

ВАЛЬТЕР
БЕНЬЯМИН

КРАТКАЯ
ИСТОРИЯ
ФОТОГРА

ФИИ

Вальтер Беньямин

Краткая история фотографии

«Ад Маргинем Пресс»

2013

Беньямин В.

Краткая история фотографии / В. Беньямин — «Ад Маргинем Пресс», 2013

Три классических эссе («Краткая история фотографии», «Париж – столица девятнадцатого столетия», «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»), объединенные темой перемен, происходящих в искусстве, когда оно из уникального становится массовым и тиражируемым. Вальтер Беньямин (1892–1940) предлагает посмотреть на этот процесс не с консервативных позиций, а, напротив, увидеть в его истоках новые формы социального бытования искусства, новую антропологию «массового зрителя» и новую коммуникативную функцию искусства в пространстве буржуазного мира. В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

© Беньямин В., 2013

© Ад Маргинем Пресс, 2013

Содержание

Краткая история фотографии	6
Конец ознакомительного фрагмента.	14

Вальтер Беньямин

Краткая история фотографии

Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы Центра современной культуры «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс»

Издательство выражает признательность Павлу Владьевичу Хорошилову за подбор фото-материалов к настоящему изданию

© С.А. Ромашко, перевод с немецкого, 2013

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС»/IRIS Art Foundation, 2013

Все права защищены. Никакая часть электронной версии этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети Интернет и в корпоративных сетях, для частного и публичного использования без письменного разрешения владельца авторских прав.

Краткая история фотографии

Туман, окутывающий истоки фотографии, все же не такой густой, как тот, что скрывает начало книгопечатания; более ясно проявляется в этом случае, что в момент, когда пробил час открытия, это почувствовало сразу несколько человек; независимо друг от друга они стремились к одной цели: сохранить изображения, получаемые в *camera obscura*, известные по крайней мере со времени Леонардо. Когда после примерно пятилетних поисков это одновременно удалось сделать Ньепсу и Дагерру, государство, воспользовавшись патентными сложностями, с которыми столкнулись изобретатели, вмешалось в это дело и произвело его, выплатив им компенсацию, в ранг общественной деятельности. Таким образом были созданы предпосылки для длительного ускоренного развития, что не давало возможности оглянуться назад. Вот и получилось, что исторические или, если угодно, философские вопросы, поднятые взлетом и падением фотографии, десятилетиями оставались без внимания. И если сегодня они начинают осознаваться, то тому есть ясная причина. Новейшая литература указывает на то обстоятельство, что расцвет фотографии связан с деятельностью Хилла и Камерон, Гюго и Надара¹ – то есть приходится на ее первое десятилетие. Но это и десятилетие, которое предшествовало ее индустриализации. Это не значит, будто в это раннее время рыночные торговцы и шарлатаны не старались использовать новую технику как источник наживы; это делалось, и даже часто. Но это было гораздо ближе к ярмарочным искусствам – на ярмарке же фотография до наших дней была как дома, – чем к индустрии. Наступление индустрии в этой области началось с использования фотографии для изготовления визитных карточек; характерно, что человек, впервые воспользовавшийся фотографией в этих целях, стал миллионером. Было бы неудивительно, если бы особенности фотографической практики, сегодня впервые обращающие наше внимание на этот доиндустриальный расцвет фотографии, скрытым образом были бы связаны с кризисом капиталистической индустрии. Это, однако, никак не облегчает задачу использовать прелесть снимков, содержащихся в недавно появившихся замечательных публикациях по старой фотографии¹, для действительного проникновения в ее сущность. Попытки теоретического осмысления проблемы совершенно рудиментарны. И сколь продолжительны ни были дебаты по этому поводу в прошлом веке, они, по сути, не отошли от той комичной схемы, с помощью которой в свое время шовинистский листок, «Лейпцигер анцайгер», намеревался остановить распространение французской заразы. «Стремление сохранить мимолетные отражения, – писала газета, – дело не только невозможное, как выяснилось после проведения основательного немецкого расследования, но и одно только желание сделать это есть богохульство. Человек создан по подобию Божию, а образ Божий не может быть запечатлен никакой человеческой машиной. Разве что божественный художник может дерзнуть, вдохновленный небесами, воспроизвести богочеловеческие черты безо всякой машинной помощи в минуты наивысшего вдохновения и повинувшись высшему приказу своего гения». Это проявление обывательского понятия искусства во всей его тяжеловесной неуклюжести, понятия, которому чуждо какое бы то ни было участие техники и которое чувствует с вызывающим появлением новой техники приближение своего конца. Тем не менее именно на этом фетишистском, изначально антитехническом понятии искусства теоретики фотографии почти столетие пробовали строить дискуссию, разумеется – без малейшего результата. Ведь они пытались получить признание фотографа именно от той инстанции, которую он отменял.

Совсем другим духом веет от речи, с которой физик Араго выступил 3 июля 1839 года в палате депутатов как защитник изобретения Дагерра. Замечательно в этой речи то, как она

¹ H.T. Bossert, H. Guttman. Aus der Frühzeit der Photographie. 1840–1870. Ein Bildbuch nach 200 Originalen. Frankfurt a. M., 1930. – H. Schwarz. David Octavius Hill. Der Meister der Photographie. Mit 80 Bildtafeln. Leipzig, 1931.

находит связь изобретения со всеми сторонами человеческой деятельности. Развернутая в ней панорама достаточно широка, чтобы сомнительное благословение фотографии живописью – без которого и здесь не обошлось – оказалось несущественным, зато предвидение действительной значимости открытия раскрылось вполне. «Когда изобретатели нового инструмента, – говорит Араго, – используют его для изучения природы, то всегда оказывается, что ожидаемое ими всего лишь малая часть в сравнении с рядом последующих открытий, начало которым положил этот инструмент». Широким взглядом охватывает эта речь область применения новой техники от астрофизики до филологии: рядом с перспективой звездной фотографии оказывается идея создания корпуса египетских иероглифов. Снимки Дагерра представляли собой йодированные серебряные пластинки, экспонированные в самага obscura; их приходилось поворачивать, пока под определенным углом не удавалось увидеть нежно-серую картинку. Они были уникатами; в среднем одна пластинка стоила в 1839 году 25 золотых франков. Нередко их хранили, как драгоценность, в роскошных футлярах. Однако в руках некоторых художников они превращались в техническое вспомогательное средство. Подобно тому как семьдесят лет спустя Утрилло² будет рисовать свои обворожительные изображения домов в парижских пригородах не с натуры, а с открыток, так и признанный английский портретист Дэвид Октавиус Хилл использовал для своего настенного изображения первого генерального синода шотландской церкви 1843 года целую серию портретных фотоснимков. Однако эти снимки он делал сам. И именно эти простые технические вспомогательные средства, не предназначенные для чужих глаз, обеспечили его имени место в истории, в то время как его живописные работы преданы забвению. И все же глубже, чем эти серии фотопортретов, вводят в новую технику некоторые документальные снимки: это изображения безымянных людей, а не портреты. Такие изображения уже давно существовали в живописной форме. Если картины сохранялись в доме, то время от времени кто-нибудь еще спрашивал о том, кто на них изображен. Два, три поколения спустя этот интерес исчезал: картины, если они сохраняют значение, сохраняют его лишь как свидетельство искусства того, кто их нарисовал. Однако с появлением фотографии возникает нечто новое и необычайное: в фотографии рыбачки из Нью-Хейвена, опускающей взор с такой неспешной и соблазнительной стыдливостью, остается еще кое-что помимо того, что могло бы исчерпываться искусством фотографа Хилла, кое-что, не умолкающее, упрямо вопрошающее об имени той, которая жила тогда и продолжает присутствовать здесь и никогда не согласится полностью раствориться в «искусстве».

Спрошу я: каким был глаз этих блеск,
как эти локоны вились, лицо оттеняя,
как целовали уста, сладострастия всплеск,
словно без пламени дым, возгоняя³.

Или если посмотреть на снимок фотографа Даутендея, отца поэта⁴, изображающий его в то время, когда он был женихом женщины, которую он годы спустя, после рождения шестого ребенка, нашел в их московской квартире с перерезанными венами. На фото они стоят рядом, он словно держит ее, однако взгляд ее направлен мимо него, впившись в роковую даль. Если достаточно долго быть погруженным в созерцание такого снимка, становится понятным, насколько тесно и здесь соприкасаются противоположности: точнейшая техника в состоянии придать ее произведениям магическую силу, какой для нас уже никогда больше не будет обладать нарисованная картина. Вопреки всякому искусству фотографа и послушности его модели зритель ощущает неудержимое влечение, принуждающее его искать в таком изображении мельчайшую искорку случая, здесь и сейчас, которым действительность словно прожгла характер изображения, найти то неприметное место, в котором, в так-бытии той давно

прошедшей минуты будущее продолжает таиться и сейчас, и при том так красноречиво, что мы, оглядываясь назад, можем его обнаружить. Ведь природа, обращенная к камере, – это не та природа, что обращена к глазу; различие прежде всего в том, что место пространства, освоенного человеческим сознанием, занимает пространство, освоенное бессознательным. Например, достаточно привычно, что мы, пусть в самом грубом виде, представляем себе, как ходят люди, однако наверняка ничего не знаем о том, каково их положение в ту долю секунды, когда они начинают шаг. Фотография своими вспомогательными средствами: короткой выдержкой, увеличением – открывает ему это положение. Об этом оптически-бессознательном он узнает только с ее помощью, так же как о бессознательном в сфере своих побуждений он узнает с помощью психоанализа. Организованные структуры, ячейки и клетки, с которыми обычно имеют дело техника и медицина, – все это изначально гораздо ближе фотокамере, чем пейзаж с настроением или проникновенный портрет. В то же время фотография открывает в этом материале физиогномические аспекты, изобразительные миры, обитающие в мельчайших уголках, понятно и укромно в той степени, чтобы находить прибежище в видениях, однако теперь, став большими и явно формулируемыми, они оказываются способными открыть различие техники и магии как исторические переменные. Так, например, Блосфельдт² своими удивительными фотографиями растений смог обнаружить в полых стебельках формы древнейших колонн, в папоротнике – епископский жезл, в десятикратно увеличенном ростке каштана и клена – тотемные столбы, в листьях ворсянки – ажурный готический орнамент⁵. Потому вполне можно сказать, что модели фотографов вроде Хилла были не так далеки от правды, когда «феномен фотографии» представлялся им еще «большим таинственным приключением»; даже если для них это было не более чем сознание того, что ты «стоишь перед аппаратом, который в кратчайшее время способен создать изображение видимого мира, изображение, кажущееся таким же живым и подлинным, как и сама природа». О камере Хилла говорили, что она проявляет тактичную сдержанность. Его модели, в свою очередь, не менее сдержанны; они сохраняют некоторую робость перед аппаратом, и принцип одного из более поздних фотографов периода расцвета: «Никогда не смотри в камеру», – мог бы быть выведен из их поведения. Однако при этом не имелось в виду то самое «посмотреть на тебя» у зверей, людей и маленьких детей, в которое таким нечестивым образом примешивается покупатель и которому нет лучшего противопоставления, чем манера описания, в которой старик Даутендай повествует о первых дагерротипах: «Поначалу... люди не отваживались, – сообщает он, – долго рассматривать первые изготовленные им снимки. Они робели перед четкостью изображенных и были готовы поверить, что крошечные лица на снимках способны сами смотреть на зрителя, таково было ошеломляющее воздействие непривычной четкости и жизненности первых дагерротипов на каждого».

² Blossfeldt K. Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder. Hrsg. Mit einer Einleitung von K. Nierendorf. 120 Bildtafeln. Berlin, o.J. [1928].



Дэвид Октавиус Хилл, Роберт Адамсон. У птичьей клетки. 1843–1847. Фотогравюра. Собрание С. Бурасовского.

Эти первые репродуцированные люди вступали в поле зрения фотографии незапятнанными, или, сказать вернее, без подписи. Газеты еще были большой роскошью, их редко покупали и чаще всего просматривали в кафе, фотография еще не стала частью газетного дела, еще очень немногие могли прочесть свое имя на газетных страницах. Человеческое лицо было обрамлено молчанием, в котором покоился взгляд. Короче говоря, все возможности этого искусства портрета основывались на том, что фотография еще не вступила в контакт с актуальностью. Многие фотографии Хилла были сделаны на эдинбургском кладбище францисканцев – это чрезвычайно характерно для начала фотографии, еще более примечательно разве то,

что модели чувствуют себя там как дома. Это кладбище и в самом деле выглядит на одном из снимков Хилла как интерьер, как уединенное, отгороженное пространство, где, прислоняясь к брандмауэрам, из травы вырастают надгробия, полые, словно каминные, открывающие в своем чреве вместо языков пламени строки надписей. Однако это место никогда не оказывало бы такого воздействия, если бы его выбор не был обоснован технически. Слабая светочувствительность ранних пластинок требовала длительной выдержки при натуральных съемках. По той же причине казалось предпочтительным помещать снимаемых людей по возможности в уединении, в месте, где ничто не мешало бы их сосредоточению. «Синтез выражения, вынужденно возникающий от того, что модель должна долгое время быть неподвижной, – говорит Орлик о ранней фотографии, – является основной причиной того, что эти изображения при всей их простоте, подобно хорошим рисункам и живописным портретам, оказывают на зрителя более глубокое и долгое воздействие, чем более поздние фотографии». Сама техника побуждала модели жить не от мгновения к мгновению, а вживаться в каждый миг; во время длинной выдержки этих снимков модели словно вращались в изображение и тем самым вступали в самый решительный контраст с явлениями на моментальном снимке, отвечающем тому изменившемуся окружению, в котором, как точно заметил Кракауэр, от той же самой доли секунды, которую продолжается фотосъемка, зависит, «станет ли спортсмен таким знаменитым, что фотографы будут снимать его по заданию иллюстрированных еженедельников». Все в этих ранних снимках было ориентировано на длительное время; не только несравненные группы, которые собирались для съемки – а их исчезновение было одним из вернейших симптомов того, что произошло в обществе во второй половине столетия, – даже складки, в которые собирается на этих изображениях одежда, держатся дольше. Достаточно лишь взглянуть на сюртук Шеллинга⁶; он совершенно определенно готов отправиться в вечность вместе с его хозяином, его складки не менее значимы, чем морщины на лице философа. Короче говоря, все подтверждает правоту Бернарда фон Brentano, предположившего, «что в 1850 году фотограф находился на той же высоте, что и его инструмент» – в первый и на долгое время в последний раз.

Впрочем, чтобы полностью ощутить мощное воздействие дагерротипии в эпоху ее открытия, следует учитывать, что пленэрная живопись начала в то время открывать наиболее продвинутым из художников совершенно новые перспективы. Сознвая, что именно в этом отношении фотография должна подхватить эстафету у живописи, Араго со всей определенностью и говорит в историческом очерке, посвященном ранним опытам Джованни Баттиста Порты: «Что касается эффекта, возникающего от не полной прозрачности нашей атмосферы (и который обозначают не совсем точным выражением «воздушная перспектива»), то даже мастера живописи не надеются, что *camera obscura*» – речь идет о копировании получаемых в ней изображений – «могла бы помочь в воспроизведении этого эффекта». В тот момент, когда Дагерру удалось запечатлеть изображения, получаемые в *camera obscura*, художник был смещен с этого поста техником. Все же истинной жертвой фотографии стала не пейзажная живопись, а портретная миниатюра. События развивались так быстро, что уже около 1840 года большинство бесчисленных портретистов-миниатюристов стало фотографами, сначала наряду с живописной работой, а скоро исключительно. Опыт их первоначальной профессии оказался полезен, причем не художественная, а именно ремесленная выучка обеспечила высокий уровень их фоторабот. Лишь постепенно сошло со сцены это поколение переходного периода; кажется, будто эти первые фотографы – Надар, Штельцнер, Пирсон, Баяр – получили благословение библейских патриархов: все они приблизились к девяноста или ста годам. Но в конце концов в сословие профессиональных фотографов хлынули со всех сторон деловые люди, а когда затем получила повсеместное распространение ретушь негативов – месть плохих художников фотографии, – начался быстрый упадок вкуса. Это было время, когда начали наполняться фотоальбомы. Располагались они чаще всего в самых неудобных местах квартиры, на консоли или маленьком столике в гостиной: кожаные фолианты с отвратительной металличе-

ской окантовкой и толстенными листами с золотым обрезом, на которых размещались фигуры в дурацких драпировках и затянутых одеяниях – дядя Алекс и тетя Рикхен, Трудхен, когда она еще была маленькой, папочка на первом курсе и, наконец, в довершение позора, мы сами: в образе салонного тирольца, распевającego тирольские песни и размахивающего шляпой на фоне намалеванных горных вершин, или в образе храброго матроса, ноги, как полагается морскому волку, враскорячку, прислонившись к полированному поручню. Аксессуары таких портретов – постаменты, балюстрады и овальные столики – еще напоминают о том времени, когда из-за длительной выдержки приходилось создавать для моделей точки опоры, чтобы они могли оставаться долгое время неподвижными. Если поначалу было достаточно приспособлений для фиксации головы и коленей, то вскоре «последовали прочие приспособления, подобные тем, что использовались в знаменитых живописных изображениях и потому представлялись «художественными». Прежде всего это были – колонна и занавес». Против этого безобразия более способные мастера были вынуждены выступить уже в 1860-е годы. Вот что тогда писали в одном специальном английском издании: «Если на живописных картинах колонна выглядит правдоподобной, то способ ее применения в фотографии абсурден, ибо ее обычно устанавливают на ковре. Между тем каждому ясно, что ковер не может служить фундаментом для мраморной или каменной колонны». Тогда-то и появились эти фотостудии с драпировками и пальмами, гобеленами и мольбертами, про которые трудно сказать – то ли они были для мучения, то ли для возвеличивания; то ли это была камера пыток, то ли тронный зал – потрясающим свидетельством их деятельности служит ранняя фотография Кафки. На ней мальчик лет шести, одетый в узкий, словно смирительный костюм со множеством позументов, изображен в обстановке, напоминающей зимний сад. В глубине торчат пальмовые ветви. И, словно для того, чтобы сделать эти плюшевые тропики еще более душными и тяжелыми, в левой руке он держит невероятно большую шляпу с широкими полями, на испанский манер. Конечно, мальчик бы исчез в этом антураже, если бы непомерно печальные глаза не одолели навязанную им обстановку.



Надар (Гаспар Феликс Турнашон). Портрет Жорж Санд. 1877 г. [Здесь и далее:] Частное собрание. Москва.

Своей безбрежной печалью этот снимок контрастирует с ранними фотографиями, на которых люди еще не получили такого выражения потерянности и отрешенности, как этот мальчик. Их окружала аура, среда, которая придавала их взгляду, проходящему сквозь нее, полноту и уверенность. И снова очевиден технический эквивалент этой особенности; он заключается в абсолютной непрерывности перехода от самого яркого света до самой темной тени. Между прочим, закон предвосхищения новых достижений силами старой техники проявляется и в этом случае, а именно в том, что прежняя портретная живопись накануне своего падения породила уникальный расцвет гуммиарабиковой печати. Речь шла о репродукционной технике, которая соединилась с фотографической репродукцией лишь позднее. Как на графических листах, выполненных этой печатью, на снимках такого фотографа, как Хилл, свет с

усилием прорывается сквозь темноту: Орлик говорит о вызванной долгой выдержкой «обобщающей светокомпозиции», придающей «этим ранним фотоснимкам свойственное им величие». А среди современников открытия уже Деларош отметил ранее «недостижимое, великолепное, ничем не нарушающее спокойствие масс» общее впечатление. Это о технической основе, порождающей ауру. В особенности некоторые групповые снимки фиксируют мимолетное единение, на короткое время появляющееся на пластинке, перед тем как оно будет разрушено «оригинальным снимком». Именно эта атмосфера изящно и символично очерчивается ставшей уже старомодной овальной формой паспарту для фотографий. Поэтому о полном непонимании этих фотографических инкунабул говорит стремление подчеркнуть в них «художественное совершенство» или «вкус». Эти снимки возникали в помещениях, в которых каждый клиент встречался в лице фотографа прежде всего с техником нового поколения, а каждый фотограф в лице клиента – с представителем восходящего социального класса со свойственной ему аурой, которая проглядывала даже в складках сюртука и шейном платке. Ведь эта аура не была прямым продуктом примитивной камеры. Дело в том, что в этот ранний период объект и техника его воспроизведения так точно совпадали друг с другом, в то время как в последующий период декаданса они разошлись. Вскоре развитие оптики создало возможность преодоления тени и создания зеркальных изображений. Однако фотографии в период после 1880 года видели свою задачу в основном в том, чтобы симулировать ауру, исчезнувшую со снимков вместе с вытеснением тени светосильными объективами, точно так же, как аура исчезла из жизни с вырождением империалистической буржуазии, – симулировать всеми ухищрениями ретуши, в особенности же так называемой гуммиарабиковой печатью. Так стал модным, особенно в стиле модерн, сумеречный тон, перебиваемый искусственными отражениями; однако вопреки сумеречному освещению все яснее обозначалась поза, неподвижность которой выдает бессилие этого поколения перед лицом технического прогресса.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.