

Опубликовано в: Древняя и Новая Романия. – 2014. – Вып. 13. – С.615-629.  
(<http://elibrary.ru/contents.asp?titleid=26756>)

*Полубояринова Лариса Николаевна*

Санкт-Петербургский государственный университет  
Филологический факультет

Кафедра истории зарубежных литератур  
доктор филологических наук, профессор

[LarPolub@hotmail.com](mailto:LarPolub@hotmail.com)

## **ШАРЛЬ БОДЛЕР И ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМИН О ФОТОГРАФИИ**

### **(ЭСТЕТИЧЕСКИЙ И ПОЛИТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ)**

**Аннотация:** Французский поэт Шарль Бодлер и немецкий теоретик культуры Вальтер Беньямин принадлежат к разным историко-культурным эпохам, однако их объединяет обостренный интерес к эстетическим формам воплощения современного состояния жизни (*modernité*). Одной из таких матриц современности стала для двух авторов фотография, о которой они неоднократно высказывались в эссе и переписке. В статье акцентируются эстетический и политический аспекты фотографической рефлексии обоих авторов. Для Бодлера эстетический потенциал фотографии как чересчур «прикладного», суперреференциального и, соответственно, изначально антипоэтического медиума лежит скорее в области его искусственного сближения с романтической живописью. Напротив, Беньямин именно тавтологичность и знаковую индексальность фотографической образности – саму по себе и в сочетании со словом – толкует как своеобразную праформу современного изобразительного искусства как такового.

**Ключевые слова:** интермедальность, сравнительное литературоведение, фотопоэтика, фотоэстетика, литература и фотография, Шарль Бодлер, Вальтер Беньямин.

*Larisa Poluboyarinova*

St. Petersburg State University

Faculty of Philology

Department of Literary History

PhD, Full Professor

[LarPolub@hotmail.com](mailto:LarPolub@hotmail.com)

## **CHARLES BAUDELAIRE AND WALTER BENJAMIN ON PHOTOGRAPHY (ASPECTS OF AESTHETICS AND POLITICS)**

**Summary:** The article is focused on the problem of photography on basis of photo-aesthetical reflections of French poet and art critic Charles Baudelaire (1821-1867) and German philosopher Walter Benjamin (1892-1940). Throughout their life, both were fascinated by photography, a medium which for them encapsulate both the attractions and the pitfalls of Modernity. Baudelaire's and Benjamin's personal engagement with the medium is reflected in his writings, which explore photography from a variety of different perspectives.

The most important of them are the aesthetical and the political one. While for Baudelaire the photography compared to painting or poetry is an inferior medium, Benjamin rated it very high, as a matrix of contemporary art par excellence.

**Key-words:** intermediality, comparative literature, photo-aesthetics, photo-poetics, literature and photography, Charles Baudelaire, Walter Benjamin.

*Рецензент: д.ф.н., проф. СПбГУ Алташина В.Д.*

УДК: 82.091

Три ключевых слова данного исследования – «Бодлер», «Беньямин» и «фотография» - соотнесены уже тем одним фактом, что оба автора в разное время размышляли о фотографической медийности. Кроме того, Беньямин ссылается на Бодлера в своей «Краткой истории фотографии».

Третьим важным моментом, привязывающим названные в заглавии имена к фотографической субстанции, выступает город Париж - фотографическая Мекка второй половины XIX – первой трети XX в., Париж как место изобретения нового медиума - фотографии или, в первоначальном варианте, дагеротипии, и, далее, Париж как предпочтительный объект как первых фотографических опытов (Луи-Жака Даггера, Жозефа Ньепса, Шарля Нэгра), так и более поздних, близких сюрреализму снимков Эжена Атже, Жермены Круль и пр. Париж, кроме всего прочего – пространство, в котором разворачиваются первые горячие дебаты об общественной функции фотографии и ее месте в культурной иерархии. Вне опыта глубокого визуального переживания феномена «Париж» - переживания непосредственного или опосредованного фотографической оптикой (фотосериями Атже и искусством сюрреалистов) – вряд ли бы оказалась возможной фотографическая эстетика Беньямина, так же как и его инспирированные бодлеровскими картинами Парижа антропологические эпистемы «фланера» и «собирателя» («старьевщика»).

В год изобретения фотографии Шарлю Бодлеру (Charles Baudelaire, 1821-1867) исполнилось восемнадцать лет, а к моменту активного выхода поэта на литературную арену в конце 1840-х гг. дагеротипия уже прочно вошла в повседневный обиход французов. В отличие от многих своих современников (о реакции отторжения по отношению к фотографии, как она проявилась в публицистике и литературе 1840-х-1850-х гг. см., например, в книге Г.Плумпе [23]), автор «Цветов зла» и «Парижских картин» не демонстрирует откровенно негативного отношения к новому медиуму. Более того, он даже готов признать фотографию полезным техническим новшеством, расширяющим и обогащающим сферу повседневного опыта. Подобно многим другим парижским знаменитостям, он позирует для портрета в фотографической мастерской

Гаспара-Феликса Надара (псевдоним Феликса Турнишона, 1820-1910), не испытывая при этом суеверного ужаса, каковой, как известно, охватывал Оноре де Бальзака, боявшегося, что процесс фотографирования мистическим образом сотрет «спектральный» слой его личностной идентичности [22, с.23]. Надаровские портреты Бодлера считаются сегодня классическими образчиками европейского фотографического искусства. Парадоксальным образом их художественный потенциал заметно выше, нежели у несколько тривиальных в основном фотопортретов Беньямина, пусть последние и возникали в более позднюю и, соответственно, более благосклонную к фотографии как искусству эпоху и выполнены были также высокопрофессиональными, главным образом, парижскими, фотографами [10].

О специфике отношения Бодлера к фотографии свидетельствует тот факт, что он, призывая мать в письме от 23 декабря 1865 г. заказать с себя портрет в фотоателье, предпочитает, чтобы снимок выглядел в результате нарочито нечетким, как бы художественно преобразенным, чтобы это был «портрет точный, но размытый, подобно рисунку». При этом поэт сомневается в способности профессиональных фотографов сделать именно такой снимок – напоминающий рисунок, ибо «все фотографы, даже превосходнейшие, одержимы смехотворной манией; хорошей они считают лишь ту фотографию, на которой четко и даже преувеличенно четко переданы все бородавки, все морщинки, все недостатки, вся тривиальность <лица. - Л.П.>».[1, с.93]

Преувеличенная верность действительности как эффект технического совершенства – именно это качество фотографии представляется Бодлеру ее самым большим недостатком. Данная особенность фотографической медийности предопределила и сформулированную шестью годами ранее в отзыве на Салон 1859 г. негативную реакцию Бодлера на художественные притязания фотографии. (Как известно, фотография тогда впервые была допущена к участию в Салоне, правда, размещены снимки были в павильоне, отдельном от живописи, причем входная плата составляла лишь половину от входного билета на живописный Салон). Фотографический реализм, как «исключительная склонность к достоверности» («goût exclusif du Vrai»), представляется ему контрадикторно противостоящей подлинному искусству с его «склонностью к прекрасному» («goût du Beau») [2, т.5, с.1033], - главным образом, потому, что фотография, по Бодлеру, подавляет господствующую в любом искусстве силу воображения, последнее же – ведущая субстанция в бодлеровской эстетике.

В той же мере, что и грубая реалистичность фотографии, Бодлера отталкивает массовость ее общественного бытования<sup>1</sup> и тесная связь нового медиума с техникой («industrie») – достаточные аргументы, чтобы отказать фотографии в праве называться искусством: «Поэзия и прогресс – два честолюбца, инстинктивно питающие взаимную ненависть, поэтому, если пути их вдруг скрестились, один из них непременно должен покориться другому» [2, т.8, с.1035]. Эрвин Коппен, анализируя вышеприведенный пассаж Бодлера, обращает внимание на то обстоятельство, что последний противопоставляет фотографию не изобразительному искусству, каковое сравнение, в силу общей визуальной основы обоих «медиумов», а также в силу их соположенности в рамках одного выставочного Салона было бы «само собой разумеющимся», но «тому искусству, которым занимался он сам – поэзии» [19, с.80]. К связке «фотография и поэзия» предстоит еще вернуться в связи с Беньямином.

Немецко-еврейский философ и теоретик культуры, представитель Франкфуртской школы Вальтер Беньямин (Walter Benjamin, 1892-1940), подолгу живет в Париже, начиная с 1927 г. В 1933 г. он, спасаясь от национал-социалистского режима, переезжает во французскую столицу окончательно. Именно в эти годы, в контексте создания главного труда всей его жизни – «Пассажи» («Das Passagen-Werk», 1928–1940), так и оставшегося незавершенным, философ активно размышляет о специфике фотографической медийности. Все аспекты, актуальные для бодлеровской рефлексии по поводу фотографии: фотографический «реализм», связь фотографии с техникой, ее «массовый» характер, противопоставление художества (в частности, литературного) и фотопэтики или, иначе говоря, вопрос о том, имеет ли фотография право называться искусством, – затрагиваются также и в текстах Беньямина о фотографии, однако акценты при этом расставляются иначе.

Обратившись к проблемам фотографии в вышедшем в 1929 г. эссе о сюрреализме [5], Беньямин последовательно разрабатывает данную проблематику в течение последующих десяти лет. Важные высказывания о фотографической медийности и ее общественной функции содержатся, в том числе, и в поздних текстах Беньямина – в так называемом «Втором Парижском письме» и в эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936/39). Подобно Бодлеру-автору критического отзыва о Салоне 1859 г., Беньямин был побужден к публичному высказыванию о фотографии обстоятельствами скорее внешними. Дадаистское

---

<sup>1</sup> Ср., например, его высказывание по поводу изобретения Даггера: «С этого момента все немывтое общество получит возможность, подобно воплощенному Нарциссу, глазеть на свой тривиальный отпечаток на металлической дощечке». [2, т.5, с.137]

экспериментирование с фотоколлажами, публикация в 1928 г. романа Андре Бретона «Надя», иллюстрированного, в том числе, многими фотографиями, выход в 1928-1931 гг. монографических томов с репродукциями работ знаменитых фотохудожников прошлого, таких как Дэвид Октавиус Хилл (David Octavius Hill, 1802-1870), Эжен Атже (Eugène Atget, 1857-1927), Карл Блосфельд (Karl Bloßfeldt, 1865-1932) и Август Зандер (August Sander, 1876-1964) и, наконец, защищенная в Сорбонне в 1936 г. диссертация фотографа и историка фотографии Жизель Фройнд (Gisèle Freund, 1908-2000), которая была посвящена социологическим аспектам фотографии (Беньямин написал на эту работу короткую рецензию), - выступили для Беньямина «поводами» высказаться о фотографии и ее художественном статусе.

Особое место в ряду работ Беньямина о фотоэстетике занимает его «Краткая история фотографии» (1931), текст, который, начиная с момента его републикации в 1963 г., приобрел в кругах людей, интересующихся художественной фотографией, статус своеобразной «историко-философской азбуки» [27, с.131]<sup>2</sup>.

Наиболее важный в «фототеоретическом» плане пассаж этого в непринужденной манере написанного эссе связан с попыткой автора герменевтически объяснить «очарование» («Reiz») [3, с.300] старых фотографий. Речь идет в частности о снимке, сделанном в 1845 г. шотландским фотографом Д.О.Хиллом – Бодлеру был тогда 21 год, соответственно, он был современником и, возможно, ровесником модели – с молодой рыбачки из Нью Хэвена, взирающей с фотографии одновременно «развязно» и «маняще» [3, с.302]. Анализ Беньямином данного изображения представляется важным в силу того, что в нем рефлектируется как аспект фотографического «реализма» и технической основы фотографического «взгляда», так и момент отличия фотографии от живописи:

---

2 Этот статус, однако, нельзя назвать неоспоримым. Так, предлагаемая Беньямином в данном эссе трехчастная схема развития фотографии: ранний взлет – упадок – новое восхождение, - достаточно точно отражает путь становления нового медиума и совпадает с сегодняшними трактовками фотографической истории, однако схема эта, как трезво замечает Рольф Краус, «изобретена не Беньямином» [20, с.45], но была своеобразным общим местом в дискурсе 1930-х гг. Нет недостатка в скептических оценках и в отношении самой беньяминовской теории фотографии, которую некоторые критики называют “не более чем гениальным балансированием над бездной неведения” [25, с.23], так и не дающим ответа на большинство из поставленных вопросов» [20, с.45]. О фактических и логических «неувязках» Беньямина как историка фотографии см. также в сопроводительной статье к последнему русскоязычному изданию его фотографической теории [13, с.117-118].

«... точнейшая техника в состоянии придать своим произведениям магическую силу, какой для нас уже никогда 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.» [8, с.18]

Ключевым в приведенных рассуждениях представляется прежде всего тот момент, что фотографической изобразительности придается особая значимость – именно как «технически» произведенному иконическому образу, который не вопреки, но *благодаря* своей «реалистичности» как способности быть точным «отпечатком» «действительности» становится носителем эстетической – «магической» ценности.

Беньямин затрагивает в данном пассаже то качество фотографического изображения, которое Ролан Барт много позже и не без скрытой отсылки к автору «Краткой истории фотографии» назвал «фотографическим парадоксом», обозначив этим термином совпадение или же сосуществование знака и референта в одном образе. «... парадокс фотографии заключен в сосуществовании двух сообщений, одно из них без кода (это фотографический аналог реальности [беньяминовская «мельчайшая искорка случая, здесь и сейчас» - Л.П.]), а другое с кодом («искусство», «обработка», письмо, «риторика фотографии» [по Беньямину - «искусство фотографа» и «нарочитость в позе его модели» - „Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells“. – Л.П. /)...» [11, с.382].

Не менее важным представляется акцентирование у Беньямина инстанции зрителя-реципиента фотографии, который в «Краткой истории» обозначен несколько непривычным, восходящим к старой искусствоведческой традиции (а конкретно, скорее всего, к мюнхенскому учителю Беньямина Генриху Вёльфлину) термином «созерцатель» («Beschaue»). Лишь участное восприятие созерцателя, как поле встречи настоящего с невозвратно прошедшим «здесь и сейчас», как «будущее в прошедшем, которое некогда было настоящим» („le devenir-passé de ce qui a été présent“) [17, с. 60], придает фотографическому изображению «магический» статус, превращая его тем самым в эстетический объект и одновременно в источник экзистенциально значимого переживания. Последнее актуализируется благодаря уникальной сопряженности двух временных планов:

«Я одновременно читаю: это случится и это уже случилось, — и с ужасом рассматриваю предшествующее будущее время, ставкой в котором является смерть. Снабжая меня абсолютным прошлым (аористом) позы, фотография сообщает мне о смерти в будущем времени. Укол составляет обнаружение этого соответствия. /.../ я /.../ как страдающий психозом пациент Уинникота<sup>3</sup>, дрожу в преддверии катастрофы, которая уже имела место. Подобной катастрофой можно назвать любое фото, является ли смерть его сюжетом или нет» [10, с.31].

Как известно, Барт обозначил данный, на индивидуальном рецептивном уровне переживаемый момент «катастрофальности» фотографического изображения термином «*punctum*». Возможно провести связующую нить между бартовским *punctum*, как отчасти непредсказуемым, «задевающим реципиента, выводящим его из состояния равновесия, даже стигматизирующим его» [16, с. 211] элементом фотографической феноменологии и беньяминовским «прожиганием» («*Durchsengen*») фотографического снимка «действительностью». Кстати, и бартовская метафора фотографии как «катастрофы» предвосхищена Беньямином - в его сравнении пространства фотографий Эжена Атже с «местом преступления» [3, с.315].

Метафора «прожигания» фотографического снимка «действительностью» приобретает особую значимость в контексте спецификации фотографической семиотики в ее отличии, например, от типа знаковости, присущего традиционной живописи (в этом смысле данное метафорическое понятие «работает» более продуктивно, нежели бартовский *punctum*, описывающий, в основном, антропологию рецепции). В соответствии с логикой рассуждений Беньямина фотография, в силу своей технической субстанциональности, должна восприниматься как явление по «объективности» сопоставимое с самой действительностью, с природой или историей. «О взлете фотографии. /.../ Между прочим, вызревает некая совсем новая действительность, по отношению к которой уже никто не сможет встать в позицию персональной ответственности. Апелляция к объективу» [4, с. 833], - такова одна из записей в подготовительных материалах к «Пассадам». В семиологическом плане фотографическая образность, не связанная в силу своей «объективности» с личной ответственностью «творца», наделяется качеством «естественного» знака, «метки», которая, как отмечал Беньямин в своей ранней работе, в отличие от «знака», не

---

<sup>3</sup> Имеется в виду «персонаж» анализируемой Бартом фотографии: Льюис Пейн, молодой человек, приговоренный к смертной казни за покушение на убийство на министра иностранных дел США, снятый фотографом А.Гарднером в 1865 г. накануне приведения приговора в исполнение.

«накладывается» на объект, но «проступает» на нем, обнаруживая тем самым свою «мифическую сущность» [6, с. 272].

Беньяминовская метафора «прожигания» снимка действительностью указывает, по сути, на «индексальный» характер фотографической знаковости. «Индексальный» фотографический знак оказывается, в отличие от «иконического» знака традиционного изобразительного искусства, соотношенным с референтом «посредством физической связи» с последним. И сама фотография, таким образом, включается «в ту же систему, что и отпечатки, симптомы, следы, точки соприкосновения» [21, с.15]. Осознание «индексальной» - «меточной» (и, в перспективе, фетишистской) - природы фотографии укореняет данный медиум одновременно в индустриально-технической и мифологической субстанциях<sup>4</sup>, открывая многообразные перспективы его теоретического изучения и практического использования.

В своих работах 1930-х гг. Беньямин часто обращается к теме фотографии, как будто опробуя все новые возможности фотографической медийности. Взятая в аспекте «индустриально-техническом», фотография выступает у Беньямина в качестве своеобразного прототипа современного искусства как такового. «По-видимому, симптом глобального изменения: живопись должна смириться с тем, что к ней применяют мерку фотографии» [4, с. 838], - отмечает Беньямин в «Пассажах». Почти парадоксальной представляется в этой связи та закономерность, что такие важные понятия из инструментария современной культурной теории, как «техническая воспроизводимость», «потеря ауры», «оптическое бессознательное», - вырабатывались Беньямином не столько для фотографии как медиума, сколько *посредством* рефлексии по поводу фотографической субстанции. Фотография как современное искусство *par excellence* выступает при этом в роли не более чем «теоретического объекта». Последний термин ввела американский медиа-теоретик Розалинд Краусс. Быть «теоретическим объектом», по Краусс, для фотографии значит выступать «своеобразным растером или фильтром, посредством которого могут организовываться параметры другого, второго поля. Фотография есть та точка, из которой данное поле может быть подвержено более пристальному обзору. Однако, выступая в виде точки обзора, сама фотография становится, как можно выразиться, слепым пятном. Никаких высказываний, по крайней мере – не о фотографии» [21, с.15]. Своеобразное

---

<sup>4</sup> В отличие, например, от Ж. Бодрийера, для которого основополагающей осталась техническая сторона фотографии («объективность объектива») и, соответственно, принципиальная утрата не только «продюцента» фотографии, но также и фотографического реципиента [12].

теоретическое инструментализирование фотографии у Беньямина особенно заметно в его эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», а именно в тех пассажах этого текста, которые начинаются с рассуждений о фотографии и завершаются выводами, касающимися другого медиума, главным образом – кино. (Подобным же образом и Р. Краусс, подхватив из беньяминовской «Краткой истории фотографии» и теоретически разработав термин «оптического бессознательного», применяет его в своих работах к современному изобразительному искусству в целом, а никак не специально к фотографии.)

Что же касается эстетики фотографии как таковой, возможно заключить, что высказывания о ней Беньямина демонстрируют в равной мере силу харизматического воздействия данного медиума на автора «Краткой истории фотографии» и известную долю отчужденности и растерянности по отношению к нему. Впрочем оба означенных момента были характерны для общественного европейского дискурса о фотографии 1920—1930-х гг. в целом. При внимательном взгляде на «фотографическую» дискуссию тех лет обнаруживаем - идет ли речь о работах З.Кракауэра и Л.Мохой-Надя, известных Беньямину и им цитируемых, или о таковых Осипа Брика и Александра Родченко, Беньямину, скорее всего, не известных – те же чрезмерные ожидания в отношении художественных потенций фотографии, однако одновременно и подобную же блокированность и бедность выражения, когда речь заходит о формулировании основных положений фотоэстетики как таковой. Осознанным и «узаконенным» тезис о том, что фотография «сама по себе» не имеет имманентной эстетики и не связана ни с каким специальным эстетическим дискурсом (ср. также сквозную мысль С.Сонтаг относительно «бедности» фотографического языка [12]) становится лишь 1970-е гг. Парадигматично в этой связи высказывание Р.Краусс: «... категория документального есть то, что пробуждает желание информации, каковую фотография в своей “немоте” сама по себе удовлетворить не в состоянии. Сочетание подобного желания и неудовлетворенности есть составная часть фотографического опыта» [21, с.77].

Подобное, пока еще не отрефлектированное «сочетание желания и неудовлетворенности» почти неизменно сопровождает рассуждения Беньямина о работах его современников-фотографов, идет ли речь о высоко ценимом им Атже или о критикуемом им (между прочим, несправедливо) представителе фотографической «новой вещественности» Альберте Ренгер-Пацше (Renger-Patzsch, 1897-1966). Ср., например: «Они [фотографии Атже. – Л.П.] уже требуют восприятия в определенном смысле. Свободно скользящий созерцающий взгляд здесь неуместен. Они выводят

зрителя из состояния равновесия; он чувствует: к ним нужно найти определенный подход» [9, с. 205]. Или: «А теперь посмотрим, как развивалась фотография. Что мы видим? Она становится все более оттеночной, все более современной, а результатом является то, что уже невозможно сфотографировать ни один доходный дом, никакую свалку, не преобразив их вида. Не говоря уже о том, что она не в состоянии, показав плотину или кабельную фабрику, выразить что-либо иное, а лишь утверждает: „мир прекрасен“. ”Мир прекрасен” - как называется знаменитая книга фотографий Ренгер-Пацша». [7, с.144].

Стоит предположить, в 1930-е гг. у фотографии был не один-единственный путь, уводивший ее прочь от уровня простого эстетического любования «прекрасным миром». Один из таких путей намечает, например, немецкий философ и писатель Эрнст Юнгер (Ernst Jünger, 1895-1998), для которого фотографическая медийность (а он в 1930-е гг. выступает как издатель и комментатор нескольких фотоальбомов) была самым тесным образом связана с опытом первой мировой войны. Юнгер исходит из возможности «приспособления воспринимающего аппарата» человека к новым визуальным впечатлениям, транслируемым при помощи оптической техники и из соответствующей антропологической трансформации воспринимающего субъекта. Подобная перестройка, по Юнгеру, «с одной стороны, с неизбежностью окажется связанной с потерей языка, с другой стороны, она, однако, будет предполагать расширение сознания посредством выстраивания нового, обретаемого, в частности, на полях войны «медийного воспринимающего пространства» (термин Петера Шпангенберга), которое будет приспособлено для восприятия опыта, в языковом плане нефиксируемого».[28, с. 44]

Путь Беньямина вел в противоположную сторону и предполагал не расширение власти визуальных образов, как у Юнгера, но, напротив, их усмирение. И средством подобного «усмирения», «укрощения» будоражаще «немого», неартикулированного, гетерогенного начала фотографии выступает для него язык. Ср. одну из сентенций заключительной части «Краткой истории»:

«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 момент олитературивания всех областей жизни, без ее помощи любая фотографическая конструкция останется незавершенной» [8, с. 25]. Возможно, именно о подобном «усмирении» визуальных образов посредством языка идет речь в следующем несколько криптическом высказывании «Пассажей»: «Одни только

диалектические образы (Bilder) суть подлинные <т.е. не архаические> образы; и место их пребывания – язык» [4, с. 577].

Языковое преодоление фотографического выразилось у Бенямина в первую очередь в выработке - в опоре на марксистские установки Б.Брехта – т.н. историко-материалистической медийной эстетики. Суть последней – в придании фотографическим снимкам – посредством соответствующих подписей – революционного, преобразующего мир смысла, « ... чего мы должны требовать от фотографии, так это способности снабжать создаваемые ею снимки такими подписями, которые уберегают их от износа моды и наделяют их революционной потребительной стоимостью» [7, с.145]. «Идеальное» воплощение обретает подобная целиком профилированная на политику фотоэстетика Бенямина в фотомонтажах Джона Хартфильда (Heartfield, псевдоним Хельмута Херцфельда, 1891-1968), каковые, при всей их агитаторской «пробивной силе», проистекающей из подписи, в наименьшей мере обладают фотографическим обаянием, редуцируя визуальное впечатление до чисто плакативного, по сути – эмблематического эффекта.

В своей критике марксистской фотоэстетики Бенямина С.Сонтаг оперирует, в основном, двумя аргументами. Аргумент первый: никакой текст и никакая подпись не способны на долгое время полностью «покрыть» собой исконно фотографическую материю: «В самом деле, слова громче снимков. Подписи под последними имеют тенденцию выходить за пределы того, что воспринимаемо нашими глазами; однако ни одна подпись под снимком не способна на долгую перспективу ограничить или зафиксировать высказывание образа» [26, с.103-104].

Аргумент номер два присутствует как в первой, только что цитированной книге Сонтаг о фотографической медийности, так и в ее более позднем исследовании о военной фотографии [15]: ни одно политическое и тем более этическое «изменение» мира и никакое нагруженное этической интенцией послание не может быть транслировано посредством фотографии. «Съемка предполагает заинтересованность в происходящем, в сохранении статус-кво (по крайней мере, столько времени, сколько нужно, чтобы получить «хороший» снимок)» [14, с. 24].

Именно Сонтаг одной из первых обратила внимание на другой канал, в который было «отведено» беняминовское увлечение фотографией, а именно на – проект «Пассажи». Ср.: «... собственный его идеальный проект выглядит как возвышенный вариант фотографической деятельности. /.../ Отказ от эмпатии, презрение к торговле идеями, претензия на собственную невидимость, - это принципы, одобряемые большинством профессиональных фотографов» [14, с. 106]. Сонтаг в своем сравнении

по сути осуществляет смелую и точную интермедиаальную привязку «собираательской» стилистики «Пассажей» к фотографической деятельности: и то и другое гетерогенно, свободно от концептуальности и императива синтетичности.

В заключение отметим, что Сонтаг, написавшая свою книгу о фотографии в 1977 г., за пять лет до публикации «Пассажей», была знакома с этим трудом лишь в извлечениях и в пересказе Ханны Арентс. Возможно, поэтому она, говоря о «фотографичности» «Пассажей», не упоминает о представленных в изобилии в этом проекте конкретных описаниях парижских пейзажей, интерьеров, пассажных витрин, которые у Беньямина, таково наше предположение, в исключительной мере отмечены фотопозитивом. Даже сами тематические разделы «Пассажей», предполагающие рубриковку любимых тем философа по буквам латинского алфавита: «P – улицы Парижа; I – интерьер, след; A – железнодорожные конструкции; Y – кукла, автомат» и т.д. – означивают области, из которых любимые фотографии Беньямина Эжен Атже и Жермена Круль черпали свои сюжеты. Под литерой «Z» - «фотография» - находим, между прочим, выражение, подхваченное из книги Эдуарда Фурнье «Хроники и легенды парижских улиц»: «photographier en vers» («фотографировать в стихах» [4, с. 838]. Некоторые фрагменты «Пассажей» производят такое впечатление, будто бы их автор ощущал себя, по аналогии, - «фотографом в прозе».<sup>5</sup>

В отличие от Бодлера, ограничившегося в своих высказываниях о фотографии аспектом «реализма» и моментом индустриально-технического, а оттого «непоэтического» ее качества, рефлексия Беньямина о фотографической медийности гораздо более подробна, многоаспектна и меняется с течением времени. Однако, при всем множестве мотивов, фотографический дискурс Беньямина несет в себе неизменно лишь один сюжет: это усмирение визуального начала – языковым, силой слова. Один исход этого сюжета – марксистский. Второй же – собственно беньяминовский, тайный. Это «фотографии в прозе».

#### **Библиография**

1. *Baudelaire Ch. Sämtliche Werke und Briefe. In 8 Bd. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins, 1995.*
2. *Baudelaire Ch. Salon de 1859 II: Le Public moderne et la Photographie // Baudelaire Ch. Œuvres complètes. Paris: Gallimard, 1961. P.1012-1056.*

---

<sup>5</sup> Подробно о «фотографических экфразах» Беньямина см. в нашей статье 2009 г. [24].

3. *Benjamin W.* Kleine Geschichte der Fotografie // Benjamin W. Medienästhetische Schriften. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002. - S.299-315.
4. *Benjamin W.* Das Passagen-Werk. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982. 1354 S.
5. *Benjamin W.* Der Surrealismus. Die Letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz // Benjamin W. Gesammelte Schriften. Frankfurt a.M., 1982. Bd. II (1). S. 295-310.
6. *Benjamin W.* Über die Malerei oder Zeichen und Mal // Benjamin W. Medienästhetische Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002. S.271-275.
7. *Беньямин В.* Автор как производитель. Выступление в институте по изучению фашизма в Париже 27 апреля 1934 г. // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения / Пер. с нем. М.: РГГУ, 2012. С. 133-163.
8. *Беньямин В.* Краткая история фотографии // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Пер. с нем. М., 1996. С.16-32.
9. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения / Пер. с нем. М.: РГГУ, 2012. С.190-234.
10. *Барт Р.* Camera lucida. Комментарий к фотографии / Пер. с фр. – М.: Ad Marginem, 2011. – 272 с. URL: [http://nova.iatp.by/03/barthes\\_camera\\_lucida.pdf](http://nova.iatp.by/03/barthes_camera_lucida.pdf) (дата обращения: 28 марта 2014 г.)
11. *Барт Р.* Фотографическое сообщение // Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. / Пер. с фр. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2004. – С.378-392.
12. *Бодрийяр Ж.* Фотография, или Письмо света / Пер. с англ. URL: <http://dironweb.com/klinamen/dunaev1.html> (дата обращения: 28 марта 2014 г.)
13. *Левашов В.* Читать и разгадывать: Вальтер Беньямин о фотографии // Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: Ad Marginem Пресс, 2013. С.117-142.
14. *Сонтаг С.* О фотографии / Пер. с англ. – М.: Ad Marginem Пресс, 2013. – 268 с.
15. *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания / Пер. с англ. – М.: Ad Marginem, 2014. – 96 с.
16. *Amelunxen H. von.* Photographie und Literatur. Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie // Zima P. V. (Hg.) Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. S.209-235.

17. *Derrida J.* La difference // Derrida J. Théorie d'ensemble. Paris: Editions du Seuil, 1968. P.41-66.
18. *Grasskamp W.* Der Autor als Reproduktion. Benjamin im Porträt // Schrift. Bilder. Denken. Walter Benjamin und die Künste / Hrsg. von D. Schöttker. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004. S.194-207.
19. *Koppen E.* Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Stuttgart: Metzler, 1987. S.273 S.
20. *Krauss R[olf]. H.* Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie. Ostfildern: Cantz, 1998. 127 S.
21. *Krauss R[osalind]. E.* Das Photographische. Eine Theorie der Abstände. München: Fink, 1998. 228 S.
22. *Nadar G.-F.* Als ich Fotograf war. Frauenfeld: Huber, 1978. 214 S.
23. *Plumpe G.* Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München: Fink, 1990. 256 S.
24. *Polubojarinova L.* Fotografische Ekphrasen: Zur Text-Bild-Problematik in Walter Benjamins Schriften über die Fotografie // Perspektiven auf Wort, Satz und Text. Semantisierungsprozesse auf unterschiedlichen Ebenen des Sprachsystems. Festschrift für Inge Pohl/ Hrsg. von A.Bachmann-Stein u.a.Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2009. S.379-387.
25. *Putniesz H. G.* Die Atget-Legende, die Surrealisten, Walter Benjamin und der zweifelhafte Nachruhm eines Altstadt-Fotografen – zur Ausstellung in Bonn // Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29. September 1978, Nr.214, S.23.
26. *Sontag S.* Über Fotografie. Aus dem Amerikanischen. München: Hanser, 1978. 194 S.
27. *Stiegler B.* Benjamin und die Photographie. Zum Historischen Index der Bilder // Schrift. Bilder. Denken. Walter Benjamin und die Künste / Hrsg. von D. Schöttker. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004. S.128-144.
28. *Werneburg B.* Ernst Jünger, Walter Benjamin und die Photographie. Zur Entwicklung einer Medienästhetik in der Weimarer Republik // Ernst Jünger im 20. Jahrhundert /Hrsg. von H.-H. Müller und H. Segeberg. München: Fink, 1995. S.39-59.