

Екатерина Викторовна ВАСИЛЬЕВА / Ekaterina VASILYEVA

| Эжен Атже: художественная биография и мифологическая про-грамма / Eugene Atget: an Artistic Biography and a Mythological Program |

Екатерина Викторовна ВАСИЛЬЕВА / Ekaterina VASILYEVA

*Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
Факультет искусств, доцент, кандидат искусствоведения**St. Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russia
Faculty of Arts, Associate Professor, PhD in Arts History
ev100500@gmail.com*

ЭЖЕН АТЖЕ: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ БИОГРАФИЯ И МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА

Жанр биографии – важное явление в структуре Нового времени и в современном пространстве культуры. Художественная биография представляет собой специфический материал, в том числе – в системе изобразительного искусства. Являясь предметным описанием, материал художественной биографии – это идеологическая программа, которая корректирует, а иногда определяет наши представления о том или ином мастере. Творческое жизнеописание – важный инструмент в создании художественного пантеона и в механизме присвоения художественного статуса. Данная работа посвящена художественной биографии Эжена Атже – одного из наиболее заметных и важных фотографов XX столетия. Его жизнеописание – важный показатель того, что биография может быть инструментом, определяющим художественный статус произведения. Прошлое, собранное и регламентированное, складывается как мифологическая программа и художественная мистификация. Биография Атже – важный пример того, что изображение, история жизни и связанная с ним художественная программа представляют собой единую систему и определяют границы произведения.

Ключевые слова: Эжен Атже, Беренис Аббо, Джон Шарковски, Мария Хамбург, фотография, архив, каталог, художественное произведение, биография, Париж, художественный миф.

EUGENE ATGET: AN ARTISTIC BIOGRAPHY AND A MYTHOLOGICAL PROGRAM

The genre of biography is an important phenomenon in the structure of Modern History and in the space of contemporary culture. Artistic biography is a specific material, included in the system of fine arts. Being a presentive description, the material of an artistic biography is an ideological program that defines our views of this or that master. Biography is an important tool in the creation of the artistic pantheon and in the mechanism of appropriation of the artistic status. This work is devoted to the artistic biography of Eugene Atget – one of the most notable and important photographers of the 20th century. His life and story is an important example that biography can be an instrument of determination of the artistic status. The past, collected and regulated, develops a mythological program and an artistic mystification. Biography of Eugene Atget is an important example. It shows that the image, the story of life and the art-program is a single system, which defines the borders of work.

Key words: Eugene Atget, Berenice Abbott, John Szarkowski, Maria Hambourg, photography, archive, catalog, artwork, biography, Paris, art myth.



Екатерина Викторовна ВАСИЛЬЕВА / Ekaterina VASILYEVA

| Эжен Атже: художественная биография и мифологическая про-грамма / Eugene Atget: an Artistic Biography and a Mythological Program |**Художественная биография:
к постановке проблемы**

Жанр биографии – важный феномен в культуре Нового времени и в современном художественном пространстве. Дело не только в появлении заметного количества биографических школ, и не только в определении биографической системы методологической основой исследования. Аналитика феномена «жизненных программ»¹, изучение «биографических иллюзий»², сопоставление исторических и биографических схем³, исследование биографических концептов⁴, феномен «биографизации поведения»⁵ – все это направления, стратегии и методы, которые получили широкое распространение в связи с восприятием биографического материала как особой психологической, социальной и художественной формы. Условная жизненная стратегия и поведенческий импульс дают важный аналитический материал, который может быть по-разному воспринят в различные эпохи.

Биография является одним из самых старых литературных жанров, одной из классических художественных форм⁶. Но если в области литературы его рамки более или менее понятны – хотя они и находятся в ситуации постоянного преобразования, то в системе изобразительного искусства, биография – материал специфический. Его необыч-

ность изначально сводится к тому, что визуальная система и биографическая данность оперируют различным инструментарием: в первом случае – изобразительной конструкцией, во втором – вербальным аппаратом.

Задача данной статьи не сводится к исследованию биографических возможностей изображения как такового, хотя данное направление и является важным направлением исследования: визуальный изобразительный материал – от иконографии жития до жанра портрета предоставляет тому крайне широкие возможности. За пределами исследования останется и жанр художественной биографии – или жизнеописания художника, который мы оцениваем прежде всего как литературную форму. Например, «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», изданные Вазари в 1550 году⁷, можно было бы рассматривать одним из ранних образцов художественной биографии – этот текст представляет собой литературный прецедент. Но текст Вазари – это и мифологическое пространство – идеологическая программа, связывающая живописное произведение и биографию художника. Джотто, Рафаэль, Микеланджело – репутация и художественный статус этих мастеров напрямую связан с эмфатическим прочтением их жизнеописаний. Невозможно утверждать, что понимание художественной ценности зависит от биографического материала, но механизм изобразительной системы, без сомнения, использует и биографический миф.

**Эжен Атже:
основа мифологической конструкции**

В рамках данного исследования биография будет интересовать нас как идеологическая форма и мифологическая система. Ее предмет – биография и мистификация: жизнеописание, которое в значительной мере определяет или корректирует границы художественного произведения и которое, в конечном итоге, оказывается его важным элемен-

⁷ Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Москва: Альфа-Книга, 2008.

¹ Голофаст В.Б. Многообразие биографических повествований // Социологический журнал. 1995. № 1. С. 71–88.

² Bourdieu P. L'illusion biographique // Actes de la recherche en sciences sociales. 1986. Juin 62 / 63. Paris. P. 69–72.

³ Божков О.Б. Биография и история: точки пересечения // «Социология вчера, сегодня, завтра» пятое чтения памяти В. Б. Голофаста. СПб, Эйдос, 2012. С. 219–225.

⁴ Дубин Б.В. Биография, репутация, анкета / Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры. М.: НЛЮ, 2001. С. 100–119.

⁵ Голофаст В. Б. Многообразие биографических повествований // Социологический журнал. 1995. № 1. С. 71–88.

⁶ Дубин Б.В. Биография, репутация, анкета / Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры. М.: НЛЮ, 2001. С. 100–119.



Екатерина Викторовна ВАСИЛЬЕВА / Ekaterina VASILYEVA

| Эжен Атже: художественная биография и мифологическая про-грамма / Eugene Atget: an Artistic Biography and a Mythological Program |

том и неотъемлемой частью. Художественная биография – принципиально важный инструмент, принявший активное участие в создании художественного пантеона и связанной с ним художественной иерархии: это утверждение справедливо и для классического живописи, и для художественного пространства XX века.

Этот тезис важен для художественного материала XX столетия. Вопрос не сводится исключительно к правдоподобию тех или иных биографических фактов. Проблема – в различных способах прочтения биографического материала, когда жизнеописание или его обстоятельства становятся частью системы произведения, оказываются инструментом и фактором присвоения художественного статуса. В рамках настоящего исследования нас интересуют принципы сложения биографии Эжена Атже (1857 – 1927) – одного из наиболее заметных фотографов XX века⁸. Его жизнеописание, факты которого сводятся скорее к недосказанному, нежели артикулированному, важны как принципиальная составляющая его произведений. Биография Эжена Атже – важный пример того, что в системе XX века изображение, связанная с ним художественная программа и биография представляют собой единый комплекс и вместе определяют систему произведения.

Эжен Атже известен как автор одного из ключевых художественных прецедентов XX века – изобразительной общности, которая объединила около 10 тысяч фотографий⁹ и обозначила принципиальную для XX столетия проблему автора и произведения¹⁰, также проблему фотографического

пространства и биографии¹¹. О ранней истории Атже известно немного. Родился в Либурне (Бордо) в 1857, родители умерли рано. Воспитывался в семье бабушки и дедушки (по некоторым версиям – дяди и тетки)¹². Был моряком, совершил несколько рейсов, в 1878 году переехал в Париж, пытался поступить в Национальную Консерваторию Музыки и Декламации, брал дополнительные уроки актерского мастерства, служил в армии. В конце 1880-х годов обратился к фотографии. Результатом его деятельности как фотографа стало создание гигантского архива снимков, на которых были запечатлены объекты, мизансцены и виды Парижа. Именно этот корпус произведений, созданный на рубеже XIX и XX веков и вывезенный после смерти Атже в Америку Беренис Аббо¹³, стал предметом пристального внимания – прежде всего, как важный и необычный изобразительный прецедент.

В художественной системе XX века фотографии Атже представляют собой странное явление. Они стали отражением сразу нескольких направлений и аналитических принципов, принятых для определения искусства XX столетия. Принцип серийности и воспроизводимости, обозначенный Вальтером Бенямином; вопрос автора, изложенный Мишелем Фуко; проблема произведения, рассмотренная Розалиндой Краусс – все эти наблюдения могут быть проиллюстрированы фотографическим архивом Атже и, одновременно, отражают его суть.

Биографический парадокс – мифологическая система, сформированная из жизненного материала, положенная в основу понимания качества произведения или безраздельно связанная с ней, – один из элементов этой художественной системы и

⁸ Васильева Е. Эжен Атже и наследие фотографической школы XIX века / Васильева Е. Город и Тень. Образ города в художественной фотографии XIX—XX веков. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2013. С. 131–143.

⁹ Szarkowski J. Atget. New York: The Museum of Modern Art, 2004.

¹⁰ Фуко М. Что такое автор? // Мишель Фуко. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М., Касталь, 1996. С. 9–47.; Краусс Р. Дискурсивные пространства фотографии // Подлинность авангарда и

другие социальные мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 135–152.

¹¹ Васильева Е. Сара Мун: «Цирк» и его герои // Foto & Video, 2004, № 5. С. 15–19.

¹² Badger G. Eugene Atget: A Vision of Paris // British Journal of Photography 123, no 6039, Apr. 23, 1976. С. 344–347.

¹³ Abbott B. The World of Atget. New York: Putnam, 1979.



Екатерина Викторовна ВАСИЛЬЕВА / Ekaterina VASILYEVA

| Эжен Атже: художественная биография и мифологическая про-грамма / Eugene Atget: an Artistic Biography and a Mythological Program |

художественной стратегии XX века. Определение творческого наследия Атже связано с обозначением его границ. В своей работе «Дискурсивные пространства фотографии» Розалинда Краусс обращает внимание на работы Огюста Зальцмана¹⁴, который занимался фотографией всего один год – до своей смерти и оставил крайне мало изображений. Опираясь на этот изобразительный опыт, Краусс поднимает вопрос о том, что применительно к пространству фотографии составляет корпус произведений – один кадр или многотысячный архив – и что, собственно, применительно к фотографии может быть идентифицировано как произведение: негатив, отпечаток или запечатленный мастером вид? Сходная проблема возникает и в связи с работами Атже. Также как в случае с фотографиями Огюста Зальцмана, о которых упоминает Краусс, не до конца ясно, где проходят границы творческого наследия Атже и что применительно к его снимкам может быть определено как произведение? Один кадр, альбом или весь многотысячный корпус изображений? Этот вопрос, по сути, так и остается открытым.

Применительно к фотографиям Атже принципиально важно, что содержание и смысл его объемной фотографической коллекции, отчасти – ее значение и художественный статус – поддержаны фактами его жизнеописания. Биография, принципы ее прочтения, расставленные и поддержанные акценты образуют ключ к определению его произведений и в некоторых случаях корректируют его смысл. Миф непризнанного мастера является такой же важной частью его произведений, как и сами виды Парижа. Снимки Эжена Атже – квинтэссенция фотографии XX века. В силу своей монотонности, серийности, повторяемости, интереса к периферийному материалу они отражают основные художественные принципы XX столетия. Тем не менее, рассматривая фотографии Эжена Атже как

художественный материал, довольно сложно исключить из этого изобразительного корпуса ту содержательную составляющую, которую задает романтический художественный миф.

В исследованиях творческого наследия Эжена Атже можно обнаружить два важных вектора: аналитику его фотографического архива¹⁵ и изучение и реконструкцию фактов его биографии¹⁶. Тем не менее, и снимки, и биографические факты представляют собой единую систему, которую мы связываем с корпусом его произведений. При этом, изучение наследия Атже всегда сопровождал биографический миф, который способствовал верификации художественного статуса его произведений. Эта традиция создания биографического мифа берет свое начало еще в 1920-е годы – фактически, именно она определила исследовательский вектор творчества Атже.

Эжен Атже: обстоятельства биографии

До середины 1920-х годов имя Эжена Атже было практически не известно художественному сообществу, на это обращают внимание многие исследователи¹⁷. Это обстоятельство легло в основу мифа о непризнанном мастере, что не вполне соответствует действительности. До определенного момента снимки Эжена Атже не рассматривались как художественный материал – не потому, что их изобразительный характер подвергался сомнению, а в силу того, что до середины 1920-х годов не возникал вопрос о принадлежности этих произведе-

¹⁴ Краусс Р. Дискурсивные пространства фотографии // Подлинность авангарда и другие социальные мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 146.

¹⁵ Szarkowski J., Hamburg M. M. The Work of Atget: Volume 1 – 4. New York: The Museum of Modern Art, 1981–1985.; Nesbit M. Atget's Seven Albums. New Haven: Yale University Press, 1992.; Краусс Р. Дискурсивные пространства фотографии // Подлинность авангарда и другие социальные мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 135–152.

¹⁶ Longmire S. Back To The Past – Eugene Atget // Afterimage, May, 2001. Pp. 26–43.; Jeong E. The early photographic work of Eugene Atget: 1892 – 1902. Thesis of dissertation. M.A.: Michigan State University: Dept. of Art and Art History, 2006.

¹⁷ Barberie P. Looking at Atget. New Haven and London: Yale University Press, 2005.



Екатерина Викторовна ВАСИЛЬЕВА / Ekaterina VASILYEVA

| Эжен Атже: художественная биография и мифологическая про-грамма / Eugene Atget: an Artistic Biography and a Mythological Program |

ний художественному пространству. Начав заниматься фотографией в конце 80-х годов XIX века (обычно называют дату 1887 год), Атже, по-видимому, ставил перед собой скорее коммерческие, нежели художественные цели. Он называл себя «auteur éditeur»¹⁸, полагая, что является основателем ателье, которое предлагает документы для художников («documents pour artistes»)¹⁹. Его первые снимки, как полагают, были сделаны в провинциальной Франции²⁰ и, судя по всему, поддерживали (или по крайней мере не противоречили) общепринятой на тот момент идее пикториальной фотографии. В последующие годы его основным фотографическим сюжетом стал Париж. Атже называл себя «Фотографом видов старого Парижа»²¹ – на этом материале сложился его фотографический проект.

Эжен Атже занимался производством так называемой стоковой фотографии, которая не претендовала на художественный статус. Заявленная им форма деятельности (создание документов для художников) также не была успешной – считается, что у Атже было всего четыре клиента-живописца. Это обстоятельство было положено в основу романтического мифа непризнанного художника. В то же время, образ маргинального художника в большей степени поддерживал романтические представления о художнике-изгое, нежели соответствовал действительности. Эта художественная биографическая модель, судя по всему, сформировалась в кругу Джона Рескина – и, в конечном итоге, именно по этой схеме (признание забытого гения) были построены творческие биографии таких мастеров как Рембрандт и Тинторетто, принятые в период позднего романтизма.

¹⁸ Szarkowski J. Atget. New York: The Museum of Modern Art, 2004. P. 29.

¹⁹ Longmire S. Back To The Past – Eugene Atget // Afterimage, May, 2001. P. 27.

²⁰ Ibid. P. 28.

²¹ Szarkowski J. Eugène Atget // Encyclopaedia Britannica – Fifteenth edition. London, 1985–2010. vol. 1. P. 639.

В биографии Атже несчастливые обстоятельства были способом подтверждения художественной принадлежности его произведений, подтверждением права пребывания в пантеоне искусств. Парижский цикл Атже и есть важнейшая точка, связанная с оценкой его творчества. Помимо оценки художественного формата этих произведений (а применительно к работам Атже это важный вопрос), существенную роль в его восприятии сыграл миф не востребовавшего архива – нескольких десятков тысяч фотографий, которые оказались недооценены современниками. Тем не менее, эта «непризнанность» – отчасти мифологическая программа, вольная или невольная мистификация, нежели реальное положение вещей. Джон Шарковский²² приводит фрагмент переписки Атже с Полем Леоном – профессором Колледж де Франс, сотрудником Комиссии по историческим памятникам и одному из первых лиц Министерства Культуры Франции. Атже предлагает купить часть его коллекции фотографий с изображением старого Парижа. Сделка состоялась и за 2 600 негативов им было получено 10 000 франков – сумма по тем временам не маленькая. Это самая крупная, но не единственная из известных нам сегодня прижизненных продаж Атже: его фотографии были приобретены несколькими парижскими музеями и библиотеками, в частности – Национальной библиотекой Франции, Исторической библиотекой Парижа, Школой изящных искусств и Музеем Карнавале. Это косвенное, но показательное свидетельство коммерческой состоятельности его работ.

Первый заметный альбом вышел через три года после смерти Атже²³. Учитывая, что фотографические исследования и публикации не имели на тот момент широкого распространения, сам факт появления такого издания – важный прецедент. Хорошо известен тот факт, что популяризации ра-

²² Ibid.

²³ Marc-Orlan M. Atget Photographe de Paris. New York: E. Weyhe, 1930.



Екатерина Викторовна ВАСИЛЬЕВА / Ekaterina VASILYEVA

| Эжен Атже: художественная биография и мифологическая про-грамма / Eugene Atget: an Artistic Biography and a Mythological Program |

бот Атже способствовала и Беренис Аббо²⁴, которая сделала изучение и продвижение доставшегося ей архива делом своей жизни.

Снимки Атже и «несчастливое сознание»

Важно, что «несчастливый миф» использовали практически все исследователи или собиратели снимков Атже. На этот феномен «несчастливого сознания» обращала внимание Сьюзен Зонтаг применительно к фотографиям Дианы Арбус²⁵. Зонтаг полагала, что именно этот маргинальный миф стал основой многих фотографических проектов XX века. Этот прием обозначил негативный вектор как механизм определения художественного статуса произведений²⁶. В случае с Атже, одними из первых, кто развил миф небогатого непризнанного художника, были сюрреалисты. Дело не только в романтическом маргинальном образе «Папаша Атже», который они последовательно поддерживали. В 1926 году Ман Рей опубликовал на обложке журнала «La Revolution surrealiste» одну из фотографий Атже – «Затмение», снятую еще в 1912 году. Эта публикация была важным жестом: она представляла Атже как незамеченного мастера, работы которого долгое время оставались невостребованными. Это обстоятельство, заметим, сыграло важную роль в представлении Атже не только как романтического мастера, но и, что принципиально важно, – как непризнанного участника нового искусства – протагониста модернистского движения, которым Атже, судя по всему, никогда не был.

Миф «бедного художника» последовательно развивала и Беренис Аббо, которая после смерти Атже в 1927 году выкупила у его друга и душе-

приказчика Андре Кальмета²⁷ весь архив Атже и вывезла его в Америку. (В 1968 году этот архив был передан в Музей современного искусства в Нью-Йорке и на сегодняшний момент остается главным и самым объемным собранием негативов и отпечатков мастера). Беренис Аббо была уверена, что имеет дело с работами непризнанного невостребованного мастера, и весь пафос ее деятельности 1920-х – 1960-х годов, связанный с популяризацией наследия Атже, был построен на эксплуатации этого мифа. (К слову, резонанс, связанный с использованием фотографического метода Атже, был масштабным: простые фронтальные ракурсы, заданные французским фотографом, инициировали приемы Уолкера Эванса, Анселя Адамса, Дианы Арбус и других мастеров). Хорошо известен эпизод, связанный с Беренис Аббо и Марией Хамбург. Готовя знаменитую выставку Атже в Музее современного искусства в Нью-Йорке (1981–1985)²⁸, Хамбург обратила внимание на часто повторяющийся интерьер одной и той же хорошо обставленной буржуазной квартиры²⁹. Ее версия сводилось к тому, что перед нами, вероятно, апартаменты самого Атже. Предположение абсолютно противоречило сложившимся на тот момент представлениям о фотографе, в частности – той стратегии, которая выстраивалась при подготовке выставочного проекта. Тем не менее Хамбург обозначила свое наблюдение и задала вопрос Беренис Аббо, которая знала Атже при жизни. Реплика Аббо хорошо известна: «Боже мой. Я рада, что старина был не так беден, как я думала»³⁰.

Легенда и мистификация, связанная с жизнеописанием Атже, вольная или невольная попытка опереться на биографический миф, была про-

²⁴ Worswick C. Berenice Abbott & Eugène Atget. Santa Fe: Arena Editions, 2002.

²⁵ Sontag S. On photography. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1977. С. 21–38.

²⁶ Васильева Е. Сьюзан Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. 2014. Серия 15, вып. 3. С. 73.

²⁷ Longmire S. Back To The Past – Eugene Atget // Afterimage, May, 2001. P. 29.

²⁸ Szarkowski J., Hamburg M. M. The Work of Atget: Volume 1 – 4. New York: The Museum of Modern Art, 1981–1985.

²⁹ Longmire S. Back To The Past – Eugene Atget // Afterimage, May, 2001. P. 31.

³⁰ Ibid.



Екатерина Викторовна ВАСИЛЬЕВА / Ekaterina VASILYEVA

| Эжен Атже: художественная биография и мифологическая про-грамма / Eugene Atget: an Artistic Biography and a Mythological Program |

должна и в последующие годы. Вне зависимости от подлинного художественного качества самих работ романтический миф был важным обстоятельством определения художественного контекста и фактором верификации художественного статуса фотографий Атже. Как ни странно выглядит эта ситуация, биография и биографические факты были использованы как подтверждение наличия художественной программы – как бы странно ни выглядел этот доказательный парадокс.

Фактически, в случае с Атже мы имеем дело с «несчастливым» характером – программой, которая широко используется в культуре на протяжении Нового и Новейшего времени. Многие аспекты культуры, формирование художественных прецедентов привязаны к маргинальной фигуре аутсайдера. На этот парадокс обращали внимания многие исследователи³¹, говоря о том, что в культуре Нового времени и особенно в XX столетии формируется образ художника, где способом подтверждения художественного статуса произведения остается жертвенная форма³². Сходный механизм сформировался и применительно к фотографиям Атже: его репутация художника была тесно связана с обстоятельствами его биографии и последовательным использованием фигуры аутсайдера.

**Атже: характеристика
фотографического архива**

Архив Атже представляет собой собрание отпечатков и негативов, количество которых превышает 10 тысяч изображений. Часть этого корпуса хранится во Франции, в него входят негативы (Эжен Атже снимал на стеклянные негативы 18 x 24 см) и частично отпечатки, которые Атже продавал при жизни. В частности, в них входит подборка

из 2600 прототипов, проданная около 1920 года при участии Поля Леона. Эти негативы и отпечатки с них хранятся в Национальной библиотеке Франции, Исторической библиотеке Парижа, Школе изящных искусств, Музее Карнавале и Фотографическом департаменте комиссии по Историческим памятникам. Значительная часть архива после его смерти была выкуплена и перевезена в Америку Беренис Аббо. В конце 1960-х архив Аббо передала архив Музею современного искусства в Нью-Йорке.

Один из главных вопросов, связанных с творчеством Атже, – оценка характера этого архива. Известно, что Аббо, несомненно осознавая масштаб и количественную важность своего хранения, все-таки оперировала отдельными изображениями. Для нее, как и для многих других ценителей творчества Атже, он был, прежде всего, создателем красивых, идиллических или странных парижских видов. (Таковы были, например, «коридорные» виды улиц, изображения бликующих витрин или фотографии старых резных дверей и окон). Репутация мастера несколько необычных по своему выбору и ракурсу, но все-таки изящных и романтических парижских видов закрепилась за Атже на долгие годы и остается важным эпизодом оценки его творчества до сих пор. Как автора практически бесчисленного количества разрозненных произведений Атже принято представлять изысканным фотографом.

Существует другой взгляд на его произведения – взгляд, который полагает, что подлинным Произведением Атже является весь корпус из 10 тысяч изображений, а не его отдельные компоненты. Смыслом обладают не конкретные изображения, которые, безусловно, широко тиражируются, а весь бесчисленный корпус. Маниакальный характер этих фотографий, их однотипность и повторяемость, невероятные усилия, затраченные на их производство, заставили взглянуть на эти изображения как на единый массив. (По легенде, Атже поднимался каждое утро в пять утра и отправлялся фотографировать еще пустой город – биографиче-

³¹ Якимович А. Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков. СПб.: Азбука-классика, 2004.

³² Васильева Е. Экономика жертвы и система объекта в художественном пространстве XX века // Международный журнал исследований культуры, № 4 (29) 2017. С. 128–136.



Екатерина Викторовна ВАСИЛЬЕВА / Ekaterina VASILYEVA

| Эжен Атже: художественная биография и мифологическая про-грамма / Eugene Atget: an Artistic Biography and a Mythological Program |

ские факты и здесь дополняли существующую картину). Именно эта идея – произведения как общности – была использована Джоном Шарковски при подготовке этапной выставки в MOMA³³. Сама выставка была задумана как серия экспозиций – с 1981 по 1985 год их было четыре. Этот прием, казалось бы формальный, имел решающее значение: он обозначил смысловой сдвиг, связанный с оценками творчества Атже. До того он воспринимался, скорее, как идилический мастер XIX века, чья современность заключалась в его странности. Шарковски, продолжив линию, обозначенную сюрреалистами и Вальтером Беньямином, представил Эжена Атже безусловным фотографом XX века.

Принцип серии, бесконечного архива, изобразительного проекта, у которого нет ни начала, ни конца – эти обстоятельства стали важнейшей характеристикой корпуса Атже как единого произведения. Шарковски увидел художественную ценность снимков Атже в их монотонности, повторяемости, в способности поддержать важнейшие векторы искусства XX века. Розалинда Краусс назвала эту позицию и этот феномен «портретом большой идеи»³⁴, подразумевая и указывая на то, что Шарковски, без сомнения, рассматривал фотографии Атже как художественный проект, а его съемку – как художественное действие.

Шарковски не мог не видеть, что в случае с фотографиями Атже речь идет о создании каталога, формального архива. Но эта идея и это наблюдение явно имели для него периферийное значение: художественная стратегия и программа Атже вырастали из необъятности его фотографического архива, где монотонность и однообразие становились художественным приемом и из фактов его биографии. Атже оставался непризнанным бедным художником, и это корректировало художествен-

ную принадлежность его работ. Ключевым словом, пожалуй, здесь можно считать не «бедность», а отсутствие цели. В той версии, которой придерживались и Беренис Аббо, и Джон Шарковски, у фотографий Атже не было практической цели. В отсутствии практического применения их единственным смыслом была художественная программа: архив Атже с его бесчисленным количеством изображений в принципе невозможно свести исключительно к практическим задачам. В своем объеме он значительно превосходит ту функциональную цель, для которой был или мог бы быть создан. Это обстоятельство – сугубо прикладные рамки архива – были обнаружены Марией Хамбург в процессе подготовки к выставкам MOMA в начале 1980-х годов.

Архив Атже: каталог, произведения и проблема художественного статуса

Работая с фотографиями Эжена Атже в Музее современного искусства в Нью-Йорке, Мария Хамбург обнаружила номера, процарапанные на негативах. Сопоставив цифры, она пришла к выводу, что на стекле остались старые каталожные номера, определенные Атже. Когда Хамбург разложила негативы в соответствии с номерами, выяснилось, что корпус изображений представляет собой каталог, который условно можно разделить на девять альбомов. По сути, это означало, что Атже снимал не художественное произведение (какими бы странными формами не были определены его границы) – он создавал каталог парижских улиц, разбирая фотографии по условным категориям, каждая из которых обладала тематической общностью. Открытие Хамбург затрагивало не качество произведений, оно иначе определяло его задачу. Розалинда Краусс отмечала, что это открытие «... не столько размыкает систему эстетических целей Атже, сколько рассеивает связанные с нею иллюзии»³⁵.

³⁵ Там же. С. 150.

³³ Szarkowski J., Hamburg M. M. The Work of Atget: Volume 1 – 4. New York: The Museum of Modern Art, 1981 – 1985.

³⁴ Краусс Р. Дискурсивные пространства фотографии // Подлинность авангарда и другие социальные мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 149.



Екатерина Викторовна ВАСИЛЬЕВА / Ekaterina VASILYEVA

| Эжен Атже: художественная биография и мифологическая про-грамма / Eugene Atget: an Artistic Biography and a Mythological Program |

Открытие Хамбург означало, что Атже создавал не изобразительный монолит, а каталог – утилитарную систему, художественные права которой нуждались в дополнительных уточнениях. Каталогный принцип не был художественным образом, идеологическим ориентиром или концептом – он был абсолютно реальной системой, формальной основой тех изображений, которые объединил. Это открытие сохраняло качество каждой отдельной фотографии, но оно нарушало единство и баланс всей системы. Корпус Атже возникал как аналитическая система и собрание отдельных изображений, но переставал существовать как единый художественный замысел.

В системе XX века архив – двоякий образ. Сформировавшийся в работах Мишеля Фуко, он занял промежуточное положение между художественным и документальным. Проблема не в том, обладает ли архив художественной значимостью, а в том, что сам по себе он представляет автономный идеологический дискурс, механизм создания и трансляции заданной программы. Вопрос формирования архива – это вопрос сложения дискурсивных практик: важно учитывать не только предметный материал (вербальный или изобразительный), но и стратегию его соединения, принцип, положенный в основу комбинации его отдельных частей. Особенность архива Атже в том, что он претендовал и претендует на присвоение художественного статуса, который, в сущности, становится частью его идеологии.

Было бы излишне опрометчиво утверждать, что биографический миф стал условием художественной принадлежности этих изображений, но он, несомненно, скорректировал их художественный статус. Маргинальный герой, каким бы

условным не был его статус, мог быть автором корпуса художественных произведений, а скромный ремесленник – нет. В случае с Атже мы имеем двоякую ситуацию. Жизнеописание корректировало художественную систему его работ, но и творческая репутация его произведений определяла вектор понимания его биографии. Атже сохранил репутацию романтического художника потому, что созданный им корпус, – сохранял художественную общность и, одновременно с этим, его произведения соответствовали художественному стандарту потому, что его автор обладал романтическим статусом художника. Влияние этого образа оказалось настолько сильным, что на протяжении XX века многие мастера следовали этому направлению. Например, Сьюзен Зонтаг, размышляя о фотографиях Эдварда Уэстона и Пола Стрэнда, отмечала: «Хотя Уэстон (как и Стренд), утверждал, что ему безразлично, является ли фотография искусством, в его требованиях к фотографии угадываются все романтические представления о фотографе как о художнике»³⁶.

Атже был главным представителем этого мифа и его основным носителем. И вне зависимости от того, как мы интерпретируем его творческое наследие, его фотографический архив остается главным источником мифа о фотографе как о художнике, мифа, основой которого являются факты биографии. Художественная ценность снимков Атже не сводится к биографической мифологии. Тем не менее, биографические факты, образ неуспешного и некоммерческого мастера определили основной вектор исследования и прочтения его работ. И, в конечном итоге, мифологический круг его биографии является такой же неотъемлемой частью его произведений, как и сами изображения.

³⁶ Sontag S. On photography. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1977. P. 131.

