

ИЗОБРЕТЕНИЕ ФОТОГРАФИИ. ФОТОГРАФИЧЕСКИЙ МЕДИУМ КАК ПОРОЖДЕНИЕ И СПОСОБ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КУЛЬТУРЫ МОДЕРНА

Алина Новик¹

Abstract

In the article the author comes to the conclusion that photography is a typical example of «a great invention» that could be called «products of their time» providing a detailed account of mobility, a key concept of modernity, as well as characterizing some special features of positivism – the prevailing scientific-philosophical paradigm of the time. The second main observation of the article is that the appearance of photography was accompanied by a change in «high» art, which attempted to match the novelty that the former had introduced. On canvases of this time (especially impressionist) the fragment of reality made its appearance. Photography inspired art to become more realistic; it opened artists' eyes to a world full of small things, many of which had been overlooked by most of the predecessors.

Keywords: invention of photography, modernity, «modern vision», mobility, fragment, Romanticism, positivism.

Изобретение фотографии: час открытия

«The advent of modern times dates
from the moment the first daguerreotype
appeared on the scene».

Carlo Rim

Как писал Вальтер Беньямин: «В течение значительных исторических временных периодов вместе с общим образом жизни человеческой общности меняется также и чувственное восприятие человека. Способ и образ организации чувственного восприятия человека – средства, которыми оно обеспечивается, – обусловлены не только природными, но и историческими факторами»². Попробуем же уяснить, в чём заключается связь фотографии с породившей её эпохой.

¹ Алина Новик – выпускница программы «Медиа и коммуникации» Европейского гуманитарного университета (2012), магистрант факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге (г. Санкт-Петербург, Российская Федерация).

² Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. *Произведение искусства в*

Уильям Генри Фокс Тальбот и Жозеф Нисефор Ньепс совместно с Луи Жаком Манде Дагером, независимо друг от друга, практически одновременно изобрели фотографию. Это нередко ставит в тупик тех, кто впервые сталкивается с историей её изобретения: обычно у изобретения один изобретатель, и даже если их было больше, мы как бы по умолчанию ожидаем, что изобретатели работали сообща, с единым набором идей – словом, вместе.

Собственно, так и было в случае Дагера и Ньепса, однако англичанин Тальбот приходит к изобретению фотосъёмки не просто отдельно от них, но и другим путём. Французы работали над созданием того, что впоследствии получило название *дагеротипа* – изображения, закреплённого на шлифованной металлической пластине, за что его и окрестили «вечным зеркалом, сохраняющим отпечатки». Англичанин Тальбот стремился закрепить изображение на бумаге, он изобретает *калотип*, или, как его ещё называют по аналогии с дагеротипом, *тальботтип*. Ключевое отличие между техниками состоит в том, что изготовление калотипа предусматривает негативно-позитивный процесс, который позволяет тиражировать снимки, в то время как дагеротип представляет собой уникальное изображение и не поддаётся воспроизведению.

Несмотря на то что изобретатели стремились к одной цели, они открыли две в корне различающиеся между собой техники. И хотя французские исследователи указывают на низкую художественную ценность калотипов (в сравнении с дагеротипами), а англичане настаивают на том, что именно калотипия, предусматривающая возможность копировать изображение, явилась прототипом современной фотографии, в то время как дагеротипия выступала «тупиковой» ветвью её развития, и Тальбот, и Дагер с Ньепсом вошли в историю фотографии как её изобретатели.

Фотография распространилась быстрее и шире любого другого медиума. Практически с самого своего появления фотография использовалась и в науке, и в искусстве: несмотря на то что изначально фотографию не считали самостоятельным видом искусства, многие художники использовали её как инструмент при создании своих работ. Сегодня же различные виды фотографии используются повсеместно: в новостях, прессе, рекламе, топографических исследованиях, медицине и криминологии, и это не говоря уже о любительских съёмках, семейных альбомах и туристической фотографии.

Этот список можно продолжить, однако хотелось бы подробнее рассмотреть ситуацию с криминологической фотографией, поскольку на сегодняшний день именно она представляет особый интерес. Некоторые исследователи связывают её появление с использованием других видов фотографии, для того чтобы зафиксировать и сохранить идентичность, указывая, в частности, на объёмы использования фотографии в документах, удостоверяющих лич-

эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 32.

ность. Фотографическое изображение способствует пониманию идентичности человека как его социальной идентичности, а значит, и участвует в рождении индивида в современном смысле этого понятия.³

Глядя на современный мир, уже не мыслимый без фотографии, мы соглашаемся, что заслугу её изобретателей сложно переоценить, при этом часто забывая, в чём состоит эта заслуга. Дело в том, что Тальбот и Ньепс с Дагером – это далеко не все, кто работал над изобретением фотографии; более того, этими тремя именами не ограничивается список тех, кто в итоге её *изобрёл*.

Людей, которые почти в одно и то же время пришли к созданию той или иной фотографической техники, в Европе было как минимум около двух десятков (один из них, француз Ипполит Байяр, даже симитировал с помощью фотографии собственное самоубийство, а в комментарии к изображению, написанном в форме предсмертной записки, объяснил свой «отчаянный поступок» тем, что правительство, благосклонное к Дагеру, отказало Байяру в какой бы то ни было поддержке). И тут не идёт речь о присвоении чужих заслуг – эти люди действительно сумели добиться закрепления фотографического изображения совершенно разными способами. Тальботу, Дагеру и Ньепсу лишь повезло сделать это раньше остальных и, что даже важнее, отстоять своё право на это первенство.

Но почему столько людей в одночасье и, в чём мы уже успели убедиться, независимо друг от друга взялись за фотографические опыты? Вальтер Беньямин писал, что «в момент, когда пробил час открытия, это почувствовало сразу несколько человек; независимо друг от друга они стремились к одной цели: сохранить изображение»⁴. Но что это за *час* и почему он *пробил* именно в конце первой половины XIX века?

Ответ кроется в характеристиках самой этой эпохи: если мы говорим о фотографии как о медиуме, мы должны упомянуть, как и, главное, почему этот медиум был изобретён. Джеффри Бэтчен (Geoffrey Batchen) писал, что природа политической и культурной идентичности фотографии зачастую недвусмысленно сводится к природе её истоков.⁵ Вероятно, и ранний период существования фотографии неслучайно совпал с эпохой романтизма. Сами романтические идеи способствовали творческому поиску и пересмотру ценностных установок. Романтизм как эстетика породил новые, несвойственные ранее искусству формы. Именно в это время зарождается эстетика фрагмента. Романтики ценили фрагмент за то, что он, априори открытый, был как бы «вмонтирован» в мир. Фрагмен-

³ Gunning T. Tracing the Individual Body: Photography, Detectives, and Early Cinema // L. Charney, V.R. Schwartz (eds.) *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 23.

⁴ Беньямин В. *Краткая история фотографии* // Беньямин, указ. соч., с. 66.

⁵ Batchen G. *Burning with Desire: the Conception of Photography*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1997. P. 18.

тарная форма допускала относительную свободу творца, его отказ от устоявшихся правил и канонов.

Фотография как фрагмент. Фрагмент как романтическая форма

Фрагменты, как известно, бывают двух видов: они могут быть порождением либо обстоятельств, либо авторской стратегии. Говоря о фрагментарности романтического искусства, мы, конечно, имеем в виду стратегию автора, однако сейчас нам скорее важно понять, почему он к ней прибегает. Романтики использовали фрагмент для того, чтобы показать, что есть нечто, что не поддаётся фиксации – изображению, описанию, – что-то динамичное и бесконечное.

Само романтическое мироощущение – это, по выражению Людвиг Уланда, видение беспредельного в конечном. Если классическое искусство настаивало на конечности, то романтизм, напротив, основывается на стремлении к бесконечному, и фрагмент – это как раз та форма, с помощью которой можно воплотить в жизнь идеи и цели романтической эпохи. В отношении же фотографии термин «фрагмент», как правило, не используют, и происходит так, на мой взгляд, именно потому, что фотография фрагментарна *изначально* (чего нельзя сказать о литературе, музыке или живописи). Понятно, что в фотографии очень важны *границы* кадра, но ясно также и то, что образ может за них выходить; зритель может *додумать* опущенное, равно как и читатель – в ситуации с литературным фрагментом, и слушатель, если мы говорим о фрагменте музыкальном.

С появлением фотографии изменилось и высокое искусство. Изобразительному искусству и литературе пришлось подражать фотографии, пытаясь различными путями достичь новизны, которую она привнесла.⁶ На полотнах того времени (в частности, импрессионистов) всё чаще начал появляться фрагмент реальности, а не её центр. Фотография сделала искусство более реалистичным: она открыла творцам мир, полный мелочей, на многие из которых, возможно, никто из их предшественников никогда не обратил бы внимания. Примечательно, что и литература того времени также характеризуется романтической поэтикой фрагмента. Более того, сам термин *малая проза* появился именно в XIX веке, то есть практически одновременно с изобретением фотографии.

Другой характерной чертой романтических произведений можно назвать доступность литературного языка, поскольку романтизм противопоставлял себя Просвещению, в том числе и в плане словесности: язык романтических произведений был простым и естественным. Ещё одной чертой романтической литературы явилось стремление к точности в описании, что также в не-

⁶ North M. Mechanical Recording and the Modern Arts // *Camera Works. Photography and the Twentieth-Century Word*. New York: Oxford University Press, 2005. P. 3.

которой степени отсылает к идее документальности, *фотографичности*. Обе эти тенденции характерны для литературного фрагмента до сих пор, хотя этот жанр оформился именно во времена романтизма. Важным представляется отметить, что «реалистическое повествование как жанр западноевропейской литературы ... является “после-образом” (*after-image*) реальных социальных практик и напряжений торгово-купеческой активности становящегося капитализма»⁷: предпосылками возникновения формы реалистического повествования явились формальные эффекты денежной экономики, рыночная система и возникновение феномена социальной мобильности.

Фотография и феномен мобильности: изобретение модернистского видения

Идея фрагментарности, фрагмента, в то время словно висела в воздухе, что уже отчасти объясняет массовое стремление «остановить мгновенье». Однако Тальбот, Ньепс, Дагер, а также Байяр и все те, кому удалось в итоге открыть какой-либо из практических методов фотографирования, несмотря на все затраченные усилия, в сущности, *не изобретали ничего нового*: чувствительность солей серебра к воздействию света немецкие учёные Шульце и Шеле, а также житель Женевы Жан Сенебье и англичанин Уильям Луис обнаружили ещё в XVIII веке.⁸

Ещё в 1802 году была опубликована статья Хамфри Дэйви, в которой он описывал совместные с Томасом Уэджвудом эксперименты. Они занимались тем, что обмакивали лоскутки кожи в раствор соли серебра, прикладывали к ним образцы различных растений и клали их на свет. На коже появлялось изображение, которое, правда, быстро темнело, пока совсем не исчезало. Известно также, что сам Уэджвуд научился получать отпечатки предметов, прикладывая их к листку светочувствительной бумаги.⁹ То есть об этом эффекте было известно уже давно, однако он не был настоящему востребован до тех пор, пока миру не понадобилась сама фотография. Изобретение фотографии в этом плане сравнимо с изобретением Иоганном Гуттенбергом печатного станка. Известный своей неординарностью канадский социолог Маршалл Маклюэн даже назвал печатную книгу «продуктом нового применения винодельческого прессы»¹⁰, поскольку Гуттенберг *ничего не изобрёл* в том смысле, что при создании станка он лишь объединил техники, к тому времени уже хорошо известные и применяемые в разных областях, в том числе и в виноделии.

⁷ Горных А.А. Повествовательная и визуальная форма: критическая историизация по Фредрику Джеймисону // *Топос*. 2002. № 4. С. 107.

⁸ Бажак К. *История фотографии. Возникновение изображения* / Перев. А. Кавтаскина. М.: АСТ, Астрель, 2006. С. 15–16.

⁹ Бажак, указ. соч., с. 16.

¹⁰ Маклюэн М. *Галактика Гуттенберга*. Киев: Ника-центр, 2003. С. 225.

Есть и другие примеры великих изобретений, которые вполне можно назвать продуктами своего времени. В их числе оказалась и железная дорога, которая, как и фотография, была изобретена в эпоху модерна. Появление железной дороги воплотило в жизнь идею о *разрушении прежнего опыта времени и пространства посредством скорости*,¹¹ идею, раскрытую в романтической литературе. Становится понятным, что расстояние, как писал Зигмунт Бауман, это не данность, а социальный продукт, а потому протяжённость расстояния зависит именно от скорости, с которой мы его преодолеваем.¹² Развитие в это время транспорта, ставшее возможным с изобретением парового двигателя, порождает сам концепт *мобильности*, один из ключевых для модерна.

Интересно также, что именно в это время оформляется феномен массового туризма. Рост промышленных городов способствовал формированию среднего класса, а новые виды транспорта упростили дальние поездки. Один исследователь назвал туризм и фотографию близнецами, *modern twins*: появившись почти одновременно, всю свою историю они понимались во взаимосвязи, поскольку фотография является значительной составляющей современной культуры путешествий.¹³ Практически с тех самых пор фотография «придаёт путешествию форму»¹⁴, определяя, где турист должен остановиться, чтобы сделать снимок. Фотокамера при этом может рассматриваться как актер, который не только не зависит от субъекта (фотографа), но и влияет на него.

Среди технических факторов мобильности важную роль играли способы передачи информации, не предполагавшие физического перемещения,¹⁵ а потому не менее знаковым явилось изобретение телеграфа в эту же эпоху. Изобретение в середине XIX века скоростного транспорта, способа мгновенно отправить сообщение и, наконец, фотографии изменило не только мир, но и восприятие его современниками этих научных достижений. Сам термин *модерн (modernity)* в этой ситуации отсылает скорее к изменению характера опыта (*change in experience*), задаваемого условиями эпохи, нежели к самому временному отрезку.

«Новая конфигурация опыта была сформирована под воздействием многих факторов, которые напрямую зависели от изменений в производстве в ходе индустриальной революции».^{16,17}

¹¹ Gunning, op. cit., p. 15–16.

¹² Бауман З. *Глобализация. Последствия для человека и общества*. М.: Весь мир, 2004. С. 24.

¹³ Larsen J. Geographies of Tourist Photography: Choreographies and Performances // J. Falkheimer, A. Jansson (eds.) *Geographies of Communication. The Spatial Turn in Media Studies*. Göteborg: Nordicom, 2006. P. 241.

¹⁴ Urry J. *The tourist gaze*. London: Sage, 2002. P. 128.

¹⁵ Бажак, указ. соч., с. 26.

¹⁶ Gunning, op. cit., p. 15.

¹⁷ Перевод мой. – А. Н.

Среди этих факторов следует назвать и зарождение позитивистского движения, выступающего за научный подход к явлениям жизни, что также совпало со временем изобретения фотографии.

Фотография как способ производства позитивистского знания о мире

Позитивизм основывался на идее *демистификации*, одной из основополагающих в модерне. Модерн «очищает» мир от всякой магии, мистики, иллюзии; проект демистификации «сжимает» мир до его видимой наружности, до его обозримых качеств. Согласно мысли, сформулированной в эпоху Просвещения и переформулированной позже позитивистами, позитивизм видел мир «урезанным» по критерию обозримости (*visibility*). Иначе говоря, мы можем знать лишь то, что мы видим.¹⁸ Для того чтобы «сжать» реальность до набора объективных фактов, позитивизму понадобилась соответствующая форма репрезентации, какой и стала фотография. И первое время после своего появления на свет фотография понималась исключительно как форма репрезентации – и исключительно в её неразрывной (как считалось) связи с позитивизмом. Ни о какой художественной ценности не было и речи.

Основой этой связи можно назвать *«тривиальный реализм»* фотографии, то есть присущие ей свойства, которые позволяют рассуждать о фотографии как *языке нейтрального наблюдения*. Фотографию интерпретировали в дискурсе её реалистических качеств, благодаря которым о ней можно рассуждать как о *машине по производству позитивистского видения*. Даже название первой фотокниги Тальбота, *The Pencil of Nature*, отсылает нас к представлениям о фотографии исключительно как о средстве репрезентации мира¹⁹ и, можно предположить, о соответствии в данном случае знака референту.

Конечно, крайне дерзко утверждать, что фотография была изобретена по заказу учёных-позитивистов. Но если учитывать тот факт, что Фокс Тальбот, будучи хорошим ботаником, так и не научился хорошо рисовать и, вероятно, в том числе и поэтому стремился к изобретению фотографического метода, вышеприведённая идея уже не кажется столь абсурдной. В то же время совершенно очевидна связь появления фотографии с романтическими идеями, присущими тому времени.

Пожалуй, правильнее будет сказать, что появление фотографии обуславливалось целым комплексом причин, сформировавшихся в эпоху модерна. Её появление, широкое использование (несмотря на дороговизну), стремительный рост популярности – всё это неслу-

¹⁸ Slater D. Photography and Modern Vision: The Spectacle of 'Natural Magic' // C. Jenks (ed.) *Visual Culture*. London: Routledge, 1995. P. 220.

¹⁹ Ibid., p. 221.

чайно. Фотография не просто «родилась под счастливой звездой»²⁰, как об этом писал Зигмунд Кракауэр. Это «рождение» было закономерным. В то же время не стоит забывать, что, будучи продуктом модерна, фотография в итоге и сама на эту эпоху существенным образом повлияла.

²⁰ Кракауэр З. Фотография // *Природа фильма: Реабилитация физической реальности*. М.: Искусство, 1974. С. 27.