

Вальтер Беньямин
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 осознаться, то тому есть ясная причина. Новейшая литература указывает на то обстоятельство, что расцвет фотографии связан с деятельностью Хилла и Камерон, Гюго и Надара [1] — 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 фотографии [а], 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 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 *самега obscura*; их приходилось поворачивать, пока под определенным углом не удавалось увидеть нежно-серую картинку. Они были уникалами; 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 Утрилло [2] будет рисовать свои обворожительные изображения домов в парижских пригородах не с природы, 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, прямо 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, возгоняя. [3]

Или если посмотреть на снимок фотографа Даутендея, отца поэта [4], 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 притом 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, Блосфельдт [b] 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 орнамент [5]. 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 больше 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».

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 изображении и тем самым вступали в самый решительный контраст с явлениями на ментальном 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 Шел-

линга [6]; 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 Brentано, 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 флианты с отвратительной металлической окантовкой и толстенными листами с золотым обрезом, на которых размещались фигуры в дурацких драпировках и затянутых одеяниях — дядя Алекс и тетя Рикхен, Труджен, 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 бравого 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 шестидесятые 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 душевными 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.

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 гумми-арабиковой 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 «не достижимое, 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 изячно 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 фотографы 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 гумми-арабиковой 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.

И все же решающим в фотографии оказывается отношение фотографа к своей технике. Камиль Рехт выразил это в изящном сравнении. «Скрипач, — говорит он, — должен сначала создать звук, мгновенно поймать ноту; пианист же нажимает на клавишу — нота звучит. И у художника, и у фотографа есть свои инструменты. Рисунку и колориту художника сродни извлечению звука скрипачом, у фотографа общее с пианистом состоит в том, что его действия в значительной степени — не сравнимой с условиями скрипача — предопределены техникой, налагающей свои ограничения. Ни один пианист-виртуоз, будь то сам Падеревский, не достигнет той славы, не добьется того почти сказочного очарования публики, каких достигал и добивался Паганини.» Однако у фотографии, если уж продолжать это сравнение, есть свой Бузони, это Атже. [7] Оба были виртуозами, в то же время и предтечами. Их объединяет беспримерная способность растворяться в своем ремесле, соединенная с величайшей точностью. Даже в их чертах есть нечто родственное. Атже был актером, которому опротивело его ремесло, который снял грим, а затем принялся делать то же самое с действительностью, показывая ее неприкрашенное лицо. Он жил в Париже бедным и безвестным, свои фотографии сбывал за бесценок любителям, которые едва ли были менее эксцентричными, чем он сам, а не так давно он распрощался с жизнью, оставив после себя гигантский опус в более чем четыре тысячи снимков. Береник Эббот из Нью-Йорка собрала эти карточки, избранные работы только что вышли в необычайно красивой книге [с], подготовленной Камилем Рехтом. Современная ему пресса «ничего не знала об этом человеке, который ходил со своими снимками по художественным мастерским, отдавая их почти даром, за несколько монет, часто по цене тех открыток, которые в начале века изображали такие красивенькие сцены ночного города с нарисованной луной. Он достиг полюса высочайшего мастерства; но из упрямой скромности великого мастера, который всегда держится в тени, он не захотел установить там свой флаг. Так что кое-кто может считать себя открывателем полюса, на котором Атже уже побывал.» В самом деле: парижские фото Атже — предвосхищение сюрреалистической фотографии, авангард одной-единственно действенно мощной колонны, которую смог двинуть вперед сюрреализм. Он первым продезинфицировал удушающую атмосферу, которую распространил вокруг себя фотопортрет эпохи упадка. Он очищал эту атмосферу, он очистил ее: он начал освобождение объекта от ауры, которая составляла несомненное достоинство наиболее ранней фотографической школы. Когда журналы авангардистов «Bifur» или «Variete» публикуют с подписями «Вестминстер», «Лилль», «Антверпен» или «Вроцлав» лишь снимки деталей: то кусок балюстрады, то голую верхушку дерева, сквозь ветви которой просвечивает уличный

фонарь, то брандмауэр или крюк с висящим на нем спасательным кругом, на котором написано название города, — то это не более чем литературное обыгрывание мотивов, открытых Атже. Его интересовало забытое и брошенное, и потому эти снимки также обращаются против экзотического, помпезного, романтического звучания названий городов; они высасывают ауру из действительности, как вода из тонущего корабля.

Что такое, собственно говоря, аура? Странное сплетение места и времени: уникальное ощущение дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет 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 со-причастны их явлению — значит вдыхать ауру этих гор, этой ветви. Стремление же «приблизить» вещи к себе, точнее — массам — это такое же страстное желание современных людей, как и преодоление уникального в любой ситуации через его репродуцирование. Изо дня в день все более неодолимо проявляется потребность владеть предметом в непосредственной близости в его изображении, скорее в репродукции. А репродукция, как показывают иллюстрированный еженедельник или кинохроника, несомненно отличается от изображения. В изображении уникальность и длительность так же тесно соединены, как мимолетность и повторяемость в репродукции. Очищение предмета от его оболочки, разрушение ауры представляют собой характерный признак того восприятия, у которого чувство однотипного относительно ко всему в этом мире настолько выросло, что оно с помощью репродукции добивается однотипности даже от уникальных явлений. Атже почти всегда проходил мимо «величественных видов и так называемых символов», но не пропускал длинный ряд сапожных колодок, не проходил мимо парижских дворов, где с вечера до утра стоят рядами ручные тележки, мимо не убранных после еды столов или скопившейся в огромном количестве грязной посуды, мимо борделя на незнамо какой улице в доме №5, о чем свидетельствует огромная пятерка, которая красуется на четырех разных местах фасада. Как ни странно, на этих снимках почти нет людей. 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. Таковы результаты, которые позволили сюрреалистической фотографии подготовить целительное отчуждение между человеком и его окружением. Она освобождает поле для политически наметанного глаза, который опускает все интимные связи ради точности отражения деталей.

Совершенно ясно, что этот новый взгляд менее всего мог развиваться там, где раньше фотография чувствовала себя наиболее уверенно: в платных, репрезентативных портретных съемках. С другой стороны, отказ от человека оказывается для фотографии делом почти невозможным. Кто этого еще не знал, того научили этому лучшие русские фильмы, показавшие, что и окружающая человека среда и пейзаж открываются только тому из фотографов, кто может постигнуть их в безмянном отражении, возникающем в человеческом лице. Однако возможность этого опять-таки в значительной степени зависит от того, кого снимают. Поколение, которое не было одержимо идеей запечатлеть себя

на фотографиях для потомков и, сталкиваясь с такой необходимостью, скорее было склонно несколько робко вжиматься в свою привычную, обжитую обстановку — как Шопенгауэр на своей франкфуртской фотографии 1850 года в глубь кресла — именно поэтому, однако, запечатлевало вместе с собой на пластинке и этот мир: этому поколению его достоинства достались не по наследству. Русское игровое кино впервые за несколько десятилетий дало возможность показаться перед камерой людям, у которых нет надобности в своих фотографиях. И сразу же человеческое лицо приобрело в съемке новое, огромное значение. Но это был уже не портрет. Что это было? Выдающейся заслугой одного немецкого фотографа было то, что он дал ответ на этот вопрос. Август Зандер [d] [8] собрал серию портретов, которые ни в чем не уступают мощной физиономической галерее, открытой такими мастерами, как Эйзенштейн или Пудовкин, и сделал он это в научном аспекте. «Созданная им коллекция складывается из семи групп, соответствующих существующему общественному укладу, и должна быть опубликована в 45 папках по 12 снимков в каждой». До сих пор опубликована лишь книга с избранными 60 фотографиями, дающими неисчерпаемый материал для наблюдений. «Зандер начинает с крестьянина, человека, привязанного к земле, ведет зрителя через все слои и профессиональные группы, поднимаясь до представителей высшей цивилизации и опускаясь до идиота». Автор приступил к этой колоссальной задаче не как ученый, не как человек, следующий советам антропологов или социологов, а, как говорится в предисловии, «опираясь на непосредственные наблюдения». Наблюдения эти были несомненно чрезвычайно непредвзятыми, более того, смелыми, в то же время, однако, и деликатными, а именно в духе сказанного Гёте: «есть деликатная эмпирия, которая самым интимным образом отождествляет себя с предметом и тем самым становится настоящей теорией». В соответствии с этим вполне закономерно, что такой наблюдатель как Дёблин [9] обратил внимание как раз на научные моменты этого труда и замечает: «Подобно сравнительной анатомии, благодаря которой только и можно познать природу и историю органов, этот фотограф занялся сравнительной фотографией и тем самым занял научную позицию, поднимающую его над теми, кто занимается частными видами фотографии». Будет чрезвычайно жаль, если экономические условия не позволят продолжить публикацию этого корпуса. Издательству же можно было бы помимо этого общего указать еще на один более конкретный мотив публикации. Произведения, подобные созданному Зандером, могут мгновенно приобрести неожиданную актуальность. Изменения во властных структурах, ставшие у нас привычными, делают жизненной необходимостью развитие, обострение физиономических способностей. Представляет человек правых или левых — он должен привыкнуть к тому, что его будут распознавать с этой точки зрения. В свою очередь он сам будет распознавать таким образом других. Творение Зандера не просто иллюстрированное издание: это учебный атлас.

«В нашу эпоху нет произведения искусства, которое созерцали бы так внимательно, как свою собственную фотографию, фотографии ближайших родственников и друзей, возлюбленной», — писал уже в 1907 году Лихтварк, переводя тем самым исследование из области эстетических признаков в область социальных функций. Только из этой позиции оно может продвигаться дальше.

Показательно в этом отношении, что дискуссия менее всего продвига-

лась в тех случаях, когда разговор шел об эстетике «фотографии как искусстве», в то время как, например, гораздо менее спорный социальный факт «искусство как фотография» не удостаивают даже беглого рассмотрения. И все же воздействие фотографических репродукций произведений искусства на функции искусства гораздо важнее, чем более или менее художественная композиция фотографии, «схватывающей» какой-либо жизненный момент. В самом деле, возвращающийся домой фотолюбитель со множеством сделанных художественных снимков представляет собой не более отрадное явление, чем охотник, возвращающийся из засады с таким количеством дичи, которое имело бы смысл, только если бы он нес ее на продажу. Похоже, что и в самом деле иллюстрированных изданий скоро станет больше, чем лавок, торгующих дичью и птицей. Это о том, как «щелкают», снимая все подряд. Однако акценты полностью меняются, когда от фотографии как искусства переходят к искусству как фотографии. Каждый имел возможность убедиться, насколько легче взять в объектив картину, а еще более того скульптуру или тем более архитектурное сооружение, чем явления действительности. Тут же возникает искушение списать это на упадок художественного чутья, на неумелость современников. Однако ему противоречит понимание того, насколько примерно в то же время с развитием репродукционной техники изменилось восприятие великих произведений искусства. На них уже нельзя смотреть как на произведения отдельных людей; они стали коллективными творениями, настолько мощными, что для того, чтобы их усвоить, их необходимо уменьшить. В конечном итоге репродукционная техника представляет собой уменьшающую технику и делает человеку доступной ту степень господства над произведениями искусства, без которой они не могут найти применения.

Если что и определяет сегодняшние отношения между искусством и фотографией, то это не снятое напряжение, возникшее между ними из-за фотографирования произведений искусства. Многие из тех, кто как фотограф определяет сегодняшнее лицо этой техники, пришли из изобразительного искусства. Они отвернулись от него после попыток установить живую, ясную связь его выразительных средств с современной жизнью. Чем острее было их ощущение духа времени, тем все более сомнительной становилась для них их исходная точка. Так же как и восемьдесят лет назад фотография приняла эстафету у живописи. «Творческие возможности нового, — говорит Мохой-Надь, [10] — по большей части медленно открываются такими старыми формами, инструментами и областями искусства, которые в принципе уничтожаются с появлением нового, однако под давлением готовящегося нового они оказываются вовлеченными в эйфорическую активизацию. Так, например, футуристическая (статическая) живопись ввела в искусство позднее уничтожившую ее, четко очерченную проблематику синхронности движения, изображения мгновенного состояния; и это в то время, когда кино было известно, но еще далеко не понято... Точно так же можно — с известной осторожностью — рассматривать некоторых из работающих сегодня с изобразительно-предметными средствами художников (неоклассицистов и веристов) как предтеч новой изобразительной оптической техники, которая скоро будет пользоваться только механическими техническими средствами.» А Тристан Цара [11] писал в 1922 году: «Когда все, что называлось искусством, стало страдать подагрой, фотограф зажег свою тысячесвечовую лампу и светочувствительная бумага постепенно впитала в себя

черный цвет некоторых предметов обихода. Он открыл значимость нежного, девственного быстрого взгляда, который был важнее, чем все композиции, которые нам представляют для восхищенного созерцания». Фотографы, которые пришли из изобразительного искусства в фотографию не из оппортунистических соображений, не случайно, не ради удобств, образуют сегодня авангард среди своих коллег, поскольку они своей творческой биографией в определенной степени застрахованы от самой серьезной опасности современной фотографии, ремесленно-художественного привкуса. «Фотография как искусство, — говорит Саша Стоун, — это очень опасная область.»

Покинув те отношения, в которых ею занимались такие люди как Зандер, Жермена Круль, Блосфельдт, эмансипируясь от физиогномических, политических, научных интересов, фотография становится «творческой». Делом объектива становится «обзор событий», появляется бульварный фоторепортер. «Дух, одолевая механику, преобразует ее точные результаты в жизненные притчи.» Чем дальше развивается кризис современного социального устройства, чем крепче его отдельные моменты застывают, образуя мертвые противоречия, тем больше творческое — по своей глубинной сути вариант, контраст его отец, а имитация его мать — становится фетишем, черты которого обязаны своей жизнью лишь смене модного освещения. Творческое в фотографии — следование моде. «Мир прекрасен» — именно таков ее девиз. В нем разоблачает себя та фотография, которая готова вмонтировать во вселенную любую консервную банку, но не способна понять ни одного из тех человеческих отношений, в которые она вступает, и которая в своих сомнамбулических сюжетах оказывается скорее предтечей ее продажности, чем познания. Поскольку же истинным лицом этого фотографического творчества является реклама и ассоциация, то ее законной противоположностью выступают разоблачение и конструкция. Ведь положение, отмечает Брехт, «столь сложно потому, что менее чем когда-либо простое /воспроизведение реальности/ что-либо говорит о реальности. Фотография заводов Круппа или концерна АЕС почти ничего не сообщает об этих организациях. Истинная реальность ускользнула в сферу функционального. Определенность человеческих отношений, например на фабрике, больше не выдает этих отношений. Потому действительно необходимо /нечто строить/, нечто /искусственное/, нечто /заданное/». [12] Подготовка первопроходцев этого фотографического конструирования — заслуга сюрреалистов. Следующий этап в этом диспуте отмечен появлением русского кино. Это не преувеличение: великие достижения его режиссеров были возможны только в стране, где фотография ориентирована не на очарование и внушение, а на эксперимент и обучение.

В этом, и только в этом смысле в импозантном приветствии, которое неуклюжий создатель многозначительных полотен, художник Антуан Вирц [13] адресовал фотографии в 1855 году, еще может быть обнаружен какой-то смысл. «Несколько лет назад была рождена — во славу нашего столетия — машина, изо дня в день изумляющая нашу мысль и устрашающая наш взгляд. Прежде чем пройдет век, эта машина заменит для художника кисть, палитру, краски, мастерство, опыт, терпение, беглость, точность воспроизведения, колорит, лесировку, образец, и совершенство, станет экстрактом живописи... Неправда, будто дагерротипия убивает искусство... Когда дагерротипия, этот огромный

ребенок, подрастет, когда все ее искусство и сила разовьются, тогда гений схватит ее за шкуру и громко воскликнет: Сюда! Теперь ты моя! Мы будем работать вместе.» Насколько по сравнению с этим трезво, даже пессимистично звучат слова, которыми четыре года спустя, в «Салоне 1859 года», представил новую технику своим читателям Бодлер. Сегодня их уже вряд ли можно, как и только что процитированные, читать без легкого смещения акцента. Однако хотя они контрастируют с последней цитатой, они вполне сохранили смысл как наиболее резкая отповедь всем попыткам узурпации художественной фотографии. «В это жалкое время возникла новая индустрия, которая в немалой степени способствовала укреплению пошлой глупости в своей вере,., будто искусство — не что иное как точное воспроизведение природы, и не может быть ничем иным... Мстительный бог услышал голос этой толпы. Дагерр был его мессией.» И дальше: «Если фотографии будет позволено дополнить искусство в одной из его функций, то оно вскоре будет полностью вытеснено и разрушено ею благодаря естественной союзнической помощи, которая будет исходить из толпы. Поэтому она должна вернуться к своей прямой обязанности, заключающейся в том, чтобы быть служанкой наук и искусств».

Одно только тогда оба, Вирц и Бодлер, не уловили — указаний, идущих от аутентичности фотографии. Не всегда будет удаваться обойти их с помощью репортажа, клише которого нужны только для того, чтобы вызывать у зрителя словесные ассоциации. Все меньше становится камера, возрастает ее способность создавать изображения мимолетного и тайного, шок от этих снимков застопоривает ассоциативный механизм зрителя. В этот момент включается подпись, втягивающая фотографию в процесс олитературивания всех областей жизни, без ее помощи любая фотографическая конструкция останется незавершенной. Недаром снимки Атже сравнивали с фотографией места происхождения. Но разве каждый уголок наших городов — не место происхождения? А каждый из прохожих — не участник происхождения? Разве фотограф — потомок Огюрна и Харуспекса — не должен определить вину и найти виновных? Говорят, что «неграмотным в будущем будет не тот, кто не владеет алфавитом, а тот, кто не владеет фотографией». Но разве не следует считать неграмотным фотографа, который не может прочесть свои собственные фотографии? Не станет ли подпись существенным моментом создания фотографии? Это вопросы, в которых находит разрядку историческое напряжение, дистанция в девяносто лет, отделяющая живущих сейчас от дагерротипии. В свете возникающих при этом искр первые фотографии возникают из тьмы прадедовских времен, такие прекрасные и недоступные.

[a] 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.

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

[c] E. Atge. Lichtbilder. Eingeleitet von C. Recht. Paris, Leipzig, 1930.

[d] A. Sander. Anlitz der Zeit. Seichzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts. Mit einer Einleitung von Alfred Deblin. Munchen, o.J. [1929]

Примечания переводчика.

Статья написана в 1931 и опубликована в том же году в еженедельнике «Die literarische Welt». В ней предвосхищен ряд положений, получивших полное развитие в статье «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Перевод по тексту: GS 2.1, 368-385.

1. Беньямин упоминает виднейших представителей ранней фотографии: Дэвид Октавиус Хилл (Hill, 1802-1870) и Джулиа Маргарет Камерон (Cameron, 1815-1879) — британские фотографы, Надар (Nadar, настоящ. имя — Феликс Турнашон, 1820-1910) и Шарль Виктор Гюго (Hugo, 1826-1871) — французские журналисты и фотографы.

2. Морис Утрилло (Utrillo, 1883-1955) — французский художник, рисовавший городские пейзажи, в том числе с открыток.

3. Беньямин цитирует стихотворение Стефана Георге (1868-1933) «Статуи: шестая» из цикла «Ковер жизни» (1900).

4. Карл Даутендай (Dauthendey, 1819-1896) — немецкий фотограф; его сын, Макс Даутендай (1867-1918) — немецкий художник и поэт-импрессионист.

5. Карл Блосфельдт (Blossfeldt, 1865-1932) — немецкий педагог и фотограф, сделанные им (часто с большим увеличением) фотографии растений должны были доказать, что основные эстетические формы искусства имеют прототипы в природе.

6. Публикация статьи Беньямина сопровождалась рядом фотографий, которые иллюстрировали сказанное; в данном случае в тексте помещался снимок Шеллинга, сделанный неизвестным художником в 1850 г.

7. Игнацы Ян Падеревский (Paderewski, 1860-1941), Ферручо Бузони (Busoni, 1866-1924) — пианисты-виртуозы.

8. Август Зандер (Sander, 1876-1964) был одним из наиболее замечательных немецких фотографов-документалистов.

9. Альфред Дёблин (Doblin, 1878-1954) немецкий писатель, его роман «Берлин, Александер-платц» стал одним из основных произведений направления «новой вещественности». Беньямин цитирует предисловие Дёблина к изданию фотоснимков Зандера.

10. Ласло Мохой-Надь (Moholy-Nagy, 1895-1946) — график, фотограф, дизайнер и публицист; работал в Баухаузе (1923-1928), переселившись в Америку организовал Чикагский институт дизайна. Беньямин цитирует его работу «Живопись, фотография, кино» (1925).

11. Тристан Цара (Tzara, 1896-1963) — французский писатель румынского происхождения, один из основателей дадаизма, позднее сотрудничал с сюрреалистами.

12. Беньямин цитирует «Трехгрошовый процесс» Б.Брехта (Brecht V. Werke. — Berlin, Weimar, Frankfurt a. M., 1992, Bd. 21, S. 469).

13. Антуан Жозеф Вирц (Wiertz, 1806-1865) — бельгийский художник, создатель монументальных исторических полотен, считается предтечей символизма.

Перевод и примечания С.А.Ромашко.

[Источник: В.Беньямин. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. «Медиум». М. 1996. С. 66-91.]

