

ФЕСЕНКО Ксения Юрьевна / Ksenia FESENKO

| Эдмон и Жюль де Гонкур. Между реализмом и фотографией: в поисках визуальной литературы |

ФЕСЕНКО Ксения Юрьевна / Ksenia FESENKO

Франция, Париж.
 Университет Париж-8, Вансен-Сан-Дени.
 Кафедра Французской литературы и французского языка.
 Лаборатория «Исследования эстетического многообразия».
 Научная школа «Практики и теории смысла». Аспирантка

France, Paris.
 University Paris 8, Vincennes in Saint-Denis.
 Chair of the French Literature and French Language.
 Laboratory "Research on aesthetic plurality".
 PhD student.

kseniafessenko@gmail.com



ЭДМОН И ЖЮЛЬ ДЕ ГОНКУР. МЕЖДУ РЕАЛИЗМОМ И ФОТОГРАФИЕЙ: В ПОИСКАХ ВИЗУАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основываясь и анализируя взгляды двух французских писателей-реалистов девятнадцатого века, братьев Эдмона и Жюля де Гонкур, это исследование является попыткой охарактеризовать восприятие фотографии в самый неустойчивый период ее существования, между 1850 и 1890 годами, в период, когда первобытное очарование этим новым изобретением уже исчезло, но оно еще не стало массовым, буржуазным развлечением.

Раздираемые пренебрежением к механическому производству изображения и интересом к мистической стороне фотографии, Гонкуры выводят своеобразную формулу этого нового искусства, ставя острее, чем кто бы то ни был, вопрос об эстетике реализма, как в изобразительном искусстве, так и в литературе.

Главным образом, в статье пойдет речь о противоречии между литературным реализмом и фотографическим, когда попытка Гонкуров избежать «литературного дагерротипа», то есть застывшей описательности, парадоксальным образом приводит к перениманию визуальных приемов выразительности, свойственных фотографии. Беря за основу выдержки из автобиографического дневника писателей «Журнал» и вступления к роману «Жермини Ласертэ», статья предлагает, с одной стороны, панораму депозитизации фотографии в глазах писателей, с другой стороны, анализ влияния последней на их стиль и письмо, и, наконец, размышление о том, было ли изобретение дагерротипа основным фактором зарождения реализма, как направления в искусстве.

Ключевые слова: фотография, роман, реализм, мимесис, delectatio, клинический анализ, Э. де Гонкур, Ж. де Гонкур, Ж. Шанфлеры, визуальное, метафора, память

Edmond and Jules de Goncourt. Between Realism and Photography: In Search of Visual Literature

Focusing on the opinion of two French writers - realists of the 19th century, the brothers Edmond and Jules de Goncourt - this research reflects an attempt to characterize the perception of photography during its most unstable period of existence, between 1850 and 1890, when the first primitive fascination with this new process had already disappeared, but it had not yet become a mass bourgeois product.

Torn between disdain for the creation of a mechanical image and an interest in the mystical side of photography, the Goncourts derive a certain formula for this new art, questioning more than anyone else the aesthetics of realism, in visual arts as in literature.

This article mainly analyzes the contradiction between the realism present in literature and the realism reflected in photography, when the Goncourts' desire to avoid a "literature daguerreotype", or a fixed descriptiveness, in a paradoxical way make them adopt visual methods of expression that are intrinsic only to the art of photography. Founded on extracts from an autobiographical diary of the brothers, Journal des Goncourt, and on the introduction to the novel Germinie Lacerteux, this article proposes, on the one hand, a panorama of the poetisation of photography in the eyes of the writers and, on the other hand, an analysis of the influence of the latter on their style and writing. Finally, it proposes a reflection on whether or not the invention of the daguerreotype was the main cause of the emergence of realism in the arts.

Key words: photography, novel, realism, mimesis, delectation, clinic, E. de Goncourt, J. de Goncourt, J. Champfleury, the visual, metaphor, memory

Для того, чтобы хотя бы приблизительно оценить степень связи фотографии и литературы, необходимо вернуться к

истокам дискурса о фотографии, то есть в XIX-й век. Мы предлагаем, однако, обратиться не к моменту создания фотографии,



ФЕСЕНКО Ксения Юрьевна / Ksenia FESENKO

| Эдмон и Жюль де Гонкур. Между реализмом и фотографией: в поисках визуальной литературы |

то есть к 1839 году, а во вторую половину века, между 1850и и 1890и годами, в самый противоречивый и неустойчивый период ее переосмысления.

В эти десятилетия общество перестает рассматривать фотографию как новинку-диковинку, как эзотерическое чудо, как что-то, что предложило новый тип видения. В Париже один за другим открываются фотоателье (в 1848 их уже тринадцать), сам процесс съемки укорачивается и удешевляется, но фотография все еще не приобрела характер массового потребления. И все острее стоит вопрос о правомерности места фотографии, как художественного ремесла, в Пантеоне искусств (подчеркнем, что художественная элита той эпохи открыто не желает применять к фотографии термин «искусство»). Осмысление ее эстетического влияния на живопись и на литературу (если вспомнить постоянно ведущийся разговор об иллюстрации текстов фотографиями), способствует формированию теории фотографии и того, что сейчас мы называем «философией фотографии».

В этот период в «большом искусстве», происходит зарождение и затем расцвет нового стиля — реализма. Причиной этому приверженцы романтизма, писатели и художники поколения Гюго и Бодлера, считают как раз появление фотографии с ее холодной, точной и ничего не меняющей манерой воспроизведения реальности, с ее вниманием к малейшей детали и с ее (как считалось тогда) отсутствием живописности. Она навязывает новые ценности не только художникам, но и писателям, предлагая забыть о метафоре, о фантазии и воображении, отойти от слишком многословных описаний и называть вещи своими именами. И, казалось бы, все те, кого общество поспешило окрестить реалистами и натуралистами, должны были бы, в защиту своих взглядов, использовать фотографию как щит. Но было ли это так? И как на самом деле они относились к выцветанию романтизма в пользу реализма? Ответом нам послужит мнение двух писателей второй половины XIX-го века, писателей-реалистов, и отчасти натуралистов, братьев Эдмона и Жюль де Гонкур.

Мы будем делить их тексты на две категории: к одной принадлежат художественные произведения, к другой же — их «Дневник», или «Журнал», монументальная хроника жизни парижского общества с 1851 по 1895 год. В то время как в романах фотография предстает как художественный элемент, именно в «Дневнике» мы находим свидетельства их личных взглядов.

В первую очередь «Дневник» отражает самые распространенные клише об этом новом занятии: фотографический снимок способен служить своего рода хранителем и переносчиком воспоминаний, как личной, так и коллективной памяти; он сохраняет, скажем, изображение человека даже на расстоянии или после его смерти, делая это воспоминание доступным не только для тех, кто при жизни знал фотографируемого, но и для тех, кто впервые увидел его лишь на снимке. Но и наоборот, теперь память, как понятие, будут измерять фотографическими категориями точности и долговечности: так, Теофиль Готье, по словам Гонкуров, обладал «памятью удивительной, фотографически точной»¹.

¹ Гонкур Э. де, Гонкур Ж. де Дневник: Записки о литературной жизни. Избранные страницы. В 2т. / Э. Де Гонкур, Ж. Де Гонкур / М.: Художественная литература, 1964. Т. 1. С. 136.

Однако именно эта способность фотографии сохранять изображение даже умерших людей и вызывала некий первобытный страх, ему были подвержены и Бальзак, и Нерваль, и Бодлер, которые развивали самые невероятные и суеверные теории о краже души фотоаппаратом или о раздвоении фотографируемого на своего рода «оригинал» и его «двойника» (помимо чувства фрейдовского «зловещего», возникал вопрос и о том, кто из двоих появлялся на зеркальной поверхности дагерротипа, а кто оставался проживать полноценную жизнь — сам человек или его двойник). Этих мыслей не избежали и Гонкуры, о чем мы находим запись от 21 декабря 1856 года:

«Был в три часа у Мари, которая заставила нас до мелочей осмотреть ее квартиру [...] словом, помещение, оборудованное под фотографическую мастерскую. Кучи дагерротипов, стереоскопов, снимков... Смертью веет от этих забальзамированных подобий человеческих. Бог весть чьи лица нагромождены друг на друга, разложены по ящикам, будто в гробах, и всюду мертвая плоть и глаза, лишённые цвета и выражения. Погребальный портрет жизни! Там и сям всяческая ветошь, словно приготовленная для одевания покойника или для восковой фигуры, — совсем как гардероб в морге»².

Не отрицали Гонкуры и способность фотографии показывать то, что человеческий глаз ввиду своих физических и психологических свойств не может видеть; к примеру, «фотография способна передать не более чем животную сторону существа изображенных на ней мужчин и женщин»³, а десятилетием раньше, в 1863 году, братья приходят к следующему выводу:

«Заметили ли вы, что в настоящее время знаменитые люди не отличаются значительной внешностью? Посмотрите на их портреты, на их фотографии. Нет больше красивых портретов. Замечательные люди уже более не выделяются. В Бальзаке не было ничего характерного. <...> С каждого из нас можно скорее написать портрет какой-то определенной группы людей, а не наш собственный портрет»⁴.

Все это, по мнению молодых Гонкуров, а мы сейчас говорим о 1850х и 1860х годах, делает фотографию не только опасным обличителем, зеркалом правды, но и выводит ее в класс величайших изобретений человечества:

«Я нахожу, что человек своими слабыми силами осуществил нечто более важное, чем осуществил бог. Он все избрал для себя, все создал: паровой двигатель, книгопечатание, дагерротип...»⁵.

Эта высказанная в 1859 году мысль приводит нас к существовавшей уже в течение десятилетия полемике фотографии и религии, Бога и человека. До 1839 года изображения были строго разграничены на два типа: рукотворное и нерукотворное (ахиропиитос). К первому относились рисунки, литографии, скульптуры и т. д., — все то, что создавал человек; второе же было выше человеческих возможностей и считалось чудотворным, как, к примеру, туринская плащаница и платок Вероники. С религиозной точки зрения в этих изображениях

² Там же. С. 223.

³ Там же. С. 232.

⁴ Там же. С. 444.

⁵ Там же. С. 209.



ГРАНИЦЫ СУБЪЕКТИВНОСТИ / THE LIMITS OF SUBJECTIVITY

ФЕСЕНКО Ксения Юрьевна / Ksenia FESENKO

| Эдмон и Жюль де Гонкур. Между реализмом и фотографией: в поисках визуальной литературы |

не было ничего земного, человеческого и греховного: они показывали Бога и были созданы Богом.

Но изобретение Дагерра совершило переворот в дискурсе об изображении. Фотография, считалось, не была прямым продуктом деятельности человека, но создавалась солнцем (об этом говорит поэтический парафраз «письмо света»), то есть была нерукотворна, и все же фотоаппаратом, хотя бы отчасти, руководил человек.

Значит, с одной стороны, человек стал претендовать на обладание божественной силой, на способность создавать, не прикладывая руки. С другой стороны, теперь любой, вне зависимости от его социального положения, может быть сфотографирован, то есть может получить собственное нерукотворное изображение, что сродни возвеличиванию себя в ранг Бога.

В эпоху, когда даже у папы римского («от портрета графа Шамбора до фотографии папы»⁶) есть свой собственный фотографический портрет, фотография приводит к тотальной дехристианизации общества, к тому, что Бодлер в 1859 году назовет идолопоклонническим и нарцисстическим желанием «рассматривать свое тривиальное изображение на металле»⁷. За четыре года до статьи Бодлера, в 1855, Гонкуры в такой ироничной форме будут рассуждать о будущем религии:

«Иногда я думаю, что наступит день, когда нынешние народы будут наслаждаться [...] одним богом [...] о котором будет находить свидетельства в маленьких журналах: этот бог будет представлен в церквях, его изображение больше не будет ни эластичным, ни созданным воображением художников, и вовсе не будет парить на платке Вероники, но оно будет запечатлено как портрет на фотографии... Да, я представляю себе бога на фотографии и он будет носить очки»⁸.

Современный Бог будет носить очки! Потому что он уже близорук и потому что он будет желать смотреть через призму стекла, как бы отгородившись от человечества тонкой стеной. В страшном будущем, которое рисуют нам Гонкуры, этот Бог, потеряв свою сакральность, будет опошлен, а его изображения, опубликованные в журналах, как публикуют рекламные объявления, будут соседствовать с фотографиями его конкурентов — идолизирующих себя смертных. В этом контексте это не-искусство, вышедшее «из грязи»⁹, коим является фотография, — есть абсолютное и неизбежное зло, носитель всего буржуазного и тривиального.

Именно поэтому фотограф, в представлении Гонкуров, принадлежит к вульгарной касте тех, кто преследуют лишь одну цель — заработать любым способом: это уже не «неудавшийся художник» Бодлера, и даже не тянущийся к искусству парикмахер Шанфлери, это, как следует из записи от 1867 года, почти обезличенный, не имеющей определенной классовой принадлежности торговец:

«О революции парижского существования хорошо свидетельствует переход из Таверны Лукаса в Таверну Петерса. [...] И что ж! [...] человек, который раньше шел к Лукасу, был художником, работником высшего министерского звена, офицером, буржуа, дворянином с доходом в шесть тысяч ливров от ренты. Сегодня, у Петерса, Парижанин пришедший обедать, — это почти всегда либо игрок на бирже, либо фотограф»¹⁰.

То, о чем говорит нам «Дневник», но что писатели не признают в нем напрямую, проявится в 1865 году в романе «Жермини Ласерте». Но до этого предлагаю вернуться на десятилетие назад, когда в 1854 году писатель Жюль Шанфлери в письме Жорж Санд протестует против параллели, которую провели критики, между его реалистической прозой и дагерротипным изображением. В ответ на это сравнение, он публикует в 1857 году трактат под названием «Реализм», в котором пытается обозначить фундаментальные различия реализма в литературе и реализма в фотографии.

В частности, Шанфлери отказывается от самого термина «реализм в литературе», поясняя, что то, что было поспешно названо новой школой или новым стилем, таковым не является: манера некоторых молодых писателей детализировать повествование, говорить на темы, о которых раньше принято было молчать, избегать многословных описаний, мистических объяснений событий, не прибегать к символизации и не обращаться к теме природы, как к отражению внутреннего состояния человека, в общем, ко всему тому, что было свойственно произведениям эпохи романтизма, вовсе не является попыткой этого нового поколения противостоять романтизму, а наоборот: новое видение литературного текста призвано продолжить и распространить идеалы и ценности романтизма, но с помощью новых методов. Одним из них является прекращение эвфемизации языка и сюжета, то есть надо «называть кошку кошкой»¹¹, что, однако, не исключает процесс отбора, как на уровне темы, так и на уровне языка. Фотоаппарат же, по мнению Шанфлери, в отличие от писателя, никогда не прибегает к этому самому «отбору», он воспроизводит все без различия и только так, как это было. Трактат Шанфлери, однако, не сумел поставить точку в полемике фотографии и реализма, и в 1865 году братья Гонкуры также высказываются на этот счет.

Сам по себе роман «Жермини Ласерте» явился отступлением от литературного канона той эпохи: впервые в центр повествования ставится судьба не человека, принадлежащего высшему или среднему классу, но судьба служанки, чью историю едва ли можно было бы назвать приличной для художественного описания (конечно, роман издавался не как текст эротического или бульварного характера). Гонкуры намеренно хотят говорить на малоприятные темы неприкрытой жестокости и страдания бедняков, подчеркивая гнусность социального неравенства, возводя, таким образом, литературное произведение в статус очищающего средства от безразличия. Пояснение мы находим во вступлении к роману, где нам попадет еще и следующий абзац:

⁶ Там же. С. 474.

⁷ Baudelaire Ch. *uvres compl tes*, t. II, / Ch. Baudelaire / Paris : Gallimard, 1976. С. 617. Перевод цитат К. Фесенко.

⁸ Goncourt E. de, J. de. *Journal. M moires de la vie litt raire*. / E. et J. de. Goncourt / Paris: Charpentier, 1891. Т. I. С. 394–395. Перевод цитат К. Фесенко.

⁹ Там же. С. 1072.

¹⁰ Goncourt E. de, J. de. *Journal. M moires de la vie litt raire*. Т. II. С. 66.

¹¹ Champfleury J. *Champfleury, George Sand. Correspondance*, / J. Champfleury / Paris: Slatkine Reprints, 1991. С. 34. Перевод цитат К. Фесенко.



ГРАНИЦЫ СУБЪЕКТИВНОСТИ / THE LIMITS OF SUBJECTIVITY

ФЕСЕНКО Ксения Юрьевна / Ksenia FESENKO

| Эдмон и Жюль де Гонкур. Между реализмом и фотографией: в поисках визуальной литературы |

«Мы должны попросить прощения у читателей за эту книгу и заранее предупредить их о том, что они в ней найдут. Читатели любят лживые романы, — этот роман правдив. [...] Они любят игривые безделки, воспоминания проституток, постельные исповеди, пакостную эротику, сплетню, которая задирает юбки в витринах книжных магазинов, — то, что они прочтут здесь, сурово и чисто. Напрасно они будут искать декольтированную фотографию Наслаждения: мы им предлагаем клинический анализ Любви»¹².

Как и Бодлер, который в статье «Современная публика и фотография» ведет своего рода священную войну против пошлой публики, так и Гонкуры, атакуя привыкшего к вульгарности и ошибшегося в идолах читателя, обращаются к сравнению произведения искусства с фотографией.

И тут же мы сталкиваемся с парадоксом: по словам Гонкуров, в этом романе реальность вовсе не будет подделана, а будет присутствовать лишь чистый *mimesis*, но, конечно же, тогда читатель будет введен в искушение сравнить этот текст с фотографией. Однако вместо разговора о сходстве, мы находим ровно противоположное: «напрасно они будут искать декольтированную фотографию Наслаждения: мы им предлагаем клинический анализ Любви».

Вновь фотографию не ставят в один ряд с настоящим искусством и литературой; к тому же она «декольтирована» и ассоциируется с «Наслаждением». Слово «декольти» отсылает нас к вырезу на платье дамы: это выставленное напоказ тело, порою слишком обнаженное, вплоть до вульгарности. Чем глубже декольти, тем откровеннее дама демонстрирует фривольность и желание нравиться. Фотография пользуется аналогичными примитивными (но действенными) средствами, что и декольти: она сразу поражает читателя наготой реализма, быстро нравится, и это она отчасти заявляет напрямую.

Другой составляющий термин — это «Наслаждение» с большой буквы. Происходя от страсти, испытываемой телом, даже от вождления, оно противопоставлено Любви. В то время как Наслаждение взывает к физическому, плотскому, Любвь, чистая, происходит и, *vice versa*, действует на сердце и душу. Исследователь Эрик Ауэрбах утверждает, что в ту эпоху само слово «наслаждение», *delectatio*, «стало неупотребительным, термин был дискредитирован, потому что обозначал что-то тривиальное и легко доступное»¹³. Наслаждение, в отличие от любви, не нуждается ни в глубоких чувствах, ни в усилиях, ни в страданиях, оно, прежде всего, легко доступно, как в большинстве случаев легко доступно послание, которое несет фотография.

Учитывая, что слова Наслаждение и Любовь метафорически заменяют понятие «произведение», то эту фразу «декольтированная фотография Наслаждения» мы можем трактовать как произведение, которое по всем своим аспектам легко понять и которое обращается к поверхностному и к примитивному; об этом его свойстве оно заявляет откровенным и провокационным способом, и, наконец, наслаждение от чтения придет

быстро, но не заденет сердца публики. Конечно же, Гонкуры, с их амбициозным планом радикально изменить литературу, никогда бы не захотели создать подобное произведение. Их роман — это не фотография, но «клинический анализ», то есть то, что предшествует и способствует лечению болезни (как физической, так и ментальной), что приводит к выздоровлению, порой требуя жертв и, несомненно, очищая читателя. Последний должен испробовать этой литературной хирургии, чтобы его сердце наполнилось глубоким и настоящим чувством, эффект которого будет длиться дольше чем мгновенное удивление от фотографии. «Жермини Ласерте» нельзя сравнивать с фотографией не потому, что этот роман менее реалистичен, чем снимок, но потому, что он прибегает к экспрессивным методам, недоступным фотографии. Таким образом, в этом вступлении авторы призывают читателя не жаждать удовлетворения от знания концовки, но получать наслаждение от трепещущей жизни, облеченной в форму литературы.

И все же, как бы ни отрицали Гонкуры фотографию, влияние последней неуклонно действовало на их письмо. Это происходит на языковом уровне («с дураком невозможно встретиться на улице, его невозможно узнать, его невозможно сфотографировать»; отметим также, что фотографическая терминология постепенно внедряется в поле описания, вытесняя термины, пришедшие из живописи: так, в рассуждении о Тургеневе вместо «картин» мы находим «он дал настоящие фотографии своей страны») и даже на уровне видения окружающего мира. Не раз на протяжении нескольких десятилетий Гонкуры признают, что их глаз то видит все в черно-белом колорите, то все рассматривает как сквозь лупу:

«Видел в особняке Друо первую распродажу фотографий. Наш век все окрашивает в черный цвет: фотография — это черный фрак жизни». 4 июня 1857¹⁴.

«Этими ночами, или же днем, я много рыбачу, когда я закрываю глаза перед тем как уснуть, в моем зрачке отражается поплавок моей удочки с белизной пера [...] Это невероятно, мой глаз превратился в раскрашенный фотографический снимок, и никакой спектакль в этом мире никогда не оставял во мне подобного изображения». 9 сентября 1891¹⁵.

«В холодной прозрачности пасмурного дня, в серых отсветах мостовой и люди, и экипажи выглядят обесцвеченными; они почти как черные пятна на фотографическом снимке, запечатлевшем сцену из *high life*». 21 октября 1870¹⁶.

«Деревья, такие, какими я вижу их моим близоруким глазом, через мой лорнет номер 12, совсем не похожи на нарисованные деревья на современных или старых картинах; да, эти деревья, которые я вижу, являются скорее, со всем роением их листья, деревьями с фотографии или даже деревьями с маленьких офортов Фрагонара, где все это роение листьев передает работу *скребком*». 27 августа 1891¹⁷.

Наконец, и в глобальном смысле их тексты пытаются отдать дань этой модной и по-своему интересной технике: так

¹² Гонкур Э. де, Гонкур Ж. де. Жермини Ласерте. Братья Земганно. Актриса Фостен. / Э. де Гонкур, Ж. де Гонкур / М.: Художественная литература, 1972. С. 27.

¹³ Auerbach E. *Mimesis*. / E. Auerbach / Paris: Gallimard, 2010. С. 498–499. Перевод цитат К. Фесенко.

¹⁴ Гонкур Э. де, Гонкур Ж. де. Дневник: Записки о литературной жизни. Избранные страницы. Т. 1. С. 141.

¹⁵ Goncourt E. de, J. de. *Journal. M moires de la vie litt raire*. Т. III. С. 625.

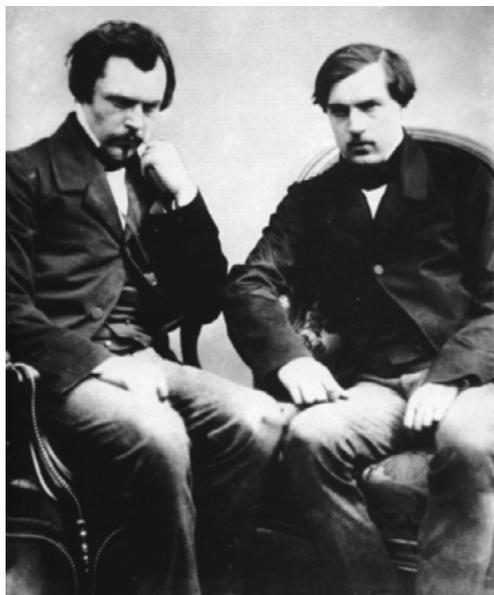
¹⁶ Гонкур Э. де, Гонкур Ж. де. Дневник: Записки о литературной жизни. Избранные страницы. Т. 2. С. 57.

¹⁷ Goncourt E. de, J. de. *Journal. M moires de la vie litt raire*. Т. III. С. 623.



ФЕСЕНКО Ксения Юрьевна / Ksenia FESENKO

| Эдмон и Жюль де Гонкур. Между реализмом и фотографией: в поисках визуальной литературы |



Илл. 1. Надар, «Жюль и Эдмон де Гонкур», около 1855.

105 кратких главок романа «Шери», во-первых, построены по принципу чередования сцен из ночной и дневной жизни, что не может не ассоциироваться с первыми машинами для проектирования изображений, а, во вторых, по несколько застывшей манере описания напоминают то ли «знаменитые альбомы японских гравюр»¹⁸, то альбом с фотографиями, предлагаю-

¹⁸ Hamon Ph. *Imageries. Litt rature et image au XIXe si cle.* / Ph. Hamon / Paris: Macula, 2001. С. 349. Перевод цитат К. Фесенко.

щий быстрое, отрывочное чтение, что получает распространение и у других писателей той эпохи (к примеру, у Теодора де Банвиля в романе «Волшебный фонарь»).

Однако, если Гонкуры так и не решились создать фотографическую литературу, то в их портрете 1855 года, снятом Надаром, мы находим элементы как раз литературы.

Они предстают нашему взору не как две отдельные личности, но как одно целое. Такой двойной портрет был мало распространен в этот период и еще более редок в творчестве Надара; последний явно испытывает трудности с тем, чтобы уместить и правильно скомпоновать сидящих братьев (обратим внимание на неловко обрезанный правый локоть Эдмона). Отметим и знаменитое «литературное» кресло, в котором у Надара снимались Жорж Санд, Шарль Бодлер, Жерар де Нерваль, и другие писатели. Неслучайна здесь и сидячая поза: никто из них не стоит, то есть не доминирует один над другим.

Все это словно призвано рассказать читателю, что перед ним не просто люди-модели, но в первую очередь писатели (об этом говорят несколько задумчивый и мечтательный вид обоих, а подпирающая подбородок левая рука Эдмона отсылает нас к миниатюре из «Манесского кодекса», «Поэт Вальтер фон дер Фогельвайде»), писатели, работающие в тандеме, где каждый равнозначен (так как оба сидят и одеты в идентичные костюмы). И позируют они не в качестве братьев, а в качестве творцов и литературных символов, привнося, таким образом, символы и в фотографию.