

Е. В. Васильева

ДЮССЕЛЬДОРФСКАЯ ШКОЛА ФОТОГРАФИИ: СОЦИАЛЬНОЕ И МИФОЛОГИЧЕСКОЕ

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Статья посвящена исследованию фотографической традиции Дюссельдорфской школы в системе двух смысловых полюсов. Автор рассматривает возможность совмещения двух аналитических традиций применительно к снимкам Дюссельдорфской школы. С одной стороны, изобразительная традиция Художественной академии в Дюссельдорфе тесно связана с социальной системой. С другой — кадры Дюссельдорфской школы претендуют на мифологический и эпический контекст. Фотографии Дюссельдорфской школы позволяют интерпретировать социальную систему как пространство мифологического. Особое внимание уделено работам Краус, Барта и Бодрийяра. Исследование основных коррелят социальной темы, их сопоставления с конструктивными элементами эпических систем, предпринятое в статье, позволяет обозначить новые акценты в изучении как изобразительной традиции одной из самых заметных фотографических школ, так и современного искусства в целом. Библиогр. 11 назв.

Ключевые слова: фотография, Дюссельдорфская школа, Художественная академия в Дюссельдорфе, Йозеф Бойс, Бернд и Хилла Бехер, Андреас Гурски, Candida Хофер, Томас Руфф, Томас Штрут, Эльгер Эссер, Лоренц Бергес, Йорг Сассе, Аксель Хютте, мифологическое, нейтральное, социальное.

THE DÜSSELDORF SCHOOL OF PHOTOGRAPHY: SOCIAL AND MYTHOLOGICAL

E. V. Vasilyeva

St. Petersburg State University, 7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

The paper concerns the issues of the Dusseldorf School of photography that can be viewed from two main poles. The author examines the possibility of combining two analytical traditions in the investigations of the Dusseldorf School of photography. On one hand, the pictorial tradition of the Art Academy in Düsseldorf is closely related to a social system. On the other hand, the photography of the Dusseldorf School forms a mythological and epic construct. The tradition of the Düsseldorf School of photography permits one to interpret the social system as a mythological space. Special attention is paid to the works of Kraus, Barthes and Baudrillard. Investigations of the major correlates of social issues and their comparison to the elements of epic systems as they have been realised in the paper can mark a new emphasis in the study of pictorial traditions for one of the most remarkable modern photographic schools as well for contemporary art in general. Refs 11.

Keywords: photography, Dusseldorf School, The Kunstakademie Düsseldorf, Joseph Beuys, Bernd and Hilla Becher, Andreas Gursky, Candida Hofer, Thomas Ruff, Thomas Struth, Elger Esser, Laurenz Berges, Jörg Sasse, Axel Hütte, mythological, neutral, social.

Рассказ о Дюссельдорфской школе фотографии едва ли можно свести к одной небольшой статье: ее фотографическая традиция представлена большим количеством имен, работ и смысловых конструктов. В рамках данного текста предпринята попытка рассмотреть лишь несколько аспектов, связанных с феноменом Дюссельдорфской школы: речь пойдет о двух полюсах, в системе которых формировалась ее традиция, — социальной проблематике и мифологическом пространстве. Внешне два этих вектора выглядят противоположными. Социальное связывает нас с общественным, жизненным, человеческим, оно инспирировано политическими

и художественными сюжетами 1940–1970-х годов. Мифологическое ориентировано на нерациональное, сокрытое, дистанцированное по отношению к повседневному и формирует в изображениях эпический масштаб. Тем не менее в снимках Дюссельдорфской школы эти направления дублируют и перекрывают друг друга, обнаруживая парадоксальное единство социальной среды и эпического пространства. Единство этих категорий лежит в основе художественного стиля Дюссельдорфской школы. Понятия, одновременно и родственные, и противопоставленные друг другу, обнаруживают сложность творческого языка и формируют устойчивые рамки смысловой системы.

В комментариях нуждается сам термин «Дюссельдорфская школа». По сути, он объединяет учеников фотографов Берндта и Хиллы Бехер, которые заканчивали Художественную академию (Kunstakademie) в Дюссельдорфе. Формально это 87 выпускников, которые закончили класс Бехеров с 1976 по 1998 г. Но фактически, говоря о Дюссельдорфской школе, подразумевают более узкий круг фотографов, добившихся творческого и коммерческого успеха в 1980–2000-е годы. Берндт Бехер начал преподавать в Художественной академии в 1976 г. Его наиболее знаменитыми ныне учениками были такие мастера, как Андреас Гурски, Кандида Хеффер, Аксель Хютте, Томас Штрут, Томас Руфф. А несколько позже — Эльгер Эссер, Лоренц Бергес и Йорг Сасе [1].

Фотографов, которые связаны с этим движением, не принято объединять по изобразительному принципу, искать в их работах признаки художественного сходства. Мы понимаем, что все они крайне отличаются и по своему творческому методу, и по своему фотографическому почерку. Тем не менее есть целый ряд формообразующих принципов, который позволяет говорить о Дюссельдорфской школе как о едином явлении. В частности, это крупный формат и отсутствие ограничивающей рамы — представители Дюссельдорфской школы были одними из первых, кто, используя новую технику, стал заключать изображение в оргстекло. Среди условных содержательных отличий можно назвать внимательное отношение к деталям и буквальный интерес к перспективе как одной из центральных тем изображения. Причем даже в тех случаях, когда основным сюжетом изображения являются социальные темы, как, например, в серии «Музейные фотографии» Томаса Штрута, созданной в 1989 г. Перспектива остается главной темой работ Дюссельдорфской школы и в тех случаях, когда она распадается, как мозаика под давлением мелких деталей, в конечном итоге и в данном случае речь идет об аффективной стадии выражения перспективного пространства. Пример тому — фотографии Чикагской фондовой биржи Андреаса Гурски 1999 г.

Дюссельдорфская школа и художественное пространство

Для понимания художественных особенностей Дюссельдорфской школы необходимо обозначить исторический ландшафт и определить те условия, в системе которых она формировалась. Здесь принципиально важен целый ряд имен людей, которые преподавали в этой школе, сформировали и повлияли на ее творческий климат. Перечень этих имен весьма представительен и показателен: Йозеф Бойс, Герхард Рихтер, Зигмар Польке, Ансельм Кифер. Художник и акционист Бойс учился в академии с 1947 по 1952 г. и преподавал с 1961 по 1972 г. Герхард Рихтер, ко-

торый был студентом академии в 1960-е годы, преподавал здесь с 1971 по 1993 г. Зигмар Польке закончил Художественную академию в 1968 г., Ансельм Кифер учился в Дюссельдорфской академии в самом начале 1970-х. Этих мастеров, особенно тех, которые представляли Художественную академию в 1960–1970-е годы, объединяет очень любопытный момент: их работы или действия были направлены против стандартного, классического изображения и против рационалистического понимания искусства или природы творчества. Один из самых характерных примеров — Йозеф Бойс с его интересом к мистицизму и разрушением рационалистической рамки искусства. (Здесь можно вспомнить целую серию проектов, в частности «Я люблю Америку, Америка любит меня» 1970 г.) Мистицизм, противостояние рациональному, которые были заложены в «искусстве представления», или в «искусстве перформанса», связывают традицию Художественной академии с религиозной конструкцией. В рамках Дюссельдорфской школы фотографии этот момент важен: он подразумевает стремление идентифицировать таинственное, неопределенное или неоднозначное даже в самых ясных и рациональных очертаниях. Внимание Художественной академии к внерациональному связывает дюссельдорфскую фотографию с представлениями о религиозной форме.

Немецкое искусство вообще не чуждо религиозности, но в 1950-е годы это стремление приобрело магический оттенок. Поддержанный движением «Флюксус» перформанс как искусство действия было воспринято и осознано как реконструкция ритуала. Идея перформанса была сродни идее религиозного события — оно подразумевало, что свершившееся однажды чудо может повториться. На сходном принципе основан и мистицизм ритуала: на убеждении, что если некая последовательность действий привела к чудесному происшествию, то буквальное повторение заданной последовательности может привести к повторному обретению чуда.

Параллельно с Йозефом Бойсом, который являлся ключевой фигурой и для Дюссельдорфа, и для художественного пространства 1950–1970-х годов, существовало и другое, встречное направление. Речь идет о видах и формах искусства, где рационализм и внешняя четкость были доведены до предельного состояния, например минимализм Ричарда Сера. Искусство 1960-х развивалось как предельно скупое и строгое в своей рациональности и в то же время как смысловой пласт, окрашенный глубоким мистическим оттенком.

В случае с Бойсом источник мистицизма понятен [2]. В годы Второй мировой войны Бойс служил летчиком и был сбит над Крымом. Его, умирающего, подобрали крымские татары, которые выходили двадцатитрехлетнего Бойса, несмотря на сильные ранения и травмы. Условное лечение было построено на методах традиционного врачевания: Бойса натирали медом и жиром, заворачивали в войлок и пили молоком. Набор этих материалов и действий будет впоследствии многократно воспроизведен Бойсом в его акциях и перформансах. Набор полуритуальных действий и традиционные материалы стали для него границей, которая обозначила разделение жизни и смерти. Физический опыт Бойса и его мистический взгляд оказались своеобразной точкой отсчета для Дюссельдорфской школы фотографии, смысловым горизонтом, на фоне которого формировался ее художественный язык. В рамках Дюссельдорфской школы многое сложилось в продолжение мистического вектора Бойса и в то же время было ему противопоставлено. Неопределенность смысла, многозначность и недосказанность были восприняты в традиции, осмыс-

лявшей действие как ритуал, содержание которого покоилось в сфере таинственного. И в то же время ясность кадра, резкая перспектива были своеобразной попыткой противостояния ритуальным мистическим началам, стремлением освободиться от их сумеречного хода.

Тем не менее фотографию Дюссельдорфской школы не следует сводить исключительно к формам рационалистического реализма. Дело не только в том, что Дюссельдорфская фотография шире по смыслу и не сводится к итоговому значению рационального. Опираясь на платформу искусства 1960-х годов в целом и традицию Художественной академии в частности, кадры Дюссельдорфской школы используют идею открытого смысла. Очевидным образом фотографии, например, Андреаса Гурски сложно свести к мысли о «триумфе глобализации», как это принято делать в некоторых случаях. Они масштабнее, глубже и не ограничиваются узкой темой потребления ни с точки зрения социального, ни с точки зрения культурного феномена.

Другая важная отправная точка для Дюссельдорфской школы фотографии — это объединение «Фотофорум», которое сложилось в Эссене в 1950-е годы и самым известным представителем которого был Отто Штайнерт. Немецкая фотография до Бехеров — это фотография Отто Штайнерта. Свою позицию и художественный вектор он определял как «экспрессивный пикториализм». Здесь важны несколько моментов.

Во-первых, «Фотофорум» пытался противостоять той художественной программе, которая имела место в Германии в 1930–1940-е годы. Учитывая те последствия, и гуманитарные, и социальные и политические, к которым привела художественная идеология 1940-х, многое складывалось в противовес ее визуальным и смысловым приемам. И художники, и зрители стремились дистанцироваться от приемов, привычек и симпатий 1930-х годов. С этим во многом связан подчеркнуто нереалистический и умозрительный характер фотографий Отто Штайнерта, их лирическая, экспрессивная или сюрреалистическая основа. Это стремление «забыть» 1930-е было важным вектором в художественных вкусах Германии в послевоенное время. На фоне этого движения в Германии в 1960–1970-х годах происходит целый ряд политических инцидентов, одним из которых был процесс над группой Андреаса Баадера и Ульрики Майнхоф, также известной как «Фракция Красной армии». Возникнув как интеллектуальное течение, деятельность группы довольно быстро приобрела террористическую окраску. Она закончилась арестом, содержанием под стражей и смертью лидеров «Фракции Красной армии», что вызвало большой резонанс не столько в политических, сколько в интеллектуальных кругах Европы 1970-х годов. В тюрьме с Баадером встречался и беседовал Сартр, а параллельно с этим в 1972 г. в Музее современного искусства в Нью-Йорке открылась выставка Рема Кулхаса «Исход, или Узники архитектуры», посвященная теме «Стены» [3], изоляции, исхода — урбанистическим и библейским коннотациям этих форм и понятий.

Берндт и Хилла Бехер: принципы фотографии в Дюссельдорфе

На фоне этих событий в 1976 г. Бехер начал преподавать в дюссельдорфской Художественной академии. На тот момент он был малоизвестным мастером, чья визуальная стратегия и почерк не были широко известны. Не существовало тех фо-

тографий, ракурсов и форм, с которыми сегодня прочно связывается имя Берндта Бехера — простые фронтальные фотографии, на которых изображены индустриальные объекты начала и середины XX в. Центральное пространство кадра занимают индустриальные конструкции, которые читаются как плотные, масштабные и напряженные единицы. В них нет сложных ракурсов и перспективных построений. Это очень простые и лаконичные изображения урбанистических объектов, которые составляют геометрический, территориальный и смысловой центр фотографий. Хорошо известно, что практически все свои работы Берндт Бехер создавал в соавторстве со своей женой Хиллой, и сегодня эти фотографии известны под двойным авторством.

Когда речь заходит о работах Берндта и Хиллы Бехер, обычно вспоминают «новую вещественность» или «новое видение» — художественные течения 1920–1930-х годов, связанные соответственно с изобразительным искусством и фотографией и представляющие фигуративность, предметность и стремление к упорядоченности изображения. Упоминание «новой вещественности» и сопоставление с ней имеет под собой ряд безусловных оснований. Манера помещать крупно очерченный тактильный предмет в центр изображения, делать на нем изобразительный и смысловой акцент хорошо известна на примере немецкого искусства 1920–1930-х годов [4]. Это прослеживается на примере как живописи, так и фотографии.

В то же время стремление сводить фотографии Берндта и Хиллы Бехер исключительно к «новой вещественности» с ее формальным отношением к форме кажется несколько чрезмерным. Фотография 1920-х годов имела целый ряд особенностей — и содержательных, и визуальных. Во-первых, она была тесно связана с идеей ракурса, точки и угла зрения, т. е., грубо говоря, с аналитической зрительной конструкцией. А во-вторых, «новое видение» 1920–1930-х годов формировалось как эстетическая антитеза пикториализму — и в стилистическом плане, и в смысловом. «Новое видение» было выступлением против пикториальной традиции, противостоянием его приемам и принципам. Кроме того, необходимо помнить, что реалистическое изображение всегда обладало политическим подтекстом. В качестве примера можно привести группу F-64, в которой резкий фокус был декларацией идеологических и политических убеждений: от противостояния мещанскому пикториализму до представления о том, что реалистический кадр является носителем последовательной гуманистической программы и средством социальной критики. Группа F-64 сформировалась на основе марксистского кружка — это стало одной из причин, по которой Америка долго с подозрением относилась к реалистической фотографии вообще. И то, что именно фотографический реализм в его абсолютном выражении был выбран для проекта «Farm Security Administration» в 1930-е годы, остается, в сущности, удивительным фактом.

Каталог и художественное: проблема времени

Фотографии Берндта и Хиллы Бехер с самого начала были лишены социального вектора. Они «не об этом» — не о политике, не о социальном пространстве и не о целостной гуманистической программе. Это фотографии об «истории, которой нет». Детство и ранняя юность Берндта и Хиллы Бехер пришлось на годы

войны [5]. Наблюдая шахты, водонапорные башни или склады, которые старились со временем, они понимали, что смотрят на мир, которого нет. На мир, который сначала был незаметен, поскольку принадлежал сфере повседневного, заурядного, будничного. А затем исчез, так и не успев задержаться в собрании раритетов. Огромная часть жизни исчезла, но все еще присутствует зримыми и монументальными, но независимыми объектами. Когда мы смотрим на фотографии Бехеров, мы наблюдаем призраков исчезнувшего мира.

Мир, изображенный на этих фотографиях, — исчезнувшая реальность. И здесь мы сталкиваемся с другой темой — проблемой достоверного и того, что этому достоверному противостоит. Тема настоящего и ненастоящего, того, что действительно существует, и того, чье существование мнимо, того, что отражает действительность, и того, что не имеет референта в реальности. Вопрос о том, является ли фотография правдой, стал одним из центральных начиная с 1851 г., когда на Всемирной выставке в Париже была представлена ретушь. Этот факт был откровением фотографии, поскольку обнаружил то обстоятельство, что фотография может врать [6]. Другая интрига сложилась в рамках проекта «Farm Security Administration». Как хорошо известно, эти фотографии были задуманы своеобразной рекламой нового курса американского кабинета. И дело не в том, нарушали или поддерживали эту идею кадры Уолкера Эванса, Доротеи Ланж или Артура Ротштайна. Снимки Администрации по защите фермерских хозяйств представляли провинциальную Америку как потусторонний мир.

Изображение действительного как потустороннего — один из моментов, который мы часто обнаруживаем в фотографии. В фотографиях Берндта и Хиллы Бехер объекты принадлежат миру, которого нет. Фотография часто ставит нас в ситуацию содержательных парадоксов. Фотография не видит разницы между фундаментальными понятиями «существования», не видит разницы между живым и умершим. Объекты, которые все еще существуют, но утратили свою силу, цель и предназначение. Фотографии Бехеров кажутся интересными не только в силу своей «мебельной» предметности, но и по причине нарушения границы между живым и умершим, посю- и потусторонним.

Другая составляющая, принципиально важная для фотографий Берндта и Хиллы Бехер, — это тема архива. Архива или каталога исчезающих памятников, который они так или иначе осуществили. Заметим, стремление сформировать реестр памятников не было их задачей — они не занимались ни фиксационной съемкой, ни проектами, связанными с охраной памятников. Это не архивная и не каталожная фотография в прямом смысле слова. Тема архива, реестра, каталога возникает при сравнении кадров, сделанных Бехерами, с фотографиями Эжена Атже. Сходство очевидно: фронтальные кадры, крупные объекты, лапидарная, но устойчивая композиция. При этом у фотографий принципиально разный посыл. Атже, работавший в Париже в начале XX в., полагал, что создает «документы для художников», Бехеры изначально формировали законченный художественный продукт, устойчивый и самоценный. Сходство между Бехерами и Атже при этом едва ли случайно. В 1976 г. Берндт Бехер начал преподавать в Художественной академии в Дюссельдорфе. Практически одновременно, в 1980 г., Джон Шарковски делает масштабную выставку Эжена Атже в Музее современного искусства в Нью-Йорке.

Шарковски иногда пытаются обвинить в том, что он старался представить Атже мастером художественной фотографии, в то время как он был всего-навсего каталогизатором. Это основной тезис Розалинды Краус: она настаивала на том, что фотографии Эжена Атже — прежде всего каталог, что Атже занимался каталогизацией Парижа и пытался оперировать этими изображениями исключительно как техническими [7, с. 148]. Это предположение основано на обнаружении того, что все снимки Атже снабжены шифрами. Когда Мария Моррис Хамбург [8], готовившая выставку в МОМА, разобрала эти фотографии по номерам, выяснилось, что они расходятся по десяти направлениям, отчасти имитируя каталожную систему Мелвила Дьюи, также построенную в десятичной системе категорий. У Атже в одну папку вошли дома, в другую — изображения парижских предместий, в третью — окон, дверных ручек и т. д.

Когда появились фотографии Берндта и Хиллы Бехер, идея каталога вслед за карточками Атже была применена к ним автоматически. Тем более что скупая визуальная форма их кадров, буквальное повторение ракурсов Атже к этому располагали. Снимки Бехеров, разумеется, не имитация Атже, но они хорошая иллюстрация того, насколько объемным и многозначным может быть простой фронтальный кадр. Идея соединения каталога и художественной формы для 1980-х годов была радикальной, но вслед за выставкой Шарковски Бехеры обозначили условность деления системы художественного. Их фотографии были постановкой проблемы, что относится к сфере художественного, а что — нет, и обнаруживали крайнюю условность этого деления.

Фотографии Берндта и Хиллы Бехер опираются на идею времени. Фотография вообще находится в довольно странных взаимоотношениях со временем [9]. В «Camera Lucida» Барт [10] упоминает фотографию Льюиса Пэйна, казненного в 1865 г. за убийство Линкольна. Барт пишет: «[Я] с ужасом рассматриваю предшествующее будущее время, ставкой в котором является смерть. Снабжая меня абсолютным прошлым (аористом) позы, фотография сообщает мне о смерти в будущем времени» [10, с. 144]. Здесь Барт выводит формулу «Он уже мертв, и ему предстоит умереть» [10, с. 143]. Фотография помещает нас в ситуацию нарушенных понятий и представлений, в состояние искаженного течения времени, в ситуацию, где последовательность прошлого, настоящего и будущего не имеет значения. Демаркационная линия времени в кадре оказывается нарушенной. Так же как нарушено течение времени в снимках Берндта и Хиллы Бехер: их прошлое исчезает в настоящем и позволяет рассматривать грядущее как давно ушедшее. Разрушение времени становится той системой, на которой построен парадокс их кадров.

Социальная программа: эмфатическое и нейтральное

В фотографиях Дюссельдорфской школы, сделанных Андреасом Гурски, Кандидой Хеффер, так же как и их учителями — Берндтом и Хиллой Бехер, особое место занимает еще одна тема — фигура социальной ответственности. У нее двойственное положение: с одной стороны, ни фотографии Гурски, ни снимки Бехеров не провоцируют социальную полемику. Приближение территории социального предполагает наличие социальной позиции. В фотографиях Дюссельдорфской

школы ничего подобного мы не находим. Эти кадры не нацелены на формирование социальной программы, социального плаката или социального призыва. В то же время фотографии Дюссельдорфской школы — несомненный социальный манифест, попытка определения социального как дискуссионной территории. Отчасти они посвящены проблеме разрушения социальной системы, исчезновению идеи социальной ответственности и растворению конструкций этических приоритетов. И пустынный берег Рейна Андреаса Гурски, с которого удалено изображение попавшего в кадр человека (Берег Рейна II, 1999), и забытые урбанистические конструкции Бехеров подразумевают девальвацию социальной и этической систем. Это один из примеров того, как социальные и этические системы формируются через отсутствие, пустоту, давление пространственного и механистического.

В этом смысле фотография Дюссельдорфской школы насковзь социальна, она пропитана социальными конфликтами, и сама она выросла из очень тяжелого социального противоречия. На фотографиях Андреаса Гурски социальное пространство оказывается декоративной категорией. Мы можем говорить о драматизме этих изображений, но это драматизм не морального толка. Он подразумевает барочное напряжение, когда приложенное усилие не соответствует цели, на достижение которой направлено, когда изобразительный жест всегда масштабнее достигнутого результата. Но это визуальный, а не этический принцип. Фотографии Дюссельдорфской школы не следует сводить к декоративному эффекту.

В этих фотографиях важна идея нейтрального состояния. Нейтральность — равнодушие к изображению и не его индифферентность, это часть смысловой основы фотографии. В этих снимках нет прагматического видения, в них нет стремления к системе и стратификации. Фотография Дюссельдорфской школы крайне равнодушно относится к обстоятельству события. Идея приключения, любопытства, события является общим местом при обсуждении проблемы фотографии. Об этом Сьюзен Зонтаг подробно пишет в книге «О фотографии»: фотография есть приключение, преодолевающее страх. Об этом Зонтаг говорит, рассматривая фотографии Дианы Арбус [6, р. 32]. Снимок тесно связан с идеей путешествия, фотография позволяет рассматривать любой объект как экзотический. Сам выбор объекта в фотографии есть авантюра и событие. Само стремление фотографировать стол, стул, ботинки, коридоры Лувра или Египетские пирамиды есть приключение, вызов, квест.

Тем не менее, несмотря на очевидность, мы практически не видим этого вектора в фотографиях Дюссельдорфской школы. И в тех случаях, когда речь идет об изображении архитектурного пространства, и в тот момент, когда возникает тема социального. Кандида Хефер в серии «Театры» показывает индифферентную пустую среду, ее парадные интерьеры предельно равнодушны, в них нет никакого эмоционального аффекта, кроме оглушительной и абсолютно бесстрастной красоты. Пространство ее фотографий не связано с идеей социального даже в тех случаях, когда речь идет о снимках социальных зон: библиотек, театров, музеев. Они никогда не возникают как социальный сюжет.

Повествовательное и нейтральное: формирование эпической среды

Фотографии Дюссельдорфской школы нарушают наши ожидания. Если мы стремимся увидеть сопротивление социальной теме или противостояние политическим сюжетам — этого не происходит. На фотографиях Томаса Штрута, запечатлевших посетителей музея, мы наблюдаем зрителей, которые рассматривают картины. В этих фотографиях нет эмфатической конструкции, которые утвердили бы процесс рассматривания как прецедент. Заметим, Штрут далеко не первый, кто выбирает процесс созерцания своим сюжетом. Но в подавляющем большинстве случаев ситуация разглядывания — это интенсивное инициативное движение. Вспомним, например, снимки Уиджи.

На фотографии «Их первое убийство» (1941) Уиджи фактически обращается к тому же сюжету. Фотография запечатлела людей, которые стали свидетелями аварии и рассматривают ее. В случае с кадрами Уиджи речь идет о катастрофе, трагедии, убийстве, но Уиджи превращает процесс наблюдения в событие само по себе. У Томаса Штрута ничего подобного нет — речь идет о нейтральности построения и наблюдения. Кадры, сделанные Штрутом, — это разрушение идеи события и обнаружение динамического парадокса фотографии.

Разрушение принципа событийности хорошо известно не только по снимкам Дюссельдорфской школы, но и в фотографии XX в. в целом. В частности, показательны фотографии Эжена Атже: пустые улицы, фасады зданий, дверные ручки, оконные переплеты. С точки зрения процесса видения фотографии Атже — двойственное явление. Они позволяют рассматривать эпизод, элемент отдельным прецедентом, тем самым формулируя важную для изображения проблему части и целого. Но одновременно Атже фактически уничтожает противостояние возвышенного и заурядного, на чем была построена идея искусства и художественная стратегия XIX в. Идея выбора в пользу великого умирает в фотографиях Эжена Атже.

С этой точки зрения показательна съемка, сделанная Атже в Версале в 1923–1925 гг. Версальский парк выглядит на фотографиях Атже пустой территорией, они сформированы ситуацией несобытийного. Фотография, которую он создает, находится в состоянии непрекращающейся монотонности. Фактически она избегает состояния выбора, который есть условие создания фотографии. Как и фотографии представителей Дюссельдорфской школы, фотографии Атже — это не обретение событийности, а поиск неопределенности.

Фотографии Дюссельдорфской школы, в частности серии Томаса Руфа, имитирующие фотографии на паспорт, заставляют вспомнить еще одно легендарное имя — фотографа Майка Дисфармера. Он жил в американской провинции и владел небольшим фотоателье. После его смерти отпечатки и негативы были обнаружены в подвале его дома, перешедшего другим владельцам. Подробное описание этих фотографий, их равнодушие и индифферентности мы находим в работе Жана Бодрийяра «Фотография, или Письмо света» [11]. Бодрийяр очень скептически относился к эмоциональным спекуляциям в области фотографии и считал, что снимки Дисфармера противостоят распространенной спекулятивной форме. «На каждого бродягу уже существует по несколько фотографов, которые стремятся документи-

ровать его жизнь», — пишет Бодрийяр [11, p. 80]. У героев Дисфармера, считает Бодрийяр, нет претензий на эмоциональное пространство. Они не жалуются, не говорят о своей тяжелой жизни — мы ничего не знаем о моральной и социальной основе их жизни, она находится за пределами фотографии. Обстоятельство «внеэмоционального» представления приводит фотографию к любопытной ситуации: она придает кадрам эпический размах. Такие снимки бесстрастны, безэмоциональны и не связаны с нарративной конструкцией. В нейтральном и бесстрастном характере фотографий скрыто эпическое начало. Это попытка приобщить фотографию к мифической форме. Индифферентность, отстраненность, нейтральность способны сделать фотографию эпосом и стремятся сделать эпосом жизненное пространство.

Литература

1. Gronert S. *The Düsseldorf School of Photography*. New York: Aperture, 2009. 320 p.
2. Valentin E. *Joseph Beuys. Art, politique et mystique*. Paris: L'Harmattan, 2014. 242 p.
3. Koolhaas R., Zenghelis E. Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture // *Casabella*. 1973. Vol. 37, N 378. P. 42–45.
4. Hambourg M. M., Montebello P. *The New Vision: Photography Between the World Wars*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1989. 318 p.
5. Lange S. Bernd and Hilla Becher: *Life and Work*. Cambridge; London: The MIT Press, 2006. 248 p.
6. Sontag S. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973. 183 p.
7. Краусс Р. Дискурсивные пространства фотографии // Подлинность авангарда и другие социальные мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 135–152.
8. Szarkowski J., Hambourg M. M. *The Work of Atget*. New York: The Museum of Modern Art, 1981–1985. Vol. 1–4.
9. Васильева Е. В. Фотография и феномен времени // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2014. Вып. 1. С. 64–79.
10. Барт Р. *Camera Lucida: комментарий к фотографии (1980)* / пер., коммент. и послесл. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997. 223 с.
11. Baudrillard J. *La Photographie ou l'Écriture de la Lumière: Litteralite de l'Image* // *L'Echange Impossible*. Paris: Galilée, 1999. P. 175–184.

Для цитирования: Васильева Е. В. Дюссельдорфская школа фотографии: социальное и мифологическое // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2016. Вып. 3. С. 27–37. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2016.302

References

1. Gronert S. *The Düsseldorf School of Photography*. New York, Aperture, 2009, 320 p.
2. Valentin E. *Joseph Beuys. Art, politique et mystique*. Paris, L'Harmattan, 2014, 242 p.
3. Koolhaas R., Zenghelis E. Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture. *Casabella*, 1973, vol. 37, no. 378, pp. 42–45.
4. Hambourg M. M., Montebello P. *The New Vision: Photography Between the World Wars*. New York, Metropolitan Museum of Art, 1989, 318 p.
5. Lange S. *Bernd and Hilla Becher: Life and Work*. Cambridge, London, The MIT Press, 2006, 248 p.
6. Sontag S. *On Photography*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1973, 183 p.
7. Krauss R. Diskursivnye prostranstva fotografii [Discursive spaces of photography]. *Podlinnost' avangarda i drugie sotsial'nye mify* [The authenticity of avant-garde and the other social myths]. Moscow, Khudozhestvennyi zhurnal Publ., 2003, pp. 135–152. (In Russian)
8. Szarkowski J., Hambourg M. M. *The Work of Atget*. New York, The Museum of Modern Art, 1981–1985, vol. 1–4.
9. Vasil'eva E. Fotografii i fenomen vremeni [Photography and Phenomenon of Time]. *Vestnik of St. Petersburg University. Series 15. Arts*, 2014, issue 1, pp. 64–79. (In Russian)

10. Bart R. *Camera Lucida: kommentarii k fotografii* (1980) [*Camera Lucida*]. Transl., Comment. and Afterword by M. Ryklin. Moscow, Ad Marginem Publ., 1997, 223 p. (In Russian)

11. Baudrillard J. La Photographie ou l'Écriture de la Lumière: Litteralite de l'Image. *L'Echange Impossible*. Paris, Galilée, 1999, pp. 175–184.

For citation: Vasilyeva E. V. The Düsseldorf School of Photography: social and mythological. *Vestnik of Saint Petersburg University. Series 15. Arts*, 2016, issue 3, pp. 27–37. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2016.302

Статья поступила в редакцию 2 марта 2016 г.

Контактная информация:

Васильева Екатерина Викторовна — кандидат искусствоведения; ev100500@gmail.com

Vasilyeva Ekaterina V. — PhD; ev100500@gmail.com