка Джоконды, еще юная грудь (*seno acerbo*), младенец. Также прекрасны и формы, и краски» [Kojève 2013: 37]⁹. Второй опыт восприятия художественного изображения связан с разочарованием, постигающим того, кто пытается повторить первый опыт, воспользовавшись репродукцией. Последняя не позволяет почувствовать возраст картины и «руку художника». В сущности, здесь Кожев предвосхищает понятие ауры, введенное Бенямином в работах «Краткая история

7 Впервые опубликована в 1966 году, то есть как раз в период активных путешествий Кожева.

8 Марко Филони полагает, что речь может идти о картине Доменико Беккафуми «Мадонна с младенцем и святым Иоанном» (Domenico Beccafumi, «Madonna col Bambino e San Giovannino», 1538–1540) [Filoni 2008]. Однако Кожев говорит о Мадонне, кормящей младенца грудью. Под такое описание больше подходит картина Вентуры Салимбени «Мадонна с младенцем» (Ventura Salimbeni, «Madonna col Bambino», конец XVI века), которую, впрочем, нельзя отнести к школе Леонардо.

9 Мы даем эту цитату в обратном переводе с итальянского. Русский текст, хранящийся в архиве Кожева в Национальной библиотеке Франции, до сих пор не опубликован.

фотографии» (1931) и «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936). Аура присуща рукотворным и единственным в своем роде произведениям искусства, находящимся в определенном, «своем» месте.

Кожев использует в своей рефлексии о визите в Галерею Боргезе похожий концепт — «несуществующее», которое является обязательным элементом любого подлинного произведения искусства. В «искусстве фотографии», под которым надо понимать не только собственно фотографию, но и любое миметическое изображение, «несуществующее» манифестирует себя как «чистая идея» реальности, которую формирует художник, наблюдающий эту реальность. Но оно может проявлять себя и в виде того, чего нет («рука художника», патина времени), переживаемого в акте апперцепции, то есть ощущения, пропущенного через сознание. Это и есть, собственно, «искусство несуществующего». Прекрасное картины создается как ее элементами (формы, краски и т.п.), так и теми знаками «несуществующего», которые не находят референта во внешнем мире (это и «аура» и, например, «улыбка Джоконды», которая, как и круг-треугольник Кандинского, не существует в природе).

Интересно, что Беньямин применяет понятие ауры, когда анализирует творчество французского фотографа Эжена Атже (Eugène Atget, 1857—1927), чьи работы зачастую типологически схожи со снимками Кожева. Объединяет их отсутствие людей. Беньямин констатирует:

Пусты ворота Порт-д'Аркей у бастионов, пусты роскошные лестницы, пусты дворы, пусты террасы кафе, пуста, как обычно, площадь Плас дю Тертр. Они не пустынные, а лишены настроения; город на этих снимках очищен, словно квартира, в которую еще не въехали новые жильцы [Беньямин 2017: 28].

При этом, заметим, никому в голову не придет провозглашать Атже фотографом «конца Истории». Оставим сейчас в стороне систематический принцип архива, важный для Атже (см.: [Краусс 2014: 69—77]) и, по-видимому, для Кожева¹⁰, и обратим внимание лишь на тот факт, что аура в этих снимках проявляет себя в виде нехватки, зияния, «несуществующего». Действительно, Беньямин считал, что Атже освобождает объект от ауры:

Его интересовало забытое и брошенное, и потому эти снимки также обращаются против экзотического, помпезного, романтического звучания названий городов; они высасывают ауру из действительности, как воду из тонущего корабля [Беньямин 2017: 24].

Владимир Левашов справедливо отмечает некоторую парадоксальность беньяминовской интерпретации фотографий Атже:

Конечно, сложно представить чистую пустую квартиру забытой и брошенной, но еще сложнее не заметить, что, по крайней мере на сегодняшний взгляд, «*забытое и брошенное*» — одна из форм «*экзотического*», а аура, присутствующая в действительности, по его же логике, высасывается миметически точным медиумом как раз из тех самых, вроде как очищенных от нее снимков. Да и кроме того, это самое «*забытое и брошенное*» как раз и подходит более всего для контрколлективных эстетических медитаций одиночки — «*истинного обитателя интерьера*»: именно здесь и может сохраниться аура [Левашов 2017: 158—159].

10 При этом Кожев составляет личный архив, а Атже продает свои снимки художникам.

На наш взгляд, этот парадокс актуализирует проблематику «несуществующего», о которой Кожев размышляет в 1920—1930-е годы и которую, как нам кажется, реализует в своих более поздних фотографиях. Действительно, «несуществующее» как бы имманентно объекту, и тут опять же Кожев совпадает с Беньямином, который отмечал:

Что такое, собственно говоря, аура? Странное сплетение места и времени: уникальное ощущение дали, как бы близок при этом рассматриваемый объект ни был. Скользить взглядом во время летнего полуденного отдыха по линии горной гряды на горизонте или ветви, в тени которой расположился отдыхающий, пока мгновение или час сопричастны их явлению, — значит вдыхать ауру этих гор, этой ветви [Беньямин 2017: 26].

Горы и ветвь как будто эманерируют ауру из себя, хотя понятно, конечно, что без наблюдателя она не сможет реализоваться. Именно взгляд наблюдателя позволяет ауре «принять форму» «уникального ощущения». Такой взгляд в идеале должен быть очищен от субъективных коннотаций: только «объективный наблюдатель» может «скользить взглядом» по линиям пейзажа, воспринимая его как объективно «прекрасное», вне зависимости от собственных эстетических предпочтений. Кожев эксплицитно говорит об этом в статье о Кандинском:

[Прекрасное Круга и Треугольника] есть то, что оно есть без вклада зрительского «субъекта», вот почему созерцающему его зрителю не нужно быть «субъектом»: созерцая, он может «забыться», и картина будет для него тем, чем она является без него. То есть ему не нужно «знать», что такое круг или треугольник, видеть их ранее и т.д. Короче, по отношению к картине Кандинского зритель играет ту же роль, что и выдающийся реальный предмет человек по отношению к этому предмету [Кожев 2007: 286].

Этим зрителем становится и сам художник, который фактически утрачивает свое «отцовство» по отношению к картине:

И нужно было бы также сказать не «картина Кандинского», но «картина, созданная Кандинским». А еще лучше было бы вообще опустить слово «Кандинский» и просто сказать «Картина» [Там же: 284—285].

Нам кажется, что подобная оптика применима и к фотографиям Кожева. Или, может быть, лучше сказать просто «фотографиям», ведь они, по сути, являются продуктом остраивающего взгляда наблюдателя, ставшего «чистой формой», противопоставленной «каким угодно “содержаниям”». «Содержаниям» политическим, историческим, бюрократическим и даже эстетическим, так как речь здесь идет, возможно, даже не об эстетической медитации, о которой пишет Левашов, а о медитации онтологической, если можно так выразиться.

Этот объективированный взгляд, взгляд через объектив, как будто «высасывает» ауру из действительности. Но «высосанная аура» или «пустая аура» — это тоже аура. Слайд позволяет выразить это с еще большей интенсивностью, чем обычная фотография на бумаге. Он существует в единственном экземпляре и, в отличие от обычного снимка, ускользает от технической воспроизводимости.

Рассматривание слайдов, причем, как можно предположить, зная довольно замкнутый образ жизни Кожева в уединении, превращало это процесс в некое ритуализированное действие, тематизирующее противопоставление

себя не только другим, но и себя как «содержания» себе как «форме». Слайды, в отличие от книги Рокантена¹¹, не являются «проектом», «приключением», так как не только не направлены в будущее, но и, по сути, обладают призрачной материальностью.

Но слайды также и не место памяти, которую так тщетно пытался реанимировать сартровский герой. Это лишь форма, которую принимает взгляд сноба-мудреца, воспринимающего мир уже не как арену политических баталий, а как «Картину».

Библиография / References

- [Барт 2016] — *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии / Пер. с фр., коммент. и послесл. М.К. Рыклина. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.
- (*Barthes R.* La Chambre claire: Note sur la photographie / Comment. and afterw. by M.K. Ryklin. Moscow, 2016. — In Russ.)
- [Беньямин 2017] — *Беньямин В.* Краткая история фотографии / Пер. С. Ромашко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.
- (*Benjamin W.* Kleine Geschichte der Photographie. Moscow, 2017. — In Russ.)
- [Гройс 2002] — *Гройс Б.* Философ после конца истории // Ускользающий контекст. Русская философия в постсоветских условиях. М.: Ad Marginem, 2002. С. 147–160.
- (*Groys B.* Filosof posle kontsa istorii // Uskol'zayushchiy kontekst. Russkaya filosofiya v postsovetskikh usloviyah. Moscow, 2002. P. 147–160.)
- [Гройс 2013] — *Гройс Б.* Мудрец как фотограф // Сеанс. 2013. № 57–58 (<https://seance.ru/articles/mudrec-kak-fotograf-2/> (дата обращения: 25.04.2022)).
- (*Groys B.* Mudrec kak fotograf // Seans. 2013. № 57–58 (<https://seance.ru/articles/mudrec-kak-fotograf-2/> (accessed: 25.04.2022)).)
- [Кожев 2007] — *Кожев А.* Конкретная (объективная) живопись Кандинского // Кожев А. Атеизм и другие работы / Пер. с фр. А.М. Руткевича. М.: Праксис, 2007. С. 258–294.
- (*Kojève A.* Les peintures concrètes de Kandinsky // Kojève A. Ateizm i drugie raboty. Moscow, 2007. P. 258–294. — In Russ.)
- [Кожев 2013] — *Кожев А.* Введение в чтение Гегеля. Лекции по «Феноменологии духа», читавшиеся с 1933 по 1939 г. в Высшей практической школе / Пер. с фр. А.Г. Погоняйло. СПб.: Наука, 2013.
- (*Kojève A.* Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la «Phénoménologie de l'Esprit» professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études. Moscow, 2013. — In Russ.)
- [Краусс 2014] — *Краусс Р.* Фотографическое: опыт теории расхождений / Пер. А.В. Шестакова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
- (*Krauss R.* Le Photographique: Pour une théorie des écarts. Moscow, 2014. — In Russ.)
- [Левашов 2017] — *Левашов В.* Читать и разгадывать: Вальтер Беньямин о фотографии // Беньямин В. Краткая история фотографии / Пер. С. Ромашко. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 140–162.
- (*Levashov V.* Chitat' i razgadyvat': Walter Benjamin o fotografii // Benjamin W. Kleine Geschichte der Photographie. Moscow, 2017. P. 140–162. — In Russ.)
- [Сартр 1992] — *Сартр Ж.-П.* Тошнота / Пер. Ю.Я. Яхниной. М.: Политиздат, 1992.
- (*Sartre J.-P.* La Nausée. Moscow, 1992. — In Russ.)
- [Дубиле 2013] — *Дубиле А.* Voyage au bout de l'en-nui // Radical philosophy. 2013. № 178. P. 64–66.
- [Филони 2008] — *Филони М.* Le philosophe du dimanche. La vie et la pensée d'Alexandre Kojève. Paris: Gallimard, 2008.
- [Кожев 2013] — *Кожев А.* Diario del filosofo / A cura di M. Filoni. Traduzione di Claudia Zonghetti. Torino: Nino Aragno, 2013.

11 Кожеву нет нужды писать книгу, она уже написана, и это «Феноменология духа».