

С.Я. ИСЛЕЕВА

кандидат архитектуры, доцент кафедры градостроительства
Самарский государственный архитектурно-строительный университет

ГОРОДСКАЯ СРЕДА В АРХИТЕКТУРНОЙ ФОТОГРАФИИ XX ВЕКА

CITY AS AN OBJECT OF ARCHITECTURAL PHOTORGAPHY IN THE XXth CENTURY

Рассматриваются закономерности развития архитектурной фотографии в контексте жанра фотографии городской среды как наиболее «свободном» в коммерческом отношении и создающем благоприятные условия для эстетической оценки и осмысления архитектуры и пространства городов в XX в.

Ключевые слова: архитектурная фотография, городская среда, арт-фотография.

Глобальные изменения качества жизни в городах за последнее столетие повлияли не только на горожан, но и вообще на структуру общества, в котором мы теперь обитаем. «Общество горожан» более не противопоставляется сельскому как более «естественному» и «традиционному», оно даже не претендует, а занимает место самой «естественности», окружающей природы неизменно выигрывает в борьбе за существование. Вопросы эстетической оценки городской среды, как и этических условий проживания в городах, были актуальны на протяжении всей городской истории, и, тем не менее, XX в. явил беспрецедентный рост городских образований и увеличения количества жителей в них и «классические» вопросы о качестве городской среды обрели новое звучание.

Начиная с середины XIX в. фотография перенимает эстафету визуализации городов, поддерживая и даже задавая новые темпы развертывания их провокационной эстетики. На протяжении полутора веков фотография активно участвует в формировании коллективной памяти и коллективных аттракторов, формируя в умах общественности картины всех уровней городской жизни. В разные периоды фотография городской среды концентрируется на различных проблемах: на фиксации как таковой (вторая половина XIX в.), на «исправлении» городских видов через включение их в новую визуальную эстетику (рубеж XIX-XX вв., 1900-1920-е гг.), на наблюдении и репортаже о жизни в городских пространствах (1930-1950-е гг.), через концептуальное прочтение (1960-е гг.), через проективную деятельность и переоценку мира (1980-2000 –е гг.).

Первой значительной фигурой в деле становления архитектурной фотографии стал Эжен Атже (Eugene Atget, 1856–1927), малоизвестный при жизни французский фотограф, поставивший себе целью документирование современной ему городской жизни. Атже объединил XIX и XX вв. выбором объектов съемки и стилистическим подходом. Неистовый коллекционер явлений и деталей, он был особенно внимателен к ситуациям, которые обычно оставались незамеченными, и за три десятилетия работы оставил огромное наследие в области архитектурной

In the article the progression of architectural photography's development in urban environment's genre context as a commerce-free art creating friendly conditions for aesthetic value of architecture and space in the city in XXth century is viewed.

Key words: architectural photography, urban environment, art-photography.

фотографии. Фотограф не оставил мемуаров или комментариев, но его фотографии, выполненные с хорошим чувством композиции и открывающие как-то парижской жизни, на долгое время стали образцом архитектурной фотографии и нашли последователей в лице Б. Аббота и У. Эванса, которые сделали архитектуру основным объектом своего интереса и стали родоначальниками фирменной традиции архитектурной фотографии, особенно в области анонимной, народной и сельской архитектуры.

Согласно мнению современников, Атже снимал «все, что было интересным и колоритным в Париже и его окрестностях». Согласно же свидетельству самого Атже на его негативах изображены «художественные документы высокой архитектуры XIX-XX столетий на всех старых улицах Парижа... исторические и любопытные дома, изящные фасады и двери, панельная обшивка, дверные молотки, старые фасады, лестницы разного времени и интерьеры всех церквей Парижа (общие виды и детали)».

Фотографии Атже изображают пустые пространства, исполненные симметрии и статики. Эту странность и безлюдность сюрреалисты признали в качестве основного аргумента в художественных предпочтениях фотографа, но для Атже это не было принципиальным – он фотографировал без привязки к географическому, стилистическому или социальному контексту, для него город был ценен сам по себе – качество, которое переняли Б. Абботт и У. Эванс и развили его в своих работах в более позднем периоде, чем, несомненно, отличались от авангардной фотографии 1920-х гг. Этот вид фотографа – фиксатора городской среды, положил начало формированию одного из устойчивых типов архитектурной фотографии, основное назначение которого – эстетизация городской среды, включение ее объективных качеств в визуальную культуру в соответствии с эстетическими предпочтениями требованиями времени.

Стилистически, сюжетно и даже идеологически архитектурная фотография на рубеже веков следовала общим эстетическим тенденциям, господствовавшим в фотографии того времени. Исключения

составляли те авторы, которые воспринимали архитектуру не только как «очередной» сюжет в череде объектных интересов, но формировали собственное мнение о сооружениях или городской среде и умели визуализировать его в фотографии. Яркий пример совпадения господствующего художественного стиля в различных жанрах одного временного периода является собой эпоха Модерна¹. Ко времени возникновения нового стиля в Европе в 1880-х гг. фотография была уже широко распространена, более того, она обрела созвучные времени эстетические характеристики – живописность, подражание «естественным качествам окружения», подчеркнутую «деланность», рукотворность. Эти характеристики в полной мере относятся к пикториалистической манере фотографии, получившей широкое распространение в Европе, России и США в конце XIX в.

Хотя некоторые американские и европейские фотографы – художники, включая Фредерика Генри Эванса, Альфреда Стиглица, Эдварда Стейхена и Хьюго Хеннеберга (Frederick Henry Evans, Alfred Stieglitz, Edward Steichen, and Hugo Henneberg), использовали архитектуру в качестве композиционного мотива, архитектурная фотография не была важной темой в этом движении. Достижения Пола Стрэнда (Paul Strand) располагают архитектурную фотографию в центре и даже в авангарде американской художественной фотографии. Их объединил документальный подход и, к окончанию их увлечения документалистикой Нью-Йорка в 1921 г., архитектура стала общепризнанной метафорой для старого и нового: серии о деревнях, а также городские виды и геометрические натюрморты из металлических объектов, выполненные Стрендом, показывали, как эти темы могут стать коммерческой архитектурной фотографией, поднятой до уровня изобразительного искусства.

Еще одна область фотографии также демонстрирует фактографический (или коллекционный) подход к архитектуре. Интерес, проявляемый к историческим зданиям архитекторами и дизайнерами направлений Art&Crafts (Искусства и Ремесла) и «Deutsche Werkbund» (Германский союз художественных ремесел и промышленности), повлиял на появление фотографов, специально работавших над сбором визуальной информации. Это было время, когда архитектурная фотография становилась полноценной профессией, и тогда же ряд архитекторов начинают сами заниматься фотографией, погружаясь в обе профессии. Важные фотографии были сделаны архитекторами-фотографами. Генрих Рюквард (Heinrich Ruckwardt) в Берлине публиковал свои Архитектурные Детали в большом формате – более чем 60-80 см, начиная с 1895 г., и

большое количество фотографов последовали его примеру, каждый развивая свой собственный подход к документированию новых и старых зданий.

В течение последнего десятилетия XIX в. и первого десятилетия XX в. формируются два основных поджанра архитектурной фотографии: 1) фотография городской среды и 2) художественная архитектурная фотография. Первая изобилует подробностями и находится под влиянием фактов, вторая, черпая свои истоки в первом поджанре, позволяет более свободно обращаться с окружением, включая новую эстетику, заимствованную из изобразительного искусства.

Фотография городов в период мировых войн обретает, в первую очередь, исторические, патристические и журналистские обертоны. По словам П. Акройда «фотографии Сесила Битона, сделанные в разрушенном немецкими бомбами Лондоне, производили более тяжкое впечатление, чем реальные виды городских руин». Фотография концентрируется на лихорадочных изменениях, пытаясь, в то же время, сохранить память об утраченном, так же как потом, во время послевоенного строительства, архитектурная фотография обретет властных голос пропаганды и не только в Советском Союзе.

Возвращение к искусству произошло тогда, когда отпала необходимость в немедленной передаче информации и появились паузы для переосмысления городской жизни, в том числе и на эстетическом уровне. Этот этап совпадает по времени с признанием самостоятельности фотографии наравне с другими визуальными искусствами, что открывает разнообразие методов визуализации не только архитектуры, но и ландшафта, городских и сельских пространств, интерьеров и их взаимодействия с различными сторонами общественной жизни. Понимание архитектуры не только как функциональных объектов для повседневной жизни или работы, или формального продукта деятельности архитектора с навязчивой эстетизацией реальности, принесло свободу интерпретации в изображении зданий и дало архитектурной фотографии небывалую до сих пор широту кругозора.

Во времена, когда субъективный подход все более набирает силу, каждый из авторов может позволить себе свое собственное видение, даже предельно объективное. Фотографы Берндт и Хилла Бехеры (Bernt and Hilla Becher), ныне признанные мастера современного искусства и фотографии, никогда не снимали ничего, кроме архитектуры. В 1960-х гг. они настойчиво продолжают традицию «новой вещественности» и вообще индустриальной фотографии 1920-х гг. В число объектов их внимания входит громадное количество разнообразных по типу и функциям промышленных сооружений, выходящих или уже вышедших из употребления. Они сохраняют для истории сооружения, которые никому не нужны, настойчиво и последовательно: путешествуют по странам Западной Европы и США. Объекты на фотографиях Бехеров всегда выглядят изолированно, включены полностью и находятся на центральной оси симметрии. Для работы они пользуются крупноформатной камерой и высокочувствитель-

¹ Модерн (от фр. *moderne* — современный) или Ар-нуво (фр. *art nouveau*, букв. «новое искусство») — характерен отказом от прямых линий и углов в пользу более естественных, «природных» линий, интересом к новым технологиям (в особенности в архитектуре), расцветом прикладного искусства. В других странах называется также: «тиффани» (по имени Л. К. Тиффани) в США, «арнуво» и «fin de siècle» (бук. «конец века») во Франции, «югендстиль» (точнее «югендитиль») — нем. *Jugendstil*, по названию основанного в 1896 г. иллюстрированного журнала *Die Jugend* в Германии, «стиль Сецессион» (*Secessionsstil*) в Австрии, «modern style» (*modern style*, букв. «современный стиль») в Англии, «стиль либерти» в Италии, «модернизм» в Испании, «*Nieuwe Kunst*» в Голландии, «еловый стиль» (*style sapin*) в Швейцарии.

ной фотопленкой, позволяющей передать тончайшие оттенки изображения. Снимают при облачной погоде, рассеянном освещении, без резких теней, что позволяет подчеркнуть и «прочитать» непосредственно объект и его многочисленные детали. С той же целью фотографы исключают из кадра все случайные и не имеющие отношения к главному объекту подробности, мешающие нейтральности объекта и перетягивающие внимание: людей и животных, интенсивную растительность.



Эжен Атже. Вид Парижа. 1906



Альфред Стиглиц. Нью-Йорк. 1935



Б. Бехер, Х. Бехер. 1969



Андреас Гурский. Схихолл. 1995

Избитость архитектурного модернизма была предугадана тоской архитектурной фотографии 1970-х гг. Постмодернизм взял свой курс на международное распространение и признание, но это было бы невозможным без влияния моды и стиля фотографии. Это влияние вновь стало очевидным благодаря возможности архитектурной фотографии «хранить» огромные коллекции изображений, заново комбинированных новым архитектурным «двойным кодом» [3]

В 1980-х архитектурная фотография начинает становиться искусством сама по себе, получив признание и ценность во всем мире. Берндт Бехер получил должность профессора в академии, и его класс в Дюссельдорфе стал первым, в котором провозглашается ценность архитектурной фотографии как важного подкласса фотоискусства. Второе поколение его учеников начинает создавать архитектурную фотографию в своей собственной манере, которую в первую очередь характеризуют такие качества, как разрыв и дистанция. Они формируют наиболее известную группу из студентов их класса: Андреас Гурский, Кандида Нёфер, Алекс Хётте, Томас Рафф (нынешний преемник Бешера в академии), Томас Штрут и Петра Вандерлих (Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth, Petra Wunderlich).

С начала 1990-х гг. и до сегодняшнего времени Андреас Гурский - один из самых известных и самых «дорогих» современных фотографов, сохраняющих постоянный интерес к тому, как социо - политические преобразования современного общества влияют на такие области человеческой жизни, как быт, работа, мир моды, спорта, бизнеса и общекультурные ценности. Практически все эти области в его изображениях визуализируются через архитектуру и среду обитания. Подобный выбор объектов определен не только влиянием его учителей, но точным угадыванием роли современной архитектуры как катализатора большинства общественных процессов, равно как и последствий этих процессов. Роль архитектуры на фотографиях Гурского изменчива - она варьируется от прямого цитирования до иллюстративного фона изображаемого события. Также и генеалогия его творчества гибко меняется, то будучи инспирирована определенным архитектурным

объектом (фотографии аэропорта Сшхипхол, магазин Прада, Нью-Йорк), то сама оказывая влияние на теорию и практику архитектуры (использование фотографий Гурского в SMLXL, (OMA), выставки и биеннале архитектуры, Венеция, 2004).

В своем фотографическом образовании Гурский испытывал различные влияния: начиная с «субъективной фотографии» О. Штайнерта до понимания роли архитектурной фотографии как независимого искусства, воспринятого им в классе Бехеров: сохранения фокуса только на одной теме, на одной точке взгляда, на одной перспективе с выделением объекта из контекста насколько это возможно, сделав объект независимым и от времени, и от каких-либо других влияний. Другая тенденция, развитая искусством 1980-х гг., также нашла себя среди разнообразных интересов Гурского: внимание к «общим местам» современной жизни, повседневной рутине и клише и формирование из этого «событийного мусора» новой эстетики. Объединив эти противоречивые источники, автор дополнил их «контрастной дистанцией», которая столь очевидно бросается в глаза при рассмотрении его работ: «наблюдение с контрастной дистанции, сохранение минимум реалистичности в фотографируемых сценах делает фотографии Гурского составной частью индустриального мира. Гурский начал работать с 35-миллиметровой камерой в контактной репортажной манере, но постепенно изменил подход, увеличивая дистанцию между зрителем и объектом и одновременно увеличивая формат фотографий. Его полноцветные, максимально яркие фотографии подчас достигают предельного формата фотобумаги (1,8 x 5,0 м) и демонстрируют объекты, «очищенные» от контекста, снятые с верхней точки с «плавающей» незафиксированной перспективой. В результате повседневные объекты представлены на фотографиях как «оптические феномены...», вырезанные из узнаваемого окружения, ставшие фрагментами, (паттернами), цветовыми полями». Качество фотографий Гурского совершенно и почти заменяет реальность, а их масштаб перемещает зрителя внутрь изображения.

Каждый из второго поколения выпускников академии Дюссельдорфа сформировал свой собственный подход к фотографии, но все они были объединены архитектурным контекстом: К. Хёфер создает серии интерьеров, концентрируясь на глубине пространства внутри, Ф Хётте организует ренессансное видение анонимной и забытой архитектуры, Т. Рафф делает неузнаваемыми знаменитые здания, разрушая иконические образы и визуальные клише XX в.

Класс Бехера имел конкурсный набор в начале 1980-х из лучших студентов, сформировавшихся в сложных коммунистических условиях академии Лейпцига. Когда школа была реформирована в 1991 г., интерес в архитектурной фотографии, похоже, сместился в классе Бехера от архитектурной документации к дистанции между реальностью и изображением, лишь некоторые из выпускников приближались к архитектурной фотографии. В ряде других европейских и аме-

риканских академий и университетов более или менее охотно встраивали архитектурную фотографию в свой учебный план по просьбам студентов.

Последнее десятилетие XX в. и первое десятилетие XXI в. стали временем формирования нового типа архитектурной фотографии как художественного произведения. Его основные характеристики таковы: 1) художественное осмысление архитектурной среды через композицию, фактуру, цвет; 2) эмоциональная интерпретация архитектурного объекта.

XX в. стал для архитектурной фотографии временем, за которое она успела пережить свое становление, приобрести самостоятельность, пережить кризисы и несколько раз изменить прямое назначение. Тем не менее одним из главных достижений и основных функций архитектурной фотографии стало полноценное и неотъемлемое включение архитектурного изображения в визуальную культуру XX в. и популяризация архитектурных концепций так широко и быстро, насколько это возможно. Архитектурная практика в то же время включила фотографию в свой инструментарий как необходимую часть презентации.

С развитием технологий масс-медиа – журналов, газет, иллюстрированных изданий, рекламы и Интернета, роль фотографии архитектуры продолжает возрастать и расширяться от средства к продвижению архитектурной продукции до изобразительного искусства. Но, даже отдаляясь от своих основных функций и перетекая в область искусства, архитектурная фотография продолжает оказывать ментальное влияние на общественность не менее сильно, чем информационно-идеологическое воздействие в период расцвета эстетических идеологий модернизма в середине XX в.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Sachsse, R. Architectural photography [Text] / R. Sachsse // Encyclopedia of twentieth-century photography / red. Lynne Warren. – CRC Press, 2006. – P. 56-62.
2. Baltzer, N. Exh. cat. of IX Architectural biennale „Methamorph“ [Text] / N. Baltzer. – Venice, Fondazione La Biennale di Venezia, 2004 – P. 381.
3. Дженкс, Ч. Язык архитектуры постмодернизма [Текст] / Ч. Дженкс // C. Jencks, The Language of Post-Modern Architecture. – London: Academy Editions, 1977. – P. 168.
4. Mendelson, E. Amerika: Bilderbuch Eines Architekten [Text] / E. Mendelson. – Berlin, 1926. – P. 112.

© Ислеева С.Я., 2011