

## ***И. А. ШИК***

*Искусствовед, младший научный сотрудник, хранитель  
Государственный Эрмитаж  
Санкт-Петербург, Россия*

### **ПРИНЦИП «СТОЛКНОВЕНИЯ ОБРАЗОВ» И ЧЕРНЫЙ ЮМОР В СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ФОТОГРАФИИ**

В статье анализируется репрезентация принципа «столкновения образов» и проявления черного юмора в сюрреалистической фотографии 1920-х–1970-х гг. на материале произведений фотографов, работавших во Франции, Бельгии, Чехии, США, Мексике. Основным «полем» для работы принципа «столкновения образов» в сюрреалистической фотографии являются ню, портрет и сюжетные постановочные снимки. В фотомонтажах и фотоколлажах фотографы-сюрреалисты вырабатывают свой устойчивый визуальный словарь (мотивы обнаженного женского тела и его частей, руки, глаза и т.д.). Для сюрреалистических фотоманипуляций характерна тотальная эротизация и фетишизация реальности, присущая художественной практике движения в целом. Сюрреалистическому «столкновению образов» свойственно совмещение живого и неживого, способствующее рождению конвульсивной красоты и возникновению эффекта «вспышки». В то же время при фотоманипуляциях теряется автоматический характер фотографического образа: фотография становится сконструированной, технические навыки автора при этом приобретают более важное значение (в случае фотомонтажа). Кроме того, получившиеся изображения обладают собственной внутренней логикой, которая поддается расшифровке. Манипулятивная фотография оказывается в той же ситуации, что и сюрреалистическая живопись: длительный процесс создания произведения ведет к утрате им спонтанности, усиливая его рациональный характер. С другой стороны, фотомонтаж предоставляет дополнительные возможности для передачи субъективных переживаний и интеллектуальных идей автора и способствует утверждению фотографии как эстетического медиума. Не являясь магистральным приемом «классической» сюрреалистической фотографии, фотомонтаж получит развитие в работах мастеров, использовавших отдельные визуальные приемы сюрреализма, будучи одним из самых простых средств конструирования сюрреальности. Современная «сюрреальная» фотография, предпочитающая принцип «столкновения образов» в качестве основного выразительного средства, вносит значительные изменения в его использование. Предлагаемые мастерами цифровой фотографии образы зачастую либо предельно логичны и интеллектуально доступны, либо представляют собой абсурдное нагромождение различных вещей. Черный юмор становится одним из основных выразительных средств сюрреалистической фотографии, помогая фотографам выйти за пределы эстетически и этически приемлемого. Мишенями фото-

графов-сюрреалистов становятся повседневная жизнь, трансформируемая в театр абсурда, религия, добродетель, страх смерти, эротическое желание, которое тщетно пытается себя замаскировать. Фотография пост- и постпостмодернизма унаследует от искусства сюрреализма страсть к черному юмору, придавая ему все более гротескный и трансгрессивный характер.

**Ключевые слова:** сюрреализм, фотография, манипулятивная фотография, фотомонтаж, фотоколлаж, принцип «столкновения образов», черный юмор, современное искусство, Ман Рэй, М. Табар, П. Нуже, Й. Штырский, К. Тайге, Ф. Вобецкий, Д. Уэлсман

## ***I. A. SHIK***

*Art historian, junior researcher, curator  
The State Hermitage Museum  
Saint-Petersburg, Russia*

### **THE PRINCIPLE OF “THE ENCOUNTER OF IMAGES” AND BLACK HUMOR IN SURREALIST PHOTOGRAPHY**

In the article, the researcher analyzed the representation of “the encounter of the images” principle and black humor examples in Surrealist photography of the 1920s – 1970s. The author considered the works of Surrealist photographers created in France, Belgium, Great Britain, the Czech Republic, the USA, Mexico. The main “fields” for the work of the principle of “the encounter of the images” in Surrealist photography were nudes, portraits and staged pictures with a plot. In photomontages and photo collages, the Surrealist photographers developed their steady visual dictionary (motifs of a naked female body and its parts, hands, eyes, etc.). The Surrealist photographic manipulations tended to total eroticization and fetishization of reality, inherent in the artistic practice of the movement as a whole. For Surrealist “the encounter of images” it was typical to combine the animate and inanimate, contributing to the birth of convulsive beauty and the appearance of the “spark” effect. At the same time, during the process of photographic manipulations the automatic character of the photographic image was lost: the photograph became constructed; the technical skills of the author became more important (in the case of photomontage). In addition, the resulting images had their own internal logic that can be deciphered. In fact, manipulated photography was in the same situation as Surrealist painting: the long process of work creation led to the loss of spontaneity, enhancing its rational character. On the other hand, photomontage provided additional opportunities for conveying the subjective experiences and intellectual ideas of the author and promoted the approval of photography as an aesthetic medium. Contemporary “surreal” photography, preferring the principle of “the encounter of images” as the main expressive means, introduces significant changes in its use. The images offered by the masters of digital photography are often either utterly logical and intellectually accessible or represent an absurd accumulation of various things. Black humor became one of the main expressive means of Surrealist photography, helping photographers to go beyond aesthetically and ethically acceptable.

Everyday life, transformed into the absurd theater, religion, virtue, the fear of death, an erotic desire vainly trying to disguise itself were Surrealist photography targets. Post- and postmodern photography inherits from the art of Surrealism a passion for black humor, giving it an increasingly grotesque and transgressive character.

**Keywords:** Surrealism, photography, manipulative photography, photomontage, photocollage, the encounter of the images principle, black humor, modern art, Man Ray, M. Tabard, P. Nougé, J. Štyrský, K. Teige, F. Vobecký, J. Uelsmann

Одним из важнейших для эстетики и художественной практики сюрреализма является принцип «столкновения образов», именуемый также принципом удивительных или парадоксальных сопоставлений. В «Манифесте сюрреализма» (1924) А. Бретон приводит цитату из эссе П. Реверди «Образ» (*Nord-Sud*, 1918, no. 13): «Образ есть чистое создание разума. Родиться он может не из сравнения, но лишь из сближения двух более или менее удаленных друг от друга реальностей. Чем более удаленными и верными будут отношения между сближаемыми реальностями, тем могущественнее окажется образ, тем больше будет в нем эмоциональной силы и поэтической реальности...» [8; С. 363]. Далее Бретон формулирует собственное определение образа, несколько отличное от предложенного Реверди: «Тот особый свет, *свет образа*, к которому мы оказываемся столь глубоко восприимчивы, вспыхивает в результате своего рода случайного сближения двух элементов. Вся ценность образа зависит от красоты той искры, которую нам удалось получить; эта искра, следовательно, зависит от разности потенциалов двух проводников» [8; С. 379]. Как отметила Е. Д. Гальцова, определение Бретона носит более «технократический или, точнее, естественнонаучный характер», при этом «субъект творчества не определен». Сюрреалистический образ возникает не по воле творца (являющегося лишь «передающим устройством»), а неким «чудесным путем», создавая особую «энергетическую» или «магическую» атмосферу [5; С. 217].

В области визуальных искусств первым эквивалентом поэтического сюрреалистического образа стал коллаж. Одними из первых опытов коллажа в его сюрреалистическом значении были работы М. Эрнста, представленные на выставке «По ту сторону живописи» (1921). Позднее, в одноименной статье (1936), описывая процесс изобретения коллажа, Эрнст писал: «Я был потрясен тем, с каким неотрывным напряжением притягивали мой воспаленный взгляд страницы некоего рода иллюстрированного каталога, включавшего открытия в самых разных областях <...> В итоге под одной обложкой были собраны элементы столь различной изобразительной природы, что сама абсурдность их объединения вдруг до предела обострила во мне визионерские способности и породила, словно бы в кош-

марной галлюцинации, фантастическую цепочку противоречивых образов» [Цит. по: 9; С. 121]. Принцип «удивительных сопоставлений» позднее стал основой фигуративной сюрреалистической живописи (работы М. Эрнста, С. Дали, Р. Магритта и др.) и практики создания объектов. В сюрреалистической фотографии он нашел место в фотоколлажах и фотомонтажах<sup>1</sup>, а также в постановочных и документальных снимках.

В сюрреалистической фотографии фотоколлаж не был магистральным эстетическим медиумом, однако свой вклад в его развитие внесли такие представители движения, как А. Бретон, Н. Элюар, Д. Хагнетт, Л. Малетт, Й. Штырский, К. Тайге, Ф. Вобецкий, А. Ножичка. Как отметил В. Лахода, «коллаж является одной из наиболее свободных форм самовыражения, которые могут использоваться неподготовленным любителем, так же как и теми, у кого нет каких-либо художественных способностей. Это была еще одна причина, по которой коллаж так высоко ценился Арагоном и другими сюрреалистами. Для коллажа традиционные подходы, связанные с живописью, неприменимы, так же как и принципы порядка и баланса, композиционных построений, единства и центра формы или содержания. Коллаж передает сообщение множеством других путей; он может быть построен против всех правил композиции и при этом сообщать нечто с потрясающей поэтичностью» [12; Р. 7–8].

Сюрреалистические фотоколлажи, в отличие от дадаистских, характеризуются отсутствием пространства белого листа, превращающего изображение в последовательность знаков, и крайне редким использованием текста. Сюрреалистический фотоколлаж стремится сохранить присущую фотографии «иллюзию присутствия»: изображение отличается целостностью, хотя зритель и понимает, что его фрагменты извлечены из разных снимков. Например, в работе «Без названия» (1936) Нуш Элюар объединила обнаженные женские фигуры различных масштабов с рыбой и огромным по размеру одуванчиком. Она создает изысканную и поэтичную метафору полового акта, пронизанную фрейдистскими символами: полет тела в пространстве ассоциируется с сексуальным контактом, рыба – с движением сперматозоидов, а споры одуванчика – с оплодотворением.

Фотоколлаж также использовался представителями чешской сюрреалистической группы, в частности, он применялся для создания иллюстра-

---

<sup>1</sup> Термины «фотоколлаж» и «фотомонтаж», которые используются некоторыми исследователями как синонимы, в данной работе понимаются как имеющие различное значения. Под фотоколлажом понимается создание произведений посредством совмещения элементов фотографий на бумаге, а под фотомонтажом – создание фотографий с помощью комбинации снимков в темной комнате (комбинированная печать).

ций книги Йиндржиха Штырского «Эмили приходит ко мне во сне» (*Emilie přichází ke mně ve snu*) 1933 г. Книга была проиллюстрирована 10 фотоколлажами, являющимися визуализацией эротических сновидений автора [17]. Как и во сне, в фотоколлажах Штырского не действуют законы гравитации, а в одном пространстве встречаются различные по размеру тела, их части и предметы. Одним из наиболее выразительных является фотоколлаж, на котором целующиеся обнаженные любовники рассматриваются множеством пар глаз, формирующих собой пространство. В интимный момент человек оказывается под наблюдением «всевидящего ока», контролируемым и оцениваемым (огромные глаза сидящего на ветке лемура являются ироническим воплощением подобного оценивания). Параноическая мания преследования/бессознательный страх быть обнаруженным при совершении полового акта получают гротескное воплощение у Штырского.

Традиция эротического фотоколлажа, идущая от работы Штырского «Эмили приходит ко мне во сне», нашла свое продолжение у Карела Тайге. Он создал около 374 работ в 1935–1951 гг., виртуозно монтируя готовые изображения. Коллажам Тайге присуща мрачная атмосфера, сочетание различных масштабов, непредсказуемая образность, насыщенность эротическими символами. Женское тело становится у Тайге отправной точкой для творческой фантазии: мастер создает образы женщины-ландшафта («Коллаж № 316»), женщины-окна («Коллаж № 323», 1946), женщины-глаза («Коллаж», 1940), женщины-дерева («Коллаж № 353», 1948), женщины-камня («Коллаж № 333, 1945). Женское тело и его части трактуются мастером как фетиш: Тайге уподобляет его фаллосу («Коллаж № 316»; «Коллаж № 373», 1951), удваивает его части (в «Коллаже № 353» верхняя часть тела подменена нижней), редуцирует до отдельных частей (в «Коллаже № 326» (1947) зрителю предложены исключительно груди, глаз и рука модели). Тайге, кроме того «повторяет и перерабатывает образы, с которыми потенциальный зритель мог быть знаком по ранним публикациям» [14; S. 417], то есть образы фотографов-авангардистов, и в частности сюрреалистов (Ман Рэй, Кертеш, Брассай), придавая своим работам постмодернистскую цитатность. В работе «Коллаж № 205» (1941) фрагмент снимка Ман Рэя «Возвращение к разуму» (1923) помещен под мрачными романскими сводами вместе со снимком барочной скульптуры. «Коллаж № 70» (1939) представляет собой совмещение фрагмента фотографии Ман Рэя «Наташа» с ракушкой, которая заменяет голову модели, морским пейзажем и надписью «Melanholia», отсылающей к известной гравюре Дюрера.

Другой чешский фотограф, Франтишек Вобецкий, начинает в 1935 г. создавать фото-ассамбляжи, представляющие собой сочетание повседневно-

ных объектов и изображений, объединенных по принципу «удивительных сопоставлений» («Воспоминания», 1935; «Танец», 1935). В работе «На пляже» (1936) мастер объединил морской скалистый пейзаж с фотографией обнаженной женской фигуры и объемным фрагментом гипсового (или фарфорового) объекта – живая женщина символически уподобляется лишенному головы античному торсу, становясь полем для эротических проекций. В работе «Прилив, отлив» (1936) та же обнаженная женская фигура объединяется с пейзажем прилива/отлива и ложкой, внутрь которой помещено изображение глаза, позволяя актуализировать традиционные для сюрреализма темы сексуальности, садизма и вездесущего наблюдения. Постепенно в работах Вобецкого становится все меньше трехмерных объектов – от фото-ассамбляжей он переходит к коллажам, используя как фотографии, так и графические произведения для их создания. В своих работах Вобецкий исследует темы снов, галлюцинаций, эротизма («Искусственный рай», 1936), обращается к античной мифологии («Психея», 1937). В 1974 г. мастер возвращается к фотоколлажам, создавая как вариации на тему своих работ 1930-х гг., так и оригинальные произведения [13]. В одном из последних фотоколлажей Вобецкого – работе «Надгробие цивилизации» (1979) – абстрактные скульптурные формы, помещенные на фоне мрачного грозного неба, призваны стать памятником европейской цивилизации.

Свое применение принцип «столкновения образов» находит и в сюрреалистических фотомонтажах (комбинированная печать). Как и в случае с фотоколлажами, фотографы-сюрреалисты стремятся к целостности и имитации иллюзии фотографической документальности в фотомонтажах: зрителю предлагается поверить, что предложенное ему изображение действительно существует и является подлинной реальностью, *сюрреальностью*.

В творчестве мэтра сюрреалистической фотографии Ман Рэя фотомонтаж применялся наряду с другими экспериментальными техниками (рэйография, соляризация, негативная печать, двойная экспозиция). Основные области применения фотомонтажа у Ман Рэя – это ню и портретная фотография, что будет характерно и для других фотографов-сюрреалистов. Например, фотография «Женщина-паук» (1929) продолжает тему романтизации образа «разрушительной женственности», заявленную в «Портрете Луизы Казати» (1922). На снимке запечатлена стоящая обнаженная женщина с поднятыми вверх руками, заведенными за голову, перед которой – аккуратная паутина, добавленная с помощью комбинированной печати. Образ женщины-паука можно трактовать символически: женщина рассматривается мужчиной как опасность, как угроза для его идентичности и физического существования. Тему женщины-паука развивает Дора Маар в работе «Годы проходят в ожидании тебя» (1934), придавая этому образу

одновременно ироничный и трагический характер: перед нами портрет меланхоличной и прекрасной Нуш Элюар, перед которой – паутина с плетущим ее пауком.

Эксперименты в области фотомонтажа находят применение и в творчестве Мориса Табара. На снимке «Композиция» (1929) мы видим стоящую обнаженную женскую фигуру, перекрываемую добавленными посредством фотомонтажа двумя огромными кистями рук. При этом женское тело оказывается реальным, плотным, а руки – прозрачными, призрачными, проницаемыми (через них видна фигура). Одна из кистей рук полностью захватывает собой тело женщины, воплощая гротескный жест овладения, присвоения, наполненный эротическим подтекстом. На снимке «Сидящая обнаженная» (1929) в центре композиции – обнаженная модель, которая сидит на стуле в темной комнате, задумчиво склонив голову. Перед взором девушки проплывает огромный женский торс, на стене – тень этого торса. Возможно, мастер стремится совместить в одном изображении одно и то же тело, но снятое в разных ракурсах. Сами тела, кажется, плавно переходят вдруг в друга, соперничая за статус реальности. Этой же игре предается мастер и на снимке «Ню» (1931), на котором стоящая обнаженная женщина словно сталкивается со своим ожившим отражением, пытающимся просочиться сквозь ее тело. Табара привлекает игра отражений и теней, в которой обнаженное женское тело – лишь мотив, используемый воображением художника точно также как, например, лестница, стул, кисти рук. В художественном мире Табара объекты спорят друг с другом за право казаться реальными, их границы чрезвычайно зыбки, здесь все может превратиться во что угодно. Мастер часто обыгрывает одни и те же мотивы в различных комбинациях. Например, гигантские руки из снимка «Композиция» могут оказаться добавленными к портрету Роджера Парри, а фигура из того же снимка стать фоном для женского лица.

Снимок Табара «Без названия (Комната с глазом)» (1930) обыгрывает традиционную для сюрреалистического фотомонтажа тему проблематизации видения: стена пустой комнаты прорезана женским глазом с длинными ресницами, напоминая о том, что смотрящий всегда оказывается рассматриваемым (Ж. Лакан). Этот мотив обыгрывается и в известной работе мексиканского фотографа Мануэля Альвареса Браво «Оптическая парабола» (1929). Широко открытый глаз, изображенный на вывеске оптики “La optica moderna”, семь раз повторяется в пространстве снимка, вызывая у зрителя чувство беспокойства. Все надписи, в том числе название оптики, даны в отражении, как на фотонегативе. Мастер стремится «подвергнуть сомнению истинность видения», лишая зрителя возможности отличить реальное от фантомного, разграничить действительно существующую оптику и ее отражение. “La optica moderna” является не только

названием оптики, но и означает «современную точку зрения» [16], которую дискредитирует Альварес Браво. Игру слов подчеркивает и название снимка “Optical parable” (испанское “Parabola optica”). «*Parabola* предлагает и форму чего-либо и указывает на притчу, историю с множеством значений. Альварес Браво, таким образом, создает современную притчу о тех формах, которые мы видим, и о значениях, которые мы вкладываем в них» [16]. В контексте сюрреалистической эстетики снимок обрастает новыми смыслами: глаз – любимый мотив сюрреалистов, а стремление к расширению возможностей визуального восприятия является одной из их ключевых идей. Кроме того, многократно повторенный глаз становится воплощением «взгляда другого», «всевидящего ока» [6; С. 63]. У зрителя возникает ощущение, что за ним наблюдают, следят, причем отовсюду. Альварес Браво, таким образом, играет в опасную игру с сознанием зрителя, создавая визуальное воплощение параноического бреда.

Прием многократного повторения одного и того же объекта, представленный в работе М. Альвареса-Браво «Оптическая парабола», активно используется в фотомонтажах фотографов-сюрреалистов и создает эффект *жуткого*, порождая ощущение нереальности представленного образа. В документальной и постановочной фотографии ему соответствует мотив отражения, дублирующий образ и стирающий грань между реальным и фантомным. Мотив удвоения и тема видения проблематизируются в серии фотомонтажей чешского фотографа Милана Направника «Инверсаж» (1976–1982). Опираясь на принцип симметрии, свойственный живой и неживой природе [15; S. 17], фотограф дублирует свои объекты (деревья, корни, камни, скалы), превращая их в подобие таинственных языческих божеств или демонов. Реинтерпретация живописных природных форм, характерная для сюрреалистической фотографии, сочетается у Направника с темой вездесущего взгляда Другого: обретая подобие лиц, его создания испытующе смотрят на зрителя невидящими глазами, вызывая странное ощущение тревоги.

Не являясь магистральным приемом «классической» сюрреалистической фотографии, фотомонтаж получит развитие в работах мастеров, использовавших отдельные визуальные приемы сюрреализма. Одним из самых последовательных и оригинальных экспериментаторов с сюрреалистическим принципом «столкновения образов» был немецкий фотограф Хайнц Хайск-Хальке. Например, в работе «Без названия» (1930) обнаженное женское тело соединяется мастером со стеной обветшавшего дома, испещренного граффити, что позволяет создать ощущение сюрреалистического единства мечты и реальности. В британской фотографии сюрреалистическую эстетику «популяризуют» Сесил Битон («Портрет леди Лафборо», 1935) и Ангус Макбин («Портрет Дороти Диксон», 1938; «Ма-

дам Пэгги Ашрофт», 1938). Помимо активного использования фотомонтажа и игры с разницей масштабов, Макбин также насыщает свои работы реминисценциями к сюрреалистической живописи. Сюрреалистический синтез реальности и сна уступает место у Макбина сказочным образам и внешней эффектности – путь, который будет востребован фотографами следующих поколений. В американской фотографии фотомонтаж нашел применение в работах У. Мортимера, Э. Кестинга, Д. Платта Лайнса. Снимок Джорджа Платта Лайнса «Без названия» второй половины 1930-х гг., запечатлевший обнаженного мужчину, лежащего на постели, превращается в наглядное воплощение идеала *конвульсивной красоты* посредством добавления с помощью монтажа открытого женского глаза, подобного жуткой ране на теле. Впоследствии именно фотомонтаж станет наиболее популярным средством репрезентации *сюрреальности*, будучи из всех сюрреалистических инструментов ее создания наиболее простым и эффективным, характерным примером чего является творчество Д. Уэлсмана.

Виртуоз работы в темной комнате, американский фотограф Джерри Уэлсман предложил своеобразную фотографическую альтернативу «сюрреалистической живописи в ее хрестоматийной наглядно-предметной стилизованной форме» [7; С. 194]. Уэлсман создает свои работы по принципу случайной *встречи швейной машины и зонтика на анатомическом столе*, следуя завету А. Бретона о необходимости обращения «к чисто внутренней модели» [Цит. по: 4; С. 102]. По словам мастера, «конец 1960-х гг. следует рассматривать как разрыв с модернистской моделью искусства, ограниченной видимым миром», «поворот от сосредоточения на наблюдениях и видении к внутреннему миру» [Цит. по: 11; Р. 24]. Свой подход к фотографии Уэлсман определил как «пост-визуализацию», как «готовность фотографа в любой момент работы ре-визуализировать конечное изображение», трансформировав его посредством «алхимии темной комнаты». «Прямая» фотография, которой присуща вера в «научность ритуала темной комнаты», в конечном счете, «скрывала от нас внутренний мир с его тайнами, загадками и пронизательностью. Однажды пылливый ум и дух должен быть освобожден в темной комнате — вольный искать и, нужно надеяться, находить» [18].

Снимки Уэлсмана апеллируют к сюрреалистической эстетике сфотографированного сна, основываясь на принципе гибридного образа. Мотивы Уэлсмана обнаруживают близость с аналитической психологией К. Г. Юнга (архетипы Персоны, Анимы, Тени, Великой Матери, Мирового Древа), что обеспечивает им интеллектуальную доступность и внешнюю эффектность. Архетипы *Мирового Древа* и *Великой Матери* (образы женщины-реки, женщины-земли, женщины-скалы) в работах Д. Уэлсмана олицетворяют стремление личности к Знанию и обретению изначального

единства с миром Природы – стихийного и мудрого бессознательного, способствующих, согласно юнгианской философии, формированию целостной личности и раскрытию *Самости* (символические образы камня и мандалы), то есть подлинного смысла человеческого существования.

Например, в пространство снимка «Апокалипсис II» (1967) мастер помещает группу молодых женщин, созерцающих раскидистое дерево, внезапно возникшее посреди океана. Огромное дерево воплощает собой архетип *Мирового Древа*, связанного с жизнью и плодородием, но оно лишено листьев, бесплодно, выжжено – а значит, существующая жизнь подошла к концу. Апокалипсис Уэлсмана – коллективное *видение* фантастических образов, нарушающих привычный ход вещей, символизирующих конец мира или же его радикальное изменение. Любимый мотив Уэлсмана – женщина-пейзаж (архетип *Великой Матери*), который он обыгрывает в работах «Без названия» (1972) и «Без названия (обнаженная женщина, водопад и пейзаж Йосемити)» (1992). Пейзажи Йосемити – излюбленный объект съемки А. Адамса, но Уэлсман дополняет их природную поэтичность игрой воображения и эротическими символами.

Эффектные образы Уэлсмана отличаются постмодернистской цитатностью. Один из его любимых источников цитирования – живопись Рене Магритта, чьи методы работы с реальностью ему предельно близки. На снимке «Камень Магритта» (1965) мастер объединил лежащую с закрытыми глазами женщину в нижней части композиции и повисший в воздухе валун, вызывающий ассоциации с работами Магритта «Чистые идеи» (1958) и «Замок в Пиренеях» (1959). Мотив преодоления силы гравитации получит развитие в работах «Без названия (повисший в воздухе камень, колеблющееся озеро, Колорадо)» (1991) и «Без названия (водопад и повисшая в воздухе лодка)». Другой своеобразный *homage* Магритту – работа «Без названия» (1980), в которой в снимок моря и неба вводится дополнительная рама, создавая эффект репрезентации внутри репрезентации, изображения в изображении, напоминая о работе Магритта «Человеческое состояние» (1935), в которой мастер проводит критику картины как «окна в мир», как его фальшивой копии. Помимо апелляции к работам Магритта, Уэлсман создает целую серию посвящений фотографам-сюрреалистам (Ман Рэй, Г. Байер), тем самым подчеркивая свою преемственность сюрреалистической фотографии.

Уэлсман, подобно художникам и фотографам-сюрреалистам, вырабатывает свой устойчивый визуальный словарь, повторяя одни и те же мотивы в различных комбинациях, используя одинаковые фоны для изображений. Его стиль и методы работы практически не меняются: начиная с 1960-х гг. и до наших дней мастер продолжает создавать свои сложные, наполненные психологическим и философским подтекстом образы.

Уэлсман создает «популярную» версию сюрреалистической фотографии, основанную на предпочтении фотомонтажа, которая станет отправной точкой для современных фотохудожников, работающих с идеями сюрреализма.

Помимо фотоколлажа и фотомонтажа, принцип «столкновения образов» находит себя и в постановочной сюрреалистической фотографии. При этом фотографы-сюрреалисты не только стремятся сочетать несочетаемое, но и используют более изощренные стратегии обмана зрительских ожиданий и уничтожения довлеющего над человеком бремени логики. Ряду кадров из сюрреалистического фильма подобна серия «Ниспровержение образов» (“*La subversion des images*”) бельгийского мастера Поля Нуже, созданная им в 1929–1930 гг. и состоящая из 19 снимков. На фотографии «Жонглерша» мы видим женщину, которая сидит за столом, уронив на него голову и раскинув руки. На столе перед ней лежат пять шариков, размер которых увеличивается от направлению от правой руки к левой. Если обычно профессия жонглера ассоциируется с ловкостью и движением рук, то у Нуже все наоборот – его жонглерша неподвижна, а шарики словно выпали из ее рук и рассыпались на столе. Наши привычные представления обмануты, образ жонглера деконструирован.

На снимке «Отрезание ресниц» мы видим ту же героиню, в правой руке которой ножницы, занесенные для того, чтобы подрезать ресницы на левом глазу. Ножницы находятся на уровне глаз, скрывая их практически полностью, что можно соотнести с символическим лишением зрения, являющимся метафорическим образом кастрации. Снимок является фотографической параллелью сцене разрезания глаза в фильме «Андалузский пес» (1929). Хотя здесь на самом деле не происходит ничего садомазохистского (человек не калечит себя), благодаря ассоциации с «Андалузским псом» сцена вызывает тревожные чувства.

В центре композиции снимка «Птицы преследуют вас» находится большое зеркало, в котором отражается модель, пишущая слова предупреждения (*les oiseaux vous poursuivent*) в форме клина на огромной белой ткани. Перед зеркалом лежат раскрытые ножницы, напоминая о сцене отрезания ресниц. Классический для сюрреалистической фотографии прием *mise en abyme* позволяет мастеру создать репрезентацию внутри репрезентации и является отражением саморефлексии фотографии как средства создания виртуальных образов и их верификации (модель в зеркале снята так, что непонятно, существует ли эта сцена на самом деле). Название снимка привносит в него дополнительную интригу. Серия «Ниспровержение образов» Поля Нуже – своеобразный сюрреалистический детектив, интрига которого так и остается интригой. «Рука-изобличительница» высвывается из-за двери и указывает на что-то – но мы не знаем, на что

именно, а на снимке «Рождение объекта» мы видим толпу любопытных людей, которые смотрят на что-то, но остаемся в неведении, что же это. «Ниспровержение образов» сочетает в себе банальность и фантастичность, выводя зрителя из равновесия и заставляя искать ответы на предложенные визуальные загадки. В фотографии Нуже следует, по сути, той же стратегии, что и его непосредственный коллега Рене Магритт в живописи – если художник демонстрирует нам *вероломство образов*, то фотограф осуществляет их *ниспровержение*. Примечательно, что работа Нуже совершенно самостоятельна и эффектными картинами Магритта не подражает. Фотоманипуляции в серии Нуже минимальны и выглядят совершенно естественно – мастер лишь обнажает *сюрреальность*, скрытую в реальности.

Несколько иной подход к работе с принципом «столкновения образов» предлагают работы американских фотографов Кларенса Джона Лафлина и Ральфа Юджина Митьярда. В основе их снимков лежит объединение живого и неживого (человека и маски, человека и манекена), обманывающее ожидания и рожающее сюрреалистическую *конвульсивную красоту*. Лица моделей К. Д. Лафлина зачастую скрывают раковины или фигурные блюда («Приказ мертвых», 1940), что формирует впечатление зловещего отсутствия лица. Например, снимок «Без названия (женщина в черном с морской раковиной)» (1945) запечатлел женщину средних лет в черном одеянии, стоящую на фоне обшарпанной стены, лицо которой скрыла огромная раковина, подобная ничему не выражающей маске.

Своеобразным «столкновением образов» становится использование мотива маски у Р. Ю. Митьярда: мастер предпочитает гротескные, карнавальные маски, использование которых принципиально обманывает зрительские ожидания – маленький ребенок может носить маску старика или старухи, женщина – маску мужчины и наоборот. Например, на снимке «Без названия» маленький сын Митьярда запечатлен в огромной уродливой старческой маске, а его левая рука заменена искусственной старческой рукой. Из его кармана торчит пластмассовый пупс. Каждый ребенок рано или поздно станет стариком. Но каждый старик в свое время был ребенком. Смерть неизбежна, как неизбежно и течение жизни. Последовательную разработку такого рода «игра с масками» получит в работе Митьярда «Семейный альбом Люсиль Крайтер» (1974).

Широкое распространение в снимках Митьярда получает мотив манекена. На фотографии «Без названия» маленький сын Митьярда запечатлен на фоне двери старого здания, подступ к которой зарос густым бурьяном. В левой руке мальчика кукла, в правой – рука манекена, которая словно повисла в пространстве. Кажется, что она возникает из небытия, чтобы увлечь ребенка за собой. В нижней части композиции мы видим

фрагмент женского манекена, а в верхней – две маски, напоминающие череп. Сюрреалистическое одушевление неживого, садистская дезинтеграция тела, мотив единства Эроса и Танатоса (женский манекен и маски смерти) объединяются мастером с мрачной тенью (фигура мальчика скрыта в тени, его лицо обращено к зрителю, но глаз мы не можем разглядеть), чтобы создать тревожную и мистическую атмосферу единства реального и ирреального.

На снимке Р. Ю. Митьярда «Без названия (Кранстон Ричи с зеркалом и портняжным манекеном)» (ок. 1958–1959) мы видим женский манекен, стоящий на стуле, мужчину в мятых брюках и рубашке и зеркало между ними. Снимок кажется странным, в нем явно что-то не так. Присмотревшись повнимательнее, зритель замечает, что вместо правой руки у мужчины – железный крюк. Сюрреалистический синтез человека и механизма, живого и неживого стал у Митьярда частью непосредственной реальности – Ритчи на самом деле потерял руку из-за раковой опухоли. Кроме того, в зеркале отсутствует какое бы то ни было отражение. А «зеркало, которое ничего не отражает, отражает пустоту, стоящую за фигурой зрения» [3; С. 95], воплощая собой фотографию как взгляд отсутствующего Другого.

Таким образом, основным «полем» для работы принципа «столкновения образов» в сюрреалистической фотографии являются ню, портрет и сюжетные постановочные снимки. В фотомонтажах и фотоколлажах фотографы-сюрреалисты вырабатывают свой устойчивый визуальный словарь (мотивы обнаженного женского тела и его частей, руки, глаза и т.д.). Для сюрреалистических фотоманипуляций характерна тотальная эротизация и фетишизация реальности, присущая художественной практике движения в целом. Для сюрреалистического «столкновения образов» характерно совмещение живого и неживого, способствующее рождению *конвульсивной красоты* и возникновению эффекта «вспышки». В то же время при фотоманипуляциях теряется автоматический характер фотографического образа: фотография становится сконструированной, технические навыки автора при этом приобретают более важное значение (в случае фотомонтажа). Кроме того, получившиеся изображения обладают собственной внутренней логикой, которая поддается расшифровке. Манипулятивная фотография оказывается, по сути, в той же ситуации, что и сюрреалистическая живопись: длительный процесс создания произведения ведет к утрате им спонтанности, усиливая его рациональный характер. С другой стороны, фотомонтаж предоставляет дополнительные возможности для передачи субъективных переживаний и интеллектуальных идей автора и способствует утверждению фотографии как эстетического медиума.

Современная «сюрреальная» фотография, предпочитающая принцип «столкновения образов» в качестве основного выразительного средства, вносит значительные изменения в его использование. Современные фотографы осуществляют своеобразную «модернизацию» художественного языка фотографии, ориентированной на сюрреализм, за счет привнесения в нее характерных для начала XXI в. тем и мотивов (Д. Климчак, М. Арчайн). Кроме того, для многих «гибридных образов», созданных современными фотографами, характерна либо интеллектуальная доступность и «рациональность» (работы Чемы Мадоса, Антонио Мора и др.), либо предельная абсурдность (некоторые фотомонтажи Т. Барбе, М. Арчайна, Д. М. Харпа). В современных работах, имеющих установку на внешнюю эффективность и техническое совершенство, порой сложно проследить четкую связь с концептуальной программой сюрреализма. Используя сюрреалистические разработки, они во многом уже решают другие эстетические задачи и экзистенциальные проблемы.

Еще одним способом вызвать «самый всеобъемлющий и серьезный кризис сознания интеллектуального и морального характера» [2; С. 290] является сюрреалистический *черный юмор* – циничный, саркастический смех, «пляшущее веселье» среди «атмосферы отчаяния», не знающее каких бы то ни было ограничений. «Ощущение, более того, я бы сказал даже — смысл — театральной (и безрадостной) бесполезности всего» (Ж. Ваше) [10; С. 553]. Выражение *черный юмор*, заимствованное у К. Ж. Гюисманса, получило концептуальное осмысление и широкое распространение благодаря составленной Андре Бретоном «Антологии черного юмора» (1939), включившей в себя отрывки из произведений Д. Свифта, маркиза де Сада, Г. Х. Лихтенберга, Ш. Фурье, Э. По, Ш. Бодлера, А. Рембо, Лотреамона, А. Жида, А. Жарри, Ф. Кафки и самих сюрреалистов. Специфический юмор («современный» (А. Бретон), «трагический» (Ф. Супо), «сюрреалистический» (Л. Арагон) [10; С. 553]) с самого начала присутствовал в повседневной жизни и художественной практике сюрреализма, однако попытки его теоретического осмысления получили завершение только в 1930-е гг.

В качестве теоретической базы для *черного юмора* Бретон выбирает понятие «объективного юмора» (то есть «имеющего дело с реальными объектами» [10; С. 554]) Г. В. Ф. Гегеля и работу З. Фрейда «Остроумие и его отношение к бессознательному» (1905). В предисловии к «Антологии черного юмора» Бретон приводит следующую цитату из Фрейда: «в юморе есть не только нечто раскрепощающее – в этом он схож с остроумием и комическим, где удовольствие также тесно связано с умственной активностью – но и *что-то величественное, возвышенное*, чего в этих других двух видах наслаждения нам уже не отыскать. Величественность эта связана, разумеется, с триумфом нарциссизма – победы, самоутверждения неуязви-

мого отныне *Я*. Теперь *Я* не уступает ни пяди собственной земли, над ним не властны страдания внешнего мира, и ему чужда сама мысль о том, что они вообще могли бы его растрогать» [2]. Бретон подчеркивает, что «Фрейд, анализируя юмор, видел в нем аналог принципа экономии, уберігающего от *вызванной страданием психической затраты*». В «Антологии черного юмора» Бретон не дает его однозначного определения, говоря лишь о том, чем он не является – «здесь и глупость, и скептическая насмешка, и беззаботная шутка (перечень может быть сколь угодно длинным), но по-настоящему бороться, пожалуй, стоит лишь с тщедушной и малокровной сентиментальной, бесконечно витающей в облаках, – да, еще пожалуй, с тем особым типом фантазий-однодневок, который бойко выторговывают себе звание поэзии». Наиболее продуктивными для черного юмора сферами применения, по мысли Бретона, являются поэзия, кинематограф и современная живопись (романы-коллажи М. Эрнста, которые он называет «высшим и одновременно уникальным воплощением юмора в живописи») [2].

В сюрреалистической фотографии *черным юмором* проникнуты как манипулятивные и постановочные, так и документальные снимки; при этом он органично сочетается с другими концепциями движения. Его присутствие повсеместно и по-своему неуловимо. Наиболее ценными примерами *черного юмора* являются те, что преподносит сама жизнь, являясь некими «трофеями», захваченными у реальности, как, например, в сериях работ чешского фотографа Й. Штырского «Человек-лягушка» (1934) и «Человек в шорах» (1934), включивших в себя снимки вывесок, плакатов и афиш, являющихся своего рода «найденными объектами». Здесь перед нами предстает одевающийся мужчина, подобный безжизненному манекену, обнаженная женщина, половина тела которой показана в виде скелета, окруженная толпой мужчин, и, наконец, причудливое сгорбленное создание с головой мальчика, стоящее на четырех лапах – человек-лягушка. Реальность повседневной чешской жизни трансформируется в театр абсурда – плакаты и вывески, будучи изолированы от своего изначального контекста, напоминают сюрреалистические коллажи. Не менее любопытный образец *черного юмора* являет собой фотография полуразрушенного кладбищенского монумента – перевернутого креста и отвалившейся от него фигурки Спасителя (Без названия, 1934), вошедшая в книгу «На иглах этих дней» (1941) Й. Штырского и Й. Хейслера. Текст Хейслера рядом со снимком гласит «И будь счастлив». В манипулятивной фотографии характерным примером сюрреалистического юмора является работа «Глаз, который никогда не спит» (1946) К. Д. Лафлина, в которой он предается игре необычных сочетаний и отражений, запечатлев в левой части композиции нижнюю часть обнаженного женского тела, торс манекена, призрачную

фигуру монахини/плакальщицы и огромный глаз на фоне здания, в котором расположено похоронное бюро Гертруды Гедес Виллес и кабинет дантиста доктора Вавилиса. Сверху фигуры видна надпись: “Gertrude Gedes Willes Funeral Home The eye that never sleeps”. В этом сложном фотомонтаже Лафлин объединил множество типичных сюрреалистических мотивов: Эроса и Танатоса, одухотворения неживого, недозволенного желания (под монашеским одеянием скрывается прекрасное тело), всевидящего ока, работы с надписями, черного юмора (сочетание похоронного бюро и неспящего ока, дополненное соседством кабинета зубного).

Таким образом, *черный юмор* становится одним из основных выразительных средств сюрреалистической фотографии, помогая фотографам выйти за пределы эстетически и этически приемлемого. Мишенями фотографов-сюрреалистов становятся повседневная жизнь, трансформируемая в театр абсурда, религия, добродетель, страх смерти, эротическое желание, которое тщетно пытается себя замаскировать. Фотография пост- и постмодернизма унаследует от искусства сюрреализма страсть к черному юмору, придавая ему все более гротескный и трансгрессивный характер, примером чего являются фотографии Джоеля-Питера Уткина, обыгрывающие темы смерти, физических увечий и первозданной сексуальности (“Ags Moriendi”, 2007), а также «Исторические портреты» (1988–1990) Синди Шерман, превращающие классическое искусство в театр абсурда.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Антология французского сюрреализма. 1920-е годы. – М.: ГИТИС, 1994. – 392 с.
2. Бретон А. Антология черного юмора // Электронная библиотека PROFILIB. URL: <https://profilib.net/chtenie/72103/andre-breton-antologiya-chernogo-yumora.php> (дата обращения: 10.02.2016)
3. Гавришина О. В. Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности». – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 192 с.
4. Краусс, Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Художественный журнал, 2003. – 320 с.
5. Гальцова Е. Д. Сюрреализм и театр: К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. – М.: РГГУ, 2012. – 542 с.
6. Мазин В. А. Введение в Лакана. – М.: Прагматика культуры, 2004. – 201 с.
7. Полевой В. М. Искусство XX века. 1901–1945. – М.: Искусство, 1991. – 304 с.
8. Поэзия французского сюрреализма: антология. – СПб.: Амфора, 2003. – 502 с.
9. Шень-Жандрон Ж. Сюрреализм. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 411 с.
10. Энциклопедический словарь сюрреализма / отв. ред. и сост. Т. Б. Балашова, Е. Д. Гальцова. – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – 584 с.
11. Goysdotter M. Impure Vision: American Staged Photography of the 1970s. – Lund: Nordic Academic Press, 2013. – 176 p.

12. Karel Teige: surrealistické koláže 1935–1951 ze sbírek Památníku národního písemnictví v Praze = surrealist collages 1935–1951 from the collections of the Museum of National Literature in Prague / překlad R. Drury, V. Lahoda. – Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1994. – 85 p.
13. Krejčí, P. František Vobecký: 1902–1991 : [fotografie : katalog k výstavě, Praha] 4.4. – 30.4.1996. – Praha: KANT, 1996. – 30 s.
14. Levinger E. A Life in Nature: Karel Teige's Journey from Poetism to Surrealism // Zeitschrift für Kunstgeschichte. – 2004. – Bd. 67, H. 3. – P. 401–420.
15. Nápravník M., Klünner L. Dech noci, noc duchů — duch noci, noc dechů: fotografické básně. – Praha: Artfoto, 1995. – 100 s.
16. Optical Parable // The Paul Getty Museum. URL: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/41463/manuel-alvarez-bravo-optical-parableparabola-optica-mexican-negative-1931-print-1974/> (дата обращения: 07.03.2017).
17. Štyrský J. Emilie přichází ke mně ve snu. – Praha: Torst, 2001 (Praha: Kveten, 1933). – 47 s.
18. Uelsmann, J. N. Post-visualization // Florida Quarterly I. 1967 // The official site of Jerry Uelsmann. URL: [http://www.uelsmann.net/\\_img/writing/postvisualization.pdf](http://www.uelsmann.net/_img/writing/postvisualization.pdf) (дата обращения: 27. 04. 2015).

#### TRANSLIT

1. Antologija frantsuzskogo siurrealizma. 1920-e gody. – M.: GITIS, 1994. – 392 s.
2. Breton A. Antologija černogo jumora // Elektronnaia biblioteka PROFILIB. URL: <https://profilib.net/chtenie/72103/andre-breton-antologiya-černogo-yumora.php> (data obrashcheniia: 10.02.2016)
3. Gavrišina O. V. Imperiia sveta: fotografiia kak vizual'naia praktika epokhi «sovremenosti». – M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2001. – 192 s.
4. Krauss R. Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify. – M.: Khudozhestvennyi zhurnal, 2003. – 320 s.
5. Gal'tsova E. D. Siurrealizm i teatr: K voprosu o teatral'noi estetike frantsuzskogo siurrealizma. – M.: RGGU, 2012. – 542 s.
6. Mazin V. A. Vvedenie v Lakana. – M.: Pragmatika kul'tury, 2004. – 201 s.
7. Polevoi V. M. Iskusstvo XX veka. 1901–1945. – M.: Iskusstvo, 1991. – 304 s.
8. Poeziia frantsuzskogo siurrealizma: antologija. – SPb.: Amfora, 2003. – 502 s.
9. Shen'e-Zhandron Zh. Siurrealizm. – M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. – 411 s.
10. Entsiklopedičeskii slovar' siurrealizma / otv. red. i sost. T. B. Balashova, E. D. Gal'tsova. – M.: IMLI RAN, 2007. – 584 s.
11. Goysdotter M. Impure Vision: American Staged Photography of the 1970s. – Lund: Nordic Academic Press, 2013. – 176 p.
12. Karel Teige: surrealistické koláže 1935–1951 ze sbírek Památníku národního písemnictví v Praze = surrealist collages 1935–1951 from the collections of the Museum of National Literature in Prague / překlad R. Drury, V. Lahoda. – Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1994. – 85 p.
13. Krejčí, P. František Vobecký: 1902–1991 : [fotografie : katalog k výstavě, Praha] 4.4. – 30.4.1996. – Praha: KANT, 1996. – 30 s.
14. Levinger E. A Life in Nature: Karel Teige's Journey from Poetism to Surrealism // Zeitschrift für Kunstgeschichte. – 2004. – Bd. 67, H. 3. – P. 401–420.
15. Nápravník M., Klünner L. Dech noci, noc duchů — duch noci, noc dechů: fotografické básně. – Praha: Artfoto, 1995. – 100 s.

16. Optical Parable // The Paul Getty Museum. URL: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/41463/manuel-alvarez-bravo-optical-parableparabola-optica-mexican-negative-1931-print-1974/> (дата обращения: 07.03.2017).
17. Štyrský J. Emilie přichází ke mně ve snu. – Praha: Torst, 2001 (Praha: Kveten, 1933). – 47 s.
18. Uelsmann, J. N. Post-visualization // Florida Quarterly I. 1967 // The official site of Jerry Uelsmann. URL: [http://www.uelsmann.net/\\_img/writing/postvisualization.pdf](http://www.uelsmann.net/_img/writing/postvisualization.pdf) (дата обращения: 27. 04. 2015).