

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра філософії та релігієзнавства

Кваліфікаційна робота
(освітній ступінь – «бакалавр»)

на тему: «Аналіз фотографічного образу в теорії Вальтера Беньяміна»

Виконав: студент 4-го року навчання,
Спеціальність: 033 Філософія
Яригіна Анастасія Сергіївна

Керівник: Циба В'ячеслав Миколайович,
кандидат філософських наук, доцент
кафедри філософії та релігієзнавства

Рецензент _____
(прізвище та ініціали)

Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 20__ р.

Київ – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	С. 3–7
РОЗДІЛ І. Вальтер Беньямін як людина й мислитель.....	С. 6–12
РОЗДІЛ ІІ. Місце фотографії у спадку Вальтера Беньяміна....	С. 13–26
РОЗДІЛ ІІІ. Механіка фотографічного образу Вальтера Беньяміна.....	С. 27–44
ІІІ.А. Ауратичне як складова фотографічного образу.....	С. 29–33
ІІІ.Б. Оптичне несвідоме як складова фотографічного образу.....	С. 33–38
ІІІ.В. Від фотопоетики до розширеного поля мистецтва.....	С. 39–44
ВИСНОВКИ.....	С. 45–48
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	С. 49–52

ВСТУП

Вальтер Беньямін слугує дослідникам надзвичайно широким та, можливо, навіть невичерпним полем для інтерпретації. Розлогі можливості розуміння мислителя завдячують не лише багатому на події періоду 1910-1940-х років, на тлі якого формувався корпус творів автора. Шлях Беньяміна від дисертації, захищеної в університеті Берна й присвяченої явищу німецького романтизму, до проекту “Пасажів” був тернистим: відбиток часу та місця “берлінського дитинства на зламі століть”, неокантіанства, єврейського містицизму, комунізму, сюрреалізму тощо у комплексі продукують фігуру не надто придатну для поміщення у координатні сітки знайомих визначень. Вальтер Беньямін вдало “виковзає” від фіксації напередзаданими режимами думки, уможливлючи доречність застосування його доробку у надзвичайно широкому колі питань. Незважаючи на відносно скромний обсяг того, що вважається доробком Беньяміна, він дивним чином пропонує, здається, невичерпний інтерес з боку науковців та усіх зацікавлених у політичному, соціальному та естетичному вимірах. Він вигулькує у “Квір-мистецтві неспіху” в ролі натхненника квір-практик спротиву неолібералізму, а у статті “Розширене поле фотографії” Джорджа Бейкера вже тим, хто фіксує “фотографічний атавізм” як потенціал в умовах спустошеності абстракції постмодерну. Розрив між розвитком технічної медіальності, культурними практики та політичною ситуацією часів мислителя та сьогоденням є неодноразово констатованим, постаючи, відтак не причиною для настільки жвавого цитування та покликання на твори автора.

Постать Беньяміна дивує повсюдністю, раз за разом утверджуючи свою **актуальність**, що зумовлена темою “пробудження”, мотив пошуків якої пронизує усі розвідки дослідника у всій їхній комплексній логіці поєднання історіографічного, естетичного та політичного. Окрім того, в умовах наростаючої потреби формування альтернативної політичної

повістки спадок Вальтера Беньяміна актуалізується баченням у ньому потенціалу можливості “виковзання”, провокуючи нові, зумовлені сучасністю, прочитання. Слідуючи вектору квір-прочитання, заданому згадкою книги Галберстам, зустрічаємо, наприклад, *Queer Constellations: Subcultural Space In The Wake Of The City* Діани Чизом (Dianne Chisholm) 2004-го року¹, у якому авторка використовує діалектичний метод Беньяміна для вивудження квір-ери з гомогенного потоку історії; подібні розвідки демонструють значимість та новизну творів Вальтера Беньяміна.

Дослідники Беньяміна виявляються здебільшого зосередженими на його розвідках виміру естетичного та філософії історії. Найбільш знаними серед науковців, які досліджували спадок німецького філософа, є Юрген Габермас, Сьюзен Зонтаг, Ханна Арендт, Розалінд Краус, Сьюзан Бак-Морс та Майкл Таусіг, які, більшою мірою виявили зацікавлення у розробці естетичної теорії Вальтера Беньяміна, дещо обходячи проблеми історичного у беньямінівському баченні та його специфічного діалектичного методу. Таким чином, вибір теми дослідження зумовлений нестихаючим інтересом найрізноманітніших дисциплінарних вимірів до механіки образності та естетичної теорії Вальтера Беньяміна, та новизною погляду на беньямінівське бачення проблеми фотографічного зображення крізь призму діалогу методу та функціонування образності.

Основним **об'єктом дослідження** є теорія фотографічного зображення Вальтера Беньяміна. **Предметом** даного дослідження, відтак, є фотографічний образ у творах Вальтера Беньяміна як результат застосування філософом його діалектичного методу крізь призму сучасної критики.

¹ Chisholm D. *Queer Constellations: Subcultural Space In The Wake Of The City* / Dianne Chisholm. – Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2004. – 376 p.

Метою дослідження є унаочнення специфіки критичного методу Беньяміна в межах аналізу ним фотографічного образу, що має бути досягнуто шляхом розв'язання ряду **завдань**:

- дати опис кліматові, в якому відбулося становлення інтелектуальної своєрідності думки Беньяміна та, відповідно, окреслити підґрунтя концептуалізації ним проблеми фотографічного;
- визначити місце фотографічного зображення у спадку Вальтера Беньяміна;
- зафіксувати та експлікувати складові елементи фотографічного образу;
- описати механіку формування беньямінівського поняття фотографічного.

Структура роботи сформована згідно з поставленими завданнями, і її структурними елементами є вступ, два розділи, висновки та списку використаних джерел, передбачаючи послідовне розгортання та вирішення поставлених завдань. Перший розділ “Постать Вальтера Беньяміна” розглядає тло формування постаті мислителя, розставляючи певні біографічні акценти, прагнучи здійснити спробу відслідкувати причини своєрідності беньямінівського спадку. Другий розділ “Місце фотографії у спадку Вальтера Беньяміна” пропонує розгляд хронологічного розгортання рефлексії щодо проблеми фотографії Вальтером Беньяміном у творах “Новини про квіти”, “Коротка історія фотографії”, “Автор як виробник”, “Париж - столиця XIX століття”, “Другий Паризький лист”, рецензії Жизель Фройнд, роботі “Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності”. Третій розділ “Механіка фотографічного образу Вальтера Беньяміна” складається з трьох підрозділів: “Ауратичне як складова фотографічного образу”, “Оптичне несвідоме як складова фотографічного образу” та “Від поетики образу до розширеного поля мистецтва”. Підрозділи роз'яснюють поняття та специфіку концепцій “аури” й “оптичного несвідомого”, після

чого впливаючи попередньо розглянуті елементи та факти у спробу схематизації механізму роботи фотографічного образу у контексті розширеного поля мистецтва, спираючись переважно на розвідки сучасних дослідників.

Теоретико-методологічною засадами дослідження став комплексний методологічний підхід, поєднавши історико-культурологічний, герменевтичний й компаративістський методи аналізу першоджерел та корпусу критичної літератури.

Джерельну базу дослідження склали собою такі твори філософа як “Коротка історія фотографії”, “Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності”, “Другий Паризький лист”. В процесі аналізу були залучені також “Новини про квіти”, “Автор як виробник”, “Париж, столиця XIX-го століття”, “Паризькі щоденники” задля врахування ширшого контексту концептуалізації беньямінівської фотоестетики. Визначити місце фотографічного зображення, розкрити специфіку фотоестетики та увиразнити особливості її організації Вальтером Беньяміном дозволили праці Розалінд Краус, Сьюзен Зонтаг, Сьюзен Бак-Морс, Семена Травнікова та Лариси Полубоярінової.

РОЗДІЛ І

ВАЛЬТЕР БЕНЬЯМІН ЯК ЛЮДИНА Й МИСЛИТЕЛЬ

Підступитися до предмету нашого дослідження не зайвим було б на тлі розгляду становлення Вальтера Беньяміна як мислителя та ряду його тематичних фокусів, що підводить нас до необхідності розставлення декількох біографічних акцентів.

Вальтер Беньямін народився 1892-го року та помер 1940-го, покінчивши життя самогубством під час спроби втекти від нацистського режиму. Мислитель походив з сім'ї заможних асимільованих німецьких євреїв, мешкаючих у Берліні, як і більшість представників його оточення, що у майбутньому стануть представниками Інституту соціальних досліджень: М. Горкхаймер, Г. Маркузе, Ф. Поллок, Т. Адорно. Стюарт Джеффріс називає головною причиною дотичності ідей Беньяміна до поглядів представників Франкфуртської школи спільність їхньої контекстуальної ангажованості: походження із заможних єврейських родин та намагання протистояти політичній системі, що її уособлювали їхні батьки.

Спадок Вальтера Беньяміна неможливо розглядати без розуміння клімату Ваймарської республіки та приблизного поміщення Вальтера Беньяміна у політичну систему координат. Філософські, мистецтвознавчі, історіографічні твори мислителя пропонують у різній формі викладу політичну орієнтація самого автора, часто дають змогу побачити безпосередню емоційну залученість Беньяміна та його орієнтованість на здійснення соціальної революції. Коли мова йде про політичний та соціальний клімат Ваймарської республіки напередодні приходу нацистів до влади, то з упевненістю можна говорити про різний ступінь політичної нестабільності. Кінець Першої світової війни був позначений невдалою

спробою революції, крахом монархії та небаченою до того суспільною поляризацією. Для суспільно-політичної стабілізації 1920-х років були характерні слабкість парламентаризму, інтенсифікація політичного екстремізму та поступове зростання ресентиментних настроїв серед мас².

Вальтер Беньямін за образом якого начебто були змальовані всі наступні представники Франкфуртської школи, починав свою “кар'єру” у 20-ті роки, так звану “золоту добу” Ваймару. Можна говорити про справжній культурний бум на фоні повного економічного занепаду: від Альфреда Дьобліна до Ернста Юнгера, від “Доктора Калігарі” до “Куле Вампе”, напрочуд багатий на культурні події період, що донедавна успішно уникав комодифікації у західній популярній культурі. Романтизація німецького “ренесансу” у часи інтербеллуму полягає якраз в ототожненні всього культурного життя республіки із модерністським мистецтвом, що не зовсім відповідає реальності – нацизм мав союзника в обличчі консервативної анти-модерної культури³.

Стюарт Джеффріс, автор “Гранд-готель “Прірва”, говорить про Вальтера Беньяміна як про фігуру меланхолійну, уразливу, дещо трагічну у тому, як склалася та завершилася її доля. Сьюзен Зонтаг у своєму есеї “Під знаком Сатурну” змальовує портрет Вальтера Беньяміна, послідовно переглядаючи його фотографії та переповідаючи спогади Гершома Шолема, вибудовуючи психологічний портрет мислителя навколо того, що він “прийшов у цей світ під знаком Сатурна”⁴. Зонтаг дотримується думки, що беньямінівський спадок неможливо збагнути, не враховуючи теорію меланхолії, “сатурніанського елементу” його темпераменту, що певним чином визначав фокус дослідника (що, наприклад, унаочнено його

² Kolb E. The Weimar Republic / Eberhard Kolb; [translated by P.S. Falla and R.J.Park] – London and New York: Routledge, 2004. – P. 69-72.

³ Там само – P. 87.

⁴ Sontag S. Under the Sign of Saturn / Susan Sontag // Under the Sign of Saturn / Susan Sontag. – New York: Random House, 1982. – P. 110.

зацікавленістю у постатях Шарля Бодлера, Марселя Пруста, Франца Кафки, Карла Крауса, Йоганна В. Гете).

Ім'я Вальтера Беньяміна виявляється необхідно пов'язаним із постатями Теодора Адорно, Гершома Шолема, Бертольда Брехта, намагаючись бути одночасно вхопленим та, однак, виковзаючи з позицій критичної теорії, єврейської містики, марксизму та діалектики. Дитинство Беньяміна минало в Берліні доби кайзерівської імперії (т. зв. “другий райх”), – столиці, що стрімко розросталася й перебудовувалася, наслідуючи архітектурні й мистецькі новації Парижу⁵, із яким у подальшому виявиться тісно пов'язане життя дослідника. Творчість мислителя хронологічно можна прослідкувати від ранніх робіт, присвячених мові, та дисертації “Концепція критики мистецтва в німецькому романтизмі”, захищеної 1919-го в університеті Берна. На другу половину 1920-х років припадає написання “Походження німецької трагедії”, перебування у Москві 1926-1927 роках, що результує у “Московських щоденниках”, та зацікавлення марксизмом під впливом Бертольда Брехта. У цей же період Беньяміном здійснені переклади Шарля Бодлера та Марселя Пруста німецькою мовою, які постають фігурами, чиї доробки виявилися одними з найбільш інтелектуально значущих для мислителя, залишивши по собі образи “фланера”, “колекціонера“, механізму “*mémoire involontaire*”, що залишатимуться актуальними впродовж усього його ідейного становлення. Вальтер Бенямін, вважається, написав лишень дві роботи, що можна назвати науковими (докторська дисертація та автобіографічне “Берлінське дитинство на зламі століть”), решта ж постає, скорше, есеїстикою чи розпорошеними фрагментами, нотатками, серед яких і монументальні й не завершені “Пасажі”. Через те, що мислитель не зміг убезпечити університетську позицію книгою “Походження німецької барочної драми”,

⁵ Джеффрис С. Гранд-отель «Бездна». Биография Франкфуртской школы / Стюарт Джеффрис; [пер. М. Фетисов] – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2018. – С. 22.

у підсумку він провів 13 років свого життя, почасти змінюючи місце проживання, та живучи за рахунок епізодичних підробітків й допомоги друзів⁶.

Необхідно відзначити один, можливо, поворотний момент для Вальтера Беньяміна, яким стала для нього участь у “G-Group”. Дана група склалася навколо журналу “G. Zeitschrift für elementare Gestaltung”, була колективом митців та архітекторів, серед яких: Ганс Ріхтер (німецький художник та режисер-авангардист), Рауль Гаусман (представник берлінського дадаїзму), Ласло Мохой-Надь (один із найважливіших представників Нового бачення та центральна фігура Баугаузу), Ель Лісіцкий (представник радянського конструктивізму та супрематизму) та ін.⁷. Вже сформовані митці та сам Беньямін створили платформу для можливого поєднання конструктивізму, дадаїзму, сюрреалізму. Майкл Дженнінгс прослідковує корені “коперніканського повороту” у думці Беньяміна 1924-го року до впливу дискусій у G-Group”, завдяки яким мислитель віднаходить “нові тематичні фокуси: індустриальне мистецтво; архітектуру; фотографію; масову культуру; та, понад усе, появу нових культурних форм у Франції та Росії”⁸. Відтак, з 1930-го року доробок Вальтера Беньяміна виявляється присвяченим переважно дослідженню медіумів фотографії, радіо, газет, кіно, проблемам виробництва, механізмам технічного відтворення, нових типів естетичного досвіду та філософії історії.

Своєрідність особистості Вальтера Беньяміна, хоч він і не числився у її штаті, нікуди не згасає навіть в інтелектуальному середовищі своєрідної для свого часу Франкфуртської школи. На тлі прихильності гегелівській

⁶ Kaufmann D. The Image of Benjamin / David Kaufmann // The SAGE Handbook of Frankfurt School Critical Theory / David Kaufmann. – London: SAGE Publications Ltd., 2018. – P. 123-4.

⁷ Jennings M. Walter Benjamin and the European avant-garde / Michael Jennings // The Cambridge Companion to Walter Benjamin / Michael Jennings. – Cambridge: Cambridge University Press, 2006. – P. 21.

⁸ Там само. – P. 23.

діалектиці Адорно, Горкгаймера та Маркузе, Беньямін, який свого часу навчався з Рікерттом, був неокантіанцем. Представники Інституту соціальних досліджень приймали настанову Дьйордя Лукача, погоджуючись із ним в тому, що споживацтво визначає суспільство в цілому, поширюючи свій вплив як на індустріальну інфраструктуру, так і на індивідуальну свідомість, вимагаючи, відповідно, деякого критичного посередництва, без якого ми стаємо жертвами ідеології. Очевидно, це було причиною того, що Беньямін неодноразово звинувачувався у непослідовності його діалектичного методу, оскільки той висвітлює факти соціального у їхній очевидності, без начебто підкреслення їхньої напередвизначеності характером індустріального розвитку XIX століття⁹. Такий поворот справи легко пояснюється тим, що Вальтер Беньямін волів чи намагався бути комуністом без належної обізнаності з творами класиків марксизму. Як вказує Сьюзен Зонтаг, він “провів п’ятнадцять років, співчуючи революційному комунізму, заледве будучи обізнаним із Марксом до пізніх 1930-х”, прочитавши “Вісімнадцяте брюмера Луї Бонапарта” під час відвідин Брехта влітку 1838-го¹⁰. Слід взяти до уваги, що ці обставини тісно переплелися з його інтересом до єврейської теології, чим і пояснюється дещо утопічне й почасти месіанське тло Беньямініових констеляцій. Стюарт Джеффріс також відзначав поєднання у Вальтері Беньяміні образів “революційного марксиста” - у його прагненні повстати проти форм капіталістичної експлуатації, та “єврея” - у супроводженні своєї діяльності юдейською ритуальністю.¹¹

Отже, ми окреслили умови, в якому відбулося становлення інтелектуальної думки Беньяміна, зваживши на його походження,

⁹ Kaufmann D. The Image of Benjamin / David Kaufmann // The SAGE Handbook of Frankfurt School Critical Theory / David Kaufmann. – London: SAGE Publications Ltd., 2018. – P. 126.

¹⁰ Sontag S. Under the Sign of Saturn / Susan Sontag // Under the Sign of Saturn / Susan Sontag. – New York: Random House, 1982. – P. 121-2.

¹¹ Джеффріс С. Гранд-отель «Бездна». Биография Франкфуртской школы / Стюарт Джеффріс; [пер. М. Фетисов] – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2018. – С. 22-23.

темперамент, політичний клімат Ваймару, та, відтак, дізналися про підґрунтя концептуалізації Беньяміном проблеми фотографічного.

РОЗДІЛ II

МІСЦЕ ФОТОГРАФІЇ У ТЕОРЕТИЧНОМУ СПАДКУ ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМІНА

Можна довго гадати про дійсність чи, можливо, неunikну тенденційність зацікавлення Вальтера Беньяміна виміром технічної відтворюваності та медіальності, втім, необхідно враховуючи тривале перебування у Парижі початку XX століття. Париж як місце безпосереднього зв'язку з біографічним досвідом Бодлера та Пруста, постає “фотографічною Меккою” свого часу, і разом із надзвичайно насиченим розгортанням сюрреалістичної думки та дадаїстськими експериментами інтелектуальним кліматом, складає у край придатне культурне підґрунтя пробудження Беньяміна до роздумів про нові медіуми, зокрема про фотографію¹².

Першим місцем спадку Вальтера Беньяміна, де фотографічне зображення опиняється у головній ролі, є “Новини про квіти” (1928) - огляд альбому представника Нової речевості Карла Блоссфельда “Оригінальні форми мистецтва”. Альбом Блоссфельда є колекцією фотографій збільшених елементів рослин, що серійно зіставлені між собою. Роботи Блоссфельда, “Fleurs animees” Грандвілля й покликання на Гете допомагають Беньяміну сформувати, можна сказати, деяку настанову прочитання фотографій. Він вказує на “дійсно нову об'єктивність” даних зображень, яка виявляється однаково чутливою до будь-яких феноменів, реалізуючи природну форму нарівні з людським поглядом. Можна припустити, що чутливість об'єктива та фотографії, відповідно, стають для

¹² Див. Полубояринова Л. Бодлер, Беньямин и политика фотографии / Лариса Полубояринова // Шарль Бодлер & Вальтер Беньямин: Политика & Поэтика: Коллективная монография / Отв. ред. С. Л. Фокин. – Москва: Новое литературное обозрение, 2015. – С. 223–236.

Беньяміна тим, що виявляється продуктивнішим за просте споглядання у викритті “рою неочікуваних аналогій та форм”¹³, прихованих у природі. Як зазначає Фрідлендер, “Беньямін розрізняє просте міметичне розуміння відношення мистецтва до природи, що сприймає природу як протомодель (Vorbild), та розпізнання присутності як архетипу у витоків у того, що створено, а саме мистецтва”¹⁴.

“Новини про квіти” є твором, у якому Вальтер Беньямін уперше цитує Ласло Мохой-Надя: “Межі фотографії не можуть бути визначені. Тут все настільки нове, що навіть пошук веде до творчих результатів. Технологія, очевидно, постає тут першовідкривачем. У майбутньому не той, хто не знає письма, а той, хто не знає фотографії, буде вважатися неписьменним”¹⁵. Останню фразу, втім, анонімізовану, ми подибуємо в “Короткій історії фотографії”¹⁶. Подібне замовчування імені автора цієї фрази Молдерінгс пов'язує з небажанням Беньяміна “бути ототожненим з абстрактно-конструктивістським мистецтвом Мохой-Надя”¹⁷.

“Коротка історія фотографії” (1931) – головна розвідка Вальтера Беньяміна, присвячена фотографії як точці сходження зміни естетичного та технологічного впливу, передуючи у певному сенсі “Твору мистецтва в епоху технічної відтворюваності”. Твір є збіркою з шести рецензій про праці, присвячені фотографії (увагу головним чином приділено Блоссфельду, Зандеру й Атже), розширеною до спроби проаналізувати “зліт

¹³ Benjamin W. News about Flowers / Walter Benjamin // Walter Benjamin. Selected Writings / Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. – Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005. – Vol.2, P.1 – P. 156.

¹⁴ Friedlander E. Walter Benjamin on Photography and Fantasy / Eli Friedlander. // Critical Horizons. – 2017. – P. 8.

¹⁵ Benjamin W. News about Flowers / Walter Benjamin // Walter Benjamin. Selected Writings / Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. – Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005. – Vol.2, P.1 – P. 156.

¹⁶ Див. Benjamin W. Little History of Photography / Walter Benjamin // Walter Benjamin. Selected Writings / Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith– Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005. – Vol.2, P.2 – P. 527.

¹⁷ Molderings H., Brogden J. Photographic History in the Spirit of Constructivism Reflections on Walter Benjamin's “Little History of Photography / H. Molderings, J. Brogden. // Art in Translation. – 2014. – P. 324.

та падіння фотографії” фотографічного зображення. Можна кристалізувати три періоди міркувань про природу фотографії, що їх виділяє сам Беньямін:

1. “Доіндустріальний розквіт”¹⁸
2. “Вік занепаду”¹⁹, що наприкінці XIX століття логічно перетік у “фотографію-як-мистецтво”.
3. Сучасна Беньяміну фотографія, прикладами якої є роботи таких значущих для думки мислителя митців як Ежен Атже та Август Зандер.

Початком “доіндустріального розквіту” можна рахувати, певно, від промови Араго про винахід Дагера від 3 липня 1839. У цей період дагеротипи є предметом розкоші, як і газети, у яких з’являлися фотографії, відповідно, не набуваючи широкого поширення. Перші люди потрапляють у відкритий дагеротипом візуальний простір завдяки портретній фотографії. У цей період фотографія була найбільш уподібненою до живопису, передусім, відсуваючи на задній план портретну мініатюру та пейзажний живопис, знаменуючи завершення доіндустріального розвитку фотографії близько 1860 р.

Звернемося безпосередньо до Беньямінових естетичних інтуїцій, оприлюднених ним в есеї “Коротка історія фотографії”. Цей текст, як і решта творів Беньяміна, належить до міждисциплінарного поля знання, що лежить поза рамцями як академічної філософії, так і гуманітарних наук у тлумаченні Джона Стюарта Міла. Беньямінова характеристика фотографії з висоти нашого часу може здатись у певному сенсі тривіальною: йдеться про практики конструювання сенсів, емансипативну роль фотографічної техніки у політичному вимірі, текстуальну складову фотографічного образу. Проте саме тривіальність подібних міркувань у наш час якраз дає

¹⁸ Benjamin W. Little History of Photography / Walter Benjamin // Walter Benjamin. Selected Writings / Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith– Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005. – Vol.2, P.2 – P. 507.

¹⁹ Там само. – P. 518.

підстави достатньою мірою оцінити ступінь впливу Беньямінових поглядів на теорію естетики.

Перш ніж перейти до аналізу даного тексту, спробуємо викласти найважливіші інтуїції, висловлені Вальтером Беньяміном у згаданій праці. Одним із зроблених ним відкриттів є виокремлення “оптичного несвідомого” - характеристики фотографічного образу, невластивої образотворчому мистецтву, сучасного ранній історії фотографії²⁰. Фотографічний медіум, як це мимоволі розпізнають ранні фотографи та теоретики фотографії, такі як Карл Дотендей, має здатність відкривати майже містичний вимір реальності, який претендує на певну автономію від суб'єктивного втручання. Рання фотографія не полишила здатності до збереження “аури” зображення, де суб'єкт та технічні засоби репрезентації ще становили одне ціле, де йшла мова про увіковічену присутність несхоплюваного в будь-який інший спосіб²¹. Вочевидь фотографія та особливий режим фотографічної образності перебувають у залежності від соціально-економічної реальності, що, оволодіває новим медіумом. Капіталістична експансія зачепила і фотографію, наприкінці 19-го століття, переформатувавши її у декоративну мініатюру, що радше покликана імітувати ауру у її художній претензії²². Фотографія з необхідністю стає “художньою” в її спробі реплікації образності живопису²³.

Протилежністю даною настанови комерціалізованої фотографії є творчість Ежена Атже, французького фотографа кінця XIX сторіччя, що його Беньямін називає предтечею сюрреалістської фотографії. Він робить спробу відокремити об'єкт споглядання від його аури, тим самим пориваючи з марними спробами студійної фотографії кінця XIX сторіччя її відтворити. Атже не дозволяє привиду ауратичного викривити ту цінність,

²⁰ Там само. — Р. 511-2.

²¹ Там само. — Р. 517.

²² Там само. — Р. 518.

²³ Там само. — Р. 515.

що її несе фотографія. Він працює з серійними мотивами реальності, звертає увагу на абсолютно непримітні речі, не прагне створювати, чи радше копіювати прекрасне: пусті вулиці, свідoctва людської життєдіяльності без самих людських істот, найменш очевидні місця найбільш “розрекламованих” місць²⁴. Всі ці зображення, далі веде Беньямін, не містять у собі претензій на здатність репрезентувати, або ж просто відтворити, індивідуальність зображуваного, як це робила комерціалізована фотографія на зламі століть²⁵. Аура, що колись була атрибутом безпосередньої індивідуальної даності предмета, вже не має стосунку до фотографії, що відкриває можливість до політичного переосмислення фотографії та, як ми побачимо у “Творі мистецтва в епоху його технічної відтворюваності”, мистецтва загалом.

Проте, продовжує мислитель, фотографія не може “жити” без людини, без її безпосередньої присутності; проте сама ця присутність людського не бути виразником марнославної буржуазної звички привласнювати собі предмети реальності у їхній “безпосередності”²⁶. Тут Беньямін розглядає фотографію за аналогією з раннім радянським кінематографом, у світлі естетичних надбань С. Ейзенштейна та В. Пудовкіна, де людські обличчя присутні в абсолютно відмінній ролі, ніж у портретній фотографії²⁷. Ця роль найкраще може бути пояснена на прикладі робіт Августа Зандера. Останній працює з архетипічними представниками різних соціальних груп, де всі - від робітників до політиків, стають відкритими до дослідницького погляду крізь об’єктив, де нарцисична сутність портретної фотографії розчиняється у погляді дослідника (там само). Фотографія у руках Зандера, мабуть, без відома самого фотографа, розкриває власну політичну потенцію.

²⁴ Там само. – Р. 518.

²⁵ Там само. – Р. 519.

²⁶ Там само.

²⁷ Там само. – Р. 520.

Отож, пише Беньямін, “...коли фотографія виключає себе з контексту, розриваючи звязки, проілюстровані Зандером, Блосфельтдом та Жерменою Круль, коли вона звільняє себе від фізіогномічного, політичного або наукового інтересу, вона стає творчою”²⁸. А творча фотографія, в свою чергу, капітулює перед модою, оскільки не цікавиться нічим, що можливо пролематизувати. Тут, власне, є найбільш відчутним зв'язок Беньяміна з поглядами Брехта. Настанова Беньяміна прямо збігається, принаймні у цей період (1931), в першу чергу у тому сенсі, що йдеться про практику конструювання сенсів на противагу суто “творчому” началу. Як і ранній радянський кінематограф, фотографія в рамках сюрреалістичної течії розвивається у руслі експерименту, пропонуючи досі невідомі практики конструювання образів. Ще одним вкрай важливим аспектом побудови фотографічних образів є підпис, текстуальна складова, що необхідно має прояснювати генералізації самого зображення²⁹. Саме питання про підпис під фотографією, про прочитання фотографії і підсумовує Беньямінів текст.

Виступ “Автор як виробник” в Інституті вивчення фашизму в Парижі 27 квітня 1934 р. пропонує перейти від традиційного для марксистської критики розгляду твору у відношенні до виробничих відношень свого часу до діалектичного розгляду позиції твору, що він займає всередині виробничих відношень. Розгляд відбувається на прикладі літературних творів, втім у підсумку застосовується до теорії мистецтва взагалі. У даному виступі, варто зауважити, Беньямін постає доволі ортодоксальним марксистом, наголошуючи на функціональній залежності політичної тенденції та прогресивної літературної техніки. Розглядаючи тенденцію активізму серед лівої інтелігенції, Беньямін у дусі марксистської естетики зазначає: “...Політична тенденція, якою б революційною вона не бажала б здаватися, діє в той же час контрреволюційно, коли письменник слідує

²⁸ Там само. – Р. 526.

²⁹ Там само. – Р. 527.

лише власним переконанням, і як виробник не відчуває солідарності з пролетаріатом”³⁰. Тому виробничий апарат може бути наданий суспільству лишень після “рефункціонування” у брехтівському сенсі як це здійснюється, наприклад, ранніми практиками фотографії “нової речевості”. “Нова речевість” являє собою приклад того, як техніка, виробничий апарат не нівелює можливість революційного потенціалу, економічна функція фотографії не нівелює політичну прогресивність технічного розвитку.

Важливим же суто естетичним моментом даного виступу є те, що автор першочергово розглянутий як виробник, відсуваючи на задній план можливе потрактування його ролі як медіатора неявних смислів. Театр Брехта слугує для Беньяміна яскравим прикладом того, що гра образів має не відсилати, а необхідно являти собою те, про що йде мова у мистецькому творі. Робота автора, відповідно, важлива не покликанням на явлене, а безпосереднім виробництвом образів, їхньою безпосередньою реальністю. Прогресивність теорії мистецтва у даній розвідці Беньямін безпосередньо пов’язує із солідарністю автора як виробника з пролетаріатом, втім аспект реальності образів, що на нього здійснений наголос тут, буде збережений у творах пізніших років. Інтуїції брехтіанського спротиву в “епічному театрі” впізнаються у розвинутих Беньяміном ідеях політики естетики, що їх він спробував безпосередньо втілити у серії радіопередач.³¹ Беньямін робить акцент на політичній дії митця в контексті необхідності задіяння нових технічних можливостей, щоб “...уникнути перетворення революційного змісту в ілюзійні форми розваги та естетизації наявних соціальних відносин, все ще не подолавших свій буржуазний характер”³². Прогресивна

³⁰ Беньямин В. Автор как производитель (Выступление в Институте изучения фашизма в Париже 27 апреля 1934 года) / Вальтер Беньямин. // Логос. – 2011. – №4. – С. 127-8.

³¹ Див. Чубаров И. Теория медиа Вальтера Беньямина и русский левый авангард: газета, радио, кино / Игорь Чубаров. // Логос. – 2018. – С. 233-260.

³² Там само. – С.253.

критичність художнього виробництва для Вальтера Беньяміна постає на основі поєднання оновлення як технічного, так і політичного.

У творі 1935 року “Париж, столиця XIX століття” фотографія тут постає у зв'язці з явищем панорами та винахідником дагеротипу Луї Дагером. Панорами як об'єкт імітації природи, творячи другу природу, ілюструють процес уречевлення в період індустріального суспільства. Дагер, як учень панорамного живописця, вхоплює проголошене панорамою стирання межі між мистецтвом та технікою³³, що результує у винайденні дагеротипу та фотографії у подальшому. Фотографія, поступово відходячи від свого технічного характеру, набуває естетичної цінності, а об'єктив - творчих можливостей.

1936 року Вальтер Беньямін пише “Лист з Парижу (2): Живопис та фотографія” (Другий Паризький лист) – як другий з двох звітів про паризьке мистецтво того часу він виявляється присвяченим відносинам живопису та фотографії. “Лист” з'являється дещо пізніше за 2-гу версію “Твору мистецтва в епоху його технічної відтворюваності”, тобто, є написаним не просто з урахуванням теорії репродукції та концептуалізованої “аури” у мистецтвознавчому сенсі, а являє собою вже дещо переосмислений погляд Беньяміна. Говорячи про живопис як мистецтво, Вальтер Беньямін відзначає, що йому стає характерним все більша орієнтованість продуктів на ринковий вимір. Відштовхуючись від порушеного на Венеціанській конференції Андре Лотом “питання корисності зображення” у сфері живопису, Беньямін підкреслює очевидну необхідність враховувати розгортання “корисності” у полі історії фотографії. Історичний екскурс відкриває розвідка Жизель Фройнд “La Photographie en France au dix-neuvieme siecle” вказує на паралельність процесів розвитку фотографії та виникнення буржуазного класу:

³³ Беньямін В. Париж, столиця XIX століття / Вальтер Беньямін // Паризький сплін. Есе / Вальтер Беньямін. – Київ: Клубук, 2017. – С. 212.

“Утвердження фотографії як мистецтва співпало з її постанням як продукту споживацтва”³⁴, що виявляється іронічним у світлі того, що технічна відтворюваність згодом поставить під сумнів концепцію твору мистецтва як такого. Наступним кроком стає розгляд критики Дісдері, який наголошує, що характер товару властивий у рівній мірі фотографії, живопису і продуктам суспільства загалом. Дісдері, однак, вказує, що саме фотографії надзвичайно вдало поширювати відтінок споживацтва на предмети, яким вдавалося уникати включення у колообіг товарного обміну. Останній аспект, на думку Беняміна, випускає з поля аналізу Фройд, концентруючись на епосі *juste milieu* (золота середина). Курбе тут постає для автора останнім живописцем, хто міг спромогтися обійти фотографію. Беняміна цікавить протистояння живопису та фотографії, що веде до розгляду есею Луї Арагона “Живопис перед викликом” (*La Peinture au défi*) 1930-го року, у якому останній говорить про вдалі відповіді сюрреалістів та дадаїстів на виклики фотографії. “Спроба сюрреалістів оволодіти фотографією за допомогою “мистецьких” засобів провалилася. ... Вони спромоглися розпізнати соціальний вплив фотографії та, відтак, важливість напису - гнітику, яким до зображення рухається критична іскра”,³⁵ тому Бенямін вважає, що заява Арагона у 1936-му виглядала б інакше, якби віддавала належне критичному елементу фотографії. Вальтер Бенямін наводить цитату-передбачення бельгійського живописця Антуана-Жозефа Вірца:

“Декілька років тому народилася машина, тріумф нашого часу, яка щодня приголомшує наші уми та вражає наші очі. До того як завершиться століття, ця машина стане пензлем, палітрою, фарбами, майстерністю, досвідом, терпінням, хистом, точністю, відчуттям кольору, глазур'ю, моделлю,

³⁴ Benjamin W. Letter from Paris (2). *Painting and Photography*/ Walter Benjamin // Walter Benjamin. *Selected Writings* / Edited by Howard Eiland and Michael W. Jennings— Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005. – Vol.3 – P. 240.

³⁵ Там само. – P. 241.

досконалістю, суттю живопису... Не давайте нікому повірити в те, що дагеротип вб'є мистецтво... Коли дагеротип, це титанічне дитя, виросте, коли все його мистецтво й сила розвинуться, геній вхопить його за потилицю та заволає: “Сюди! Віднині ти мій. Ми працюватимемо разом.”³⁶. Беньямін вказує, що геній, про якого йдеться, є генієм політичним, і саме політика має стати поштовхом до змін характеру як живопису й фотографії, так і мистецтва взагалі.

Значущий наголос, на нашу думку, зроблений Вальтером Беньяміном 1937-го в окремому огляді роботи Жизель Фройнд “Фотографія у Франції дев'ятнадцятого століття” (*La Photographie en France au dix-neuvieme siecle*), що є адаптацією відповідного уривку з “Другого Паризького листа”. Беньямін та погоджується із соціологічним аналізом фотографії та історією портрету, здійсненим Фройнд, та моментом очевидного впливу ізоляції мистецтва від покровителя, що призвело до утворення зв'язку із безликістю ринкового попиту. не менш важливим є й місце, в якому думка Беньяміна розходиться із думкою Фройнд. Вона вважає, що мистецький геній саме у своїй оригінальності відображає сучасні йому тенденції, в той час як для Беньяміна подібна думка постає припущенням про начебто незмінність конфігурації соціальних структур для позиції, з якої виноситься судження.

Значущість твору мистецтва для Беньяміна полягає у його здатності зробити час свого створення досяжним для найбільш віддалених епох як, наприклад, твори Шекспіра маніфестують єлизаветинську епоху. Позиція Фройнд є відголоском небезпечної, на думку Беньяміна, позиції Плеханова, який, у свою чергу, вважав, що велич письменника безпосередньо відповідна його цілковитій залежності від свого часу.³⁷ Відтак, роблячи

³⁶ Там само. – Р. 242.

³⁷ Див за: Benjamin W. Review of Freunds's *Photographie en France au dix-neuvieme siecle*/ Walter Benjamin // Walter Benjamin. Selected Writings / Edited by Howard Eiland and Michael W. Jennings—Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005. — Vol.4 – Р. 120 - 122.

подібні наголоси, Беньямін вказує на вагомість моментів “особистісного” в перспективі історичного впливу мистецького твору, що випливає з його розгляду соціальних структур та контекстів у їхній потенційній хиткості й непевності, не дозволяючи їхню абсолютизацію у жодній мірі. Сліди історії, інакше кажучи, марно намагатися відшукати у міфологізованих соціальних структурах, що виявляються лишень відображеннями індивідуального безсвідомого, зміщення акценту на яке виявляється набагато більш продуктивним.

Найвідоміший есей Беньяміна, “Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності”, третю, фінальну версію якого було опубліковано 1939 року, присвячений моментові репродукції в історії мистецтва та людства, і фотографія розглянута тут у відповідному фокусі. Запис у “Паризькому щоденнику” від 4 лютого 1930 року передає фрагмент бесіди Вальтера Беньяміна із Адрієн Моньєр, власницею однієї з відомих паризьких книгарень. Моньєр, своєю чергою, наголошує на мистецькій цінності фотографії. Вона вказує на те, що фотографії постають могутніми колективними об'єктами, умовою отримання насолоди від яких як механічної репродукції є дозвіл деякою мірою володіти самими творами. Наприкінці запису Беньямін зазначає, що під час бесіди відбувся обмін: “Таким чином я обміняв зняток ... на теорію репродукції, що може бути куди більш цінною для мене”³⁸, що вказує на приблизний часовий проміжок початку концептуалізації теорії фотоестетики.

Технічна відтворюваність прослідковується автором від літографії, до фотографії та завершується сучасним автору звуковим кіно. Фотографія виявляється тою точкою, де творчий обов'язок був урочисто переданий від рук людського творця до ока зверненого в об'єктив. Як і будь-яка

³⁸ Benjamin W. Paris Diary/ Walter Benjamin // Walter Benjamin. Selected Writings / Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith— Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005. – Vol.2, P.1 – P. 348.

репродукція, вона, позбавляючись “тут і зараз” та уможливлуючи градацію “справжності” в умовах технічної відтворюваності, призводить до зміни характеру ауратичності.

Фотографія, виникаючи одночасно із соціалізмом, вказує на неunikну зміну сприйняття. Мистецтво, переосмисливши свою соціальну функцію, пориває з ритуальним фундаментом та стає політичним. Пізні фотографічні образи Атже є образами, у якому вперше, згідно з Беньяміном, експозиційна (масова) функція відводить на другий план функцію естетичну (культову, соціальну). Фотографії Атже виявляються політичними у своїй вимозі застосування конкретного способу сприйняття. Підписи, тексти як супровід до фотографій, що у подальшому з'являються у газетах, закладають директивний механізм сприйняття. Сприйняття виявляється текстуально детермінованим підписом, стаючи на заваді проблематизації та критичності, змушуючи погляд рухатися згідно готової ідейної чи ідеологічної кальки. Подібна диктатура рецепції виявляється для Беньяміна прямо пов'язаною з репресивними фашистськими практиками.

Сергій Зенкін вирізняє три особливих форми мімезису у Вальтера Беньяміна, які не відповідають процесу розвитку його думки, від початку передбачаючи деякий інтелектуальний проєкт. Форма “мімезису-тотожності” розуміється як схема серійного мімезису копій, поставши на основі “Твору мистецтва в епоху його технічної відтворюваності”, Процес серійного відтворення здійснює вторгнення у тілесний вимір спостерігача/споживача, наближаючись завдяки тотальній “актуалізації”. Ключовим моментом даної форми мімезису, відтак, є те, що “... техніка репродукції, що “тиражує тіло спостерігача, вбирає саме тіло у міметичну гру: вона долає рамки мистецтва і починає регулювати життєву поведінку

мас”³⁹. Саме “мімезис-тотожність” стає для Беняміна провідним матеріалом, інструменталізованим тоталітарними структурами у 1930-х роках.

Очевидно, “Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності” й “Коротка історія фотографії”, як найбільш знані з корпусу текстів Вальтера Беняміна, є джерелом першочергових асоціацій “аури” й “технічної відтворюваності” з царинами естетичної теорії та мистецтвознавства. Ймовірно, збереження дистанції живописом чи ранньою фотографією у портреті стало умовою “ритуальної” цінності традиційного мистецтва. Технічна відтворюваність та постання нового естетичного типу, здійснивши насильницьке наближення об’єкта у просторово-часовому та емпатичному сенсі, стали причиною демістифікації речі, підштовхнувши Вальтера Беняміна до необхідності осмислення явища технічної медіальності.

³⁹ Зенкин С. Бенямин, Бодлер и мимесис / Сергей Зенкин // Шарль Бодлер & Вальтер Бенямин: Политика & Поэтика: Коллективная монография / Отв ред. С. Л. Фокин – Москва: Новое литературное обозрение, 2015. – С. 13.

РОЗДІЛ III

МЕХАНІКА ФОТОГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМІНА

У світлі розвідок Беньяміна у сфері фотографії цікаво поглянути на інтуїції Шарля Бодлера, висловлені з цього приводу. Йдеться, у певному сенсі, про певну тяглисть настанови щодо природи фотографічного, успадкованої Беньяміном від Бодлера: обидва проблематизували фотографію у світлі тяглості до “реалізму”, масовий та комерційний характер фотографії, технічну складову фотографії та питання щодо мистецької цінності останньої⁴⁰. Загалом, Бодлер, окрім всім відомого амплуа поета, цікавий також і як теоретика мистецтва, принаймні з точки зору прояснення його позиції щодо фотографії. Недарма він вважав одним із найважливіших художників свого часу ілюстратора Константена Гіса. Останнього Бодлер вважав одним із найреалістичніших художників доби, у розмитих та радше схематичних зображеннях якого ми ладні розглянути вкрай точне зображення аспектів сучасної Бодлерові реальності. Саме примарність зображуваного, нечіткість ліній, динамічність образів становлять основну цінність гісових зображень⁴¹. Бодлер наголошує на необхідності безпосереднього залучення спостерігача до продукування смислів, на інтерпретативному аспекті художньої творчості - саме тому позбавлені місця та конкретики малюнки Гіса стоять вище найбільших художників його доби⁴². Мнемонічний характер його творчості,

⁴⁰ Полубояринова Л. Бодлер, Беньямин и политика фотографии / Лариса Полубояринова // Шарль Бодлер & Вальтер Беньямин: Политика & Поэтика: Коллективная монография / Отв. ред. С. Л. Фокин. – Москва: Новое литературное обозрение, 2015. – С. 226-227.

⁴¹ Baudelaire C. Le Peintre de la vie moderne / Charles Baudelaire // Œuvres complètes de Charles Baudelaire / Charles Baudelaire., 1885. – Tome III – P. 74-5. – Режим доступу: https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Peintre_de_la_vie_moderne/V.

⁴² Там само. – С. 76.

розташування між мовою та образотворчим мистецтвом, варварство у найкращому з сенсів зближує міркування Константена Гіса з настановою Бодлера – так ніби Гіс втілює ще й свої здібності поета, а не лише митця.

Не дивно, що ставлення до фотографії у Бодлера було досить стриманим: її реалізм не полишає місця для гри уяви, що є центральним для його естетики⁴³. Бодлерова рефлексія щодо фотографії, з-поміж іншого, протиставляє її поезії – сучасна йому фотографія, вочевидь, не має тих властивостей, що властиві поезії⁴⁴. Проте парадоксальним чином Бодлерові думки виявляється напрочуд близькими до Беньяміна, його песимізм щодо фотографії вирішується Беньяміною настановою про один із найважливіших аспектів його власної фотопоетики – “оптичного несвідомого”. Останнє, як зазначалося, функціонує одночасно завдяки здатності фотографії до схоплення неосяжного за допомогою інших засобів вираження, в той самий час задовольняючи епістемічні претензії Бодлерової естетики. Йдеться, передусім, про здатність фотографічного образу до продукування наративних конструкцій поза інтенціями “автора”, про притаманну необхідність інтерпретації цього несвідомого, що Бодлер віднаходить у Константена Гіса. Вочевидь, ми розуміємо, що настанова Бодлера у наголосі на ролі автора виглядає досить наївною, проте деякі її аспекти, свідомо чи несвідомо, у певному сенсі були реабілітовані Беньяміном. Проте, саме суб’єктивістська настанова Бодлера, його наголос на творчій участі автора, робить теорію образу Беньяміна одночасно і дуже далекою від Бодлерової. Беньямін виявив у фотографії те, що не зміг, в силу своїх дещо романтичних упереджень розгледіти Бодлер: особливий режим функціонування фотографічного образу. Архетип фланера, лахмітника, акцент на позаінтенційному у мистецтві, центральний для Бодлерівської

⁴³ Полубояринова Л. Бодлер, Беньямин и политика фотографии / Лариса Полубояринова // Шарль Бодлер & Вальтер Беньямин: Политика & Поэтика: Коллективная монография / Отв. ред. С. Л. Фокин. – Москва: Новое литературное обозрение, 2015. – С. 225.

⁴⁴ Там само.

естетики знаходить неочікуване продовження в естетичній настанові Вальтера Беняміна, передусім, в його теорії фотографії. Отож далі ми спробуємо розглянути два аспекти фотопоетики, які не зміг збагнути Бодлер у своїй концепції “мнемонічного мистецтва”, загнавши в рамці авторської творчості. Мова йтиме про два ключові аспекти фотографічного образу, що прямо пов'язані зі зміною парадигми у сучасному Бенямінів мистецтві: зміну ставлення до ауратичного полюсу твору мистецтва та відкриття “оптичного несвідомого”, що стало можливим завдяки розробці фотографічного медіуму.

III.A. “АУРАТИЧНЕ” ЯК ЕЛЕМЕНТ ФОТОГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ

Технічна детермінованість фотографії виявляється безпосередньо пов'язаною зі зміною характеру ауратичності, чия доіндустріальна специфічність остаточно руйнується з появою друку. Як зазначає Бенямін у “Короткій історії фотографії”, за часів раннього періоду фотографії клієнт стикався з техніком останньої школи в особі фотографа, а фотограф, у свою чергу, в особі кожного клієнта стикався з членом зароджуючого класу, “оснащеного аурую, що нею була просякнута кожна згортка сюртука чи висячої краватки”⁴⁵. Тобто аура не була лишень продуктом примітивної камери фотоапарату: “Радше за все, в ранній період суб'єкт та техніка були настільки конгруентними, наскільки вони стали неконгруентними у період занепаду, який настав безпосередньо після”⁴⁶. Після 1880 року справою фотографів стала імітація аури за допомогою художнього ретушування (наприклад, способом гуміарабікового фотодруку), яка була вигнана, на думку Беняміна, як із зображення, так із реальності через дедалі глибший

⁴⁵ Benjamin W. Little History of Photography / Walter Benjamin // Walter Benjamin. Selected Writings / Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith— Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005. – Vol.2, P.2 – P. 517.

⁴⁶ Ibid.

занепад імперіалістської буржуазії, що, власне, і являє собою знана концепція “занепаду аури” Вальтера Беняміна 1930-х років його творчості. Очевидним є те, що для спроби схоплення розуміння фотографічного образу Вальтером Беняміном необхідним є тісне ознайомлення із поняттям “аури”.

Семен Травніков зазначає, що слово “аура” можна побачити у листах 1921 року, тексті про Достоевського (“аура російської душі”), у публікації 1925 року (“речі в аури їхньої актуальності”), словосполучення “просякнутися аурою” вживається без розмислу про його значення у грудні 1927 року. Хронологічно перші описи аури у Вальтера Беняміна з’являються у “Протоколи експериментів з наркотичними речовинами” та датуються 1927-1934 роками⁴⁷.

Одне з найвідоміших визначень аури наведено у “Короткій історії фотографії” 1931 року: “Так що ж насправді є аура? Дивний візерунок з простору та часу: унікальне явлення чи подоба далечини, незалежно від її близькості”⁴⁸. Відтак, оригінальному зображенню властиві “унікальність й тривалість”, в той час як копії характерні “мимовільність та відтворюваність”. Технічна репродукція намагається “наблизити” речі, витворюючи імператив оволодіння, якщо не річчю, то принаймні її фотокопією. Бенямін вважає, що “знищення аури” твориться в акті сприйняття, настільки звиклого до одноманітності, що об’єкт із оболонкою одиницності та унікальності буде позбавлений її шляхом репродукції. Можна було б вважати, що технічна відтворюваність стає причиною остаточної “втрати аури”, утім, це не зовсім так.

⁴⁷ Травников С. Аура истории и диалектическое воображение в "Пассажах" Вальтера Бенямина / Семен Травников. // Логос. – 2018. – С. 225.

⁴⁸ Benjamin W. Little History of Photography / Walter Benjamin // Walter Benjamin. Selected Writings / Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith– Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005. – Vol.2, P.2 – P. 518.

Процес ознайомлення із бенямінівськими текстами змушує необхідно стикатися із постійними довивзначеннями, перевизначеннями, уточненнями, метафоризацією словника термінів автора, значення яких схоплюється у їхній “мозаїчності” як часток “констеляцій” і поняття “аури” не є винятком. Застосунок поняття “аури” Беньяміном виявляє амбівалентні відтінки від одного твору до іншого: “аура” постає одночасно дечим естетично й політично застарілим, втім, не можна не помітити одночасного сумного констатування мислителем її занепаду в епоху модерну. Рефлексія щодо аури фотографічного зображення у не менш ніж трьох творах Беньяміна розгортається навколо дитячого зображення Франца Кафки, і таким чином, як зауважує Керолайн Датлінгер, “розмиваючи межі між роздумом та спогадом”⁴⁹.

Відомий російсько-німецький філософ Борис Гройс вважає поняття “аури” індикатором просторово-контекстного розрізнення твору мистецтва та того, що опиняється на його місці внаслідок технічного відтворення. Останнє, позбавляючись слідів місця, часу й будь-якого контексту, здійснює перехід від ритуального до політичного. Гройс наголошує, що говорити про “втрату аури” необхідно, враховуючи, що “... аура виникає завдяки сучасним репродукційним технікам - тобто, вона народжується у той же момент, коли й втрачається. І народжується з тієї ж причини, з якої втрачається”⁵⁰. Відмінність між оригіналом та копією у Беньяміна для Гройса є виключно “топологічною”. Подібний наголос на просторовості, на принципі сприймання “тут і зараз”, що властиве виключно оригіналу, дає змогу зрозуміти, чому копія виявляється “а-історичною”, позбавленою розвитку в часовому перебігові. У трансформації аури, викладеною Беньяміном, Гройсом відзначений характер насилля, що несе в собі

⁴⁹ Duttlinger C. Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography / Carolin Duttlinger. // Poetics Today. – 2008. – №29. – P. 81.

⁵⁰ Гройс Б. Искусство в эпоху биополитики / Борис Гройс // Политика поэтики / Борис Гройс. – Москва: ООО "Ад Маргинем Пресс", 2012. – С.139.

позбавлення від “тут-і-зараз”. Процес детериторіалізації топосу оригіналу, у свою чергу, передбачає і процедуру ретериторіалізації означників автентичності в копії: “Бути оригіналом та володіти аурую означає бути живим: життя - є не дещо, що присуще живій істоті “саме по собі”, втім, є самою дотичністю істоти до життєвого контексту - часу життя та життєвому простору⁵¹.

Важливим для розуміння концептуалізації явища “аури” є опис відчуття Беньяміна, зафіксованого ним у “Протоколах експериментів з наркотичними речовинами”. Травніков вказує, що “аура” використання для позначення враження, не пов'язаного з відчуттєвим сприйняттям, і ауратичний досвід “відповідає відкриттю нового комунікаційного досвіду емпатії”⁵². Навівши ряд визначень “аури”, взятих із “Протоколів”, Травніков підсумовує: “Спільним знаменником наведених характеристик аури постає її поняття як середовища сприйманої історичності речей (...) : виражена дистанція, що відокремлює “речі” в їхньому “ніщо” від історичної та раціональної (читай: міфологізованої) картини світу, що детермінує наше сприйняття”⁵³.

ІІІ.Б “ОПТИЧНЕ НЕСВІДОМЕ” ЯК СКЛАДОВА ФОТОГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ

Термін “оптичне несвідоме” вперше вжито Вальтером Беньяміном у творі “Коротка історія фотографії” (1931), при описі фотографічних механік уповільнення та збільшення, певно, маючи на думці фотографії Блоссфельда: “Через фотографію ми вперше відкриваємо існування

⁵¹ Там само. – С.142.

⁵² Травніков С. Аура истории и диалектическое воображение в "Пассажах" Вальтера Беньямина / Семен Травников. // Логос. – 2018. – С. 226.

⁵³ Там само – С. 228.

оптичного несвідомого, подібно до того, як ми відкриваємо інстинктивне несвідоме через психоаналіз”⁵⁴.

Герберт Молдерінгс та Джон Бродген також відмічають поєднання історичного матеріалізму із конструктивістсько та авангардно орієнтованим поняттям мистецтва, що було сформоване Беньяміном у період перебування в *G-Group*. Ба більше, автори стверджують, що “візуально-безсвідоме” є перифразом тез з книги Мохой-Надя “Живопис, фотографія, фільм” (*Malerei, Photographie, Film*), і твори останнього були одними з найбільш вагомих для Вальтера Беньяміна як відзначено у чорновиках “Берлінської хроніки”⁵⁵.

На критичне потрактування Розалінд Краус “оптичного несвідомого” покликаються майже в усіх оглядах беньямінівського спадку. Співставлення оптичного та інстинктивного несвідомого постає, очевидно, доволі своєрідним, ставлячи питання, що у полі фотографії, полі візуального виявляти себе як “несвідоме” саме по собі. Краус віднаходить можливість співставлення у можливому розумінні Беньяміном фотокамери як “хірургічного скальпеля, що безстрашно ріже людське тіло, та, бачачи його фрагменти, може глибше зануритися у його реальність”⁵⁶. Остаточно беньямінівське розуміння для дослідниці роз’яснює ремарка філософа щодо прихильності аспекта масовості механічному обладнанню. Інакше кажучи, Беньямін розглядає “оптичне несвідоме” цілком у руслі занепокоєності моментів масового та колективного у своїх пізніх творах. Краус відзначає: “Втім, маси..., хоч і складають візерунки, що можуть включатися камерою в поле оптичного, є людськими масами, та, якщо вже вони мають несвідоме,

⁵⁴ Benjamin W. Little History of Photography / Walter Benjamin // Walter Benjamin. Selected Writings / Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith– Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005. – Vol.2, P.2 – P. 512.

⁵⁵ Molderings H., Brogden J. Photographic History in the Spirit of Constructivism Reflections on Walter Benjamin’s “Little History of Photography / H. Molderings, J. Brogden. // Art in Translation. – 2014. – P. 323.

⁵⁶ Krauss R. The Optical Unconscious / Rosalind E. Krauss. – Massachusetts: MIT Press, 1996. – P. 179.

колективне чи ні, то воно є людським, а не “оптичним”⁵⁷. Отже, потрактування “оптичного несвідомого” Розалінд Краус враховує щойно зазначене і постає переосмисленням беньямінівського, оскільки визнає об’єктивний характер штучної та навмисної сконструйованості митцями візуального поля таким чином, що останнє передбачає деяке “несвідоме”, насаджений внутрішній конфлікт. Розроблене розуміння “оптичного несвідомого” Краус у підсумку застосовує до мистецтва загалом, не обмежуючись лише фотографічним зображенням. Це, своєю чергою, пояснюється тим, що, як зазначає Л. Полубоярінова, термінологічний інструментарій “...розроблявся Беньяміном не стільки ДЛЯ фотографії як медіуму, скільки ЗА ПОСЕРЕДНИЦТВОМ фотографічної субстанції”⁵⁸, оскільки фотографія тут виявляється лишень “теоретичним об’єктом”, що, згідно з Краус, означає бути “своєрідним растром чи фільтром, за посередництвом якого можуть організовуватися параметри іншого поля. Фотографія є тією точкою, з якої дане поле може бути піддано більш пильному огляду. Однак, виступаючи у вигляді оглядової точки, сама фотографія перетворюється на, сказати б, сліпу пляму”⁵⁹.

Тут нам важливо залучити критику мистецьких практик Августа Зандера, що її здійснює Джордж Бейкер, мистецтвознавець, відомий своїми працями з історії та теорії фотографії. Головна робота Зандера, “Громадяни ХХ століття”, робота над яким тривала у перші два десятиліття 20-го століття, являє собою серію зображень, що можна назвати архівом, де зібрано портрети представників різних соціальних прошарків, архетипічних персонажів, що начебто складають груповий портрет Ваймарської

⁵⁷ Там само.

⁵⁸ Полубояринова Л. Бодлер, Беньямин и политика фотографии / Лариса Полубояринова // Шарль Бодлер & Вальтер Беньямин: Политика & Поэтика: Коллективная монография / Отв. ред. С. Л. Фокин. – Москва: Новое литературное обозрение, 2015. – С. 230.

⁵⁹ Цит. за Полубояринова Л. Бодлер, Беньямин и политика фотографии / Лариса Полубояринова // Шарль Бодлер & Вальтер Беньямин: Политика & Поэтика: Коллективная монография / Отв. ред. С. Л. Фокин. – Москва: Новое литературное обозрение, 2015. – С. 231.

Німеччини. У своєму знаменитому есеї “Розширене поле фотографії” Бейкер розглядає фотографію як вимір, що знаходиться поміж двома “силами”: першою постає наративність, що можна у певному сенсі охарактеризувати як історичний характер зображення, а другою є статичність фотографічного образу⁶⁰. У світлі цієї “контрінтуїтивної” настанови Бейкер розглядає Августа Зандера - німецького фотографа міжвоєнного періоду, до доробку якого звертається Вальтер Беньямін у своєму знаменитому есеї 1931 року. Зандер для Бейкера являє собою приклад митця, що висновлює цю інтуїцію одночасної належності фотографії до стазису та наративу, напротивагу фотографії представників “нової речевості”, з її прагненням “увічнити”, гіпостазувати зображуваний предмет⁶¹. Зандерова фотографія має підкреслено наративний характер, а зображувані на ній люди є соціальними архетипами, що крізь квазі-дослідницьку оптику фотографа складаються у ланцюжок історичного наративу⁶². Архівна конструкція “Громадян” передбачає, з одного боку, оповідну, хронологічну складову поряд із статичною, тобто тяглістю до категоризації та інвентаризації “змісту”. Соціальна структура Ваймарської республіки у фотопроекті німця так чи інакше стає на рейки історичного наративу та одночасно звертається до практики каталогізації гіпостазованих архетипів⁶³. Проте, як ми бачитимемо далі, подібна характеристика фотографічного образу у Зандера не міститься у задекларованій ним позиції.

Вочевидь, якщо розглядати проект Августа Зандера крізь призму стазису, ми стикаємось із проблемою - акцент на архетипах є практикою радше реакційною. Загалом, пише Бейкер, подібна робота з архетипами, що

⁶⁰ Baker G. Photography's Expanded Field / George Baker. // October. – 2005. – №114. – P. 123-5.

⁶¹ Там само. – P. 126

⁶² Baker G. Photography between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration, and the Decay of the Portrait / George Baker. // October. – 1996. – Vol 76. - P.83-4.

⁶³ Там само. – P. 85.

ми її зустрічаємо у Зандера, була властива досить широкому колу лівих митців 1920-х, в першу чергу мистецька група “Кельнських прогресивних художників”, таких як Гайнрих Герле, Франц Зайвер та Герд Арнтц⁶⁴. Зандер не був винятком, про що свідчить його захоплення історичною морфологією Освальда Шпенглера, а також схильність аналізувати соціальні трансформації крізь призму романтичних уявлень про *Volksseele* “народну душу” (ясна річ, німецьку).

З огляду на подібний реакційний сентимент Зандера, постає питання про причини такої Беньямінової зачарованості цим фотографом. Бейкер, слідом за Розалінд Краус, звертається до поняття “оптичного несвідомого”, застосовуваного Беньяміном, яке є ключем до розуміння політичної сили Зандерової фотографії⁶⁵. Скидається на те, що Зандерові інтенції є досить реакційними: він радо приймає поширену у тогочасному інтелектуальному середовищі ідею “дегенерації” спільнот у курсі історичного поступу та, разом з тим, створює вичерпний каталог деісторизованих людських типажів⁶⁶. Оптичне несвідоме, а саме - здатність фотографії до відображення аспектів реальності поза контролем “автора”, є одним з тих елементів, що визначають ставлення до фотографії на її ранніх етапах становлення: ототожнення автора з машиною, депривація авторської суб'єктивності, про яке пише Беньямін, ясно вказує на несвідомий характер створення фотографічних образів. Зандер, за Бейкером, не є тут винятком. Модус існування “оптичного несвідомого” у настільки чітко артикулюваному проєкті, як Зандерів, можна зрозуміти через аналіз звернення Зандера до теми Іншого, на якого він дивиться крізь оптику буржуазної портретної фотографії⁶⁷. Інший, який історично залишався не включеним у практику портретної фотографії, обличчя якого зафіксоване

⁶⁴ Там само. — Р. 87.

⁶⁵ Там само. — Р. 92.

⁶⁶ Там само. — Р. 101-2.

⁶⁷ Там само. — Р. 104-6.

на фотографії, розкладає нарцисичну структуру буржуазного портрету, оголюючи історично сформовані практики репрезентації у сфері творення фотографічної образності. Відтак, постає незалежний наратив, відмінний від Зандерових акцентуацій на девіативних соціальних формах, що утворюються у процесі історичного поступу: йдеться про наратив, критичний до Зандерової настанови, наратив Іншого, який Зандер не зміг розпізнати та артикулювати, який опинився прихованим у категоріях “дегенерації” та “розпаду”⁶⁸. Поза цими категоріями ми спостерігаємо інший наратив, а саме включення Іншого в поле фокусу камери, такого Іншого, який не був зображений на буржуазному портреті, у погляді якого ми бачимо історичну, соціальну та політичну ангажованість цілої практики портретної фотографії, її ексклюзивність. Це і розпізнає Беньямін у своєму есеї “Коротка історія фотографії”, а саме успіх Зандера у деконструкції буржуазної практики портретної фотографії.

Зандер крізь оптику своєї теоретичної настанови обмежив здатність несвідомого полюсу продукування фотографії до побудови власної оповіді, здійснення власної критики, над якою він не має та не повинен мати жодного контролю. Політична потенція його проекту лежить далеко поза його досить реакційними інтенціями: його проект розкладає структуру портретної фотографії, до якої Зандер звертався абсолютно серйозно⁶⁹. Власне, діяльність несвідомого у “Громадянах”, автономна наративна складова фотографічного образу, незалежна від зовнішньої теоретичної настанови “автора”, артикулюється Беньяміном у “Пасажах”. Відтак, від “оптичного несвідомого” ми приходимо до специфічної Беньямінової фотопоетики. Саме Беньямінове відкриття “оптичного несвідомого” певним чином обумовлює розвиток фотографії як мистецтва та, разом з тим, розвиток теоретичного інструментарію нового мистецтва як такого. Проте

⁶⁸ Там само. – Р. 110-12.

⁶⁹ Там само. – Р. 112.

мистецька цінність фотографії не вичерпується самою лише вказівкою на “оптичне несвідоме”. У наступному розділі ми розглянемо питання про те, як він увиразнює мистецький вимір існування фотографії.

III.B. ВІД ПОЕТИКИ ОБРАЗУ ДО РОЗШИРЕНОГО ПОЛЯ МИСТЕЦТВА

Згідно зі Стюартом Джеффрісом, мета Беньямінових дослідницьких практик, відкидаючи марксистську ідею прогресу та тримаючись у руслі ніцшеанської критики історизму, “...полягала в тому, щоб повернути до життя те, що було піддано забуттю переможцями”⁷⁰. Його метод перетворював автора на “лахмітника”, який, прокинувшись від нав’язаного “сну”, прагнув вивудити викинуті з історичного наративу “руїни” минулого. Джеффріс вказує, що критична увага Беньяміна була спрямована на “історію невдач, не лише речей людей, які зазнали поразки, але й речей, що вийшли з ужитку”⁷¹, що було, на думку автора, покладенням початку критичної теорії Беньяміном. У світлі щойно висловленого автобіографічне “Берлінське дитинство на зламі століть” із численними фрагментарними замальовками та розпорошеність “Пасажів” із акцентом на, здавалося б, сувенірних дрібничках, перетворюються на масштабний проект інтерпретації фетишів бенямінівського покоління, у яких застигли насильно викреслені колективні “образи-мрії”. Образ “лахмітника”, натхненний Бодлером та запозичений в нього, був втіленим у житті самим Беньяміном.

Повертаючись до розглянутих нами у попередньому розділі трьох форм бенямінівського мімезису Сергія Зенкіна, окреслимо зв’язок між ними. В есеї “Про здатність наслідування”, “мімезис-відмінність” являє собою форму ідеального із протиставленням двох елементів буквальності речі; “мімезис-тотожність”, концентруючись на тілесному досвіді, виявляється її антитезою, тоді як “буквальний мімезис” є синтезом чистої абстракції й способу буття у попередньо розглянутих формах. Як,

⁷⁰ Джеффріс С. Гранд-отель «Бездна». Биография Франкфуртской школы / Стюарт Джеффрис; [пер. М. Фетисов] – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2018. – С. 23.

⁷¹ Там само – С. 24.

підсумовуючи, зазначає сам автор: “...Беньямін прагнув виробити оригінальну концепцію мімезису, засновану на відтворенні дискретних та абстрактних структур, наділених, однак, онтологічним й тілесним навантаженням”⁷².

Сьюзен Зонтаг, аналізуючи “Берлінське дитинство на зламі століть” та “Берлінську хроніку”, вказує на метафори карт, діаграм, снів, лабіринтів, пасажів, алей, панорам, та те, що “пригадування” у “Вулиці з одностороннім рухом” пов'язане, перш за все, із пригадуванням місця⁷³, поступово підводячи нас до схоплення беньямінівського режиму думки у її характерній просторовості. Зонтаг наголошує на топографічності Беньямінового бачення, оскільки для народженого під знаком Сатурну час постає лишень обмеженням, в той час як простір - широтою можливостей⁷⁴. Тобто, позбавляючись необхідності репродукування природи, фотографія виявляється здатною вивільнити свій потенціал та “увійти в проект зміни історії, покликаючись на використання монтажу “для політичної агітації”⁷⁵. Пам'ятаючи, що метою проекту “Пасажі” було “пробудження” від сну історії, необхідно дивитися на ключові для свого часу, на думку Беньяміна, об'єкти міст та особистостей, їх уособлюючих у творі “Париж - столиця XIX століття”.

Як зазначає Зонтаг, “теми, що до них постійно звертається Беньямін, є, по суті, засобами опросторювання світу: наприклад, його поняття ідей та досвідів як руїн”⁷⁶ Віднайти місце фотографії у теорії естетичного Вальтера

⁷² Зенкин С. Беньямин, Бодлер и мимесис / Сергей Зенкин // Шарль Бодлер & Вальтер Беньямин: Политика & Поэтика: Коллективная монография / Отв ред. С. Л. Фокин – Москва: Новое литературное обозрение, 2015. – С. 20.

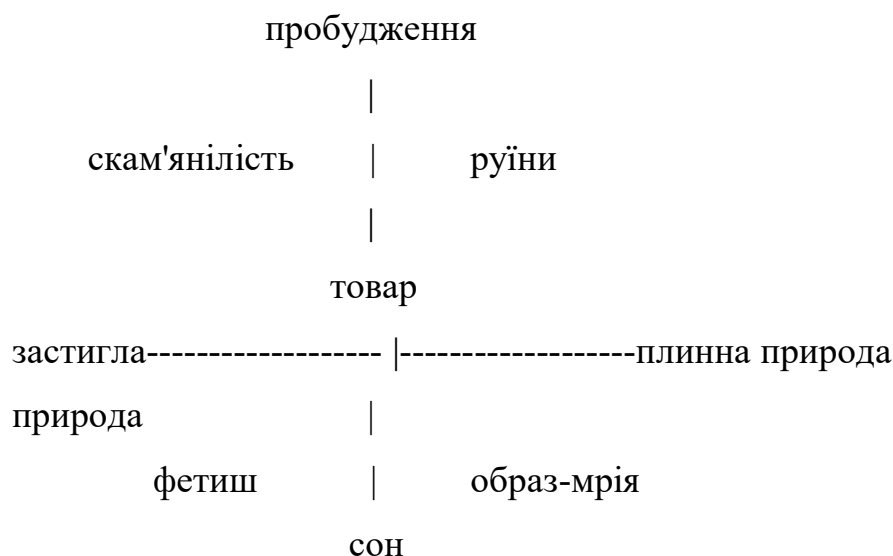
⁷³ Sontag S. Under the Sign of Saturn / Susan Sontag // Under the Sign of Saturn / Susan Sontag. – New York: Random House, 1982. – P.112.

⁷⁴ Там само – P. 116-7.

⁷⁵ Cohen M. Benjamin's phantasmagoria: the Arcades Project/ Margaret Cohen// The Cambridge Companion to Walter Benjamin /Margaret Cohen. – Cambridge: Cambridge University Press, 2006. – P. 213.

⁷⁶ Sontag S. Under the Sign of Saturn / Susan Sontag // Under the Sign of Saturn / Susan Sontag. – New York: Random House, 1982. – P. 116.

Беньяміна, можна, спробувавши використати схему структури “Пасажів” С’юзен Бак-Морс, що її доречно застосовувати до кожного тематичного блоку “Париж, столиця XIX століття”⁷⁷



Розглядаючи тему медіального відношення речі та сутності у Беньяміна, Ігорь Чубаров зазначає: “Речі як свого роду медіуми - знаки духовної сутності, несуть та посиляють людині повідомлення, пов'язані з її власною родовою сутністю. Мова йде про пласти колективної пам'яті, до яких у сучасності частіш за все звертаються в режимі утопії”⁷⁸.

Стаття Лариси Полубоярінової “Бодлер, Беньямін і політика фотографії” розставляє декілька надзвичайно важливих акцентів, загалом резонуючи із нашою інтерпретацією проблематики фотографічного зображення у Беньяміна. На думку авторки, беньямінові роздуми про фотографією доволі органічно вписуються в дискурс думки 1920-30-х років, уособлений Зігфридом Кракавером, Ласло Мохой-Надем, Осипом Бриком

⁷⁷ Бак-Морс С. Биография мысли “Passagen-Werk” В. Беньямина / Сюзен Бак-Морс // Историко-философский ежегодник-90 / Сюзен Бак-Морс; [пер. Е. В. Петровской] – Москва: Наука, 1991. – С. 249.

⁷⁸ Чубаров И. Теория медиа Вальтера Беньямина и русский левый авангард: газета, радио, кино / Игорь Чубаров. // Логос. – 2018. – С. 247

та Александром Родченко. Тогочасний дискурс поєднував у собі надію на потенціал нового технічного медіуму та стикання зі складністю артикулювання окремішньої фотоестетики, результувавши у думці Сьюзен Зонтаг про “вбогість” виміру фотографічну та “німоту” фотографії Розалінд Краус. Полубоярінова наводить два аргументи критики Зонтаг беньямінівської естетики: по-перше, текстовий супровід, на її думку, виявляється нездатним обмежувати чи контролювати образне висловлювання, та, по-друге, фотографія не може транслювати революційні інтенції, виявляючись зацікавленою у *status quo* речей. А втім, дослідниця робить важливе зауваження про те, що книга Зонтаг була видана за п'ять років до публікації “Пасажів”, а тому з ними вона змогла ознайомитися тільки завдяки стислому переказові в праці Ганни Арендт. Полубоярінова наголошує, що для неї “Пасажі” постають “фотопоестичними”, а Беньямін виконує роль “фотографа у прозі”, не обмежуючи його бачення технічної та фотографічної медійності марксистським сюжетом, враховуючи всю можливу багатоаспектність беньямінівської “фотографії у прозі”.⁷⁹

Власне, Беньямінова теорія фотографії, його концепції аури та “оптичного несвідомого” певним чином визначають основні інтуїції розвитку сучасного йому мистецтва. На відміну від Бодлера, для Беньяміна фотографія не виступає в ролі, так би мовити, прислужниці інших мистецтв. Беньямінова концепція фотографія, той розрив, що її постання викликало у теорії мистецтва взагалі, ставить саме фотографію в авангарді перевизначення всієї мистецької сфери: йдеться про мистецтво-як-фотографію, а не фотографію-як-мистецтво⁸⁰.

⁷⁹ Полубояринова Л. Бодлер, Беньямин и политика фотографии / Лариса Полубояринова // Шарль Бодлер & Вальтер Беньямин: Политика & Поэтика: Коллективная монография / Отв. ред. С. Л. Фокин. – Москва: Новое литературное обозрение, 2015. – С. 231-6.

⁸⁰ Benjamin W. Little History of Photography / Walter Benjamin // Walter Benjamin. Selected Writings / Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith– Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005. – Vol.2, P.2 – P. 520.

Особливості функціонування фотографічного образу Беньямін транспонує не тільки на мистецтво, а і на такі регіони людського існування як історія та пам'ять. Для Беньямінової естетики, рівно як і його теорії в цілому, вкрай важливі елементи несвідомого, маніфестації світу, що носять автономний від споглядаючого суб'єкта характер. Фотографія ілюструє цей поворот: вона припиняє спроби наївного та шкідливого відтворення, реплікації ауратичного досвіду; та переводить так званий творчий потенціал твору мистецтва подалі від творчого суб'єкта, у сферу несвідомого самого твору мистецтва. Творчий суб'єкт же є, скоріш, романтичним рудиментом, що ним так захоплювався Бодлер і якого не міг прийняти в рамках власної естетичної теорії Беньямін. Бейкерів аналіз доробку Зандера майже повністю ґрунтується на цій Беньямінівій інтуїції: лише роззброївши автора, наступне покоління фотографів та теоретиків фотографії змогло вивільнити політичну та естетичну потенцію, закладену у фотографії⁸¹. Власне, саме поняття аури пов'язане з несвідомим, із незалежною маніфестацією будь-якої речі, її інтимізованої історії. Відтак, через аналіз фотографічного образу ми приходимо до головної інтуїції Беньяміна, що одночасно дозволяє нам зрозуміти його історичну настанову та естетичну теорію – мистецтво, як і політична та історична теорії, покликані відкривати аспекти реальності, що облишені поза інтенцією раціонального суб'єкта. Історичний інтерес Беньяміна пов'язаний із забутим, полишеним напризволяще магістральними наративами, яким треба допомогти заговорити – у подібній, бодай і вкрай нечітко артикульованій, герменевтичній настанові Беньямін мислить і мистецтво, і політику. Так само й Ежен Атже, за Беньяміном, вгледів у прихованих імітацією аури магістральних фотографічних образів великих міст серійність, пустоту та одноманітність, “ніщо” предметів реальності, яким

⁸¹ Baker G. Photography between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration, and the Decay of the Portrait / George Baker. // October. – 1996. – Vol 76. - P.113.

буржуазне інструменталізоване мистецтво намагалось надати примару індивідуальності. Продуктивне мистецтво, слід за фотографією, зрештою пориває з цим романтичним передсудом.

Підсумовуючи, ауратичне виявило себе куди більш обширним терміном, граючи важливу роль у теорії досвіду, темпоральності та історії, із підкресленою належністю її питоמו речі. У свою чергу, поєднавши ауру із аспектом продукування смислу оптичним несвідомим як продукту діалогу автора й “машини”, можна засвідчити зв'язок механіки пам'яті та механіки фотографічного образу.

ВИСНОВКИ

Вальтер Беньямін посідає вагоме місце у найрізноманітніших вимірах досліджень XX-XXI століття, рок за роком лишень розширюючи поле можливих прочитань та інтерпретацій. Дослідження теоретичного спадку Беньяміна зазвичай відбувається шляхом зосередження поняттєвих елементах його констеляційних побудов, тож, призма звуженої предметної області фотографічного образу дозволяє віднайти нові горизонти проблематики. Фокусування не на звичному для Беньяміна концепті кінематографічного, а на фотографічному, виявляє очевидно нові грані функціонування елементів механіки образності. Концентрація на проблематиці фотографії несподівано постає куди більш очевидним дороговказом до зв'язку з перспективою історичної речевості, аніж інші засоби медіальності, що ним присвячені розвідки Беньяміна.

Магістральні мотиви сприйняття доробку філософа почасти уникають аналіз фотографічного медіуму, що його проводить Вальтер Беньямін у своїх роботах. У своїх марних, проте напрочуд цікавих спробах артикуляції цілісної естетичної теорії, Беньямін йде набагато далі, ніж ми звиклі вважати після прочитання “Твору мистецтва у добу його технічної відтворюваності”. Політичне, ауратичне та несвідоме є темами, що з незвичною для Беньямінового філософування постійністю з'являються у його доробку, певним чином визначають сучасне тлумачення мистецтва, політичного та історичного. Беньямін, дистанціюючись від психоаналізу, відкриває несвідоме, що лежить поза межами суб'єктивності, яке, в той самий час, набагато більше можуть розповісти як про нас самих, так і про світ навколо - йдеться про цілий полюс несвідомого, а не про партикулярну міфологію, один з багатьох мотивів теоретизування у цій площині. Навряд подібний висновок був би повним, якби не теорія фотографічного образу, що її розробив Вальтер Беньямін. Таким чином проведене дослідження

стало реалізацією необхідності увиразнення тісного переплетення кола проблематики Вальтера Беньяміна, а особливо - увиразнення зв'язку (фото)естетичної теорії та філософії історії мислителя.

Загалом, у процесі дослідження було сформульовано такі висновки:

- своєрідність поєднання “революційного марксиста” та “єврея” в особі Вальтера Беньяміна постала на тлі народження мислителя в родині заможного асимільованого єврея, та розквітнула в інтелектуальному кліматі тогочасних Берліна, Парижа, Москви та Риму;
- найбільш ранніми творами Беньяміна про фотографію є “Новини про квіти”, “Коротка історія фотографії” та “Автор як виробник”, які пропонують нашій увазі періоди “доіндустріального розквіту”, “віку занепаду” та сучасної Беньяміну фотографії, та слугують місцем першого вжитку терміну “оптичного несвідомого”, постановки питання про прочитання фотографії, функції підпису та практики революційного конструювання сенсів. Йдеться, серед іншого, про визначення деяких спільних моментів у його естетичній та політичній настановах;
- “Другий Паризький лист” та “Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності” розглядають фотографічний образ поглиблюючи проблематизацію поняття “аури” та категорії репродукції. “Твір мистецтва в епоху його технічної відтворюваності” не є ілюстративним щодо беньямінових інтуїцій щодо фотографії та має інтерпретуватися у сукупності з більш ранніми текстами, на протигагу магістральним тлумаченням;
- Беньямін винаходить своєрідну механіку фотографічного образу, особливість якої унаочнює порівняння із настановою Шарля Бодлера у сфері естетики. Беньямін у певному сенсі продовжує інтуїції Бодлера, що стосуються несвідомого, неартикульованого у мистецькому творі, заперечуючи рудиментарні романтичні елементи у естетичній теорії французького поета;

- Беньямінове потрактування аури, на відміну від популярних уявлень, набагато більш комплексне та стосується не тільки теорії мистецтва. Ауратичне у Беньяміна обіймає важливе місце у його теорії досвіду загалом, а саме являє собою здатність маніфестації предмета реальності у його темпоральному, історичному аспектах. Аура прямо пов'язана з несвідомим, оскільки не залежить від інтенцій спостерігача, вона належить самій речі.
- Оптичне несвідоме є однією з ключових характеристик фотографічного образу Вальтера Беньяміна. Оптичне несвідоме історично викристалізовується у добу зародження практики фотографії - остання, завдяки злиттю "автора" та машини, створює автономні зображення реальності, несхоплювані жодною авторською інтенцією. Саме оптичне несвідоме вивільняє продуктивні сили фотографії. Оптичне несвідоме наділене здатністю до демістифікації замислу автора, що вивільняє фотографію із пут догматизму звичної марксистської естетики. На прикладі аналізу доробку Августа Зандера, Джордж Бейкер демонструє, як прийняття настанови щодо оптичного несвідомого фотографами другої половини 20-го століття вивільняє потенціал фотографії у сфері продукування смислів.
- Усі вищезгадані елементи фотографічного образу пов'язані з уявленнями Вальтера Беньяміна про історію та пам'ять. Останні необхідно дотичні до полюсу несвідомого, який не знаходить адекватної артикуляції ні в буржуазній естетиці, ні в політичному вимірі, ні у буржуазному уявленні про історію. Установка Беньяміна на діалог із "атавістичними" утвореннями минулого активно перегукується з його аналізом фотографічного образу. Зв'язок досвіду та історії Беньямін розглядає, серед іншого, крізь оптику ауратичного досвіду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бак-Морс С. Биография мысли “Passagen-Werk” В. Бенямина / Сьюзен Бак-Морс // Историко-философский ежегодник-90 / Сьюзен Бак-Морс; [пер. Е. В. Петровской] – Москва: Наука, 1991. – С. 247 - 267.
2. Бенямин В. Автор как производитель (Выступление в Институте изучения фашизма в Париже 27 апреля 1934 года) / Вальтер Бенямин; [пер.]. // Логос. – 2011. – №4. – С. 122–142.
3. Бенямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності / Вальтер Бенямін // Бенямін В. Вибране; [пер. Ю. Рибачука] – Л.: Літопис, 2003. – С. 53-97.
4. Бенямін В. Париж, столиця XIX століття / Вальтер Бенямін // Паризький сплін. Есе / Вальтер Бенямін. – Київ: Клубук, 2017. – С. 203–230.
5. Гройс Б. Искусство в эпоху биополитики / Борик Гройс // Политика поэтики / Борис Гройс. – Москва: ООО "Ад Маргинем Пресс", 2012. – С. 127–143.
6. Єрмоленко В. Оповідач і філософ. Вальтер Бенямін і його час / Володимир Єрмоленко. – Київ: Критика, 2011. – 280 с.
7. Зенкин С. Бенямин, Бодлер и мимесис / Сергей Зенкин // Шарль Бодлер & Вальтер Бенямин: Политика & Поэтика: Коллективная монография / Отв ред. С. Л. Фокин – Москва: Новое литературное обозрение, 2015. – С. 9–20.
8. Полубояринова Л. Бодлер, Бенямин и политика фотографии / Лариса Полубояринова // Шарль Бодлер & Вальтер Бенямин: Политика & Поэтика: Коллективная монография / Отв. ред. С. Л. Фокин. – Москва: Новое литературное обозрение, 2015. – С. 223–236.

9. Травников С. Аура истории и диалектическое воображение в "Пассажах" Вальтера Бенямина / Семен Травников. // Логос. – 2018. – С. 217–232.
10. Чубаров И. Теория медиа Вальтера Бенямина и русский левый авангард: газета, радио, кино / Игорь Чубаров. // Логос. – 2018. – С. 233–260.
11. Baker G. Photography's Expanded Field / George Baker. // October. – 2005. – №114. – P. 120 – 140.
12. Baker G. Photography between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration, and the Decay of the Portrait / George Baker. // October. – 1996. – Vol 76. - P. 72–113.
13. Baudelaire C. Le Peintre de la vie moderne / Charles Baudelaire // Œuvres complètes de Charles Baudelaire / Charles Baudelaire., 1885. – Tome III – P. 73–77. – Режим доступа: https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Peintre_de_la_vie_moderne/V.
14. Benjamin W. Letter from Paris (2). Painting and Photography/ Walter Benjamin // Walter Benjamin. Selected Writings / Edited by Howard Eiland and Michael W. Jennings– Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005. – Vol.3 – P. 236 – 248.
15. Benjamin W. Little History of Photography / Walter Benjamin // Walter Benjamin. Selected Writings / Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith– Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005. – Vol.2, P.2 – P. 507 – 530.
16. Benjamin W. News about Flowers / Walter Benjamin // Walter Benjamin. Selected Writings / Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith– Cambridge, Massachusetts, and London, England: The

- Belknap Press of Harvard University Press, 2005. – Vol.2, P.1 – P. 155–157.
17. Benjamin W. Paris Diary/ Walter Benjamin // Walter Benjamin. Selected Writings / Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith– Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005. – Vol.2, P.1 – P. 337-354
 18. Benjamin W. Review of Freunds's *Photographie en France au dix-neuvieme siecle*/ Walter Benjamin // Walter Benjamin. Selected Writings / Edited by Howard Eiland and Michael W. Jennings– Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005. – Vol.4 – P. 120 - 122.
 19. Cohen M. Benjamin's phantasmagoria: the Arcades Project/ Margaret Cohen// The Cambridge Companion to Walter Benjamin /Margaret Cohen. – Cambridge: Cambridge University Press, 2006. – P. 199-220.
 20. Duttlinger C. Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography / Carolin Duttlinger. // Poetics Today. – 2008. – №29. – P. 79–101
 21. Friedlander E. Walter Benjamin on Photography and Fantasy / Eli Friedlander. // Critical Horizons. – 2017. – P. 1–12.
 22. Jennings M. Walter Benjamin and the European avant-garde / Michael Jennings // The Cambridge Companion to Walter Benjamin / Michael Jennings. – Cambridge: Cambridge University Press, 2006. – P. 18–34.
 23. Kaufmann D. The Image of Benjamin / David Kaufmann // The SAGE Handbook of Frankfurt School Critical Theory / David Kaufmann. – London: SAGE Publications Ltd., 2018. – P. 123–141.
 24. Kolb E. The Weimar Republic / Eberhard Kolb; [translated by P.S. Falla and R.J.Park] – London and New York: Routledge, 2004. – 292 p.
 25. Krauss R. The Optical Unconscious / Rosalind E. Krauss. – Massachusetts: MIT Press, 1996. – 353 p.

26. Molderings H., Brogden J. Photographic History in the Spirit of Constructivism Reflections on Walter Benjamin's "Little History of Photography" / H. Molderings, J. Brogden. // Art in Translation. – 2014. – pp. 317–344.
27. Sontag S. Under the Sign of Saturn / Susan Sontag // Under the Sign of Saturn / Susan Sontag. – New York: Random House, 1982. – P. 109–137.