

С. П. Хохлова

<https://orcid.org/0009-0001-1278-7977>✉ hohlovav@gmail.com*Государственный университет «Дубна»
(Россия, Дубна)*

ФОТОГРАФИИ ЭЖЕНА АТЖЕ КАК ВЫРАЖЕНИЕ ПРЕДМЕТНОСТИ АРХИТЕКТУРЫ: ОТЕЛЬ БОВЭ

Аннотация. В статье сопоставлена репрезентация архитектуры во французском и российском академическом искусствознании, с одной стороны, и в фотографиях Эжена Атже, с другой. Точкой отсчета для искусствоведческих описаний стал анализ Жака-Франсуа Блонделя, подкрепляемый рисунками Жана Маро. Выбор анализируемых им и более поздними исследователями характеристик отражает схематизм в понимании архитектуры, ее дистанцированность от человека, отсутствие экзистенциальных характеристик. Такое представление находит соответствие в иллюстративном материале — в предпочтении чертежам, планам, фронтальной точке зрения, отсутствию в нем человека. Снимки Атже в силу личностных особенностей автора, а также фотографии как вида искусства в целом, отразили упускаемые искусствоведами характеристики архитектуры, связанные с ее принципиальной иммерсивностью и неразрывностью с жизненным миром человека. Атже достигает этого эффекта с помощью сложных ракурсов, естественности зрительного охвата, серийности фотографий. «Неприкрашенность» снимков старых зданий соответствует естественности их старения, актуальной и потенциальной руинированности как важной характеристики архитектуры. На основе проведенного анализа делается вывод о необходимости пересмотра предмета архитектуроведения в сторону его большей многомерности, неотрывности от человека, динамичности и неопределенности.

Ключевые слова: история архитектуры, теория архитектуры, мультисенсорика, периферийное зрение, иммерсивность архитектуры, руины, жизненный мир, Жак-Франсуа Блондель, Эжен Атже, Георг Зиммель, Вальтер Беньямин, отель Бовэ

Для цитирования: Хохлова С. П. Фотографии Эжена Атже как выражение предметности архитектуры: отель Бовэ // Шаги/Steps. Т. 10. № 1. 2024. С. 297–323.

<https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-297-323>



Поступило в редакцию 24 мая 2023 г.; принято к печати 14 августа 2023 г.

S. P. Khokhlova

<https://orcid.org/0009-0001-1278-7977>
✉ hohlovasv@gmail.com

State University “Dubna”
(Russia, Dubna)

PHOTOS BY EUGÈNE ATGET AS EXPRESSION OF OBJECTIVITY OF ARCHITECTURE: HÔTEL DE BEAUVAIS

Abstract. The article compares the representation of architecture in French and Russian academic art history, on the one hand, and in Eugène Atget's photographs, on the other. The starting point for the art historical descriptions is Jacques-François Blondel's analysis, supported by Jean Marot's drawings. The choice of characteristics analyzed by Blondel and later researchers reflects the schematism in the understanding of architecture, its distance from the human being, and its lack of existential characteristics. This representation finds correspondence in the illustrative material — in the preference for drawings, plans, frontal point of view, and the absence of the human being in it. Atget's images, due to the personal characteristics of their author, as well as of photography as an art form in general, reflected those characteristics of architecture which art historians overlooked, and which are related to its fundamental immersiveness and inseparable connection with the human lifeworld. Atget achieves this effect with the help of complex angles, naturalness of visual coverage, and seriality of photographs. “Unadorned” pictures of old buildings correspond to the naturalness of their aging, to actual and potential ruin as an important characteristic of architecture. On the basis of the analysis, the conclusion is reached about the need to revise the subject of architectural studies in the direction of its greater multidimensionality, inseparability from the human being, dynamism and uncertainty.

Keywords: history of architecture, architectural theory, multisensory, peripheral vision, immersiveness of architecture, ruins, lifeworld, Jacques-François Blondel, Eugène Atget, Georg Simmel, Walter Benjamin, Hôtel de Beauvais

To cite this article: Khokhlova, S. P. (2024). Photos by Eugène Atget as expression of objectivity of architecture: Hôtel de Beauvais. *Shagi / Steps*, 10(1), 297–323. (In Russian).

<https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-1-297-323>



Received May 24, 2023; accepted August 14, 2023

В статье предлагается сопоставить предметность архитектуры, отраженную в вербальной и визуальной репрезентации в историко-архитектурных исследованиях, с одной стороны, и в фотографиях Эжена Атже, с другой. При этом автор не претендует на специальный анализ проблемы соотношения архитектуры и фотографии как видов искусства, а также на анализ особенностей архитектурной графики.

Под предметностью мы будем понимать то, что выбирается для анализа в качестве архитектуры, определенную иерархию ее характеристик. Так, описывая архитектуру в рамках формально-стилистического или иконологического подхода, мы не берем в расчет акустические характеристики архитектурного сооружения, если только они не связаны напрямую с его основной функцией, хотя они являются его неотъемлемой частью. По традиции относя архитектуру к искусствам визуальным, мы нередко забываем о ее синтетическом характере. Визуальные характеристики архитектуры также подвергаются редукции.

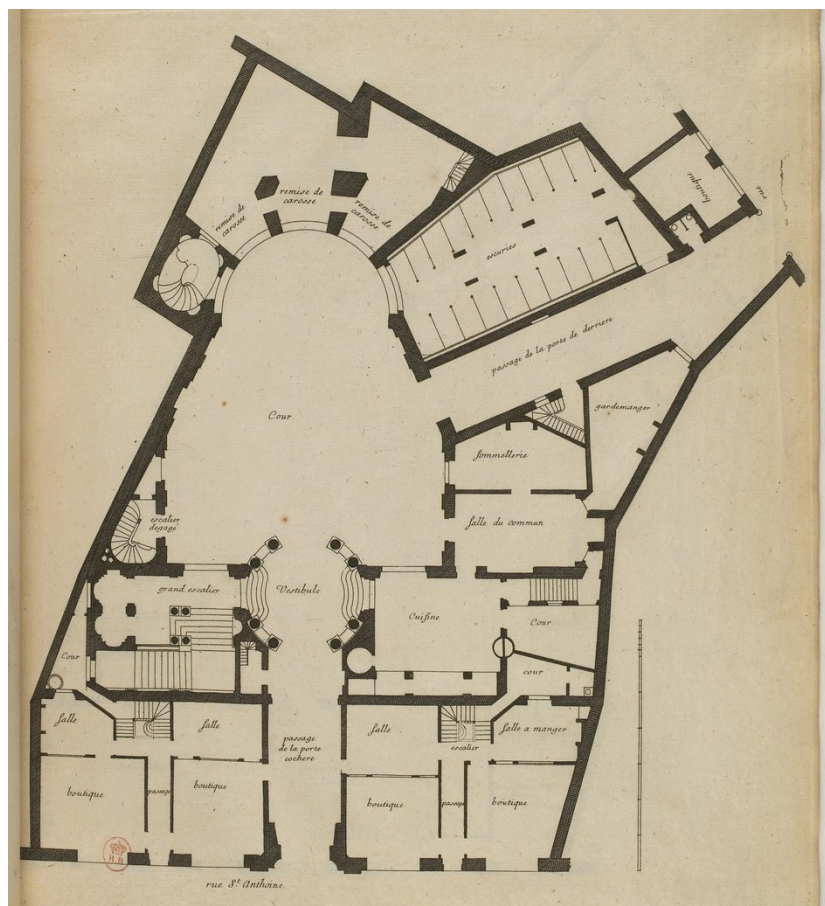
Предметность не совпадает с сущностью, которая может оставаться для нас скрытой. Она интерсубъективна, является следствием сознательного или неосознаваемого консенсуса исследователей, но ее можно рационально описать. В отличие от сущности, предметность зависима от господствующих в науке парадигм или стереотипов.

Название статьи может восприниматься как метафорическое, потому что наука — это сфера дискурсивности, вербального выражения. Только словесное описание представляется проясненным, а фотография, кажется, сама требует рационально-вербального анализа. Будучи искусством, она зависима от условности стиля своей эпохи. Но было бы наивным не замечать обусловленность языка гуманитарного знания господствующей парадигмой. Наука (в частности, история архитектуры или искусствоведение), как и философия, стремящаяся осмыслить реальность, неизбежно ограничена в познавательных возможностях картиной мира своего времени.

Сопоставление разделенных во времени и специфике выразительности разных видов искусств — фотографии на примере снимков Атже, с одной стороны, и архитектуры на примере отеля Бовэ, с другой, — кто-то сочтет необычным, но это сопоставление поможет нам обратить внимание на недостаточность рефлексии архитектуроведения.

Сначала на примере парижского отеля Бовэ мы выявим особенности конструирования предметности в историко-архитектурных исследованиях, включая иллюстративный материал, а затем сопоставим их с репрезентацией отеля в снимках Атже. Этот отель был выбран для анализа потому, что благодаря цельности композиции и некоторым неординарным чертам планировки и декорации он имеет собственную историографию и иконографию¹.

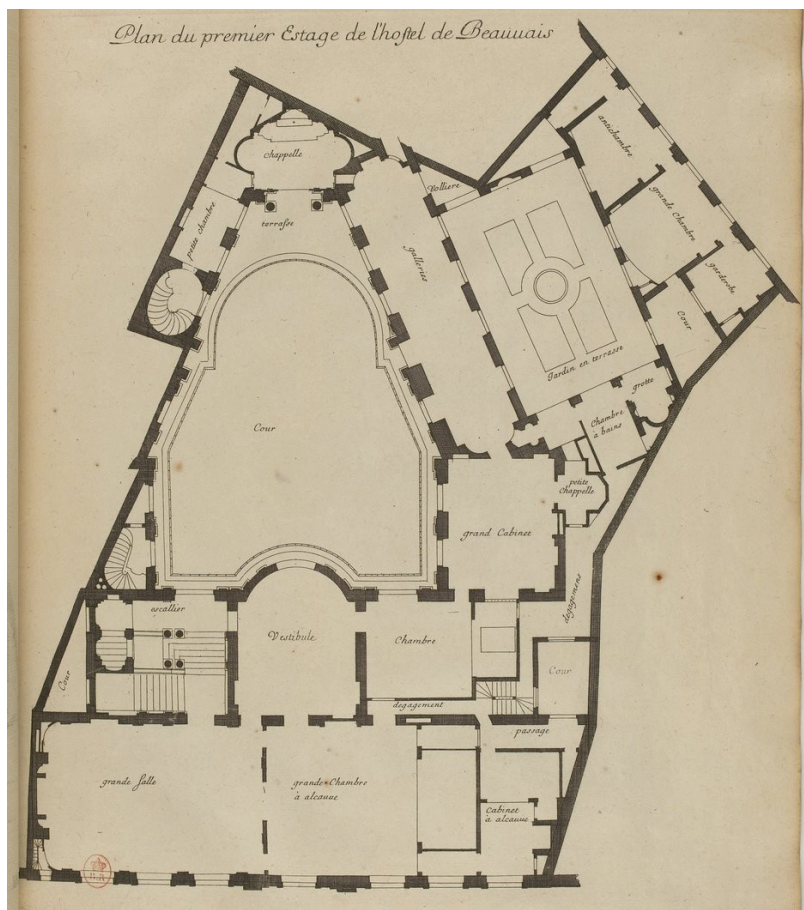
¹ Если архитектура отеля обладает выдающимися характеристиками, то его история «ординарна»: как и все парижские отели, он является «местом силы», через которое протянуты самые разные исторические нити. Надземная часть здания в основных



Ил. 1. Жан Маро. План первого этажа

Fig. 1. Jean Marot. Ground floor plan

формах была построена в 1654 г. по проекту архитектора Антуана Лепотра для супруги торговца тканями Пьера де Бове — Катерины Беллье, фрейлины королевы и первой любовницы Людовика XIV. При строительстве использовались камни, предназначенные для строительства Лувра. В 1660 г. исторические деятели, включая Анну Австрийскую и Мазарини, приветствовали с балкона отеля торжественный вход в Париж Людовика XIV с Марией Терезией. Затем особняк был приобретен семейством Орри. Позднее он перешел в руки Максимилиана ван Эйка, баварского посла при дворе Людовика XV, сдававшего часть здания под игорный дом. У него в гостях провел несколько месяцев семилетний Моцарт во время своего первого турне. После экспроприации в ходе революции в здании некоторое время располагалось бюро дилижансов. Затем отель был превращен в доходный дом. В начале XX в. он был приобретен еврейской семьей, которая в связи с ростом антисемитизма была вынуждена спешно и недорого продать его городу и погибла во время Холокоста. Затем в соответствии с законом 1948 г. о стабилизации уровня квартплаты отель сдавался небогатым жильцам и постепенно пришел в запустение. Наконец, после реставрации в 2004 г. в нем расположился парижский апелляционный суд.



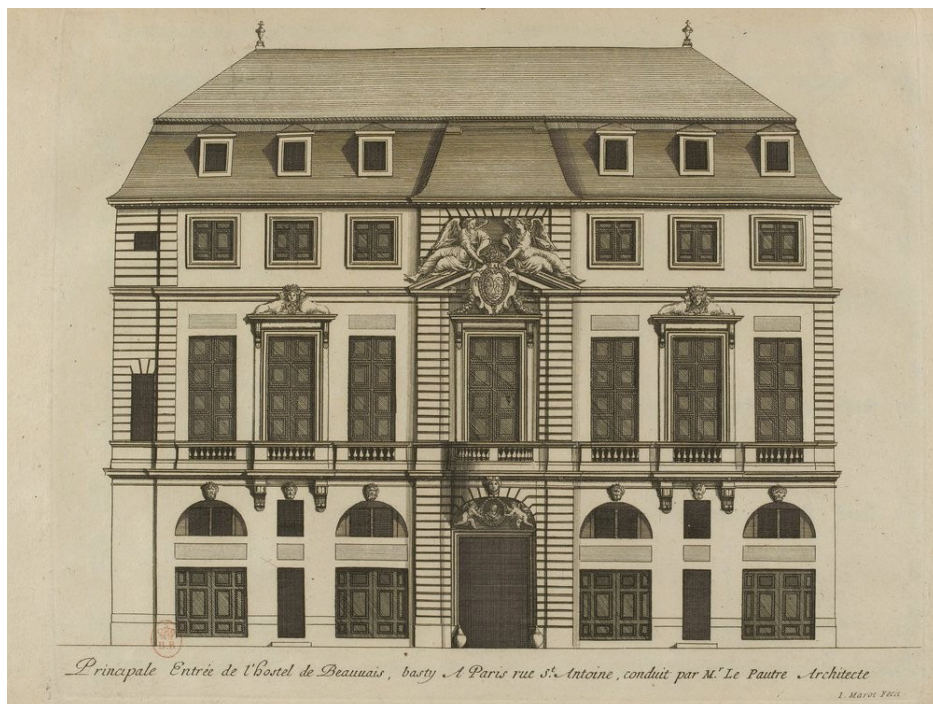
Ил. 2. Жан Маро. План второго этажа

Fig. 2. *Jean Marot. Plan of second floor*

Визуальная фиксация отеля появилась раньше вербальных описаний. Его первые известные изображения созданы архитектором и гравером XVII в. Жаном Маро. Планы первого и второго этажей, а также элевация — фронтальный вид главного фасада — входят в собрание гравюр «Французская архитектура» под условным названием «Большой Маро» (1686)² [Marot 1727. Col. 43, 44, 45] (ил. 1–3). Элевация, как и планы, имеет характер чертежа, за исключением светотеневой проработки архитектурных деталей и

² Первое издание «Большого Маро» было опубликовано в 1686 г. В дополненном виде переиздано при участии в качестве гравера и автора текста сына Маро Даниэля. Условное название было дано, чтобы отличить издание от «Малого Маро» (*Recueil des plans, profils, et élévations de plusieurs palais, chasteaux, églises, sépultures, grottes et hostels, bâtis dans Paris et aux environs ... [avant 1659]*).

скульптурного декора. В более ранней гравюре Маро, изображающей торжественный вход Людовика XIV в Париж и оживляемой фигурками участников праздника, стена также предстает чистым пространством листа бумаги, нейтральной поверхностью с очерченными на ней проемами окон и портала [Tronçon 1662 (после 34-й с. 1-й паг.)] (ил. 4).



Ил. 3. Жан Маро. Элевация

Fig. 3. Jean Marot. Elevation

Гравюры «Большого Маро» впоследствии становятся основой визуальной репрезентации отеля в историко-архитектурных трудах, служа не только подтверждением вербального анализа, но и отражением не сформулированного явно авторами понимания предметности архитектуры³. В частности, эти планы и элевацию заимствует в качестве иллюстраций для своей многотомной «Французской архитектуры» Ж.-Ф. Блондель [Blondel 1752, il. 235–237], о чем сам и сообщает. В соответствии с их порядком в книге автор дает первое словесное описание и архитектурный анализ отеля [Ibid.: 121–123]. Предметом его наблюдений становится прежде всего планировка — регулярная (несмотря на нерегулярность местности) и удобная (например, с достаточно большим помещением для карет,

³ Мы, конечно, также отдаем себе отчет в технических и финансовых ограничениях иллюстрирования книг.

чтобы ими можно было не загромождать двор). Эстетические достоинства и недостатки касаются прежде всего пропорций архитектурных элементов, которые могут соотноситься с бóльшим или меньшим вкусом, создавать перегруженный вид (*air de pesanteur*); подобные перегруженность, недостаток сдержанности и элегантности, по мнению Блонделя, характерны для творческой манеры Лепотра в целом.

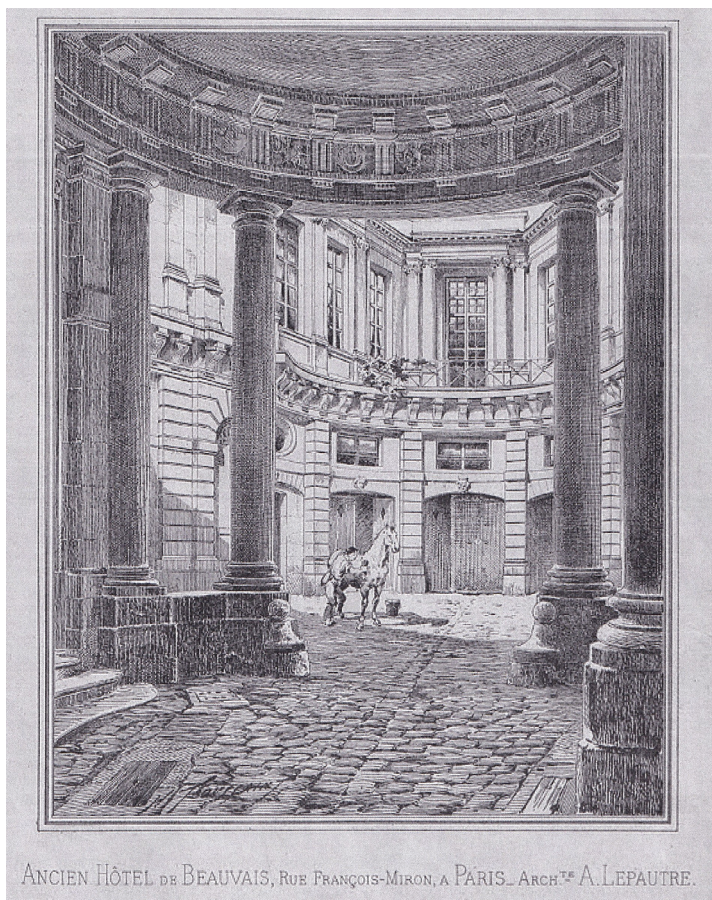


Ил. 4. Жан Маро. Торжественный вход Людовика XIV в Париж

Fig. 4. Jean Marot. Ceremonial entry of Louis XIV into Paris

Обратив внимание на отсутствие у Маро изображения фасада двора, Блондель замечает, что даже если бы оно и было, то представило бы его крайне несовершенно: этот вид заслуживает того, чтобы созерцать его на месте. Сюда даже стоит посылать молодых рисовальщиков и живописцев архитектуры для того, чтобы дать им возможность прочувствовать зрелищность «кьяроскуро» и чтобы научить их правдоподобно передавать цвета, свет, оттенки и тени [Blondel 1752: 122].

Связанным с отелем историческим анекдотам посвящена книга Жюля Кузена, хранителя музея Карнавале [Du Seigneur (15 mai): 362]. Разместив в ней рисунок Маро и выполненное в той же манере изображение искаженного переделками уличного фасада, он добавляет репродукцию гравюры со светотеневыми эффектами и асимметричным (для придания большей живописности) видом полюбившегося впоследствии историкам искусства двора с двумя женскими фигурами в качестве стаффажа [Cousin 1864 (фронтиспис)].



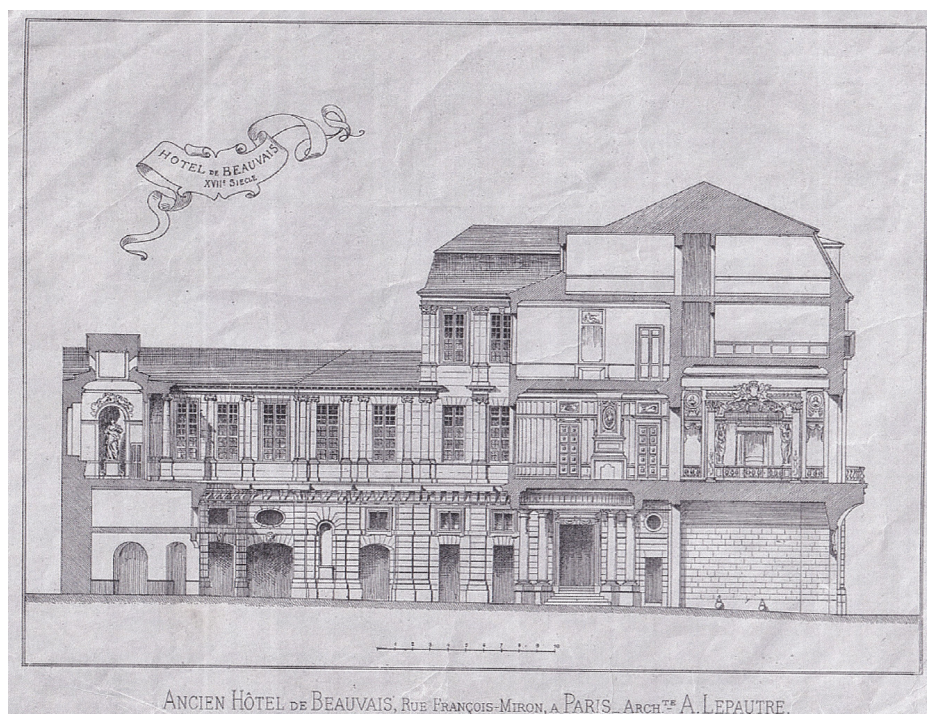
Ил. 5. Морис Дю Сеньор. Вид двора

Fig. 5. Maurice Du Seigneur. Courtyard view

В следующий раз отель стал предметом специального рассмотрения в конце XIX в. в цикле статей Мориса Дю Сеньора [Du Seigneur 1886]. В соответствии с широтой своих интересов архитектора, реставратора, историка искусства, публициста и хроникера (см.: [Fiore 2013]) он как приводит связанные с отелем занимательные истории, так и пишет об «архитектурной стороне» [Du Seigneur 1886: 363], вслед за Блонделем понимая под ней преимущественно планировочную структуру и ордерные и декоративные элементы⁴, и восхищается «перспективой декора, поистине театрального» [Ibid.: 362]. К изображениям Маро в публикации добавляются два живописных рисунка (как будто в

⁴ На основании такого анализа, «декоративной фантазии» и «богатства орнамента» он также уточняет атрибуцию отеля и предполагает в качестве соавтора Антуана Лепотра — его старшего брата, гравера и декоратора Жака Лепотра, мотивы которого активно использовались другими архитекторами [Du Seigneur 1886: 379].

ответ на призыв Блонделя) с видом двора, оживляемого лошадкой (ил. 5) [Du Seigneur 1886, pl. 61], и вестибюля с лестницей [Ibid., pl. 58], а кроме того, соответствующие новому археологическому и реставрационному подходу и новому этапу развития архитектурных чертежей план и рисунок исследованного автором подвала [Ibid.: 379]⁵, а также разрезы — продольный разрез всего отеля [Ibid., pl. 59] (ил. 6) и разрез вестибюля с лестницей.



Ил. 6. Морис Дю Сеньор. Продольный разрез

Fig. 6. Maurice Du Seigneur. Longitudinal section

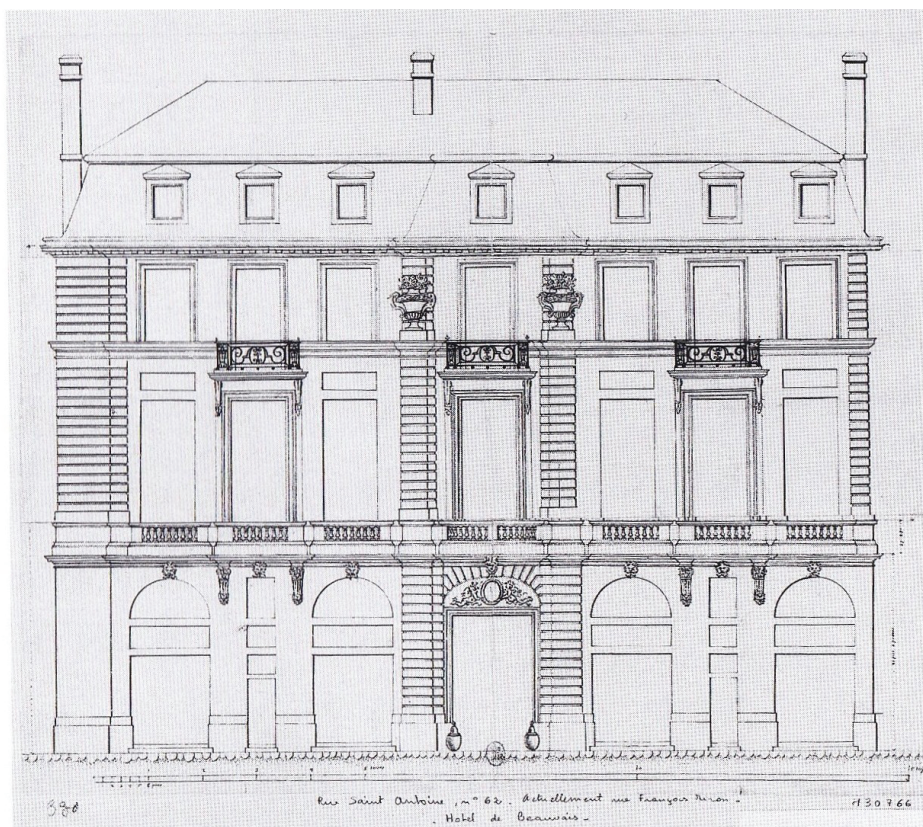
Затем во французском искусствоведении памятник рассматривается в фундаментальной «Истории французской архитектуры» Ж.-М. Перуза де Монкло, который вновь отмечает достоинства планировки, подтверждаемые планами Маро, и живописность фасада двора, иллюстрируемую рисунком Сеньора⁶ [Pérouse de Montclos 1989: 233, il. 267–269]. Для демонстрации некоторых деталей и способов организации уличного фасада, к примеру новых для середины XVII в. балконов, автор выбирает гравюру

⁵ Работая в качестве реставратора отеля, Дю Сеньор исследовал подвалы со стрельчатыми сводами, оставшиеся от аббатства Шали и относящиеся к XIII в.

⁶ Эту характеристику автор вводит в компаративный анализ и отмечает сходство парижской и римской архитектуры XVII в.: «Нет такого места во всем Париже, где можно в большей степени чувствовать себя как в Риме» [Pérouse de Montclos 1989: 231].

Маро, на которой эти балконы заполнены наблюдающими торжественный вход короля в Париж участниками праздника [Ibid.: 234, il. 270].

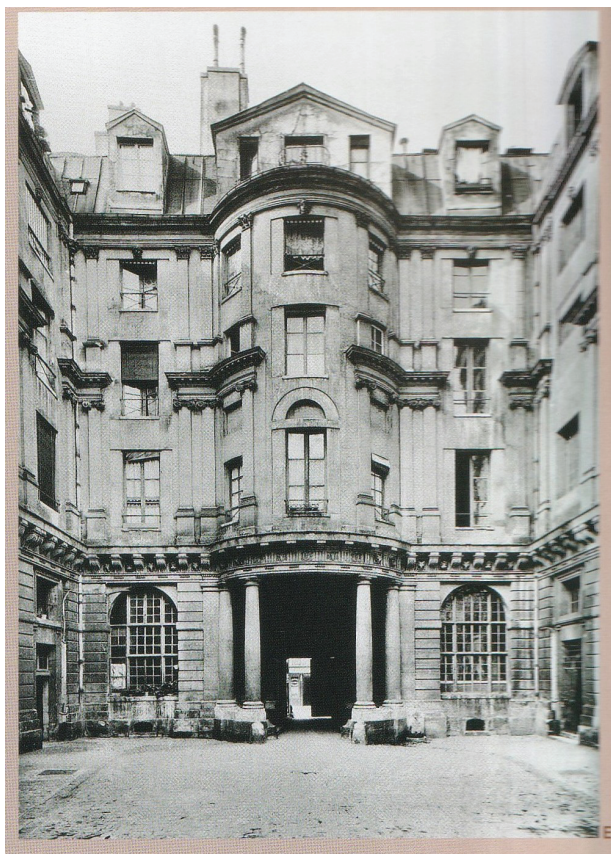
Множество подробностей об отеле Бовэ содержится в богато иллюстрированном энциклопедическом по охвату издании «Частные отели Парижа: от Средних веков до Прекрасной эпохи» А. Гади. Они касаются, в частности, принципов организации пространства и помещений отеля, а также особенностей лестницы, висячего сада, суперпозиции ордеров [Gady 2008: 56, 59, 60, 65, 67, 69, 72, 77, 82; 140, 124, 114]. Помимо знакомых нам планов и фасада Маро (из «Торжественного входа Людовика XIV в Париж»), в книге приводится прорисовка уличного фасада до и после переделок XVIII в. (ил. 7), выполненная архитектурным бюро Робера де Котта, повторяющая основные особенности рисунков Маро [Ibid.: 117].



Ил. 7. Архитектурное бюро Робера де Котта
Уличный фасад отеля Бовэ после переделок XVIII в.

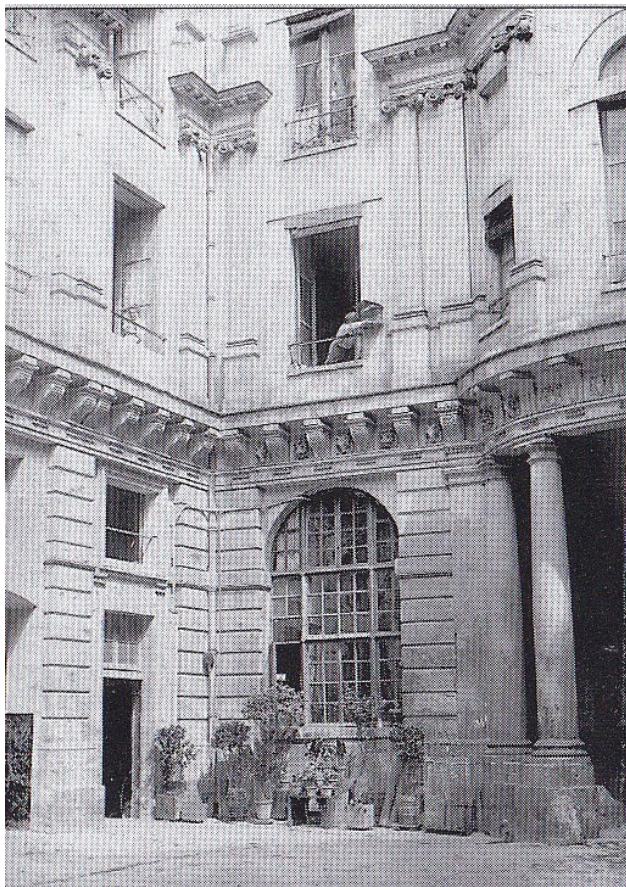
Fig. 7. Architectural Bureau of Robert de Cotte
Street facade of the Hôtel de Beauvais after alterations of the 18th century

С развитием полиграфии, а также, очевидно, в качестве компенсации стерильности архитектурных чертежей, в иллюстративный ряд исследований второй половины XX в. начинают вводиться фотографии, но их выбор также показателен. В упомянутой монографии А. Гади, кроме не имеющих выраженных стилистических характеристик современных изданию фотографий, воспроизводятся снимки начала XX в. с фронтальной точкой зрения на вестибюль со стороны внутреннего двора [Gady 2008: 199] (ил. 8). В другом издании этого автора, имеющем характер исторического путеводителя, помимо такого же фронтального вида двора с противоположной стороны, появляется фотография маленького уголка двора с попавшим в кадр человеком, занятым, очевидно, птичьей клеткой [Gady 2002: 42, 43] (ил. 9). Однако эта фотография, без сомнения, призванная проиллюстрировать соразмерный человеку масштаб архитектуры, отличается от снимков Атже, на особенностях которых мы остановимся ниже.



Ил. 8. *Неизвестный автор*
Вид двора на фотографии начала XX в.

Fig. 8. *Anonymous. View of the courtyard in photograph*
from the beginning of the 20th century



Ил. 9. *Неизвестный автор*
Вид двора на фотографии начала XX в.

Fig. 9. *Anonymous. View of the courtyard in photograph*
from the beginning of the 20th century

Российская исследовательская традиция отличается высоким уровнем абстракции формального анализа. Так, Г. В. Алферова во «Всеобщей истории архитектуры» помещает архитектуру отеля на пути к «завершенному развитию типа», для которого характерны усложнение планировки и взаимосвязь частей [Алферова 1969: 150–151, 154], вновь подтверждая эту идею иллюстративным рядом Маро [Там же: 152, ил. 48.2].

В многотомной «Истории искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века» в главе, посвященной архитектуре Франции XVII в., А. К. Якимович, делая традиционный акцент на планировочной структуре, отмечает большую, в отличие от итальянских построек, артикулированность пространств, а также прослеживает общую эволюцию отелей, противоположную эволюции дворцов (не от множественности к

цельности, а напротив — по пути разветвления и дифференциации помещений) [Якимович 1995: 77]. Вновь воспроизводимые изображения Маро, как и во французских изданиях, дополняются стилистически нейтральными фотографиями⁷ [Там же, ил. 321–323].

Язык описания архитектуры, несмотря на его усложнение и совершенствование, принципиально не меняется. В российской и французской академической истории искусства архитектура понимается сходным образом: как физическое тело, воспринимаемое преимущественно визуально и дистанцированно. Оно связывается с миром человека и культуры и вводится в гуманитарный контекст двумя способами. Во-первых, через описание внешней жизни людей, их занятий в этом здании, что впоследствии даст начало функциональной типологии. Этот подход затем под давлением формально-стилистического анализа уходит на второй план. Формальный анализ входит в гуманитарную сферу через эстетическую составляющую, эволюционируя от анализа пропорций к анализу «духа» и выявлению изоморфизма разных сфер культуры, т. е. общей для них картины мира. При этом понимание предметности архитектуры остается прежним. В иллюстративном материале оно отражается в предпочтении рисункам Маро с их схематичностью; четкими границами; нейтральными линиями, которые разделяют абстрактные пространства, лишенные каких-либо экзистенциальных характеристик; фронтальной точкой зрения; предпочтением целому, а не деталям. Люди если и представлены на них, то в качестве стаффажа. Появившиеся позднее, в XIX в., рисунки в трудах Кузена и Сеньора, изображающие наиболее эффектный вид двора со смещенным относительно оси симметрии ракурсом, как будто призваны компенсировать невозможность описания этого вида в рамках существующей парадигмы.

Обратимся теперь к снимкам Атже⁸. Личность фотографа (1857–1927) была в значительной степени мифологизирована. Он считался «непризнанным мастером» [Васильева 2018], маргинальным чудачком-одиночкой, хотя снимки делал не только для себя, но и по заказу солидных культурных организаций, например музея Карнавале или Исторической библиотеки Парижа. Если наследие Атже и маргинально, то в буквальном смысле слова: оно оказывается на границе между документальной и художественной фотографией. Сам Атже называл свои «документами для художников» (*documentes pour artistes*) (о чем сообщала вывеска на его двери) и «художественными документами» (*documents artistiques*)⁹ [Aube-

⁷ К одной из этих фотографий (ил. 19) мы вернемся ниже.

⁸ На сайте электронной библиотеки «Gallica» фотографии Атже датируются 1900–1903 гг. См.: <https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&startRecord=0&maximumRecords=15&page=1&query=dc.subject%20adj%20Paris%20France%20H%C3%B4tel%20Beauvais%20and%20subgallica%20all%20Atget%2029>.

⁹ Лондонский музей Виктории и Альберта, купивший лично у Атже 600 снимков для Национальной художественной библиотеки, рассматривал их как справочный материал для студентов и историков [Surrealist photography n. d.].

nas, Le Gall 2007: 40]. Эта пограничность прежде всего и сближает его наследие с архитектурой, предметность которой колеблется между полюсами трансцендентного и имманентного, искусства и повседневности, духа и материи¹⁰. В предисловии¹¹ издателя к альбому его фотографий [Gautrand 2016] эта особенность была сформулирована как «особое сочетание реализма и тайны». Важнейшее свойство архитектуры на фотографиях Атже — ее погруженность в жизненный мир человека. Какими средствами это достигается?



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Ил. 10. Эжен Атже. Вестибюль и лестница

Fig. 10. Vestibule and staircase

Прежде всего отметим «неизбирательность» фотографа. Равнозначно все, попавшее в его объектив. Сам Атже монотонно перечисляет «пейза-

¹⁰ Сошлемся здесь на нашу статью [Хохлова 2013].

¹¹ Размещено на сайте издательства «Taschen» на странице с информацией об альбоме. См.: <https://www.taschen.com/fr/books/photography/45533/eugene-atget-paris>.

жи, животные, цветы, памятники, документы, передние планы для художников, репродукции картин» (цит. по: [Baldner n. d.]). В «архитектуру» он на равных включает детали и целое, интерьеры и внешний облик. Так, в письме Полю Леону, директору Школы изящных искусств, в качестве «художественных документов о прекрасной гражданской архитектуре XVI–XIX вв.» Атже называет «старые отели, исторически значимые и необычные дома, красивые фасады, красивые двери, красивые резные детали, дверные молотки, старые фонтаны, художественно оформленные лестницы (резные и кованые); интерьеры всех церквей Парижа (общий вид и художественные детали...)» [Aubenas, Le Gall 2007: 40]. В случае с отелем Бовэ (как и с другими частными постройками) интерьер исследован Атже только до пределов доступного ему как фланеру внутреннего двора и вестибюля с лестницей, ведущей на второй этаж (ил. 10–16).



Ил. 11. Эжен Атже. Вестибюль и лестница

Fig. 11. Eugène Atget. Vestibule and staircase



Ил. 12. Эжен Атже. Вестибюль и лестница

Fig. 12. Eugène Atget. Vestibule and staircase



Ил. 13. Эжен Атже. Вестибюль и лестница

Fig. 13. Eugène Atget. Vestibule and staircase



Ил. 14. Эжен Атже. Вестибюль и лестница

Fig. 14. Eugène Atget. Vestibule and staircase



Ил. 15. Эжен Атже. Вестибюль и лестница

Fig. 15. Eugène Atget. Vestibule and staircase



Ил. 16. Эжен Атже. Вестибюль и лестница

Fig. 16. Eugène Atget. Vestibule and staircase

В. Беньямин отмечает роль Атже, отказавшегося от «величественных видов и так называемых символов» [Беньямин 1996: 82], как первооткрывателя фрагментарности¹², отсутствия не только композиционного, но и смыслового центра. Такая «всеядность» как вторжение реальности без отбирающего контроля сознания — одна из причин интереса к Атже со стороны сюрреалистов, которые и способствовали росту его популярности¹³. Однако в большей или меньшей степени это особенность любой фото-

¹² «Когда журналы авангардистов “Bifur” или “Variété” публикуют с подписями “Вестминстер”, “Лилль”, “Антверпен” или “Вроцлав” лишь снимки деталей: то кусок балюстрады, то голую верхушку дерева, сквозь ветви которой просвечивает уличный фонарь, то брандмауэр или крюк с висящим на нем спасательным кругом, на котором написано название города, — то это не более чем литературное обыгрывание мотивов, открытых Атже» [Беньямин 1996: 81].

¹³ Его фотографии были опубликованы в 1928 г. в журнале «Сюрреалистическая революция» (La Révolution surréaliste). Беренис Эбботт, ассистентка Ман Рэя, жила на одной улице с Атже и была с ним знакома. Она организовывала выставки фотографий и управляла его архивом.

графии как вида искусства. Несмотря на фокусировку, она захватывает периферийное изображение. Беньямин писал: «...природа, обращенная к камере, — это не та природа, что обращена к глазу; различие прежде всего в том, что место пространства, освоенного человеческим сознанием, занимает пространство, освоенное бессознательным»¹⁴ [Там же: 71]. Эта особенность является важным аспектом присутствия архитектуры в жизни человека: масштаб не позволяет охватить постройку взглядом целиком, значительная ее часть входит в жизненный мир человека бессознательно, благодаря не только зрению, но и другим ощущениям и переживаниям. Большую роль в архитектуре играет «гаптическое»: «архитектура не требует концентрации», наряду с визуальностью она воспринимается тактильно, тактильность же основана не столько «на внимании», сколько «на привычке» [Там же: 60–61].



Ил. 17. Эжен Атже. Дверной молоток

Fig. 17. Eugène Atget. Door knocker

¹⁴ Надо, однако, заметить, что противопоставление это утрировано, и человеческое зрение, несмотря на свой «волевой» характер, также не может избавиться от периферии изображения.

«Бескомпромиссное уравнивание в правах всех предметов» [Сонтаг 2013а: 108] естественным образом открывает «неприкрашенное лицо» действительности [Беньямин 1996: 80]. Эта «склонность к мусору, уродству, отбросам, облупленным поверхностям, хламу, китчу» [Сонтаг 2013а: 108] перекликается с еще одной важной особенностью архитектуры — ее актуальной или потенциальной руинированностью как отражением драматической борьбы между природой и духом, описанной Г. Зиммелем [1996: 227–233]. В этом же контексте может рассматриваться нередкая безлюдность снимков Атже, привлекавшая к его творчеству сюрреалистов. Эта безлюдность (связанная, очевидно, и с фотографической техникой — временем выдержки) — часть динамичных отношений природы и духа, оставленность духом. Но по замечанию Беньямина, это не «пустынность», а лишь «очищенность города перед въездом новых жильцов» [Беньямин 1996: 83].

Неизбирательность касается не только предмета изображения, но и формальных характеристик фотографий. Мы почти не встречаем у Атже фронтальных, симметричных видов. Фронтально на его снимке представлен, кажется, только дверной молоток отеля Бовэ (ил. 17). В эту небольшую деталь упирается наш взгляд, меняя иерархию части и целого.

Эффектные ракурсы тоже не привлекают Атже. Живописный вид фасада двора, вызывавший восторг у всех, начиная с Блонделя, не особенно отличается от фотографий других частей здания (ил. 18): это не «Рим», а двор, задворки, место повседневности и обыденности. Можно сравнить этот вид с фотографией вида из монографии А. Гади (ил. 8), чтобы понять специфику видения Атже. Снимки сделаны им как бы мимоходом, техника уже позволяла фотографировать быстрее. Но в то же время, как отмечают исследователи, аппарат Атже был громоздким, стеклянные пластины большими, что вместе с дороговизной других фотоматериалов требовало предварительного продумывания композиции. Невнятные ракурсы, фрагментарность производят эффект работы периферийного зрения, именно так и является архитектура человеку в его повседневной жизни.

Беньямин ввел понятие ауры, которую он определяет как «странное сплетение места и времени: уникальное ощущение дали, как бы близок при этом рассматриваемый предмет ни был» [Беньямин 1996: 81]. Аура задает трансцендентность, а также уникальность и длительность. Отсутствие же ауры связано с желанием «приблизить вещи к себе» и проявляется в «мимолетности и повторяемости», «однотипности даже уникальных явлений» [Там же: 82]. Беньямин отмечает исчезновение ауры в снимках Атже: «...они высасывают ауру из действительности, как воду из тонущего корабля» [Там же: 81]. В самом деле, отсутствие ясной композиционной логики и границ рождает ощущение мимолетной выхваченности из потока жизни. С другой стороны, отсутствие фокуса, главных и второстепенных персонажей, привычной иерархии целого и деталей, однородность изображения создают ощущение ненаправленности времени, замедления или остановки и разрастания момента снимка и перехода в трансцендентное измерение. Подобный «кайрос» делает момент уникальным.



Ил. 18. Эжен Атже. Двор

Fig. 18. Eugène Atget. Courtyard view

Незавершенность образа в снимке требует достраивания до его полноты в серии, втягивая в изображение зрителя. Мы можем вместе с фотографом войти в вестибюль и подняться по лестнице, переживая кинематографический эффект (см. ил. 10–16).

Снимки Атже демонстрируют еще одну характеристику, обусловленную помимо особенностей человеческой оптики техническими ограничениями своего времени: соразмерность видов человеку. В настоящее время архитектурные фотографии с легкостью достигают надмирного охвата, при котором, однако, сохраняется и отчетливость деталей. Этим они отличаются от зрения человека, которому приходится выбирать между далью и близью: или панораму со смазанной периферией образа, или отчетливость деталей при небольшом охвате. Эта разница хорошо видна при сопоставлении двух снимков: за авторством Атже (ил. 11) и анонимной иллюстрации второй половины XX века к [Якимович 1995] (ил. 19). Атже срезает верхней границей снимка часть коринфских капителей; на другом его снимке срезана нижняя часть колонн (ил. 15). Это вызывает впечатление естественности зрительного восприятия.



Ил. 19. *Неизвестный автор. Лестница. Вторая половина XX в.*

Fig. 19. *Anonymous. Staircase. Second half of the 20th century*

Особенности фотографий Атже, которые могут рассматриваться как признаки технического несовершенства, компенсируются мастерством его работы со светом. Уличные снимки он делал преимущественно при рассеянном утреннем освещении, что, как и отсутствие композиционного фокуса, работает на ощущение замедления, а то и остановки времени. «Кьяроскуро» интерьерных снимков с их открытыми свету пространствами и укромными уголками выступает символом драматического взаимодействия духа и материи, о котором писал в связи с архитектурой Зиммель. Вместе с тем тональная разработка ограниченной в своей цветовой палитре черно-белой фотографии создает важный для архитектуры эффект мерцания, подвижности и неопределенности. «Гризайль в парижских уличных этюдах» Атже, по мнению Сонтаг, это не результат формальных поисков, а следствие особенностей материала [Сонтаг 2013b: 161]. Характерно, что фотографии природы Атже не производят подобного впечатления (ил. 20). Но нам представляется, что и городская жизнь на фотографии сама по себе не дает такого эффекта. Именно архитектура с ее просматривающимися через атмосферную неопределенность плотностью и

тяжестью и противостоящая, таким образом, текучести жизни выступает источником жизненной вибрации снимков Атже.



Ил. 20. *Эжен Атже. Ель (Этюд)*

Fig. 20. *Eugène Atget. Spruce (Study)*

Еще одна особенность фотоискусства Атже связана с его, на первый взгляд, однообразием. Как и с однообразием, также на первый взгляд, парижских отелей XVII в. Напомним здесь о специфике канонического искусства, описанной Ю. М. Лотманом и заключающейся в порождении разнообразия благодаря зрителю-интерпретатору [Лотман 2002: 314–321]. Такое искусство играет роль побудителя творческой активности зрителя. Повторяющиеся ускользающие образы Атже являются импульсом новизны и смысла, в значительной степени порождаемого нами самими.

Такова репрезентация архитектуры в фотографиях Атже. Они, конечно, неспособны заменить собой ее вербальный анализ, но могут подтолкнуть к пересмотру предметности архитектуры и ее границах. Как показывает историография отеля Бове, существующая в настоящее время парадигма истории архитектуры начала формироваться в Новое время с его культом рациональности, однозначности, определенности. В рамках такого подхода теряются исключительное положение архитектуры среди

других видов искусств, ее включенность в ткань жизни, иммерсивность. Она не противопоставлена человеку как ее наблюдателю, а неразрывно слита с ним как жизненное пространство с его единством ощущений (визуальных, тактильных, акустических, ольфакторных) и смыслов, понимаемых как единство оппозиций и различий. Именно такой представляют архитектуру фотографии Эжена Атже. Она существует в постоянной динамике, в разворачивающемся во времени противоборстве духа и материи, в постоянных переходах между близким и далеким, трансцендентным и имманентным, внешним и внутренним, фрагментарным и целым. Эти оппозиции никогда не снимаются, архитектура, как и жизнь, выступает как конфликтующее единство антиномий. Таким образом понятию жизнь можно считать духом более высокого порядка; его противоположностью является не материя, а затухание этой борьбы и смерть. Архитектура никогда не дана человеку целиком, ни по физическому масштабу, ни по многоаспектности своего существования. Неопределенность, отсутствие ее границ французские теоретики-феноменологи называют (вслед за В. Беньямином и А. Адис) «пористостью» [Goets et al. 2009; Хохлова 2009]¹⁵. Вальтер Беньямин в описании Неаполя характеризует архитектуру следующим образом: «Архитектура — пористая, как эта скала. Здание и действие запутываются в своих дворах, аркадах и лестницах. Во всем сохраняется пограничность (*marge*), которая позволяет им становиться театром новых непредвиденных констелляций. Избегается определенность, маркировка. Ни одна ситуация не является такой, какая она есть, чтобы длиться вечно, никакая форма не утверждает: так, а не иначе» (цит. по: [Goets et al. 2009: 44–45], пер. мой).

Как работать с таким предметом, как его описывать и анализировать? Тут нам видятся две основные возможности. Прежде всего, пытаясь следовать идеалам научного познания, мы сталкиваемся с апорией, сформулированной Г. С. Кнабе, — с «невозможностью последовательно научно исследовать неуловимое течение исторической жизни, текущую многозначность духовного бытия, и — необходимостью это делать» [Кнабе 2001: 123]. В таком случае, можно попытаться перенести уже имеющийся категориальный аппарат на более сложный предмет, представляющий собой комплекс различных ощущений и переживаний. Но, вероятно, в этом комплексе должен быть преодолен идущий от Вельфлина дуализм в характеристике формы (см.: [Вельфлин 1994]): живописность, динамичность, неопределенность характерны для любой архитектуры, если мы рассматриваем ее во всей ее сложности и многомерности.

Вторая возможность — создание мифопоэтических текстов. Это могут быть и прозаические художественные произведения, образно отражаю-

¹⁵ Такой подход к определению архитектуры можно связать с «постнеклассической» научной парадигмой (В. С. Степин) в целом. Но, возможно, в архитектуре эта тенденция проявляется наиболее отчетливо, и по аналогии с *mathesis universalis* можно говорить об *architectura universalis*. Подтверждением такого расширительного понимания в настоящее время является распространение слова архитектура на другие сферы деятельности.

щие переживания человека в связи с архитектурой и позволяющие создать впоследствии ее новую онтологию и типологию.

Но это пока лишь предположения, которые мы можем сделать на основе сопоставления ныне господствующего представления о предметности архитектуры и той, которую бессознательно отразил Эжен Атже.

Источники

- Baldner n. d. — *Baldner J.-M.* Qui est Eugène Atget (1857–1927)? // *Classes: le site pédagogique de la Bibliothèque nationale de France*. [N. d.]. URL: <http://classes.bnf.fr/atget/pistes/00.htm>.
- Blondel 1752 — *Architecture françoise, ou Recueil des plans, coupes et profils ...* / Par J.-F. Blondel. T. 2. Paris: Chez Ch.-A. Jombert, 1752.
- Cousin 1864 — *L'Hôtel de Beauvais (rue Saint-Antoine): Esquisse Historique* / Par J. Cousin. Paris: Revue universelle des arts, 1864.
- Fiori 2013 — *Duseigneur Maurice dit Du Seigneur* / Red. R. Fiori // *Annuaire prosopographique: la France savante* / Comité des travaux historiques et scientifiques; Institut rattaché à l'École nationale des chartes. 2013. URL: <http://cths.fr/an/savant.php?id=104804>.
- Marot 1727 — *L'Architecture française ou Plans ... des églises, palais, hôtels et maisons particulières de Paris ...* / Par J. Marot et Marot fils: [5 vols.]. Paris: Publié par P.-J. Mariette, [1727].
- Surrealist photography n. d. — *Surrealist photography* // *The family of art, design and performance museums* — V & A. [N. d.]. URL: <https://www.vam.ac.uk/articles/surrealist-photography>.
- Tronçon 1662 — *Tronçon J.* L'Entrée triomphante de Leurs Majestez Louis XIV, Roy de France et de Navarre et Marie-Thérèse d'Austriche, son espouse, dans la ville de Paris ... au retour de la signature de la paix généralle et de leur heureux mariage, enrichie de plusieurs Figures, des Harangues & de diverses pièces considérables pour l'Histoire ... Paris: Pierre Le Petit; Thomas Joly; Louis Bilaine, 1662.

Литература

- Алферова 1969 — *Алферова Г. В.* Архитектура времени французской абсолютной монархии // *Всеобщая история архитектуры*. Т. 7 / Отв. ред. А. В. Бунин. М.: Стройиздат, 1969. С. 111–186.
- Беньямин 1996 — *Беньямин В.* Краткая история фотографии / [Пер. с нем.] // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости: Избр. эссе. М.: Культ. центр им. Гете; Медиум, 1996. С. 66–91.
- Васильева 2018 — *Васильева Е. В.* Эжен Атже: художественная биография и мифологическая программа // *Международный журнал исследований культуры*. 2018. № 1 (30). С. 30–38.
- Вельфлин 1994 — *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Пер. с нем. А. А. Франковского. СПб.: Мифрил, 1994.
- Зиммель 1996 — *Зиммель Г.* Руина // *Зиммель Г. Избранное*. Т. 2: Созерцание жизни / [Пер. с нем.]. М.: Юрист, 1996. С. 227–233.
- Кнабе 2001 — *Кнабе Г. С.* Строгость науки и безбрежность жизни // *Вопросы философии*. 2001. № 8. С. 113–124.

- Лотман 2002 — Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академич. проект, 2002. С. 314–321.
- Сонтаг 2013а — Сонтаг С. Меланхолические объекты // Сонтаг С. О фотографии / Пер. с англ. В. Голышева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 71–113.
- Сонтаг 2013б — Сонтаг С. Фотографические евангелия // Сонтаг С. О фотографии / Пер. с англ. В. Голышева. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 151–198.
- Хохлова 2009 — Хохлова С. П. Неопределимость архитектуры в теории Бенуа Гетца, Филиппа Мадека и Крис Юнес // Вестник государственного университета «Дубна». Сер. Науки о человеке и обществе. 2019. № 4. С. 80–87.
- Хохлова 2013 — Хохлова С. П. О границах парадигм в исследованиях по истории архитектуры // Историческая психология и социология истории. Т. 6. № 2. 2013. С. 147–168.
- Якимович 1995 — Якимович А. К. Архитектура // История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века. Искусство 17 века: Голландия, Франция, Англия, Германия / Отв. ред. тома Е. И. Ротенберг, М. И. Сви́дерская. М.: Искусство, 1995. С. 64–95.
- Aubenas, Le Gall 2007 — Atget: une rétrospective / Sous la dir. de S. Aubenas, G. Le Gall. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2007.
- Du Seigneur 1886 — Du Seigneur M. L'hôtel de Beauvais // La construction moderne. 1886. 8 mai. P. 361–363; 15 mai. P. 378–380; 1886. 22 mai. P. 391–392.
- Gady 2002 — Gady A. Le Marais: Guide historique et architectural. Paris: Le Passage, 2002.
- Gady 2008 — Gady A. Les hôtels particuliers de Paris du Moyen-Âge à la Belle Époque. Paris: Parigramme, 2008.
- Gautrand 2016 — Eugène Atget. Paris / Sous la dir. de J.-C. Gautrand. Cologne: Taschen, 2016.
- Goets et al. 2009 — Goets B., Madec P., Younès C. L'indéfinition de l'architecture: un appel. Paris: Éd. de la Villette, 2009.
- Pérouse de Montclos 1989 — Pérouse de Montclos J.-M. Histoire de l'architecture française. T. 2: De la Renaissance à la Révolution. Paris: Mengès, 1989.

References

- Alferova, G. V. (1969). Arkhitektura vremeni frantsuzskoi absoliutnoi monarkhii [Architecture of the time of the French absolute monarchy]. In A. V. Bunin (Ed.). *Vseobshchaia istoriia arkhitektury* (Vol. 7, pp. 111–186). Stroiizdat. (In Russian).
- Aubenas, S., & Le Gall, G. (Eds.) (2007). *Atget: une rétrospective*. Bibliothèque nationale de France.
- Benjamin, W. (1977). Kleine Geschichte der Photographie. In W. Benjamin. *Gesammelte Schriften* (H. Schweppenhäuser, & R. Tiedemann, Eds., Vol. 2, Pt. 1, pp. 368–385). Suhrkamp.
- Du Seigneur, M. (1886). L'hôtel de Beauvais. *La construction moderne*, 1886(May 8), 361–363; 1886(May 15), 378–380; 1886(May 22), 391–392.
- Gady, A. (2002). *Le Marais: Guide historique et architectural*. Le Passage.
- Gady, A. (2008). *Les hôtels particuliers de Paris du Moyen-Âge à la Belle Époque*. Parigramme.
- Gautrand, J.-C. (Ed.) (2016). *Eugène Atget. Paris*. Taschen.
- Goets, B., Madec, P., & Younès, C. (2009). *L'indéfinition de l'architecture: un appel*. Éd. de la Villette.
- Iakimovich, A. K. (1995). Arkhitektura [Architecture]. In E. I. Rotenberg, & M. I. Sviderskaia (Eds.). *Istoriia iskusstv stran Zapadnoi Evropy ot Vozrozhdeniia do nachala 20 veka. Iskusstvo 17 veka: Gollandiia, Frantsiia, Angliia, Germaniia* (pp. 64–95). Iskusstvo. (In Russian).

- Khokhlova, S. P. (2013). O granitsakh paradigm v issledovaniyakh po istorii arkhitektury [On the boundaries of paradigms in architectural history research]. *Istoricheskaya psikhologiya i sotsiologiya istorii*, 6(2), 147–168. (In Russian).
- Khokhlova, S. P. (2019). Neopredelimosť arkhitektury v teorii Benua Gettsa, Filippa Madeka i Kris Iunes [The indeterminacy of architecture in the theory of Benoît Goetz, Philippe Madec and Chris Younès]. *Vestnik gosudarstvennogo universiteta "Dubna", Ser. Nauki o cheloveke i obshchestve*, 2019(4), 80–87. (In Russian).
- Knabe, G. S. (2001). Strogost' nauki i bezbrezhnost' zhizni [The rigor of science and the immensity of life]. *Voprosy filosofii*, 2001(8), 113–124.
- Lotman, Yu. M. (2002). Kanonicheskoe iskusstvo kak informatsionnyi paradoks [Canonical art as an informational paradox]. In Iu. M. Lotman. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* (pp. 314–321). Akademicheskii proekt. (In Russian).
- Pérouse de Montclos, J.-M. (1989). *Histoire de l'architecture française, Vol. 2: De la Renaissance à la Révolution*. Mengès.
- Simmel, G. (1923). Die Ruine. In G. Simmel. *Philosophische Kultur: Gesammelte Essays* (3rd ed., pp. 135–143). Kiepenheuer.
- Sontag, S. (1977a). Melancholy objects. In S. Sontag. *On photography* (pp. 51–82). Farrar, Straus and Giroux.
- Sontag, S. (1977b). Photographic Evangsels. In S. Sontag. *On photography* (pp. 115–149). Farrar, Straus and Giroux.
- Vasil'eva, E. V. (2018). Ezhen Atzhe: khudozhestvennaya biografiya i mifologicheskaya programma [Eugen Atget: An artistic biography and a mythological program]. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury*, 2018(1, no. 30), 30–38. (In Russian).
- Wölfflin, H. (1915). *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Bruckmann.

* * *

Информация об авторе

Information about the author

Светлана Павловна Хохлова

кандидат философских наук
доцент, кафедра социологии
и гуманитарных наук, факультет
социальных и гуманитарных наук,
Государственный университет
«Дубна»
Россия, 141980, Дубна,
Университетская ул., д. 19
✉ hohlovasv@gmail.com

Svetlana P. Khokhlova

Cand. Sci. (Philosophy)
Associate Professor, Department
of Sociology and Humanities, Faculty
of Social and Human Sciences, State
University "Dubna"
Russia, 141980, Dubna, Universitetskaya
Str., 19
✉ hohlovasv@gmail.com