

Пьянкова Зоя Юрьевна

магистрант

ФГБОУ ВО «Московский государственный

институт культуры»

г. Москва

РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ АВАНГАРДА В ИСТОРИИ ФОТОГРАФИИ (ОТ ИСТОКОВ ДО НАЧАЛА ХХ ВЕКА)

Аннотация: в статье проводится исследование возникновения и развития авангарда в фотографии, влияния новых методов и приемов фотографии на изобразительное искусство. Приводятся примеры известных фотографов и художников, ставших приверженцами авангарда. Автором рассматриваются причины, вызвавшие у них проявление нестандартных методов изображения окружающей реальности, а также прослеживается переход от времени расцвета авангарда к соцреализму в России.

Ключевые слова: авангард, авангардная фотография, абстрактная фотография, фотограмма, соляризация, сюрреализм, мультиэкспозиция, цианотипия, вортография, шадография, конструктивизм, фотомонтаж.

Искусство авангарда, сложившееся в 1910–20-х годах прошлого века, охватывает все виды искусства от живописи до фотографии. Авантюристическая фотография – это широкий спектр изображений, созданных с помощью разных техник и приемов, которые до сих пор используются в современной фотографии. В начале XX века фотография была уже довольно широко распространена, и многие авторы постепенно начинали двигаться от реализма в сторону абстракции, выходить за пределы простых видимых сюжетов.

Герберт Рид в своей работе «Современное искусство» 1948 г. дает определение абстрактного искусства, которое также можно применить для определения абстрактной фотографии: «Мы называем абстрактными все те произведения искусства, которые, даже если они отталкиваются от представления художника о

каком-либо предмете внешнего мира, в дальнейшем обретают независимую и самодостаточную эстетическую ценность, не опирающуюся ни на какую объективную реальность [8].

Первыми опытами изобретателя негативно-позитивного процесса Генри Фокса Тальбота были «фотогенные рисунки», созданные самой природой в 1835 году. Он размещал различные предметы на светочувствительной бумаге и выставлял на солнце. После проявки на снимке оставался четкий силуэт предмета. Затем в 1843 году Анна Аткинс создала целую книгу «фотогенных рисунков» с изображениями морских водорослей. Эти опыты получения снимков без фотоаппарата в начале XX века легли в основу экспериментов художников из группы «Баухаус».

В 1882 году французский изобретатель Этьен-Жюль Маре разработал хронофотографический аппарат и фоторужье, что позволило ему сфотографировать различные фазы движения животных и птиц. Его экспериментальные работы «Падающая кошка» и «Летящий пеликан» и другие воспринимаются довольно сюрреалистичными картинами и также могут быть названы абстрактными фотографиями.

Необходимо выделить два основных направления абстрактной фотографии, сформировавшиеся в то время: фотографии, созданные при помощи специальных техник, освещения или химических воздействий в фотолаборатории, а также «прямые фотографии», которые можно отнести к такому направлению, как «чистое фотоискусство».

Достижения в области науки повлекли за собой изменения и в искусстве. Появилась так называемая «машинная эстетика», а приверженцы пикториализма направили свое внимание в сторону абстрактного модернизма. В Америке было создано объединение фотографов под названием «F/64», основателями которой были Пол Стрэнд, Ансель Адамс, Эдвард Уотсон и другие. «F/64» – это значение диафрагмы, при котором изображение получается максимально резким. Участники объединения создавали абстрактные работы, получая «чистое фотоискусство».

ство», т. е. прямые фотографии, объективное изображение увиденного в реалистичной манере. Они противопоставляли свое творчество традиционной академической системе изображения и нечетким фотографиям, полученным мягкорисующей оптикой, которые были модны в то время.

Стоит упомянуть о некоторых приверженцах этого направления. В 1910–1920 годы Пол Стрэнд и Чарльз Шилер и их геометрическая концепция природных ландшафтов и городских видов [6] сделали важные шаги в направлении абстрактной фотографии.

Пол Стрэнд одним из первых среди американских фотографов проявил интерес к миру предметов. В кадре он изображал детали машин, зданий, абстрактные предметы быта, обнаженную натуру и природные элементы. Он много экспериментировал, предпочитал съемку крупным планом, необычные точки съемки, освещение, а также особенные методы фотопечати, позволявшие увеличить резкость изображений. Это позволяло усилить выразительность объектов съемки. Стрэнд был приверженцем «чистого фотоискусства» и рассматривал фотографию, как свой способ исследования окружающего мира.

Чарльз Шилер, фотографируя и рисуя архитектуру, по-своему видел линии и плоскости зданий. Художественными средствами он передавал свое восхищение формами окружающих объектов.

На одной из самых известных фотографий Эдварда Уотсона «Pepper No. 30» изображен обычный перец. Простой предмет выглядит как абстрактная фигура и напоминает изгибы женской фигуры.

Чешский фотограф Яромир Функе благодаря своему модернистскому видению создавал абстрактные построения предметов на своих четкосфокусированных натюрмортах («Композиция» 1923 г.). Впоследствии он упростил свои работы еще больше, исключив фотокамеру и создавая фотограммы.

В 50-е годы XX столетия, Аарон Сискинд и Гарри Каллаген создают абстрактные произведения искусства, фотографируя привычные предметы.

Их работам свойственна простота и выразительность, в них преобладает порядок, законченность, полноценность. Излюбленными объектами для Каллагена

являются фасады зданий, иногда использует прием многократного экспонирования. Из-за отсутствия переднего плана на некоторых снимках создается ощущение двухмерного абстрактного полотна. Они воздействуют на зрителя средствами компоновки абстрактных форм, фактуры и фона.

Для создания своих абстрактных изображений Эдвард Стайхен использовал сочетание цианотипии и палладиевой печати. Он составлял натюрморты, используя предметы быта для воспроизведения объема, масштаба и веса, и экспонировал их в течение одного или двух дней. Работа «Пространственно-временной континуум» (1920 г.) предназначена для представления теории относительности Эйнштейна. Лист с кажущимся клинописным текстом в действительности представляет собой набор слесарных шаблонов для механизмов замков, использованный для создания настроения абстрактного символизма [5].

Если говорить об инструментах создания абстрактных фоторабот, стоит отметить соляризацию, многократную экспозицию, фотомонтаж, рейографию (Ман Рэй), фотограммы и технику клише, люминограммы (Килиан Брейер) и химиграммы (Пьера Кордье), вортографии (Элвин Лэнгдон Коберн 1917) и шадографии (Кристиан Шад). Полученные в ходе подобных манипуляций абстрактные изображения и узоры были похожи на работы художников-авангардистов Казимира Малевича и Василия Кандинского. Абстрактная фотография отвергает идею того, что должно быть изображено нечто узнаваемое, предпочитая вместо этого взять в качестве объекта сам образ и процесс его создания [1].

В 1918 году немецкий художник-фотограф Кристиан Шад создавал фотоработы в стиле кубизма и предвосхитил появление фотограммы Ман Рэя и Мохой-Надя. Художник помещал вырезки из газет и другие плоские предметы на фоточувствительную бумагу [2]. К. Шад первым использовал метод получения фотографии без помощи фотоаппарата и назвал свои работы шадографиями.

Экспериментатор фотограф-дадаист Ман Рэй не боялся пробовать создавать что-то новое. В своем творчестве он использовал рейографию и метод соляризации, или эффект Сабатье. Рейограммы помогали раскрыть внутреннюю сущность предметов, они похожи на объекты из воспоминаний или снов.

Рейограммы Ман Рэя были интереснее и сложнее, чем шадографии Кристиана Шада. На листе фотобумаги помещались различные объекты, затем проводилась засветка бумаги подвижными рисующими лучами света и после проявки получалось абстрактное изображение, совмещенное с силуэтами реальных предметов. Эффект соляризации позволял придать мистические очертания изображенным на работах Ман Рэя лицам, телам и предметам. Метод заключается в повторной засветке негатива при печати.

В Германии абстрактная и прикладная фотография появилась в 1920-х годах. В художественной школе «Баухаус» образы, полученные с помощью фотокамер, «использовались в качестве элементов при создании конструкций для выставок, фотографических фресок, рекламы, макетов и оформления книг [2].

Следующий фотограф, создававший фотограммы – венгерский художник Ласло Мохой-Надь. Он создал множество абстрактных фотографий и преподавал фотодело в «Баухаусе». На занятиях он проводил эксперименты с новыми материалами, техниками и технологиями. «Одним из упражнений для студентов были фотограммы – различные предметы компоновались на фотобумаге и затем засвечивались. Следы вещей становились геометрическими фигурами, объемы изображались плоскими, объекты превращались в жесты. Предметы сводились к форме [3]. Предметы отбрасывали тени, когда их освещали фонариком и на фотографиях создавалось ощущение трехмерности пространства.

Одновременно с Ласло Мохой-Надем с фотограммами экспериментировал американский художник Дьердь Кепеш. Помимо этого, он создавал фоторисунки путем нанесения краски на стеклянную пластину с последующим отпечатком на фотобумаге. Как художник и педагог, Дьердь Кепеш оказал значительное влияние во многих областях дизайна, внес большой вклад в понимание света и цвета.

Еще один фотохудожник, создававший изображения без камеры – создатель химиграмм – Пьер Кордье (1961). Для этой химической техники применялся масляный фотопроцесс, совмещенный с использованием краски, лака и воска. Кордье создавал уникальные фотокартины, напоминающие живописные полотна.

Еще один из способов получения изображения без фотоаппарата – отпечатки на стеклянном негативе «клише-верр». Стеклянную пластинку покрывали маслом, а затем экспонировали и проявляли. Камиль Коро – первый живописец, работавший в этой технике. Позднее эти приемы стали применять и другие мастера: Эжен Делакруа, Жан-Франсуа Миле и Шарль-Франсуа Добиньи.

Американец Элвин Лэнгдон Коберн, вдохновленный английским вортицизмом в 1917 году создавал необычные изображения, которые дробились на части. Свои фотографии он получал при помощи зеркал вортоскопа, прибора, напоминающего калейдоскоп и назвал их «вортографиями». На своей выставке Коберн представил серию из пяти фотографий под названием «Нью-Йорк с высоты». Точка съемки и искаженная перспектива создавали ощущение абстрактных фотографий.

Американский художник немецкого происхождения, Андреас Файнингер увлекался фотоэкспериментами. Для получения сюрреалистических изображений он использует методы ретикуляции и соляризации, съемку светящихся объектов на длительной выдержке.

Одним из приемов создания сюрреального фотоизображения являлось использование искривляющего зеркала. Примеров является серия «Искажение» (1933г.) венгерского фотохудожника Андре Кертеша. Тела натурщиц причудливо искажаются в зеркалах, стирая границы реальности и воображаемого. Передавая красоту форм, фотографии приглашают зрителя окунуться в бессознательный мир сновидений и иррациональных фантазий.

Основоположник «новой Парижской школы» фотохудожник Рауль Юбак также увлекался сюрреалистическими фотоэкспериментами. В 1936-м Юбак создает серию «Struggle of Penthesilea», в которую вошли снимки, полученные при помощи мультиэкспозиции и манипуляции с освещением при печати с негативов, а также применял технику выжигания эмульсии «брюляж».

Помощник Ман Рэя француз Морис Табард печатал свои фотографии с нескольких совмещённых негативов, впечатывая на фотобумагу несовместимые объекты.

Средством распространения идей сюрреализма был журнал «La Revolution surrealiste», выходивший с 1924 по 1929 г. под руководством Андре Бретона. Первые выпуски состояли из записей сновидений и образцов автоматического письма. Процесс автоматического письма – результат бессознательной деятельности писателей, а впоследствии и художников («автоматический рисунок»). В качестве иллюстраций к текстам использовались фотографии Ман Рэя.

В 1929 году в альбоме «Foto-Auge» были представлены основные работы художников европейского фотоавангарда: Флоранс Анри, Ман Рэй, Морис Табар, Э.Т.Л. Месенс и другие.

В фотосюрреализме как и в сюрреалистической живописи царит многообразие техник и приемов. Фотомонтаж и мультиэкспозиция стали основными методами получения сюрреальных фотографий. Как и в живописи изображения заполнены странным скоплением объектов. Каждый элемент фотомонтажа представляет собой отдельную смысловую единицу, расположение которой влияет на общее восприятие изображения. Свободное пространство между фрагментами изображения также выступает как самостоятельный элемент, соединяющий и разделяющий их. Однако пробелы разрушают эффект присутствия в фотографии. Фотомонтаж – комбинирование готовых вырезанных фрагментов с другими фотографиями, текстами или объектами. Метод фотомонтаж иногда использовался поэтами-сюрреалистами, например – автопортрет Андре Бретона под названием «Автоматическое письмо» (1938).

В 1919 году технику фотомонтажа начали использовать дадаисты для того, чтобы подчеркнуть, что они всего лишь комбинаторы изображений, а не творцы, хотя до этого склеивание фотографий использовалось в рекламе.

Так же фотомонтаж использовали для создания своих произведений такие художники как: чешский сюрреалист Йиндржих Штырски, Джон Хартфилд, Ханна Хок, Рауль Хаусман. Таким способом художники фиксировали миры, созданные воображением.

Фотомонтаж (или фотоколлаж) состоит из стыков разной реальности, настоящей и воображаемой. «Коллаж и фотомонтаж представляли собой идеальные

техники для создания зрительно достоверной, узнаваемой и в то же время абсолютно новой реальности [7]. С помощью монтажа в работах отражали социальные тенденции и использовались для воздействия на бессознательное зрителя – в рекламе и в политической пропаганде. Долгие годы государство использовало фотографию и фотомонтаж в целях наглядной пропаганды.

Расцвет советского фотомонтажа приходится на период «нового левого искусства» конца 1920 – начала 1930-х годов. В это время активно пропагандируется тема колlettivизма и тиражирования. Один из создателей цветного фотомонтажа латышский художник Густав Клуцис. На плакате «Выполним план великих работ» (1930), призывающем к труду, Клуцис тиражирует снимок ладони своей руки, показывая солидарность с изображенным жестом. С той же позиции причастности Клуцис создает свои фотоколлажи с колоссальными фигурами Сталина и Ворошилова.

В 1920-е происходит усиление государственного идеологического контроля за искусством, время требований «жизненной правды». Эти жестокие внешние условия ставят предел развитию русского авангарда. Но пластические идеи авангарда продолжают жить и в педагогической системе Вхутемаса, и в деятельности художественной молодежи, входившей в искусство как раз в начале 1920-х годов.

В советском авангарде можно выделить два основных направления – пропагандистское во главе с Клуцисом и фактографическое во главе с Родченко.

Первые коллажи Александра Родченко созданы совершенно в ином стиле. Совместно с В. Маяковским он изготавливает более 100 плакатов и вывесок. Делая снимки для плакатов, Родченко начинает увлекаться фотографией. Эффектные снимки вершин сосен и виды с высоты балконов отражают новаторский подход Родченко. Фигуры на таких снимках теряют привычные формы. Резкая фрагментарность, многократное повторение форм и неожиданные точки и углы съемки складываются в новое направление конструктивистской фотографии.

Эль Лисицкий (Лазарь Маркович) в 1920 годы создает масштабные композиции из чужих снимков, в которых пытается дать форму коллективному творчеству. В пропагандистском журнале «СССР на стройке» Эль Лисицкий объединяет снимки анонимных фоторепортёров. Синтез чужих фотографий он называет термином «фотопись». Лисицкий делает многократно экспонированные снимки в эстетике дадаизма. Его автопортрет «Конструктор» (1924) совмещает ладонь и глаз, что заявляет об одновременности зрения и творчества. При помощи фотомонтажа Эль Лисицкий в работе «Бегун в городе» сопоставляет разнородность естественного ритма бегуна и механического ритма мегаполиса на фоне. Художник также работает в технике фотограммы и цианотипии.

Стоит отметить, что в фотомонтажном плакате середины 30-х годов Г. Клущис, В. Елкин, С. Сенькин, В. Корецкий и другие художники отказались от конструктивистского эксперимента со шрифтами и тестовыми блоками, сосредоточив внимание на изображении. Постепенно фигура вождя или собирательный образ красноармейца, пионера или рабочего, вытесняют живого человека: люди выполняют лишь функцию, массовки на заднем плане.

Кинематограф, с его потенциалом многомерной иллюзии и безграничными ресурсами массовой эйфории, легко принял на себя роль высшего воплощения амбиций советского искусства: именно кино сталинского времени – от Дзиги Вертона и Эйзенштейна до Григория Александрова и Михаила Чиаурели – является завершающей фазой русского авангарда.

В начале 1930-х начинают образовываться фотообъединения: группа «Октябрь» и РОПФ (Российское объединение пролетарских фоторепортёров. Фоторепортаж становится частью нового социалистического искусства. Фотографы фиксируют жизнь, используя новаторские приемы построения фотоизображения. Фотограф А.С. Шайхет старался использовать диагональные композиции и ракурсные съемки. В 1934 году происходит усиление государственного идеологического контроля за искусством, время требований «жизненной правды». Эти жестокие внешние условия ставят предел развитию русского авангарда. В искус-

стве начинает формироваться соцреализм. В 1936 году волна борьбы с формализмом доходит и до фотографии. На первый план в создании фотографий выходит агитационное содержание, выстроенное по понятной, доступной широкому зрителю композиции. Любые отклонения от «классического» построения кадра стали на долгое время вне закона [4].

Список литературы

1. Абстрактная фотография [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://prophotos.ru/lessons/6675-abstraktnaya-fotografiya>
2. Абстрактная фотография [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://photo.far-for.net/content.php?r=22&p=31>
3. Койнова Н.В. Роль ВХУТЕМАСа и Баухауза в становлении образования в области промышленного дизайна // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. – 2011. – №1 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/rol-vhutemasa-i-bauhauza-v-stanovlenii-obrazovaniya-v-oblasti-promyshlennogo-dizayna>
4. Логинов А.В. Энциклопедия русского авангарда. Фотография [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rusavangard.ru/online/history/fotografiya/>
5. Современный натюрморт. Натюрморт в истории фотографии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://solnce-avgysta.livejournal.com/107739.html>
6. Пигалев Е.А. Независимый кинематограф США в условиях студийной системы и ее кризиса // Молодой ученый. – 2015. – №18. – С. 401–406.
7. Энциклопедия русского авангарда. Коллаж [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rusavangard.ru/online/history/kollazh/>
8. Явгастина Д.Р. Взаимовлияние фотографии и живописи. – 101 с.