

Владимир Левашов

Лекции по истории
фотографии

Владимир Левашов

Лекции по истории фотографии

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=8741141

*Лекции по истории фотографии. Третье издание,
дополненное / Владимир Левашов: Тримедиа Контент; Москва; 2018*

ISBN 978-952-68977-6-9

Аннотация

С рождением фотографии человек стал путать копию с оригиналом, лишь временами тоскуя о потере реальности. Искусство, совершенствуясь в мимезисе, шло к натурализму; наука, складывая массы объектов, формулировала законы, а техника применяла их в полезных устройствах. Сущее стремительно становилось разумным, разумное же – действительным. Или же, в позднейшей формулировке, сознание отражало мир, а мир отражался в сознании. И поскольку это полагалось абсолютно объективным процессом, ему не могло не найтись вещественного аналога: так была изобретена фотография.

Фотографии как продукту техники предстояло стать не только бессменным ассистентом науки, но и преемником искусств. Она совершила прямой переход от идеализма абстракции к

натурализму жизни, сделавшись их воплощенным тождеством. Чудесно удобным, простым и надежным. И безвозвратно вовлекла все объективности в «густую сеть отношений эквивалентности» (определение психики З. Фрейдом).

По мере развития фотографии чудесные встречи с реальностью стали повседневной рутинной. И в конце концов требовалось уже прямое сознательное усилие, возвращающее к первоначальным опытам. Так появились теории «фотографического события», «решающего момента», *studium'a* и *punctum'a*, стремящиеся вернуть фотографов от обыденного блуда автоматической съемки к уникальности первых ошеломительных свиданий, от фотографического сленга к «толковому словарю природы» (Э. Делакруа).

Содержание

Предисловие к первому изданию	6
Предисловие ко второму изданию	12
Лекция 1	15
Лекция 2	52
Конец ознакомительного фрагмента.	77

Владимир Левашов

Лекции по истории фотографии

Памяти Л.М.

Владимир Левашов (род. 1958)

Художественный и фото-критик, куратор. Автор многочисленных статей по современному искусству и фотографии, а также книг «Фотовек» (2002, 2016), «Лекции по истории фотографии» (2007, 2012), «Сергей Сапожников. Город» (2016)

Предисловие к первому изданию

Вся эта история началась в 2003 году, когда арт-директор нижегородского филиала Государственного центра современного искусства Любовь Сапрыкина пригласила меня прочитать несколько лекций по истории фотографии. После того, как все, казалось, завершилось, она вдруг предложила мне отредактировать записи лекций, чтобы их опубликовать. Я прочитал присланное ею, пришел в ужас и стал переписывать наново, дополняя по мере возможности. С тех пор прошло почти четыре года...

Поскольку я не принадлежу к породе академических исследователей, то вряд ли бы взялся за подобный труд, если бы не одно вопиющее обстоятельство: на русском языке не существует ни одного полноценного изложения истории мировой фотографии. Причины тому можно находить в чем угодно, но факт остается фактом и вызывает глубочайший внутренний протест. Кому-то и когда-то все-таки следовало проделать черновую работу, без особых претензий взявшись хотя бы даже не за фундамент – за котлован. Так вышло, что копать котлован взялся я, и понятно, что моих скромных сил и познаний не хватило для создания глобальной *истории* фотографии. Надеюсь, что их оказалось достаточно по крайней мере на *лекции* по этой истории.

Разница между первой и вторыми, мне кажется, состоит

в том, что история предполагает некую всеохватывающую концепцию, последовательную интерпретацию фактического материала и максимальную законченность, соответствующую настоящему Научному Изданию. Лекции же вещь более живая и необязательная. Они возникают из непосредственного интереса к предмету и желания рассказать слушателям-читателям о том, что сам о нем знаешь. Причем таким образом, чтобы излагаемая информация была интересна и полезна своей фактической стороной. Отсюда, кроме прочего, отсутствие описаний отдельных произведений, а также обзора программных текстов по теории фотографии: мне хотелось, чтобы в лекциях был лишь минимум интерпретации и максимум прямой информации. Чтобы они более всего были похожи на гибрид справочника, базового учебника и сборника микроисторий (часто с излишними для настоящей Истории подробностями) о тех людях, благодаря которым фотография стала такой, какой выглядит в настоящий момент (впрочем, не в настоящий – рассказ мой дотягивается лишь до 1980-х – по достаточно понятным причинам, о которых будет упомянуто в самом финале). Так мало-помалу сложился довольно объемный текст, включающий массу имен, названий, дат, мест, терминов и цитат. Он представляет собой не столько результат т. н. авторской работы, сколько обширную компиляцию множества исторических данных, извлеченных из разнообразных «бумажных» и электронно-сетевых источников.

Жанр лекций избавил меня, по крайней мере, от трех вещей. Во-первых, от необходимости снабжать весь этот ворох сведений системой библиографических ссылок. Во-вторых, от непосильного труда по созданию видимости полного охвата исторического материала или же от лицемерных объяснений, почему такого охвата не планировалось достичь. Картина эволюции фотографии в предлагаемых лекциях дается достаточно фрагментарно, причем речь в них идет прежде всего о западной фотографии и в несравнимо меньшей степени об отечественной. Причина проста: история русской фотографии практически не написана, и по сей день вокруг не слишком много людей, которым это казалось бы интересным или необходимым сделать. Исключения редки и радостны, по крайней мере, для меня как компилятора. В частности, я не могу не назвать в их ряду Валерия Стигнеева, автора книги *«Век фотографии. 1894–1994. Очерки истории отечественной фотографии»* (КомКнига, Москва, 2005), на материале которой мною был составлен фрагмент, посвященный советской фотографии 1920–1940-х годов). Наконец, в-третьих (если кто-то еще помнит, о чем шла речь), я был избавлен от необходимости поддерживать видимость владения пристойным стилем изложения, что оказалось совершенно невозможным при все возрастающем объеме текста и ограниченности времени на его языковую обработку.

Признаюсь, однако, что оправдание жанром так и не смогло избавить меня от периодических укоров совести. Настоя-

щее освобождение началось лишь в тот момент, когда, практически уже дописав лекции, я почему-то взялся читать книгу *Кеннета Кларка «Пейзаж в искусстве»* (которая также является письменным изложением прочитанных им лекций), сразу же в авторском предисловии наткнувшись на фразу о том, что *«публикация лекций – хорошо известная форма литературного самоубийства»*. Но окончательно груз ответственности был снят с меня моим редактором, которая вычистила текст до той степени, чтобы его все-таки стало возможно прочесть людям, не готовым долго переносить откровенные неурядицы изложения.

Из подобных неурядиц осталось как минимум две. Связаны они с терминами *«искусство»* и *«медиум»*. Речь в лекциях идет о фотографии как визуальной практике, которая всегда хотела стать искусством, на протяжении всей своей истории сравнивала себя с (изобразительным – высоким и настоящим) искусством и в конце концов получила чаемый художественный статус, что, впрочем, чуть ее не убило. Поэтому и термин *«искусство»* мною применяется равным образом и к самой фотографии, и к тому комплексу старых эстетических практик (включающему живопись, графику и скульптуру), который для фотографии служил, с одной стороны, образцом для подражания, с другой же, основанием, от которого она отмежевывалась в процессе собственного самоопределения. Здесь, конечно, не могло не возникнуть путаницы, от которой многие из пишущих о фотографии пыта-

ются избавиться, заменяя термин «искусство» на более нейтральный и более технический термин «медиум».

Фотография – действительно первое из «технических искусств». Однако слово «медиум» (средство, способ) употребляется исследователями и по отношению к ней в целом, и по отношению к многочисленным фотографическим техникам и «гаджетам», из чего проистекает новая путаница. Увы, это только один из примеров тех трудностей, с которыми мне не удалось справиться.

Но при этом должен признаться, что опыт рассказывания фотографических историй мне понравился. И я не могу лишиться себя удовольствия с глубокой благодарностью назвать имена тех людей, которые подтолкнули меня к нему и способствовали его благополучному завершению. О двух из них я уже упоминал. Это Любовь Сапрыкина, бывший арт-директор нижегородского ГЦСИ, прискорбным образом покинувшая этот мир еще в тот момент, когда лекции были далеки от завершения, но при этом сделавшая все возможное, чтобы и в ее отсутствие я не смог увильнуть от данных мною обещаний. И это художественный критик, а также мой бесценный редактор Галина Ельшевская, заплатившая полной мерой за то, чтобы избавить меня от стыда за мой собственный опус.

Кроме того, не могу не назвать еще двух сотрудников ГЦСИ, а именно директора этой институции Анну Гор и заместителя директора Юлию Абрамову, которые приложили

массу усилий, чтобы когда-то прочитанные мною лекции были опубликованы. И, наконец, с полной ответственностью заявляю, что только бесконечные терпение и доброта моей жены Юлии Лукшиной во все время работы над лекциями поддерживали меня в уверенности, что дело, в конце концов, будет сделано.

[13 мая 2007 года]

Предисловие ко второму изданию

Прошло еще четыре года. Первое издание лекций, распространявшееся исключительно в Москве и Нижнем Новгороде, вскоре разошлось. С тех пор меня преследовали вопросы о том, где взять книгу. Они, конечно, тешили авторское самолюбие, но, главное, свидетельствовали об известной популярности фотографии в родной стране. При этом серьезного предложения о переиздании долго не поступало. Человеком, таковое сделавшим, оказался Леонид Гусев. Я же не смог от его предложения отказаться. Тем более что тут не требовалось трудового героизма: к этому моменту я уже проделал большую часть работы, желательной для того, чтобы новое издание можно было назвать и исправленным, и дополненным. Иначе говоря, поправил замеченные ошибки самого разного рода, произвел точечные инъекции дополнительного текста, а также включил некоторые новые персоналии и значительно расширил фрагмент, посвященный фотографии, ассоциирующейся с сюрреализмом. Позже, уже в процессе предпечатной подготовки, мои коллеги добавили к вышеперечисленному именной и предметный указатели, которых очень не хватало в первом издании.

Принципиально же все осталось прежним, даже макет книги. Даже хронологические рамки текста, хотя соблазн сдвинуть их в направлении сегодняшнего дня был достаточ-

но сильным. Но не вышло, по многим причинам. Дело в том, что рубеж 1970-80-х, на котором завершаются лекции, обозначает также и конец всей эпохи «классической» фотографии. Прибавлять к этому материалу скромную порцию чего-либо позднейшего – все равно, что закончить одну главу и начать следующую, остановившись на первом же абзаце. А присовокупить к уже имеющемуся объему текста дополнительный, ему сомасштабный – и просто невозможно. Не говоря уже о том, что современный этап фотографии пришлось бы описывать сильно иначе (более тематически, не хронологически), чем ее историческое прошлое, а в результате пришлось бы затем гомогенизировать весь текст целиком, внося серьезные изменения в его «классическую» часть.

И еще одна причина. Если четыре года назад важнейшей моделью подражания продолжал оставаться, условно говоря, Картье-Брессон, то сегодня его потеснили условные Гурски и Тиллманс. Что, в принципе, можно рассматривать как отрядный симптом модернизации профессионального сознания. Беда только в том, что эти новые модели представляются вырванными из истории мифологическими фигурами, зародившимися в полном вакууме. Но на самом-то деле никакого вакуума нет, а есть истории фотография, которой наши лекции и посвящены. И без которой буквально ничего не понятно.

Напоследок мне остается самое приятное, а именно выразить благодарность людям, сделавшим возможным по-

явление нынешнего издания. Вышеупомянутому мной издателю Леониду Гусеву, главному редактору издательства «Treemedia» Антону Михайловскому, а также Ирине Моисеевне Дороховой, скромно назвавшейся техническим редактором. Работать с ними было одно удовольствие.

[27 октября 2011 года]

Лекция 1

Предыстория и открытие медиума

До конца XX века возможность получения фотоизображения в большинстве случаев предполагала наличие трех вещей: закрытого темного пространства, куда через отверстие проникает луч света; оптического объектива, фокусирующего этот луч на плоскости, противоположной той, где расположено отверстие; химических составов, позволяющих зафиксировать полученное с помощью света изображение. Когда в XIX веке всё это соединили в рамках единой процедуры, родилась фотография. Предыстория ее рождения вкратце такова.

Первые камеры-обскуры (*camera obscura* – *лат.* тёмная комната) представляли собой затемнённые помещения (или большие ящики), в одной из стенок которых находилось отверстие. Проникавший через отверстие свет давал на противоположной стене перевернутое изображение. Упоминания о подобном эффекте встречаются ещё в V-ом веке до н. э. у китайского философа Мо Ди (или Мо Цзы, 470–391 до н. э.), описавшего возникновение изображения на стене темной комнаты, а также у Аристотеля (384–322) около 330 года до н. э. В X веке н. э. арабский ученый Абу Али Аль Хасан ибн Аль-Хайтам (Альхазен), изучая построенную им ка-

меру-обскуру, сделал вывод о линейности распространения света. Что же касается использования камеры-обскуры для зарисовок с натуры, то об этом впервые упоминает Леонардо да Винчи, подробно описавший камеру-обскуру в своём «Трактате о живописи». Он также изображает ее в своих рукописях, которые были опубликованы несколькими столетиями позже.

В 1685 году монах из Вюрцбурга Иоганн Цан (Johann Zahn, 1631–1707) в трактате *Oculus Artificialis Teledioptricus Sive Telescopium* публикует многочисленные описания, диаграммы и иллюстрации камеры-обскуры (и также «волшебного фонаря» (magic lantern)). В следующем году он создает относительно небольшую камеру-обскуру, оснащенную объективом и зеркалом. Объектив располагался на выдвижной панели, которая позволяла фокусировать изображение при помощи перемещения панели на поверхности задней стенки. Зеркало же было смонтировано под углом 45° , что позволяло проецировать изображение на матовую горизонтальную пластину, с которой его можно было вручную переносить на бумагу.

Но только в XVIII веке возникают действительно компактные модели камеры-обскуры – после усовершенствований **Роберта Бойла (Robert Boyle, 1627–1691)** и **Роберта Хука (Robert Hooke, 1635–1703)**. Кроме того, в 1807 году английский физик и химик **Уильям Волластон (William Hyde Wollaston, 1766–1828)** изобретает на ос-

нове камеры-обскуры камерулюциду (*camera lucida* – лат. «светлая комната»), описанную еще в 1611-м Иоганнесом Кеплером (Johannes Kepler 1571–1630) в его труде *Dioptrice*. Это устройство представляет собой четырехгранную призму, при определенном угле зрения совмещающую мнимое изображение пейзажа с листом бумаги, на котором делается зарисовка.

Что касается объектива, то он, как понятно, представляет собой устройство из одной или нескольких линз. Происхождение линзы теряется в глубинах древности. Долгое время существенной проблемой в ее изготовлении была прозрачность стекла. Стекло достаточной прозрачности стало доступным в Европе лишь около 1200 года, в результате открытий венецианских оптиков (стеклоделов), а линзы для очков стали производить в массовом количестве уже около 1275-го. Примерно в это время линзы, видимо, стали использовать и в камере обскуре, что позволяло получать более яркое и четкое изображение.

В начале же XVII века был изобретен первый оптический прибор для научных наблюдений. Одним из тех, с кем связывают это изобретение, становится голландский оптик Ганс Липперши (Hans Lippershey, ок. 1570 – ок. 1619), около 1600 года создавший телескоп. В 1608-м, когда Липперши пытается продать его голландской армии, сделка срывается вследствие заявлений других лиц, также претендующих на это изобретение. В одном и том же году прибор появляется во

Франции, Германии и Италии. В 1609 году создает свой собственный телескоп с выпуклым объективом и вогнутым окуляром Галилео Галилей (Galileo Galilei, 1564–1642), а через 10 лет он конструирует (правда опять – не первым) еще и микроскоп.

Затем следует история совершенствования этих приборов и их отдельных частей: меняются модели микроскопов и телескопов, улучшается качество объективов. Последние еще очень долго дают нечеткое изображение по периметру. Для борьбы с этой проблемой применяется диафрагмирование (закрытие окраинных областей для того, чтобы отсечь четкую область от нечеткой). Однако до момента изобретения фотографии получить точное, детальное изображение никто так и не смог. Первые объективы, с которыми работают пионеры фотографии, еще весьма несовершенны.

Третья часть предыстории фотографии связана со светочувствительными веществами, которые позволяют получить изображения и их зафиксировать. Свойство азотнокислого серебра чернеть с течением времени было известно издавна, однако никогда не связывалось с воздействием света. Только в 1727 году Иоганн Шульц (Johann Schultz), врач из Галле, опытно доказывает светочувствительность нитрата серебра. В 1757-м опытами Беккария из Турина – аналогичными опытам Шульца – подтверждается светочувствительность хлористого серебра. В дальнейшем ученые опытным путем проверяют светочувствительность не только солей се-

ребра, с которыми связана генеральная линия развития фотографии, но и различных сортов древесины, смолы, мастик, в том числе и асфальта. Так в 1782-м Жан Сенебир (Jean Senebier, 1742–1809) демонстрирует светочувствительность некоторых смол.

Однако первое практическое применение сведений о светочувствительности различных веществ принадлежит британцам **Томасу Веджвуду** и **Хамфри Дэви**. **Томас Веджвуд (Thomas Wedgwood, 1771–1805)**, сын британского ученого-любителя и производителя керамики **Джозайи Веджвуда (Josiah Wedgwood, 1730–1795)** вместе со своим другом **Хамфри Дэви (Humphry Davy, 1778–1829)**, тогда еще скромным учеником аптекаря, а в дальнейшем выдающимся химиком и физиком, экспериментируют со светочувствительными веществами с целью зафиксировать очертания теней предметов на бумаге и коже, предварительно погружаемых в раствор нитрата серебра. Они также пытаются получить изображения в камере-обскуре и копировать живописные картины на стекло, пропуская через него свет на сенсibilизированную бумагу. Их опыты с камерой–обскурой оказываются безуспешными по причине слабой светочувствительности нитрата серебра, другие же эксперименты дают фотографический отпечаток, который, однако, из-за продолжающейся химической реакции темнеет вплоть до полного исчезновения. В 1802-м, докладывая о результатах совместных опытов, Дэви пишет, что теперь для по-

лучения фиксированного изображения *«требуется лишь способ предотвращения окрашивания незатененной части изображения под действием дневного (света), чтобы сделать процесс полезным настолько же, насколько он элегантен (nothing but a method of preventing the unshaded part of the delineation from being coloured by exposure to the day is wanting, to render the process as useful as it is elegant)»*. К несчастью, серьезная болезнь Веджвуда становится препятствием к их дальнейшим экспериментам, и Дэви, оставшись в одиночестве, переключается на другие научные проблемы.

В 1814-м он получает йодистое серебро, а в 1819-м доказывает его светочувствительность. В 1819-м же британец **Джон Гершель (John Frederick William Herschel, 1792–1871)** (о нем речь еще пойдет) обнаруживает способность серноватистоокислого натра растворять хлористое серебро и таким образом обнаруживает вещество, способное закреплять фотографическое изображение. А в 1826-м французский химик Антуан Жером Балар (Antoine Jérôme Balard, 1802–1876) открывает бром и prepares первое бромистое серебро, ставшее основой химии классического фотопроцесса.

Но все это – только бесконечно растянутые во времени предпосылки, сделавшие возможным открытие фотографии и ее практическое применение. Собственно же история медиума начинается на рубеже XVIII–XIX веков во Франции.

Жозеф Нисефор Ньепс и Луи Жак Манде Дагер

Сегодня считается, что первым, кто добился фиксации изображения, получаемого с помощью камеры-обскуры, был **Жозеф Нисефор Ньепс (Joseph Nicéphore Niépce 1765–1833)**. Он родился в обеспеченной дворянской семье в *Шалоне-на-Соне* (Chalon-sur-Saône, Бургундия). Примерно с тридцатилетнего возраста Нисефор Ньепс посвящает свою жизнь изобретательству, долгие годы разделяя эту страсть со своим братом Клодом. Более 20 лет братья отдают изобретению и совершенствованию пирэолофора (от *греч.* – «пир» (огонь); эол (мир, властитель ветров, воздуха); фор (производить, переносить, увлекать); т. е. «влекомый огненным ветром» прообраза двигателя внутреннего сгорания, который работал на топливе, представлявшем собой смесь нефти и асфальта (именно асфальт впоследствии сыграет важную роль в опытах Ньепса с получением гелиографических изображений). Однако братья не обладают коммерческими талантами и «продвинуть» свое детище оказываются неспособны. В 1816-м Клод отправляется в Париж, чтобы всерьез заняться пропагандой пирэолофора среди деловых людей столицы, и больше уже в Шалон не возвращается. А Нисефор, оставшись в одиночестве, находит новое увлечение, обращаясь к опытам по закреплению изображений, получаемых в камере-обскуре. Абсолютной внезапности в этой

перемене нет, поскольку еще в 1796 году, в самом начале своей изобретательской практики, братья Ньепс набредают на идею фиксации изображений. Однако к чему ее применить они тогда еще не представляют.

В 1798-м Иоганн Алоиз Зенефельдер (Johann Alois Senefelder; 1771–1834) из Мюнхена находит способ копирования и размножения изображений на камне, названный им литографией. Нисефор Ньепс, узнав о ней, изучает техническую сторону дела и занимается поиском местных месторождений известкового камня. Скорее всего, идея фиксации изображения развивается у него именно в связи с литографией, другими словами, с поисками эффективного способа копирования и размножения любых изображений, а отнюдь не с созданием некоего точного, «нерукотворного» светового образа мира. Важным, однако, является то обстоятельство, что литографическое копирование осуществлялось контактным способом, в то время как Ньепс стремится получить точное изображение удаленных предметов.

В тот момент у Нисефора Ньепса еще нет опыта работы с камерой-обскурой. Но уже в первой половине 1816 года, приспособив к шкатулке своего сына Исидора объектив микроскопа, доставшегося от деда, он, с помощью неизвестных нам веществ, получает негативные («еще слишком слабые и крошечные») изображения предметов, шесть отпечатков с которых в мае того же года посылает брату в Париж. Для улучшения качества изображений Ньепс экспериментирует

с различными веществами, но первых результатов добивается лишь, когда начинает в 1821-м работать с асфальтом (другие названия – сирийский асфальт, иудейский битум, горная смола), обладавшим определенной светочувствительностью. Поначалу Ньепс использует асфальт для копирования гравюр, а в 1822-м сообщает о получении в этой технологии изображения в камере-обскуре. Если верить его словам, то этот год можно считать временем изобретения фотографии.

Из-за слабой светочувствительности асфальта, растворенного в лавандовом масле, первые фотоизображения оказываются чрезвычайно слабыми, и чтобы их получить даже при ярком солнечном свете требуется от 6 до 8 часов. Ньепс проявляет скрытое изображение при помощи смеси все того же лавандового масла с нефтью (вспоминается пирэолофор). А чтобы получить с проявленного образа-исходника тираж, следовало с помощью травления превратить его в гравировальную доску. Как раз это Ньепс и видел в качестве своей цели – *«гравировки» снимков с натуры: это бесспорно наиболее важное применение занимающего меня открытия»*. Такую гравировку, во многом наследующую литографии, он называет гелиографией (то есть «солнечным письмом»). Однако, в отличие от литографии, делается она не на известняковом камне, а на медной, и, с 1827 года, на оловянной пластине.

В этот момент в жизни Ньепса появляется фигура официального изобретателя фотографии **Луи Жака Манде Да-**

гера (Louis Jacques Mandé Daguerre, 1787–1851), человека, для которого именно свет и порождаемая им иллюзия стали страстью всей жизни. Он родился в *Кормей-ан-Паризи (Cormeilles-en-Parisis, Иль-де-Франс)*. Сын мелкого чиновника, после учебы в общественной рисовальной школе, Луи Дагер в 1804 году попадает в Париж, где становится учеником театрального декоратора Деготти (Ignace Eugene Marie Degotti, ум. 1824). Три года спустя Дагер оказывается помощником знаменитого автора панорам Пьера Прево (Pier Prevos), с которым работает девять лет, чтобы затем, в 1816-м (когда Ньепс получает свои первые негативные изображения), сделаться главным декоратором театра *L'Ambigu-Comique, а спустя еще три года уже и декоратором Парижской Оперы*. И только после всего этого он увлекается диорамой (от греч: видеть сквозь), входящей тогда в моду. Диорама Луи Дагера и Шарля-Мари Бутона (Charles-Marie Bouton, 1781–1853) открывается 11 июля 1822 года, в тот же год, когда Ньепсом, возможно, и была изобретена фотография. Технически диорама представляла собой установленный в специальном помещении большой (13x20 м) полупрозрачный экран, расписанный с обеих сторон. Роспись представляла один и тот же вид, но данный в разной последовательности развития действия или в разное время года и суток. При помощи сложной системы фонарей, зеркал и жалюзи поток света, падавший на изображения, регулировался и создавал иллюзию драматического развития действия, а также

движения отдельных предметов. Для пушей убедительности перед картиной к тому же выставлялись настоящие предметы и живые люди; действие сопровождалось звуковыми эффектами и музыкой.

Диорама быстро становится популярнейшим зрелищем Парижа. Два года спустя после ее открытия за представление «*Часовня Холируд*» Дагера награждают орденом Почетного легиона. И в это самое время с Дагером происходит то же, что в 1816-м с Ньепсом: им овладевает желание отыскать способ закрепления светового образа, получаемого в камере-обскуре. Правда, при всем сходстве направления мысли, подоплека переворота разная, да и цели исследователей явно не совпадают. И когда в 1827-м Нисефор Ньепс пишет брату о своих гелиографиях, что «такие снимки имеют в себе нечто магическое, видно, что здесь сама природа», это во-все не свидетельствует об одержимости оптической иллюзией, подобной дагеровской. Ньепс разрабатывал универсальную технику абсолютного копирования. И магическим ему виделось детальное удвоение, благодаря которому копия выглядела как сама природа. Для Дагера же магия была более всего связана с чувственными аффектами, с романтическим «правдивым обманом».

Через год после постройки диорамы Дагер оборудует в ее помещении мастерскую и принимается за исследование светочувствительных веществ с такой страстью, что близкие опасаются за его психическое здоровье. В этот мо-

мент Дагер знакомится с оптиками **Винсентом Шевалье (Vincent Chevalier, 1770–1841)** и **Шарлем Шевалье (Charles Chevalier, 1804–1859)**, с которыми уже находится в профессиональных сношениях Нисефор Ньепс. Узнав от Шевалье о Ньепсе, Дагер в январе 1826-го пишет последнему письмо, с которого и начинается их непростая связь. Это письмо пугает Ньепса. Он опасается, что плоды его многолетнего труда в провинциальной безвестности могут быть использованы парижанином Дагером в корыстных целях, а также, что их отношения могут оказаться «столь же утомительными, сколько и неприятными». Ньепс даже просит свое доверенное лицо, парижского художника Ф. Леметра, охарактеризовать подозрительного корреспондента. Однако Леметр характеризует Дагера наилучшим образом, упоминая и о том, что тот «давно занимается усовершенствованием камеры-обскуры». Правда, одновременно Леметр подтверждает опасения Ньепса, замечая, что «иногда нужно очень мало для того, чтобы навести человека на след открытия, о котором он и не помышлял».

Летом следующего года, направляясь через Париж в Лондон к своему лишившемуся рассудка брату Клоду, Нисефор Ньепс все же встречается с Дагером. Тот хвалит ньепсовскую гелиографию, показывая ему свою диораму. Ньепс явно вдохновлен знакомством с Дагером, однако затем, уже в Лондоне, еще раз пытается самостоятельно продвинуть собственное детище и снова терпит неудачу. Вернувшись во

Францию, Ньепс заказывает у Шевалье очередной набор оптики и продолжает исследования, используя теперь вместо медных и оловянных пластины накладного серебра. Он даже говорит о возможностях получения цветных изображений, которые одним из первых станет производить его племянник **Абель де Сен-Виктор** четверть века спустя. Однако затем снова наступает полоса неудач.

Чувствуя, что силы его оставляют, Ньепс решается на деловой союз с Дагером. 14 декабря 1829 года он подписывает вариант договора (сроком на десять лет), предложенный Дагером, несмотря на то, что этот вариант значительно отличается от подготовленного им самим. Согласно договору, создается товарищество «*Ньепс и Дагер*», в котором доходы предполагается делить поровну, несмотря на неравный вклад партнеров в дело. Вкладом Ньепса является конкретное изобретение. Дагер же своим вкладом считает нечто гораздо более неопределенное: «*новая система камеры-обскуры, свои таланты и свои труды, равноценные другой половине вышеуказанной прибыли*». Никакой новой системы камеры-обскуры, как и принципиально новых идей, у Дагера в данный момент нет, однако он действительно обладает отсутствующими у Ньепса светскими талантами, которые в конце концов и приводят ко всеобщему распространению дагеротипии. Название изобретения (гелиография) в договоре также не упоминается, однако к нему прилагается ньепсовская «*Записка о гелиографии*» (*Notice sur*

l'héliographie, 1829) с детальным описанием процесса, в которой неоднократно упоминается йод – как вещество, употребляемое для чернения серебряных пластинок (именно благодаря йодистому серебру впоследствии становится возможным возникновение дагеропитии).

Теперь партнеры трудятся параллельно, извещая друг друга о деталях исследований. Правда, серьезных успехов все нет. Концептуально более подвижный Дагер переходит от одной идеи к другой. То он полагает, что светочувствительность любой субстанции зависит от способности одних его составляющих испаряться и растворяться под действием света и тепла, в то время как другие его составляющие, нелетучие (неспособные испаряться и растворяться) формируют изображение. То приходит к мысли, что реакцию вызывает вовсе не свет, а некая «электрическая жидкость». Его письмо Ньепсу от 29 февраля 1832 года свидетельствует о том, насколько вслепую идет исследование, а язык напоминает алхимический. В особенности же такому сходству способствует употребление цифрового шифра для сохранения тайны переписки:»... я произвел несколько опытов с 35, но погода в это время была неблагоприятна, и вещества не имели той чувствительности, которой отличаются употребляемые мною сейчас. Я убедился, что 35 действует совершенно так же, как и 46. Пластинки, обработанные 20, и другие пластинки, обработанные 5, будучи подвергнуты действию 35, посредством сильного разряда оказались после этого в

таком же состоянии, как если бы я подверг их действию 46 в продолжение получаса. Этот результат не подлежит сомнению, так как он удавался мне много раз. Итак, не нужно удивляться, что при 37, когда 38 насыщен 35, результат получается скорее, чем с помощью 56. Я даже предполагаю на этом основании, что если пропустить 46 через 35 перед введением в 13, он бы ею зарядился, потому что, как мне кажется, 46 жадно соединяется с электричеством; но сделать это, по-видимому, трудно; разве только жидкости или 90 могут помочь делу». (Здесь: 5 – сирийский асфальт; 13 – камера-обскура; 20 – йод; 35 – электрическая жидкость; 37 – гроза; 38 – воздух; 46 — свет; 56 – солнце; 90 – газы).

5 июля 1833 года Нисефор Ньепс умирает. Права покойного в товариществе «Ньепс и Дагер» переходят к его сыну Исидору. Узнав о смерти коллеги, Дагер пишет Исидору: «Это ужасный удар и для меня; пишу это письмо с глазами, полными слез; излишне описывать Вам скорбь, которую я испытываю... Я потерял все мужество в этот момент, когда нам, наоборот, необходимо удвоить усилия, чтобы обессмертить его имя обнаружением его открытия». В следующие пять лет Дагер создает первую полноценную фототехнологию, которой дает собственное имя. Никакого увековечивания заслуг Ньепса при этом не происходит. В полной мере семья Ньепса получает лишь материальные выгоды. Возможно, так происходит потому, что Дагер деньги любит меньше, чем славу, о чем в 1838-м откровенно пишет

Исидору: *«Что касается меня, то меньше чем когда-либо рассчитываю на материальные выгоды... Сознаюсь, что если меня еще подбадривает что-либо, то это – честь открытия, которое, несмотря на трудность его эксплуатации, все же будет одним из самых прекрасных завоеваний века... Я окрестил мой процесс так: дагеротип.»*

Технология Дагера основывается на трех новациях: использовании светочувствительности йодистого серебра, проявляющей способности паров ртути и свойствах раствора поваренной соли закреплять возникающее таким образом изображение. Как были совершены все эти открытия, на самом деле неизвестно. До нас дошли лишь отдельные, вполне мифические, рассказы, касающиеся чудесных свойств йода и ртути, на которые случайно наталкивается Дагер.

Первый рассказ относится еще к 1823 году, жарким летом которого Дагер пишет одну из своих картин, по непонятным резонам добавив к краскам йод (открытый всего лишь двенадцатью годами раньше). На картину падает солнечный свет, а вместе с ним и тени деревьев, растущих в саду за окном. Когда Дагер в следующий раз возвращается к холсту, то обнаруживает на нем поверх красочного изображения силуэты вышеупомянутых деревьев.

Другой рассказ относится уже к 30-м годам. В шкафу, где хранятся химикаты, Дагер оставляет проэкспонированные йодисто-серебряные пластинки. В тот момент изображения на них еще нет, однако некоторое время спустя Дагер

вдруг его обнаруживает. Он начинает искать вещество, способствовавшее проявлению скрытого изображения. Для этого он продолжает ставить в шкаф все новые экспонированные пластинки, по очереди удаляя оттуда имевшиеся там химикаты. Хотя они удалены все до последнего, чудесное превращение продолжается. Его причина обнаруживается лишь после тщательных поисков: на дне шкафа Дагер натывается на забытую чашку с ртутью, пары которой и проявляли пластинки.

И, наконец, целых два года ушло на то, чтобы обнаружить свойства раствора поваренной соли, закрепляющего изображение. Таким образом, к 1837 году новый процесс в основном освоен. Летом того же года Дагер подписывает с Исидором Ньепсом третий по счету договор, по которому передает Товариществу свой процесс (при этом, не раскрывая его тайны), с условием, что тот будет носить его имя. Компаньоны решают эксплуатировать изобретение при помощи подписки, или же продать права на него за 200.000 франков, однако существенных результатов ни одна из этих инициатив не приносит. И тогда Дагер бросает все силы на рекламу изобретения. В результате группа влиятельных ученых наносит официальный визит в его лабораторию, где им демонстрируются первые дагеротипы.

В число визитеров входит друг Дагера, физик **Доминик-Франсуа Араго (Arago Dominique François 1786–1853)** – ректор *Парижской обсерватории* и секретарь *Па-*

рижской Академии наук. Именно он 7 января 1939 года делает на заседании Академии наук доклад об открытии Дагера, характеризуя роль Ньепса во всей этой истории единственной фразой: *«Изобретение г. Дагера является плодом многолетних исследований, в течение которых он имел сотрудником своего друга, покойного г. Ньепса из Шалона-на-Соне»*. 19 августа того же года на объединенном заседании Академии наук и Академии изящных искусств Араго уже знакомит общественность с конкретной технологией изобретения. Новость разносится мгновенно, ее подхватывает пресса, и Дагер в тот же день становится национальным героем. Его избирают почетным членом Английского королевского общества, Академий наук и научных обществ Вены, Мюнхена, Нью-Йорка, Эдинбурга. Ему дарят подарки императоры, со всего мира приходят восхищенные письма. Король Франции Луи-Филипп производит Дагера в офицеры Почетного легиона.

Это то, что касается славы. Что же до денег, то еще до обнародования изобретения, 15 июня, Луи-Филипп подписывает документ, в согласии с которым Дагеру и Исидору Ньепсу назначается пенсия (в половинном размере распространявшаяся и на их вдов) в обмен на то, что члены Товарищества «уступают г. министру внутренних дел, действующему от лица государства, процесс Ньепса-отца с улучшениями Дагера и последний процесс Дагера, служащий для закрепления изображений камеры-обскуры.» Пенсия состав-

ляет 4000 франков Ньепсу и 6000 – Дагеру ежегодно. За разницу в две тысячи Дагер соглашается на обнародование не только своих достижений в фотографии, но также и «художественных процессов и физических аппаратов, характеризующих его изобретение диорамы». И первые, и вторые он описывает в трактате «Исторический очерк и описание процедуры дагеротипии и Диорамы» («*Historique et Description des procédés du daguerréotype et du Diorama*»), который выходит из печати осенью 1839-го, пользуется большой популярностью и неоднократно переиздается. К этому стоит добавить, что получение пенсии персонально для Дагера становится подлинным спасением, поскольку 3 марта Диорама его погибает от пожара, и он оказывается практически нищим.

В общественном смысле приобретение дагеротипии французским государством невозможно переоценить. Этим актом фотопроект отдается в пользование всему человечеству, и теперь любой человек в любой стране может безо всяких ограничений практиковать дагеротипию. Исключение составляет лишь Великобритания, правительство которой 14 августа выдает Дагеру патент на его изобретение, и, соответственно, все желающие заниматься дагеротипией в этой стране теперь должны подтвердить свое желание деньгами. Между тем Францию охватывает «дагеротипомания». Первым коммерческим производителем дагеровских камер становится родственник Дагера **Альфонс Жиро (Alphonse Giroux, 1775–1848)**. Дело идет успешно, поскольку объяв-

ляется множество охотников приобрести фотографическую оптику вместе с необходимым набором химикатов, несмотря на то, что комплект оборудования стоит около 300 франков. Руководств же по дагеротипии за первые три месяца продается 9000 экземпляров. Массы новоявленных фотолюбителей принимаются снимать монументы и архитектурные памятники, и вскоре популярность процесса преодолевает границы страны. В сентябре устраивается презентация дагеротипии в Лондоне, в конце октября в Нью-Йорке в одной из витрин Бродвея появляется первый местный дагеротип, а к концу года изобретение достигает Южной Америки.

Одновременно идет активный процесс всестороннего усовершенствования новой технологии, к которому Дагер имеет уже мало отношения. В 1840-м он покупает дом в деревне *Брина-Марне (Brysur-Marne, Иль-де-Франс)* и переселяется туда вместе с семьей. Он заводит фотолабораторию, мастерскую и даже обсерваторию, пишет для местной церкви иллюзионистическую перспективную картину, снимает небольшое число дагеротипов и занимается собственным садом. Тамошние жители избирают его советником муниципалитета, а после смерти устанавливают на его могиле памятник.

Другие изобретатели медиума

Список претендентов на изобретение фотографии, однако, не исчерпывается именами Ньепса и Дагера. Есть и мно-

гие другие. Возможно, что еще в 1803-м английский ученый, «последний человек, знавший все», **Томас Янг (Thomas Young, 1773–1829)**, и до 1822-го американский изобретатель телеграфа, художник и дагеротипист, **Сэмюэл Морзе (Samuel Finley Breese Morse, 1791–1872)** получают смутные и нестойкие негативные фотоизображения. К числу изобретателей фотографии относится также и осевший в Бразилии француз **Эркюль Флоранс (Antoine Hércule Romuald Florence, 1804–1879)**, который, судя по его записям, смог зафиксировать негативное изображение в 1833 году, однако сами его записи стали известны за пределами этой страны лишь в 1970-х годах. О причастности к открытию фотографии прочих лиц становится известно сразу же после объявления об изобретении Дагера. Лондонский журнал *Athenaeum*, выходящий в Лондоне, в июне того же великого фотографического года пишет, что *«не проходит и дня, чтобы в нашей почте не было очередного письма, извещающего об открытии или якобы улучшающем свершении»* в этой области. Среди реально преуспевших в фотоизобретательстве следует назвать выдающегося английского астронома и математика Джона Гершеля, помимо прочего первым введшего в употребление термины «негатив» и «позитив» и одним из первых – термин «фотография», а также чиновника французского министерства финансов **Ипполита Баяра (Hippolyte Bayard, 1807–1887)**.

Последний изобрел процесс получения позитивного

изображения на бумаге. Его произведения, так же как дагеровские, были уникальными (существовали в единственном экземпляре), а экспозиция занимала не менее 12 минут, отчего предметами съемки могли быть только неподвижные предметы. Трагедия Баяра заключалась в его доверчивости: Франсуа Араго убедил Баяра отложить анонсирование его процесса для французской Академии наук (*Académie des sciences*), и за это время изобретателем фотографии был официально признан друг Араго Луи Дагер. В качестве своеобразной художественной реакции на эту несправедливость Баяр создает первое в истории постановочное фотоизображение «Автопортрет в виде утопленника» (1840), где представляет себя совершившим самоубийство. На обороте этой самой известной своей фотографии он помещает следующий текст: «Тело, которое вы здесь видите, принадлежит г-ну Баяру, изобретателю... Насколько мне известно, этот неутомимый экспериментатор отдал своему открытию около трех лет жизни. Однако правительство, излишне великодушное к мсье Дагеру, заявило, что для мсье Баяра сделать ничего не может, и бедняга утонул. О, превратности человеческой жизни...!...Его тело оставалось в море несколько дней, но никто не опознал и не затребовал его. Дамы и господа, лучше бы вам удалиться, чтобы не оскорблять своих чувств зловонием, ибо, как вы можете видеть, лицо и руки этого господина начинают разлагаться. (*The corpse which you see here is that of M. Bayard, inventor*

of the process that has just been shown to you. As far as I know this indefatigable experimenter has been occupied for about three years with his discovery. The Government which has been only too generous to Monsieur Daguerre, has said it can do nothing for Monsieur Bayard, and the poor wretch has drowned himself. Oh the vagaries of human life....!... He has been at the morgue for several days, and no-one has recognized or claimed him. Ladies and gentlemen, you'd better pass along for fear of offending your sense of smell, for as you can observe, the face and hands of the gentleman are beginning to decay.)»

24 февраля 1840 года Баяр все же решает официально (и детально) информировать Академию о своем процессе, за что получает сумму, достаточную для покупки более совершенного фотографического оборудования.

Несмотря на все начальные трудности в своей фотографической деятельности, в дальнейшем он демонстрирует гибкость и продуктивность даже большую, нежели Дагер или Тэлбот (о котором речь пойдет далее). Баяр выступает одним из основателей *Французского общества фотографии (Societe Francaise de Photographie)*, а в 1851-м входит в состав участников первой в истории фотографической экспедиции от *Комиссии исторических памятников (Historic Monument Commission)*, посвященной документированию состояния памятников французской исторической архитектуры (*Mission Héliographique*). Также считается, что именно Баяру принадлежит идея комбинации двух негативов, что дает

при печати сгармонированное изображения неба и земной поверхности; в 1850-х это будет внедрено в практику уже другими фотографами.

Однако главным лицом в списке конкурентов Дагера является британец **Уильям Генри Фокс Тэлбот (William Henry Fox Talbot, 1800–1877)**. Потомок богатого аристократического рода, он получает образование в *Harrow School* и *Trinity College* в Кэмбридже, где увлекается математикой, физикой, литературой и классическими языками. Завершив образование, Тэлбот много путешествует и даже занимается политической деятельностью, чтобы затем, разочаровавшись в ней, посвятить себя научным исследованиям. В 1831-м он избирается членом *Лондонского Королевского общества (Royal Society of London for the Improvement of Natural Knowledge, или просто Royal Society)*, а в 1836-м удостоивается от этого Общества медали по математике за исследования в области интегральных исчислений.

Не обладая навыками рисовальщика, в свои путешествия Тэлбот всегда берет камеру-обскуру и камерулюциду, при помощи которых фиксирует понравившиеся виды. И вот в 1833 году, в окрестностях итальянского озера Комо, он приходит к той же ключевой идее, что в иных обстоятельствах и в иное время посещала и других «родителей фотографии». Вспоминая об этом одиннадцать лет спустя, он пишет в своем фотоальбоме *«Карандаш природы» (Pencil of Nature, 1844)*: «...о неподражаемой красоте картин природы, кото-

рые стеклянная линза камеры отбрасывает на бумагу в своем фокусе – прекрасные картины, создания мгновения, обреченные на быстрое исчезновение. Во время этих размышлений у меня родилась мысль о том, как было бы хорошо заставить подобные изображения природы отпечататься, зафиксироваться на бумаге! Для того, чтобы не забыть эту мысль до своего возвращения в Англию, я тщательно записал ее, как и те опыты, которые наиболее вероятно могли бы осуществить ее, если бы это было возможно. И так как авторы трудов по химии указывали, что нитрат серебра является веществом, исключительно чувствительным к действию света, я решил испытать его в первую очередь».

В январе 1834-го, вернувшись из того путешествия в свое имение аббатство Лаккок (*Lacock Abbey*, Уилтшир), Тэлбот приступает к экспериментам.

Он начинает с простейшего: покрывает листы бумаги нитратом серебра, укладывая на них листья растений и кружева, и получает их белые силуэтные изображения. Эти силуэты Тэлбот называет «фотогеническими рисунками» (*photogenic drawings*), сохраняя их в папках и рассматривая время от времени при слабом свете свечи или вообще в полутьме – иначе поверхность бумаги полностью темнеет, уничтожая изображенное на ней. Затем вместо нитрата серебра Тэлбот начинает использовать более светочувствительное хлористое серебро, фиксируя получаемые изображения при по-

мощи раствора поваренной соли. Теперь (как он напишет в 1839-м в отчете Королевскому обществу) предметы *«воспроизводились с величайшей точностью и правдоподобием, даже жилки листьев и тончайшие волоски, покрывающие растение... Объект, который опытный рисовальщик точно срисует лишь за несколько дней, отображается... в течение нескольких секунд»*. После этого изобретатель переходит к экспонированию уже внутри камеры-обскуры. Он собственноручно изготавливает большую камеру, однако даже выдержка в один-два часа дает недодержанное изображение. Тогда Тэлбот решает уменьшить формат и заказывает местным мастерам несколько маленьких камер-обскур, дающих изображения всего в один квадратный дюйм (ок. 2,5 кв. см): жена Тэлбота называет эти камеры «мышеловками». Расставив их вокруг своего любимого дома Тэлбот, после часовой выдержки, получает миниатюрные негативы. Позже, в уже упомянутом отчете Королевскому обществу, изобретатель сообщает, что *«выполнил летом 1835 года ряд снимков моего дома в деревне, который особенно подходит для этого ввиду своей прекрасной архитектуры. Этот дом, как я считаю, является первым, нарисовавшим свое собственное изображение»* (из последней фразы следует, что об опытах Ньепса Тэлбот не подозревает).

Ничуть не озаботившись опубликованием достигнутых успехов, Тэлбот вдруг оставляет фотографию, чтобы погрузиться в исследования, с одной стороны, в области оптики

и спектроскопии, а с другой – в сфере изучения античности. Результатом последнего оказываются два изданных им труда: *«Гермес, или классические и антикварные исследования»* (Hermes, or Classical and Antiquarian Researches, 1838–1839) и *«Древние иллюстрации к “Книге Бытия”»* (Illustrations of the Antiquity of the Book of Genesis, 1839). Спыхватывается изобретатель только после того, как 7 января 1839 года Араго объявляет миру об изобретении Дагера. Торопясь оповестить общественность о собственных успехах, 18 января он устраивает в Королевском обществе выставку своих «фотогенических рисунков», после чего 25 января делает отчет на заседании Королевского общества. А 29 января Тэлбот отправляет письмо Араго, в котором требует признать его первенство в фиксации *«изображений в камере-обскуре... и последующего сохранения этих изображений таким образом, чтобы они могли выдерживать яркий солнечный свет»*. Как можно догадаться, такого признания он не получает – хотя бы потому, что, по словам Гершеля, *«рисунки Тэлбота – детская игра по сравнению с дагеротипами»*.

Обида на отказ признать его первенство побуждает Тэлбота к усиленной работе. К 1841-му он дорабатывает фотографический процесс, который называет «калотипией» (от греческого слова *«kalos»* – прекрасный; другое название процесса, по имени изобретателя, – талботипия). В технологии этого процесса, помимо тэлботовского, содержится вклад и других людей, в том числе **Гершеля и Джозефа Рида**

(Joseph Bancroft Reade, 1801–1870). Получив в 1842-м от Королевского общества медаль Рамфорда за свои открытия, Тэлбот затем детализирует их в книге «Карандаш природы» (*Pencil of Nature*).

Таким образом, к 1841 году Тэлбот вырабатывает двухшаговую негативно-позитивную процедуру, дающую возможность получения тиража изображений на базовом для всей классической истории медиума носителе – бумаге. Проиграв Дагеру первенство в изобретении фотографии как физического процесса, он изобретает аналоговую фототехнологию, в своей основе остающуюся неизменной вплоть до ее цифрового апдейта в конце XX века. Помимо этого, в отличие от дагеротипа, возможности манипуляции с которым ограничивались выбором точки зрения и освещения, в тэлботовской калотипии присутствуют еще и возможности варьирования отпечатка, получаемого с негатива: изменения его тональности и цвета, выбора бумаги и вообще материала для печати (фарфора, ткани, металла, – чего угодно), ретуши негатива и отпечатка. Сами термины «негатив» и «позитив» были предложены, как уже говорилось, Джоном Гершелем, другом Тэлбота. Кроме того, Гершель пытался убедить Тэлбота заменить узкий по значению термин «фотогенический рисунок» на более универсальный термин «ф о т о г р а ф и я» (световое письмо).

На этом этапе Тэлбот еще имеет шанс выиграть соревнование с Дагером, однако совершает роковую ошибку. Он

патентует свое изобретение, а затем берет патенты на все последующие технологические новшества. Нарушителей патентов Тэлбот преследует в судебном порядке и тем самым ограничивает популярность калотипии, проигрывая Дагеру теперь уже окончательно и бесповоротно. В результате за пределами своего ученого круга изобретатель так и остается малоизвестным.

Уже в 1850-х, покончив с экспериментами в калотипии, после всех не слишком успешных судебных сражений за свои патентные права, Тэлбот вновь возвращается к теоретической математике и этимологии, одновременно открывая для себя еще один круг интересов – ассириологию, и существенно способствуя расшифровке клинописи. В 1855 году на Всемирной выставке в Париже ему присуждают Большую почетную медаль за вклад в фотографию; в 1865-м на фотографической выставке в Берлине – приз за процесс фотогравирования; а в 1877-м его выбирают почетным председателем *Лондонского фотографического общества*. Но все это Тэлбота уже не слишком интересует. Британский первопроходец фотографии является автором семи книг и пятидесяти статей, относящихся к различным областям науки; ему также принадлежат двенадцать изобретательских патентов и по меньшей мере восемь исчерпывающих переводов ассирийских литературных текстов.

Ранняя фотография в России

В России об изобретении фотографии стало известно сразу же, и среди подарков, полученных в 1839 году Дагером, был и подарок от императора Николая I. В Россию фотографию завозит член *Петербургской Академии наук* химик-технолог **Иосиф Христианович Гамель (1788–1861)**. На своей должности в Академии он занимается историческими разысканиями о разных изобретениях и открытиях в технических искусствах и проводит большую часть времени в Европе. Когда в 1839-м Гамель отправляется в очередную заграничную командировку, коллеги – академики просят его собрать сведения об изобретении Дагера, а также привести аппаратуру и снимки, созданные в Дагеровской технологии. Однако сначала Гамель оказывается в Лондоне, где знакомится с Тэлботом и его фотогеническими рисунками. В мае – июне в своих письмах в Академию он последовательно описывает тэлботовский метод, присылает снимки, бумагу и многое другое, касающееся этого процесса. Академики поручают химику и ботанику **Юлию Федоровичу (Карлу Юлию) Фрицше (1808–1871)** изучить все это и сделать выводы, каковые тот доводит до сведения собравшихся на очередном заседании уже в мае месяце. Его сообщение называется *«Отчетом о гелиографических опытах»*. В нем Фрицше утверждает, что методом Тэлбота ботаники могут поль-

зоваться «с выгодой, когда речь идет о том, чтобы сделать точный рисунок с оригинальных экземпляров гербария», то есть в случае контактных копий с двухмерных объектов. Он прикладывает к отчету несколько собственноручно изготовленных изображений листьев, которые сделаны при помощи тэлботовской технологии, им усовершенствованной. Таким образом, фотография в России начинается в ее британской версии. Затем Гамель едет в Париж, где несколько раз встречается с Дагером, но приятельские отношения устанавливаются у него лишь с Исидором Ньепсом. Последний знакомит Гамеля с гелиографией и дагеротипией, а кроме того помогает собрать нужную аппаратуру, которая отсылается в Санкт-Петербург (вплоть до 1841 года Гамель продолжает посылать в Академию дагеротипы).

Что касается отечественной практики дагеротипии, то первое сообщение о человеке, получившем в России дагеротипический снимок, появляется в 1839 году в журнале «Сын Отечества»: *«Октября 8-го, в Петербурге, 2-н Теремин, подполковник Путей сообщения, произвел удачный опыт, снятием через дагеротип, в продолжении 25-ти минут, Исаакиевского собора, и тем доказал, что и под 60° широты, осенью, дагеротип не теряет своего действия».*

А одним из первых активно практикующих отечественных дагеротипистов становится **Алексей Федорович Греков (1799–1851)**, представляющий тип сумбурного русского гения-изобретателя. Получив военное образование, в 1824-

м он выходит в отставку и служит сначала землемером в Костромской губернии, а затем полиграфистом, участвуя в оборудовании местной типографии. В 1832-м Греков патентует способ плоской печати с медных и жестяных пластин, а двумя годами позже переезжает в Москву, где становится помощником издателя газеты «*Московские ведомости*», параллельно занимаясь гальваникой. В 1839-м он с той же страстью отдается дагеротипии, посвящая ей все свое свободное время, и делает здесь ряд изобретений; в частности, находит способ при помощи гальваники наносить на изображение золотой слой, укрепляющий изображение. Кроме того, Греков удешевляет производство дагеротипов, переводя их с серебряных пластин на медные и латунные, покрытые слоем серебра. Ускорив процесс изготовления изображений, он получает до пятидесяти снимков за день. Греков создает фотографическую камеру собственной конструкции и даже налаживает ее ограниченный выпуск, добившись определенной популярности этой камеры на российском рынке. Известный фотограф того времени **Левицкий Сергей Львович** пишет о ней: *«Первые в России дагеротипные аппараты явились в продаже у некоего Г. Вокерга: это были большие деревянные вычерненные ящики, из которых один с вставленным простым зажигательным стеклом служил камерью, другой для йодирования, третий – для ртутных паров, все было сколочено кое-как и, разумеется, от такого аппарата нельзя было ни ожидать, ни требовать хороших результатов,*

несмотря на прилегающуюся на клочке газетной бумаги безграмотную инструкцию. Цена его была 25 рублей ассигнациями. Оказалось, что Г. Вокерг был чистокровный русский, и именно, москвич, перевернувший свою фамилию Греков в Вокерг, чтобы более привлечь покупателей получившимся таким образом иностранным именем». Кроме псевдонима Г. Вокерг Греков также придумывает себе псевдонимы И. Гутт и В. Окергиескела, а все свои опыты публикует в форме заметок в «Московских ведомостях».

В 1840–1843 годах вместе со своим компаньоном Ф. Шмидтом Греков открывает в Москве несколько дагеротипных портретных ателье («художественных кабинетов»). Редактор «Московских ведомостей», посетивший такой художественный кабинет, пишет: «Мы видели новое доказательство русского ума в лаборатории А. Г...ва при новых опытах над магическим дагеротипом, что делается по способу изобретателя в 1/2 часа и более, наш соотечественник то же самое производит в 4 или 5 минут, и по прошествии минут двадцати мы увидели на дощечке снятые перед нашими глазами церкви, дома и множество других предметов с наималейшими подробностями... Нельзя без восхищения видеть этого изумительного, непостижимого действия светом!»

Кроме дагеротипии, Греков занимается еще и калотипией, а также воспроизведением дагеротипа на бумаге, что дает ему возможность впервые применить последний в поли-

графии, – о чем в ноябре 1840 года на заседании Парижской Академии наук даже рассказал Араго. Однако вся эта кипучая деятельность Грекова прибыли ему не приносит. Более того, в какой-то момент администрация типографии «*Московских ведомостей*» за использование ее материалов, полиграфические работы, публикацию объявлений и прочее выставляет Грекову счет, суммой превышающий его трехлетнее жалование: этот долг он не сможет погасить до конца жизни. Изобретатель увольняется, уезжает в Санкт-Петербург, устраивается на службу в должности начальника типографии губернского правления, но через два года увольняется и оттуда. Вернувшись снова в Москву и испытывая материальные затруднения, берется за изготовление фальшивых денег, за что попадает в тюрьму, где и умирает.

Первой же звездой русской коммерческой фотографии, а заодно и первым русским фотохудожником считается **Сергей Львович Левицкий (1819–1898)**. Закончив юридический факультет Московского университета, он поступает на службу в канцелярию *Министерства иностранных дел* в Петербурге. В 1843 году в составе *Комиссии по изучению состояния минеральных вод* его отправляют на Кавказ в должности делопроизводителя, и он берет с собой купленную у Грекова фотокамеру с 300-ми посеребренными гальваническим способом пластинками. В Комиссии оказывается и Юлий Фрицше, который освобождает молодого чиновника от его прямых обязанностей, поручая ему фотосъемку. Под руко-

водством Фрицше Левицкий изучает секреты дагеротипии и делает свои первые снимки, до нас не дошедшие.

В 1844-м, вернувшись в Петербург, Левицкий выходит в отставку и сразу же отправляется в Европу. Осенью 1845-го в Риме он фотографирует членов колонии русских художников, в составе которых оказывается и Н.В. Гоголь. (Впоследствии снимки писателя обнаружит в фондах Публичной библиотеки В.В. Стасов; он опубликует их и покажет И.Е. Репину, который на их основе создаст в 1878 году известный гоголевский портрет). После Рима Левицкий оказывается в Париже, где занимается естественными науками, а также знакомится с Луи Дагером; затем переезжает в Лондон, где некоторое время работает в популярном фотографическом ателье.

В 1849-м Левицкий возвращается в Петербург и открывает на Невском проспекте *«Дагеротипное заведение Сергея Левицкого»*, к середине 50-х переименованное в *«Светопись Левицкого»*. Он занимается дагеротипией и калотипией, а кроме того осваивает новейший мокроколлодионный процесс (об этом процессе речь пойдет далее). Заведение фотографа делается одним из самых модных в столице, Левицкого заваливают заказами, а его клиентами становятся многие известные писатели, музыканты и артисты. В 1851 году он отправляет ряд портретных изображений большого для того времени формата (24x30; 30x40 см.) на Международную выставку в Париж, где они награждаются золотой ме-

далью: автор, таким образом, получает европейскую известность. В 1859-м, сдав ателье в аренду, Левицкий снова едет в Париж, где сперва возглавляет филиал фотографической фирмы американца У.Томсона, а в 1861-м открывает и собственное ателье.

В 1864 году русский журнал «*Фотограф*» пишет, что Левицкий, «владеющий ныне в Париже лучшим фотографическим заведением, вполне артистичным, завален и там работою. В этом заведении готовится ежедневно до 1500 карточек, и все же далеко не все заказы удовлетворяются». В том же году Левицкий получает приглашение в загородную императорскую резиденцию Фонтенбло, где за четыре дня делает мокроколлодионным способом 34 негатива, изображающих Наполеона III и его семью. Благодаря успеху этой съемки Левицкому предлагается стать придворным фотографом, однако это предложение он отклоняет. Тем не менее, право называться «*Фотографом Французского императорского двора*» за ним остается, и вскоре к этому прибавляется и членство во *Французском фотографическом обществе*.

В 1867 году Левицкий возвращается в Петербург и открывает новое ателье на Мойке. Спустя десять лет получает звание «*Фотографа Их Императорских Величеств*» и переводит свое заведение, называющееся отныне «*Левицкий и сын*», на Невский проспект. Фотограф доживает почти до конца века, в последние годы снимая уже на сухие броможелатиновые пластинки.

Левицкому приписывается авторство многих технических изобретений. Как считается, в 1847-м он приспособляет мехи от русской гармоники к камере, создав таким образом тип камеры, используемой и сегодня. Кроме того, фотограф конструирует передвижной пол в павильоне своего ателье, много экспериментирует с электрическим светом, а с конца 70-х вообще переходит на работу при электричестве. Также Левицкий вводит ретушь по негативу (настаивая при этом на ее чисто техническом, а не декоративном использовании) и рисованные фоны. Он – автор двух книг воспоминаний и многих критических статей. С 1895 по 1916 год семейную фирму Левицкого возглавляет его старший сын Лев.

Лекция 2

Развитие фотографической технологии в XIX веке

Вся первоначальная фотографическая практика основывается на трех главных процессах. Это дагеротипия, калотипия и мокроколлодионный процесс (помимо которых, впрочем, существуют и другие, более локального применения: о некоторых из них будет сказано в дальнейшем). Только в 1870-х годах наступает очередной технический прорыв в области фотографического изобретательства, результатом чего становится появление действительно массовой мгновенной фотографии, а также технологии фотомеханического репродуцирования, которая кладется в основу будущей индустрии иллюстрированных периодических изданий, а также возникновения движущегося изображения в кинематографе.

Дагеротипия

Конечным продуктом дагеротипии, о которой (как и о калотипии-талботипии) уже говорилось раньше, является небольшая серебряная (посеребренная) пластинка. Ее стандартный формат (так называемая «полная пластинка») –

16x21 см. Изображение на дагеротипе отличается детальной точностью. Однако дагеротипу присущи также и многочисленные недостатки. Во-первых, пластинки сильно бликуют, и рассмотреть изображение можно только в определенном ракурсе, во-вторых, изображение получается зеркальным (то есть его правая и левая стороны – по сравнению с реальностью – меняются местами), а время его получения нестерпимо велико. Помимо этого, дагеротип – вещь очень нежная, легко подвергающаяся порче при контакте с воздухом и вследствие механических воздействий. Хранили эти «волшебные картинки» специальным образом: прятали под стеклом и оправляли подобно драгоценности – вставляли в рамку из папье-маше или дерева, покрытую бумагой с разной фактурой и гравировкой или кожей, на подкладке из шелка (в Европе) или из бархата в (США). В США футлярам-коробочкам предпочитали чехлы из кожи и шкатулки из штампованных пластических материалов. Бережность обращения была соотносима со стоимостью: в год своего изобретения дагеротип в среднем стоил около 25 золотых франков. Наконец, дагеротип был предметом уникальным, тираж с него можно было получать, лишь превратив его в гравировальную доску (то есть, протравив кислотами и нанеся слой краски), чтобы затем печатать на бумаге тираж отпечатков.

Усовершенствование техники началось сразу же после обнародования Дагерова изобретения. В 1840 году физик **Ипполит Физо (Hippolyte Fizeau, 1819–1896)**, обрабаты-

вая пластину хлористым золотом, уменьшил ее зеркальность (возможно, еще раньше того же эффекта добился Алексей Греков). Что касается времени экспозиции, то оно, будучи велико в принципе, в каждом конкретном случае зависело от интенсивности освещения (то есть от погоды, времени суток, свойств объектива) и сноровки самого фотографа. Правда, длительность экспозиции удалось заметно уменьшить за весьма короткий срок. Если летом 1838 года Дагер тратил на съемку от 10 до 120 минут (на одном из двух видов из своего окна, выходящего на *Boulevard du Temple*, которые он сделал в 1838-м, оказалась видимой только единственная неподвижная фигура человека, которому чистят обувь, – остальные просто исчезли со сцены, поскольку их движение было слишком быстрым для того, чтобы отпечататься за время долгой экспозиции), а в следующем от 8 до 10 минут, то в 1840-1841-м, благодаря открытию «ускоряющих субстанций», время сократилось уже до 10 секунд. В 1840-м венский физик **Йозеф Петцваль (József Miksa (Max) Petzval, 1807–1891)** изобрел лучший в то время объектив, а венский же оптик-механик **Фридрих Фойхтлендер (Peter Wilhelm Friedrich Voigtlaender, 1812–1878)** сделал первую полностью металлическую конусообразную камеру для дагеротипии с этим объективом. Когда в 1841-м такие камеры, дававшие круглые дагеротипы диаметром 3,5 дюйма (ок. 9 см), поступили в продажу, время экспозиции уменьшилось в шестнадцать раз по сравнению с дагеровской камерой.

Калотипия

В начале 40-х калотипы отстают от дагеротипов по всем статьям. С одной стороны, калотипные изображения недостаточно четки и одновременно слишком контрастны (Тэлбот называет возникающий здесь живописный эффект «рембрандтовским» – Rembrandtish). С другой, экспозиция в этом процессе занимает целую минуту, тогда как дагеротипы создаются всего за несколько секунд. Подобные свойства калотипа, вкуче с патентной политикой Тэлбота, надежно тормозят развитие процесса, поэтому о каком-либо его серьезном коммерческом использовании говорить не приходится. Правда, попытки открыть портретные ателье на основе калотипии все же случаются. Миниатюрист **Генри Коллен (Henry Collen, 1800–1875)** первым приобретает у Тэлбота права на его метод и в 1841-м открывает свое дело. Но за весь следующий год он продает всего лишь 200 снимков, что немногим больше, чем за день продается у Бирда или Клоде (о них – см. далее). После истечения лицензии Коллена в 1844-м, Тэлбот продает ее **Антуану Клоде (Antoine Francois Jean Claudet, 1797–1867)**, но и тот успеха в коммерческом применении калотипии не достигает, и в 1847-м прекращает попытки ею заниматься. Для научной документации тэлботипия также не годится, и главной областью ее применения становятся специализации, где живописность

калотипного снимка и его коричневый тон могут восприниматься как благоприятные свойства.

То есть такая съемка, в которой есть элемент эстетики – на пленэре, в путешествиях, фотографирование «мертвой природы». Круг калотипистов, в основном, составляют люди, близкие самому изобретателю: его родственники из Уэльса **Джон Диллуин Льюэллин (John Dillwyn Llewelyn, 1810–1882)** и **Льюэллин Тереза (Thereza Llewelyn, 1834–1926)**, **Ричард Каверт Джонс (Calvert Richard Jones, 1804–1877)**, а также священник **Джордж Бриджес (George Bridges)**, ученый **Джон Гершель** и некоторые другие. Все они принадлежат к слою обеспеченных людей, ведут свободный образ жизни, интересуясь науками и искусствами. В этот круг входят члены соответствующих обществ, более того, первое фотографическое объединение – *Эдинбургский Калотипический клуб (The Edinburgh Calotype Club)* – формируется в начале 1840-х (возможно, в 1843) именно такими людьми. Они и создают эстетическую по духу и любительскую по экономическому статусу линию развития ранней фотографии в Великобритании, где возникает представление о медиуме как новой форме высокого искусства.

В 1847 году калотипия появляется и во Франции, где информацию о ней обнародует **Луи-Дезире Бланкар-Эврар (Louis-Désiré Blanquart-Evrard, 1819–1875)**. Несколькими годами ранее этот суконщик из Лилля каким-то образом знакомится с процессом Тэлбота, чтобы затем создать его

собственный вариант— более быстрый, легкий и надежный в сравнении с оригинальным. И опять же среди сторонников калотипии оказывается много ученых и людей с художественным образованием. С бланкар-эвваровскими калотипами на бумаге иметь дело оказалось гораздо проще, чем с дагеротипными пластинками, и прежде других эту простоту оценили странствующие фотографы. На эту же методику вскоре переходят тэлботовские родственники и знакомые.

Мокроколлодионный процесс (Мокрый коллодий)

В том же 1847-м, когда Бланкар-Эввар вводит в употребление свою версию калотипии, племянник Нисефора Ньепса **Абель Ньепс де Сен-Виктор (Claude Félix Abel Niepce de Saint Victor, 1805–1870)** начинает использовать в качестве негативов стеклянные пластинки, покрывая их желатином, крахмалом и альбумином, а затем сенсibiliзируя йодистым серебром. Эти негативы соперничают ясностью изображения с дагеротипами, однако их недостатком является малая светочувствительность и, соответственно, долгая экспозиция. Бланкар-Эввар, в свою очередь, улучшает эти альбуминовые пластинки, и в 1850-м ему приходит идея покрывать альбумином бумагу для фотопечати – так он находит технологию, которой будут пользоваться вплоть до XX века. Он же оказывается первым, кто в индустриальном коли-

честве начинает выпускать готовую к употреблению фотобумагу. Такое производство требовало огромных масс яичного белка. К примеру, самая крупная альбуминовая фабрика тех времен в Дрездене потребляла до 68 тысяч яиц в день: белок от желтка отделялся вручную, первый использовался, второй отправлялся на продуктовые фабрики. Неприятность, однако, заключалась в том, что для получения бумаги лучшего качества требовалось, чтобы белок был ферментированным (то есть, попросту говоря, тухлым), из-за чего все окрестности фабрики были наполнены ужасным зловонием.

Альбуминовая бумага, создающая подобную экологическую проблему, использовалась в новоизобретенном мокроколлодионном процессе съемки. Вещество, составлявшее его основу – коллодион (спиртовой или эфирный раствор пироксилина). Он был создан в 1846 году Кристианом Фридрихом Шёнбейном Christian Fridrich Schonbein (1799–1868), а в 1850–1851-м возможность использование коллодиона в качестве эмульсионного носителя независимо друг от друга открывают французский фотограф **Гюстав Лёгре**, а также англичане **Роберт Бинэм (Robert Bingham, 1824–1870)** и **Фредерик Скотт Арчер (Frederick Scott Archer, 1813–1857)**. При этом Лёгре лишь частично публикует собственные находки, отчего лавры открытия достаются граверу и скульптору Арчеру. Арчер использует покрытые коллодием стеклянные пластинки в качестве негативов. Стекло дает четкое и незернистое изображение, а коллодий весьма чув-

ствителен к свету. В этом процессе гораздо меньше, чем у дагеротипа, время выдержки, а визуальная точность сочетается с возможностью размножения бумажных отпечатков (как и в калотипии), что дает возможность печати в относительно крупных выставочных форматах. Когда же в 1855-м внедряется техника печати на альбуминовой бумаге, новая технология обретает законченность. Скотт Арчер разрешает использовать свой процесс без каких-либо патентных ограничений, благодаря чему в истории медиума наступает следующая эпоха, продолжающаяся до самого конца 1870-х и открывающая дорогу коммерческой экспансии фотографии. В эту пору в профессию оказывается вовлеченным большое количество фотографов, привлекающих клиентов и элегантными студиями, и небывалым разнообразием возможностей фотопечати на самых разных материалах, не говоря уже о самом модном новшестве – *carte-de-visite*.

Мокроколлодионным процесс называется потому, что перед экспонированием стеклянные пластинки сенсibiliзируют водным раствором нитрата серебра. Теперь фотограф вынужден включать дисциплированную воду в свой экспедиционный комплект, по объему и весу значительно больший требовавшегося ранее, при дагеротипировании. Такой комплект, помимо воды, включает палатку, штативы, поддоны, шкалы, химикалии, стеклянные пластинки необходимых форматов и набор камер под каждый из них. На месте, чтобы обработать негатив, фотографу нужно очистить стеклянную

пластинку; приготовить и нанести на нее коллодий, опустить пластинку в ванну с чувствителем, экспонировать в камере-обскуре; проявить пластинку пока коллодий не высох, закрепить изображение и, наконец, покрыть его лаком. Звучит устрашающе, однако преимущества процесса (главные из которых – большая резкость и гораздо более короткая, менее секунды, выдержка) все равно покрывают его недостатки: он позволяет получить более предсказуемый результат за более короткое время.

Для печати при мокроколлодионной съемке используется как прежняя солевая бумага, так и (в несравненно большем объеме) новоизобретенная альбуминовая. Она дает четкое, контрастное изображение и обладает глянцевой поверхностью. Главным же недостатком как солевых, так и альбуминовых фотобумаг является их неустойчивость, приводящая к быстрому выцветанию изображений. Кроме того, альбуминовая эмульсия сверхчувствительна к голубой части спектра и недостаточно чувствительна к зеленой и красной, отчего на отпечатке получается либо перетемненный первый план, либо белое небо. Для решения проблемы поначалу долго использовали специальные маски и печать с двух негативов.

Введение мокроколлодионной технологии решительно влияет на популярность прежних процессов. Дагеротип в Европе 1850-х используется уже почти исключительно для портретирования, а в США к началу 1860-х вообще практически исчезает. В 1852-м Тэлбот отзывает свой патент на

калотипию, сохранив его действие только в сфере коммерческого портретирования, однако его технология все более угасает и в 1860-х лишь изредка используется любителями. Правда, когда после первых восторгов по поводу коллодия выясняется вся его сложность, ряд фотографов возвращается к использованию негативов на воощенной (в качестве средства улучшения четкости и тональной чувствительности) бумаге, описанной в 1851-м Гюставом Лёгре и введенной в практику **Роджером Фентоном** (о них речь впереди), которая так же, как и альбуминовая, позволяет добиваться высокой детальности. Фотография бурно развивается, но техника долго еще требует от профессионалов специфической сноровки, оставаясь весьма трудоемкой, капризной и требующей громоздкого оборудования.

Кодак-революция

Мокроколлодионный процесс сохраняет абсолютное лидерство вплоть до 1870-х годов. Но на рубеже 1870–1880-х английский физик **Ричард Меддокс (Richard Meadox, 1816–1902)**, работавший в микрофотографии, обнаружив пагубное влияние эфирных паров коллодия на свое здоровье, начинает искать альтернативу мокрому процессу. 8 сентября 1871 года он публикует в *British Journal of Photography* статью, в которой предлагает вместо коллодия покрывать стеклянную пластинку желатином. На основе этой идеи на-

чинают работать другие изобретатели, в числе которых и **Чарльз Беннетт (Charles Bennett)**, создающий в 1878 году сухую бромсеребряную желатиновую пластинку.

Поначалу эти пластинки менее чувствительны, чем мокрый коллодий. Однако после решительного усиления их светочувствительности (дающей возможность экспозиции в доли секунды) новый процесс приобретает популярность. Европейские и американские производители начинают индустриальное производство сухих фотопластин, которые, несмотря на их вес и хрупкость, будут использоваться вплоть до 30-х годов XX века. Альтернатива желатиновым пластинкам появляется в том же 1869 году, когда **братья Хэйат (John Hyatt, 1837–1920; Isaiah Hyatt)**, начинают использовать листы целлулоида; а в 1887-м **Ганнибал Гудвин (H.W. Goodwin)** вводит в практику ролик целлулоидной пленки, позволяющий делать несколько кадров подряд. Однако подлинной революцией в фотографии становятся новации американца **Джорджа Истмена (George Eastman, 1854–1932)**. В 1885 году вместо пластинок он вводит в употребление роликовую (катушечную) фотопленку на бумажной основе. Правда, бумага оказывается непрочной и не отвечает требованиям профессионалов к качеству получаемого изображения. Поэтому к весне 1889-го Истмен заменяет старую пленку на новую, целлулоидную. А чуть раньше, летом 1888 —го, выводит на рынок новую фотокамеру *Kodak № 1* (название не имело смысла, зато было легким в произне-

сении и запоминающимся), представляющую собой портативный ящик с фиксированным фокусом. Камера дает резкое изображение, начиная с расстояния в 8 футов (около 2,5 м.), и продается в комплекте с катушкой пленки (сначала бумажной, затем целлулоидной) на 100 кадров, стоимость комплекта – 25 долларов. Отсняв пленку, покупатель высылает камеру с роликом внутри на адрес «*Eastman Company*» (Рочестер, штат Нью-Йорк), а та, за дополнительные 10 долларов, возвращает ему ее перезаряженной, в комплекте с напечатанными снимками (с характерными изображениям в форме круга).

С появлением «Кодака» наступает эпоха массовой моментальной съемки с рук. «*Вы нажимаете на кнопку, мы делаем все остальное*» (*You press the button, we do the rest*) – гласит рекламный слоган «Кодака». В нем ясно выражается стратегия компании сделать фотографическую съемку настолько простой, чтобы она была доступна не только профессионалам или умудренным любителям, но буквально каждому. Так на свет появляется мгновенный снимок в сегодняшнем понимании, снэпшот (snap-shot, термин ввел Джон Гершель). Он становится той безыскусной, универсально демократической, внеэстетической формой фотографии, которую культурная теория XX века рассматривает как полигон оптического бессознательного.

Простота «Кодака» была достаточна для того, чтобы пользоваться камерой могла даже домохозяйка, в то время как

химия и все прочие технические сложности оставались мужчинам. Соответственно ориентация на женщин среднего класса оказывается программно заложенной в идеологию раскрутки камеры «Кодак». Реклама продукта по преимуществу показывает с камерой в руках женщину, причем часто рядом с другой женщиной. В 1893 году компания создает образ *Kodak girl* – независимой, стильной и молодой любительницы, отныне олицетворяющей новый бренд. А в 1900-м в производство запускается совсем дешевая модель *Vox Brownie*, стоимость которой составляет четверть средней недельной зарплаты, что делает эту камеру доступной представителям всех общественных слоев, кроме беднейшего. Причем реклама теперь уже ориентирована на детей.

Стратегически перспективная ориентация на новый слой потребителей со временем приводит даже к «феминизации» самих камер: в конце 20-х камеры «Кодак» производятся в модных – ярко-розовом, голубом и зеленом – цветах, а *Vanity Kodak* комплектуется губной помадой, зеркальцем и пудрицей.

Стереοфотография

В ранний период истории фотографии возникают две формы фотографического изображения, достигшие экстраординарной популярности. Это «визитная карточка» (*carte-de-visite*) и стереοфотография. О первой речь пойдет в сле-

дующей лекции, о второй же – прямо сейчас.

Стереодиаграмму в конце 1830-х изобретает друг Тэлбота, ученый и изобретатель **Чарльз Уитстон (Charles Wheatstone, 1802–1875)**, а выводит на рынок французский оптик **Жюль Дюбок (Jules Duboscq, 1817–1886)**. В 1838-м Уитстон демонстрирует явление бинокулярности перед Королевским обществом, используя стереоскоп домашнего производства. Возможно, первые стереодиаграммы создаются в 1839-м и демонстрируются в Брюсселе в 1841-м, однако первый стереоскоп для практического использования создает **Дэвид Брюстер (David Brewster, 1781–1868)** в 1847-м, а в 1856-м он же издает учебник по стереодиаграмме. Стереодиаграмма производится камерой с двойным объективом и дает пару изображений, сделанных под чуть разным углом. Обычный размер изображений составляет примерно 10x10 см, что сокращает время на съемку и дает возможность моментального снимка, а также минимизирует стоимость.

Стереодиаграмма, которую рассматривают через стереоскоп, дает форсированную перспективу, тем самым повышая степень иллюзии изображенного, а, кроме того, полностью отсекает окружающее физическое пространство, что опять-таки увеличивает ощущение реального присутствия, подобно тому, как это случается при просмотре фильма в кинозале. Кроме прочего, сходство стереодиаграммы с кинематографом существует и во временном смысле: совре-

менники упоминают о том, насколько больше, нежели при рассматривании «бумажной» фотографии, времени хочется потратить на рассматривание стереоснимка. **Оливер Уэнделл Холмс Старший (Oliver Wendell Holmes Sr., 1809–1894)**, американский физик и поэт, создавший в 1859-м недорогую разновидность стереоскопа, с восприятием стереоснимка ассоциирует даже измененные состояния сознания: *«По крайней мере, отгораживание от окружающих предметов и, как следствие этого, сосредоточение внимания производят восторг, подобный тому, который мы испытываем во сне, когда нам кажется, что мы покинули тело и, паря, перелетаем из одной странной сцены в другую, словно бестелесные духи»*. Он также утверждает, что в будущем *«изображение должно стать более важным, чем сам объект и фактически сделает объект устраняемым»*.

Фотографы, в частности, Антуан Клоде, обращаются к стереофотографии сразу же, как только метод становится известен. Широкая публика же открывает стереофотографию в 1851 году на Всемирной выставке в Лондоне, после чего (во многом благодаря королеве Виктории) она достигает популярности, сравнимой с популярностью «визитной карточки».

В 1856 году ученый Роберт Хант (Robert Hunt, 1807–1887) пишет в *Art Journal*: *«Сегодня стереоскоп можно встретить в любой гостиной; философы обсуждают его ученым языком, дамы восторгаются его волшебными кар-*

тинами, дети с ним играют». Таким образом, во второй половине XIX века стереография выполняет роль аналогичную телевидению в XX столетии, обеспечивая развлечение, образование, пропаганду, духовный подъем и эстетическую поддержку. Так же, как и телевидение, она становится формой времяпрепровождения, способствующего скорее пассивной осведомленности, чем информированному пониманию. Стереодиаграмма, в частности, показывает, что иллюзия сама по себе достаточна, чтобы сделать картинку интересной и, следовательно, продаваемой. И в этом смысле диорама, стерео фотография и кинематограф, равно пользовавшиеся большой и сразу возникшей популярностью, образуют единую линию преемственности.

В 1854-м (то есть в год появления «визитной карточки») британская London Stereoscopic Company, выпускающая как стереоизображения, так и стереоскопы, выходит на рынок со слоганом *«Ни одной гостиной без стереоскопа»* и через два года уже насчитывает в своем каталоге более 10 тысяч видовых снимков. К 1859-му году их количество возрастает до 100 тысяч, а в 1875 – до 500 тысяч. Американская компания Langenheim Brothers, успешно продающая дагеротипы, также числит в своем каталоге тысячи стереоскопических видов. В Америке мода на стереофотографию продолжалась дольше всего – до конца века. Стереоскоп стоит один-два доллара, а еще за сумму от полутора до шести долларов можно приобрести дюжину стереоизображений.

Таким образом, образуется огромный рынок стереофотографии, и британская пресса в конце 1850-х пишет о «*стереоскопическом трэше*», позиции которого в следующем десятилетии только укрепляется. Один из обозревателей в 1858-м в отзыве на *5-ую Ежегодную фотографическую выставку (Fifth Annual Photographic Exhibition)* в Лондоне патетически восклицает: *«Видеть как простиитурует такой благородный инструмент во всех этих сентиментальных «Свадьбах», «Крещениях», «Кринолинах» и «Призраках» вполне достаточно, чтобы отворотить всякого, у кого есть изысканный вкус. Мы с горечью наблюдаем, как в последнее время фотографы публикуют изображения, которые, по меньшей мере, сомнительны с точки зрения деликатности».*

Сентиментальность, шутки, ужас, мелодраматические эффекты и порнография характеризуют материал массовых фотографических развлечений XIX века. Некоторые стереоскопы даже выпускаются в комплекте с закрывающимися ящиками-комодиками, они предназначены для джентльменов, стремящихся уберечь глаза остальных членов семьи от рискованных изображений.

Правда, к сказанному следует добавить и то, что изображения, сделанные многими хорошими фотографами, публика XIX века узнает именно по стереофотографиям.

Репродукция фотографии

Фотография как медиум с самого начала была ориентирована, во-первых, на тиражное воспроизведение, преодолевающее элитарность традиционного изобразительного искусства, во-вторых, на интеграцию в массовые печатные издания, в том числе периодические. Именно в прессе она найдет свое самое широкое применение, окончательно завоевав сферу массовой визуальности уже в XX веке. Поэтому поисков способов эффективного репродуцирования столь важен в ранней истории фотографии. Однако путь к успеху оказывается долгим и непростым.

Как мы помним, гелиография Ньепса прямо ориентируется на получение множественных отпечатков, однако развитие ньепсовских разработок Дагером в конце концов приводит к созданию уникального фотографического изображения, размножение которого выглядит столь же затруднительным, как и в случае с технологией гелиографии. Этот недостаток последующие энтузиасты всячески пытаются исправить.

Еще с начала 40-х годов Иполлит Физо начинает делать гравюры с дагеротипов, однако их качество невозможно сравнить с уникальной дагеротипной пластинкой. У Тэлбота с его негативно-позитивным процессом подобных проблем не существует: количество отпечатков с негативного изобра-

жения ничем не ограничивается. Зато существуют трудности, связанные с внедрением фотографических процедур в полиграфическое производство. Зимой 1843–1844 годов в городе Рединге (*Reading*) к западу от Лондона Тэлбот открывает первую фототипографию *Reading Establishment*. Здесь на основе разделения труда работает 6–7 человек. Успев выпустить 4 тэлботовских издания, типография закрывается в 1847-м году в результате коммерческого неуспеха. Среди изданий в первую очередь следует назвать «*Карандаш природы*» (*The Pencil of Nature*) в шести выпусках, печатающихся с 1844 до 1846 года. «*Карандаш природы*» – это одновременно романтическая история семьи, рекламная брошюра, антикварный трактат, путеводитель и элементарная техническая монография, в которой технология калотипии не только описывается, но и иллюстрируется оригинальными отпечатками на солевой бумаге. Другое издание, «*Солнечные картины Шотландии*» (*Sun Pictures of Scotland*), печатается в 1844–1845 годах и представляет собой портфолио с двадцатью тремя отпечатками. Технология *Reading Establishment* целиком основывается на ручных процессах, поэтому о массовом тираже, низкой стоимости и коммерческом успехе речи идти не может; к тому же изображения оказываются нестойкими и быстро выцветают.

В начале 50-х однако появляются новые предприятия, где используется тэлботовская технология, усовершенствованная Бланкар-Эвваром. В 1851-м он открывает печатню со

штатом в 40 человек в пригороде Лилля. Внесенные им улучшения в процесс позволяют стандартизировать операции, сократить время отдельных стадий производства и уменьшить издержки. В результате до 1855 года Бланкар-Эврар выпускает два десятка альбомов (в виде папок с отпечатками на солевой бумаге) на разные темы, отпечатанных более чем с 500 клише. Если в Рединге воспроизводятся изображения Тэлбота и фотографов его окружения, то здесь большая часть снимков принадлежит французским и бельгийским калотипистам. Однако и это предприятие закрывается по тем же причинам, что и редингское, в то самое время, когда использование калотипии окончательно сходит на нет.

Будущее фотографической репродукции принадлежит фотомеханическим процедурам (сам этот термин введен в 1880-х), то есть печати с клише по типу гравюры (в частности, литографии, с которой экспериментирует еще Ньепс). В 1850-х такие технологии разрабатывают французы **Шарль Негр** и **Эдуар Бальдю**, австриец **Пауль Преч (Paul Pretsch, 1803–1873)**, и опять же Фокс Тэлбот, взявший в 1858-м очередной патент на «фотографическое гравирование». А двумя годами раньше любитель фотографии и искусства герцог де Люйне (**Duc de Luynes**) под эгидой **Французского общества фотографии (Societe Francaise de Photographie)** объявляет конкурс на методику получения невыцветающих отпечатков, по возможности относящуюся к типу фотомеханических процедур. И в следу-

ющем десятилетия его выигрывает **Альфонс Луи Пуатвен (Alphonse Louis Poitevin, 1819–1882)**, еще в 1855 запатентовавший технологию «угольной печати» (carbon printing), дающей стойкое и сочное изображение. Это изобретение в 1864-м совершенствуется британцем **Суоном Джозефом Уильямом (Joseph William Swan)**, в своей новой форме позволяя печатать до полутора тысяч изображений в день, и именно на нем в дальнейшем будут основываться фотомеханические процессы. Наиболее распространенной сначала становится вудберритипия (woodburytype), созданная **Уолтером Вудберри (Walter Bentley Woodbury, 1834–1885)** в 1865-м. Затем, в 1868 году ее сменяет коллотипия (*colloTYPE*, не путать с калотипией) или фототипия: ее основу изобретает Пуатвен. До практического применения коллотипию доводит **Йозеф Альберт (Joseph Albert, 1825–1886)**, у нее существует также и цветной вариант. А в 1879-м появляется фотогравюра (г е л и о г р а в и р о в а н и е, изобретенное **Карлом Кличем (Karl Klic, 1841–1926)**) – и т. д. Именно изобретения Альберта и Клича создают возможность высококачественной фотографической печати.

Параллельно развиваются способы тиражирования фотографий. Многие издательства, занимающиеся эстампами, вовлекаются в производство тиражной фотографии. Предприятие **братьев Алинари (Fratelli Alinari)**, основанное в 1854 году, вскоре находит соперников в лице издательства «Фрум» (*F. Frith and Co*), основано в 1856-м) и торгового до-

ма Адольфа Брона (основан в 1859-м). Поначалу представляя собой малые индивидуальные предприятия, они постепенно достигают статуса больших издательских домов (в 60-х у Фрита в каталоге 10,000; у Брона – 6,000, у Алинари целых 70 000 снимков; и все они продаются в виде отдельных изображений, альбомов или папок). В 1859-м журнал *Monitor de la photographie* характеризует подобный каталог из магазина братьев Годенов следующим образом: *«Все сюжеты, предметы всяческого рода и вида со всех земель и стран представлены во многих тысячах экземпляров. Для каждой серии создан свой каталог, обычно весьма внушительный по объему, а список (поименованных в нем) отпечатков непрерывно обновляется и умножается. Покупатель проводит многие часы, изучая разновидности снимков род за родом и вид за видом, но все равно не в силах увидеть хотя бы сотую часть этого музея.»*

Мгновенная фотография, фотография движения

Уменьшение времени экспозиции в фотографии XIX века является задачей столь же важной, как и нахождение эффективной фотомеханической технологии. В самом общем смысле можно сказать, что это разные направления единого процесса. В первом случае происходит размножение изображений во времени, во втором – в пространстве. В пер-

вом случае результатом оказываются массовая snap-shot фотография и кинематограф, во втором – фотоиллюстрированная массовая пресса. В целом же процесс ведет к созданию развитой системы масс-медиа, а его формы (тиражное статичное и движущееся изображения) окончательно объединяются уже в эпоху цифровой революции конца XX столетия.

В 1839 году экспозиция, требуемая для получения дагеротипа, составляет от пятнадцати до тридцати минут. (Тэлбот в одном из своих писем пишет: *«Лорд Брум (Brougham) уверял меня однажды, что сидел для своего дагеротипного портрета полчаса на солнце и никогда не страдал более в своей жизни, чем в тот раз»*). В начале 1850-х экспозиция, необходимая при мокроколлодионном процессе, занимает уже секунды. Летом 1854-го Джон Диллуин Льюэллин упоминает о том, что атакует *«беспокойные волны»*, – в чем достигает впечатляющего результата, судя по тому, что награждается серебряной медалью на Всемирной выставке в Париже в 1855-м за группу из четырех снимков под названием *«Движение»*.

Но одно дело – физическое сокращение времени экспозиции, дающее возможность получить мгновенный снимок. Другое – создание такой технологии, в которой сама эта *«мгновенность»* приводит к качественно новому явлению – замене единичного фотоснимка серией последовательных, постадийных изображений жизненного процесса, итогом ко-

торой становится изображение движущееся. То самое, что лежит в основе великого детища фотографии – кинематографа, официальными изобретателями которого становятся в 1895-м братья **Огюст и Луи Люмьер (Auguste and Louis Lumière, 1862–1954; 1864–1948)**.

К середине XIX века, на фоне развивающейся индустрии и рынка, неспособность фотографии показывать изменения во времени становится нетерпимым. Прорыв в этой области связан с двумя фигурами. Одна из них – **Эдвард Майбридж (Eadweard Muybridge, урожденный Edward James Muggeridge, 1830–1904)**, известный в истории медиума прежде всего использованием серии камер для фиксации движения, а также изобретением приспособления под названием зупраксископ (zoopraxiscope) – прямого предшественника кинопроектора.

Родился Майбридж в Кингстоне-на-Темзе (Kingston-on-Thames, графство Суррей) в Англии. В начале 1850-х он эмигрирует в США и в 1855-м поселяется в Сан-Франциско, где становится издательским агентом и книготорговцем. В 1860-м, восстанавливая здоровье в Англии после тяжелой аварии дилижанса, впервые проявляет интерес к фотографии. В 1866-м возвращается в Сан-Франциско и погружается в фотографический бизнес, публикуя свои изображения под псевдонимом Хелиос (Helios). Возможно, в это время он работает помощником известного пейзажного фотографа **Карлтона Уоткинса** (об Уоткинсе речь впереди), поскольку

ку многие из фотографий долины Йосемити, принесших ему известность, повторяют виды, сделанные последним. В течение нескольких лет Майбридж путешествует. В 1868-м в составе армейской экспедиции он отправляется на съемки на Аляску, только что проданную Россией США. В 1871-м снимает для *Калифорнийской геологической службы (California Geological Survey)*, а в 1873-м по заказу *Центральной тихоокеанской железной дороги (Central Pacific Railroad)* на индейских территориях. В этот период происходят еще два события, имеющие далеко идущие последствия для его жизни: в 1869 году он начинает заниматься фотоизобретательством и создает один из первых фотографических затворов, а в 1871-м женится на *Флоре Стоун (Flora Stone)*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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