

31. Юрков С.Е. «Эстетизм наизнанку»: футуризм и театры – кабаре 1910-х гг. // Юрков С.Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.). СПб., 2003. С.197.
32. Ямпольский М. Лицо. <http://ec-dejavu.net/f-2/Face.html>
33. Адорно Т.В. Эстетическая теория. М., 2001. С.86.
34. Сухова С. Ленин в Зазеркалье. http://www.itogi.ru/Paper2006.nsf/Article/Itogi_2006_11_12_00_2422.html

М.М. Гурьева

ФОТОГРАФИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МУЗЕЕ: ИСТОРИЧЕСКАЯ И СОВРЕМЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА

Музей и фотография – сочетание вполне логичное. Фотографические изображения создаются для того, чтобы быть увиденными. Визуальное восприятие фотографических образов современным человеком, особенно в городских условиях, осуществляется по меньшей мере ежедневно, а в большинстве случаев гораздо чаще. Источники фотографических образов окружают нас повсюду: средства массовой информации, книги, семейные альбомы, рекламные плакаты, туристические буклеты, удостоверения личности, медицинские отчеты и уголовные дела, так называемые «аватары» участников интернет-сообществ и т.д. Все они, по выражению философа и теоретика фотографии Вилема Флюссера, являются «каналами передачи информации» [7], которую несет фотография. Таким каналом является и музей, экспонирующий и хранящий фотографию. История фотографии как объекта музеефикации особенно интересна тем, что она отражает общие тенденции развития самой фотографии и эволюцию ее места в культуре и общественном сознании на протяжении около полутора последних столетий.

История фотографии как музейного объекта обнаруживает разделение музеев на две категории: художественные музеи и нехудожественные – то есть все остальные: исторические, литературные, архитектурные, научно-технические и т.д. Каждая из двух категорий имеет свои требования к фотографии как музейному объекту и по-своему ее использует как таковую. Ценность фотографии для нехудожественных музеев обусловлена прежде всего такими важными свойствами фотографии, как ее способность неискаженной регистрации реальности и избыточность информации. Именно «беспощадная инструментальная верность» и «отсутствие субъективного и искажающего действия руки художника» [цит.по 4, 42], по выражению историка фотографии Анри Руайе, сделали фотографию в свое время надежной помощницей научной деятельности и верным способом документации. Для нехудожественных музеев фотоизображение, таким образом, является отличным иллюстративным материалом, а сама фотография – удобным способом сохранения информации. Что же касается художественного музеев, то

здесь фотография выступает как произведение искусства, художественная ценность которого приоритетна и не зависит от сущности передаваемой изображением информации. На стыке двух вышеперечисленных категорий находятся специализированные музеи фотографии, соединяющие в себе черты художественного и научно-технического музея. О них речь пойдет несколько позже.

Данная статья посвящена проблематике фотографии как объекта музеефикации художественного музея. Историю фотографии в роли такого объекта художественных музеев можно представить в виде нескольких этапов. Первым этапом можно считать появление фотографии в коллекциях художественных музеев. Необходимо отметить, что существуют художественные музеи и художественные коллекции, в которые фотография попала сравнительно рано. В этом случае, скорее всего, понимание фотографии как произведения искусства пришло уже в процессе формирования коллекции. Например, Берлинская библиотека искусств начала собирать свою коллекцию фотографии в 1886 г., сразу после своего основания, а Гамбургский музей искусств и ремесел – еще в 1900 г. Однако как в первом, так и скорее всего во втором случае в начале формирования этих коллекций фотографии приобретались как «образцы архитектурного искусства и художественных промыслов» [6] и только позже – как художественные произведения.

Прежде чем художественные музеи начали воспринимать фотографию как область искусства и применять искусствоведческий подход к формированию собственных фотографических коллекций, фотографии пришлось доказать свой статус изобразительного искусства. Изобретенная в помощь науке, фотография практически с момента своего возникновения использовалась художниками в качестве изобразительной художественной техники, интерес художников к которой все усиливался по мере усовершенствования фототехники и упрощения технологических процессов. После изобретения сухих фотографических пластин и выпуска в 1888 г. в продажу фотоаппарата «Кодак» задача фотографа сведена была к нажатию кнопки на фотоаппарате, все остальные процессы – подготовки и последующей обработки пленки и печати фотографии – могли выполняться кем-то другим. (Рекламный слоган «Кодак» звучал как «Вы нажимаете на кнопку, а все остальное делаем мы»). Если учесть, что до этого технология, в частности, мокроколлоидного процесса требовала производить, подготовку пластин непосредственно перед съемкой, а их проявку – сразу после нее, такое упрощение процесса фотографирования можно считать прорывом, не только упростившим создание фотопроизведений фотохудожниками, но и привлечшим в фотографию огромные количества любителей и дилетантов. Массовое и все прогрессирующее увлечение фотографией, охватившее мир уже в XIX веке, нередко мешало понять и принять ее способность стать художественной изобразительной техникой, а не только способом документирования реальности. Для изобразительного искусства в конце XIX – начале XX века фото-

графия имела значение больше как удобный и надежный способ фиксации «натуры» (будь то пейзаж, человеческое тело или «народные типы»), избавлявший от необходимости повторных выездов на пленэр или оплаты работы натурщика: можно было заказать фотозображения натурщиков, выбрав желаемые позу и ракурс по специальному каталогу [3, с.22]. Проводившиеся в то время экспозиции фотографии в основном были частью более крупных выставок достижений техники, науки и ремесел, где фотопроизведения служили прежде всего иллюстрацией усовершенствования техники и технологии производства изображений. Подобная выставочная деятельность была весьма активной, ибо эти усовершенствования были небезразличны не только для науки и промышленности, но и для все пополюющего числа любителей-фотографов. Что же касается художественных выставок, они устраивались многочисленными клубами и обществами фотолюбителей, но проходили не в музейных пространствах. Несмотря на то, что многие фотографы, зачастую имевшие образование в сфере изобразительных искусств, занимались популяризацией фотографии как художественной техники, художественные музеи еще не были готовы принять фотографию в свое лоно, тем самым признав ее искусством в высшей инстанции. В 1902 г. в ответ на предложение фотографа, куратора, популяризатора фотографии Альфреда Штиглица принять в коллекцию музея Метрополитан в Нью-Йорке и разместить на экспозиции выставку фотографии, директор музея ответил вопросом: «Не хотите ли Вы этим сказать, что фотография может быть произведением искусства?» [2, с.111].

Тем не менее, именно музей Метрополитан, наряду с Музеем современного искусства в Нью-Йорке, является одним из первых музеев, обративших свое внимание на фотографию. В 1928 г., после продолжительных переговоров, Метрополитан согласился принять в свою коллекцию дар – собрание фотографий – от Альфреда Штиглица. С именем Штиглица связано зарождение, по меньшей мере, еще двух фотографических коллекций в художественных музеях Америки: Национальной Художественной галереи в Вашингтоне, округ Колумбия (куда вдова Штиглица передала его фотоархив в 1949 г.) и Бостонского художественного музея (который принял в дар от Штиглица фотопроизведения в 1924 г.) [2].

Начало формирования коллекций фотографии в художественных музеях, где фотография существовала уже на правах художественного произведения, можно считать переломным моментом в истории фотографии. Следующим этапом стало проведение музейных выставок фотографии. Первая такая выставка в музее Метрополитан прошла в 1939 г. («Дагерротипы и фотографии»), а в 1959-1966 гг. куратор Иван Дмитри в сотрудничестве с этим музеем организовал пять путешествующих выставок «Фотография в изобразительном искусстве». Музей современного искусства в Нью-Йорке (МОМА) уже в 1937 г. провел выставку фотографии под названием «Фотография. 1839-1937», вместившую 800 экспонатов и снабженную каталогом «История фотографии». В 1955 и 1964 гг. в МОМА прошли еще две круп-

ные экспозиции: «Семья человека» и «Глаз фотографа». В это же время в Европе было организовано несколько крупных выставок фотографии, в том числе три выставки «Субъективная фотография», прошедшие в Германии в 1951, 1954, 1958 гг.

Очевидно, что не вся и не любая фотография полностью соответствует понятию «художественного произведения». Фотография – очень многоликое явление, объемлющее множество разных областей применения. В этой связи весьма интересен тот факт, что художественные музеи уже давно интересуются не только той фотографией, которая позиционируется как «художественная», а в очень большой степени и многочисленными разновидностями нехудожественной фотографии: любительской, научной, криминалистической, медицинской, документальной и т.д. В Нью-йоркском Музее современного искусства (МОМА) за уже упомянутой первой выставкой фотографии последовали, в частности, персональные выставки Уокера Эванса (1938) и Анри Картье-Брессона (1947). Примечательно, что ни Эванс, ни Картье-Брессон не работали в жанре художественной фотографии. Эванс прославился своими документальными работами, сделанными по заказу американской Администрации по обеспечению фермерских хозяйств во время великой депрессии. Картье-Брессон считается одним из патриархов фотожурналистики и изобретателем «уличной фотографии». Однако их работы несут в себе эстетические качества настолько неоспоримые, что даже явное отсутствие их принадлежности к художественной фотографии не мешает считать их достойными места в художественном музее. В фотографии трудно провести четкую границу между «художественным» и «нехудожественным». Во-первых, на определенном этапе развития фотографии, пока шел процесс формирования специфического языка отдельных ее видов, нехудожественная фотография заимствовала язык художественной изобразительной традиции. Медицинская, этнографическая, научная, архитектурная, криминалистическая, портретная фотография середины XIX века несут заметные следы таких заимствований, не говоря уж о том, что многие фотографы того времени имели образование в сфере изобразительных искусств. Во-вторых, и более поздние нехудожественные фотоизображения зачастую могут показаться интересными именно с искусствоведческой точки зрения благодаря высокому уровню исполнения и оригинальному видению автора. Куратор музея современного искусства в Нью-Йорке Питер Галасси в 1981 г. изобрел термин «легитимация», означающий принятие фотографии как продолжения изобразительной традиции. Иллюстрациями термина Галасси являются и вышеупомянутые выставки репортажных фотографов, и классический пример переосмысления наследия Эжена Атже, автора около 10 тыс. фотографий Парижа, которые он создавал в течение более двух десятилетий. Сам Атже никогда не считал себя художником, даже когда его начали публиковать сюрреалисты. После его смерти на его наследие обратили внимание представители немецкого течения «Новое Видение», а затем

и различные музеи. О персональной выставке в нью-йоркском Музее современного искусства, где наследие Атже было представлено с откровенно искусствоведческой точки зрения, упоминает в своем труде «Дискурсивные пространства фотографии» американская исследовательница Розалинд Краусс. Она приводит эту выставку в качестве примера неправомерного применения категорий и методов истории искусства к фотографии по причине отсутствия адекватного представления об истории ранней фотографии. Краусс пишет: «Решив, что фотография XIX века принадлежит пространству музея, что к ней приложимы все разновидности эстетического дискурса, что этот материал успешно уложится в схему истории искусства, новоявленные исследователи фотографии разом (и преждевременно) решили слишком многое» [5]. Мнение Краусс разделяли многие ее современники из числа теоретиков фотографии, и к концу прошлого века начали появляться труды по истории фотографии, написанные не с точки зрения истории искусств или истории технологии, а с позиции истории культуры. Такая позиция позволяла принять во внимание, помимо искусствоведческих и технологических аспектов, социальное использование фотографии и отношение к ней. Очевидно, что и «легитимация», и ее последующая критика стали важными вехами развития объективного подхода к фотографии как к феномену культуры.

Сегодня фотография успешно выставляется в художественных музеях и пополняет их коллекции. По всему миру проводятся международные фестивали фотографии. Фотография продается в коммерческих художественных галереях и на крупнейших художественных аукционах по ценам, сопоставимым с ценами на живописные полотна, произведения графики, скульптуры. В последние годы суммы, заплаченные покупателями фотопроизведений на аукционах, достигали рекордных отметок в 2-3 млн. долларов США и выше.

Во многих крупных художественных музеях на данный момент имеются самостоятельные отделы фотографии, в ведомство которых переходят собрания фотографии, ранее принадлежавшие другим отделам (в большинстве случаев отделам эстампов, гравюр или архивам). В некоторых музеях эти отделы имеют собственные хранилища, лаборатории научной реставрации фотографий, а также помещения для научной работы с фотографиями, где к коллекции могут иметь доступ посетители. Однако так бывает далеко не везде. В нашей стране многие крупные художественные музеи не только не имеют отдела фотографии, но и не успели еще реструктуризировать имеющиеся в своей коллекции архивы фотографии. Например, фонд фотографии государственного Эрмитажа рассредоточен по разным отделам музея, наиболее существенные его части находятся в отделе истории русского искусства (около 40 тыс. единиц хранения) и в отделе истории западноевропейского искусства; часть фотоматериалов хранится в эрмитажном архиве. В некоторых художественных собраниях коллекции фотографии делятся на документальную и художественную части: подобное деление является

следствием исторических особенностей формирования коллекции (как в случае с Берлинской библиотекой искусств), но на данный момент представляется уже неправомерным. Таким образом, необходимость реструктуризации и переосмысления находящихся в ведении художественных музеев коллекций фотографии обусловлена двумя причинами. Первая – присутствие в составе музейных фондов большого количества фотографических материалов, зачастую разрозненных и не систематизированных, и даже не атрибутированных. Вторая причина – произошедшая в течение второй половины XIX века и в XX веке эволюция взглядов на фотографию.

Для успешной работы художественных музеев в области коллекционирования и экспонирования фотографии необходима четкая постановка целей и приоритетов этой деятельности. Формирование музейной коллекции фотографии затрудняется в существующей ситуации производства огромного количества фотоизображений. В такой ситуации представляется сложным выбрать конкретные изображения, которые должны попасть в коллекцию музея. Бесспорно, статус художественного музея в значительной степени сужает круг возможных вариантов, ибо то, что попадает в такой музей, должно иметь художественную ценность. Однако проблема состоит в сложности определения критериев отбора. Должна ли это быть только «художественная фотография», т.е. созданная профессиональными фотографами-художниками и использующая язык художественной традиции? Но современное искусство нередко использует язык нехудожественной фотографии, а в выставочных проектах зачастую важнее кураторский замысел, чем принадлежность экспонатов к рангу «высокого искусства». Есть целая категория современных художников, которые используют в своих проектах чужие любительские фотографии (найденные на улице или купленные за бесценок у прежних владельцев), видя свою творческую задачу в создании концепции, объединяющей «вернакулярные» [1] фотообразы. Но даже установив четкие критерии отбора фотопроизведений для экспонирования, а в особенности для коллекции, художественный музей сталкивается с огромным количеством материала. Некоторые музеи решают эту проблему путем выделения особой сферы интересов, за пределами которой музейная коллекция ограничивается лишь незначительными «образцами». Например, нью-йоркский Музей Метрополитен в начале формирования собственной коллекции фотографии концентрировался на ранней фотографии, в то время как Музей современного искусства в Нью-Йорке обратил внимание на современное фотоискусство.

Будущее фотографии как предмета музеефикации тесно связано со специализированными музеями фотографии, которые начали появляться в середине XX века. В наше время многие подобные музеи являются авторитетными источниками сведений об истории и современной ситуации в мире фотографии, ведут активную выставочную, исследовательскую, научную, популяризаторскую деятельность. Для подобных музеев, как и для

отделов фотографии в художественных музеях, также актуален вопрос о целях их существования и приоритетах развития: об этом свидетельствует проведение тематических конференций (в частности конференция «Что такое музей фотографии?», в норвежском музее фотографии Preus Museum в 2005 г.). Многие музеи фотографии действительно сочетают историческую коллекцию образцов техники и технологии фотографии с выставками современной и старинной фотографии. По этой причине музеи фотографии не являются в строгом смысле художественными музеями, а могут скорее считаться комплексными музеями, совмещающими в себе признаки музеев разных профилей. Действительно, фотография – это настолько всеобъемлющее и многообразное явление, что оно объединяет в пределах одной изобразительной техники, а зачастую и одного образа, обыденное и научное, документ и вымысел, искусство и технологию. В этом плане утверждение Розалинд Краусс о необходимости «рассматривать раннюю фотографию как архив, требующий... аналитического исследования», проясняющего «дискурсивные условия его существования» [5], справедливо не только для ранней фотографии, но и для всего существующего и постоянно пополняющегося корпуса фотографических изображений, созданных с момента возникновения фотографии.

Примечания

1. Barrett Ross, McCartoll Stacey. Vernacular Reframed. Библиография к конференции. Boston University, 2004.
<http://www.bu.edu/art/pressReleases/biblio.pdf>.
2. Daniel Malcolm. Photography at the Metropolitan: William M. Ivins and A. Nyatt Mayor // History of Photography. 1997. Vol.21; No.2. P.110-116.
3. Ewing William A. The Body: Photoworks of the Human Form. Lnd., 2000.
4. Вирильо П. Машина зрения. СПб., 2004.
5. Краусс Р. Дискурсивные пространства фотографии. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003.
6. Кюн Кристине. Доклад «Фотография в библиотеке искусств» // Неопубликованные материалы конференции «Фотография в музее». Санкт-Петербург: Государственный центр фотографии, 2005.
7. Флюссер В. За философию фотографии. СПб., 2006.

Ю.М. Мальцева

МУЗЕЙ ТЕАТРА: ВОЗМОЖНОСТИ ПРЕЗЕНТАЦИИ

В связи с существованием такого явления, как музей театра (театральных искусств), возникает вопрос: что в нем экспонируется? В художественном музее, очевидно, экспонат – произведение искусства, в музее техники – некий материально-технический предмет (машинка, станок и т.д.),