

«НОВАЯ ОБЪЕКТИВНОСТЬ» В ФОТОГРАФИИ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: КОМПАРАТИВНЫЙ АНАЛИЗ

Статья посвящена новой объективности – направлению в фотографии и изобразительном искусстве, в рамках которого происходил переход от модернизма к новой версии реализма. Проведен сравнительный анализ живописных и фотографических художественных средств, показана роль кино в формировании направления.

The article is devoted to the new objectivity – the direction in photography and visual arts, in which there was a transition from modernism to a new version of realism. Comparative analysis of pictorial and photographic art means is made and the role of cinema in shaping the direction is shown.

Для белорусской художественной культуры, как и для советской в целом, рубеж 1920—1930-х гг. был ознаменован переходом от разностилевых художественных экспериментов к единому творческому методу – социалистическому реализму. Без сомнения, этот переход не был лишен трагических моментов, но и рассматривать его исключительно как насильственное нарушение той логики развития, по которой шло развитие искусства XX в. было бы не совсем верно. Это время было отмечено переходом к фигуративному изображению, появлению новых версий реализма и в других странах. Наиболее ярко эта тенденция проявилась в творчестве немецких художников и фотографов, которые обычно упоминаются под коллективным наименованием «*Neue Sachlichkeit*», в переводе которого есть разночтения: новая объективность, новая вещественность, новое видение, новый реализм. На наш взгляд, именно эта версия реалистического искусства имеет особое значение для понимания общего процесса, охватившего и Западную Европу, и США, и СССР: при ее анализе становится совершенно очевидным, что переход к своеобразной реалистичностью был фундирован объективным фактором – вторжением в визуальную культуру техногенных искусств, изъясняющихся языком физической реальности.

И в фотоискусстве, и в живописи новая объективность стала опытом возвращения к фигуративности, которую уже нельзя назвать реализмом в традиционном понимании термина по той причине, что эта модификация фигуративности несет на себе выразительный отпечаток опыта искусства авангарда. При том, что новая вещественность была непродолжительным по времени локальным (немецким) течением, она оказала на визуальную культуру влияние несоизмеримо большее, чем эксперименты фотографов Баухауза. Сам термин «Новая объективность» был введен Германом Хартлаубом в 1925 г. для того, чтобы обозначить круг работ художников, которые в противовес экспрессионистам начали разрабатывать новый реалистический стиль. Первая значительная выставка этих «новых реалистов» прошла в Кунстхалле в Мангейме, летом 1925 г. под названием «новая вещественность». Она была проанализирована Францем Рохом в книге «Неоэкспрессионизм» (Лейпциг, 1925 г.). Типичными представителями новой объективности в изобразительном искусстве стали Отто Дикс, Август Хербин, Франк Радзивилл, Георг Гросс, Кристиан Шад, Георг Шримпф, Георг Шольц. Среди американских реалистов так же появился ряд художников, очень близких по стилю к новой объективности – Эдвард Хоппер, Чарльз Шилер, Эндрю Уайет. В этом контексте следует упомянуть и мексиканского художника Диего Ривьера. Порой весьма своеобразная реалистичность новой объективности понимается довольно широко. К примеру, Г. Гернхейм в качестве течения не просто близкого, а аналогичного новой объективности называет французский сюрреализм [3, с.172]. При более детальном рассмотрении произведений немецких и французских художников их близость становится более понятной. Предельный веризм визуального языка, подчеркнутая детализация изображений, фотографичная реалистичность, чрезмерная фокусировка, замороженное, почти обсессивное отношение к предметному миру (особенно это видно у К. Шада, на полотнах которого и люди изображаются как предметы), присущие художникам новой объективности перенесли акцент с реалистичности изображения на гротескность, создали ирреальную, отчужденную атмосферу на их полотнах. Подчеркнутая строгость перспективы, статичность композиций сближают новую объективность и с явлением, которое предшествовало сюрреализму – с итальянской метафизической живописью. В целом новую объективность в живописи отличал подход к изображению, который можно назвать техногенным: четкая фокусировка, почти микроскопический показ деталей, при этом часто части

композиции словно изолированы от своего окружения (на них нет бликов и теней других предметов), движение словно застывает. Пространство построено в соответствии с четкой геометрической перспективой, но нет перспективы воздушной – мир показан именно так, как его видит оптика, но не человеческий глаз.

В фотоискусстве течение новой объективности во многом пошло в разрез с практикой того, что исследователь О. Гавришина называет авангардной версией фотографического канона, изменившем в начале XX в. представления о единице анализа: «Александр Родченко и Эль Лисицкий в России, Ласло Мохой-Надь и фотографы круга Баухауза в Германии, Ман Рэй и другие сюрреалисты во Франции не только экспериментируют с ракурсом, коллажной техникой, двойной экспозицией и т.п., они создают новые формы экспонирования и публикации фотографии... В авангардной версии организации фотографического поля фотография никогда не предстает как единичный снимок: напротив, всегда подчеркивается ее серийная природа, включенность в некое целое, рамки которого должны осознаваться и сознательно устанавливаться. Кроме того, в этих условиях утрачивается значимость индивидуального авторства, и на первый план выходит коллективный характер производства и потребления изображений» [2, с.14—15]. Как будет видно далее, представители новой объективности предложили иной, отличный от авангардного визуальный язык, но сохранили важную тенденцию своего времени – серийную организацию фотографического поля, который позволяет анализировать фотопроизведения представителей новой объективности как особую практику, соединяющую «обособленный объект с концептуальным процессом» [1, с.10].

Основоположителем новой объективности в фотографии признан Альберт Ренгер-Патч. В 1922 г. он начал работу над серией, в которой в равной степени отразилось его восхищение и природными, и промышленными объектами. Это были фотографии, снятые крупным планом, на которых объекты съемки были изолированы от своего окружения. Именно таким образом, А. Ренгер-Патч открыл в своих объектах съемки новые грани – те формы и мотивы, которые обычно остаются незамеченными. Предложив человечеству взглянуть на окружающий мир свежим взглядом, А. Ренгер-Патч стремился оставаться беспристрастным наблюдателем, создающим объективные репрезентации, в которые не проникает авторская субъективность.

О своих очень разных целях в фотографии А. Ренгер-Патч и одна из ключевых фигур Баухауза Л. Мохой-Надь заявили в одном и том же ежегоднике («Das Deutsche Lichtbild», 1927 г.). При всей внешней схожести их стремления использовать фотографию для того, чтобы показать окружающий мир по-новому, именно так, как видит техника и как не способен видеть человеческий глаз, А. Ренгер-Патч стоял на принципиально иной позиции. В отличие от Л. Мохой-Надя, он не стремился раздвинуть границы фотографии. Наоборот, он верил, что оставаясь в пределах ее ограничений, можно открыть множество новых творческих возможностей, которыми и должен пользоваться фотограф вместо того, чтобы добиваться живописных эффектов. А. Ренгер-Патч считал, что фотоискусство должно уделять больше внимания показу красоты материалов – фактурам дерева, металла, камня, ткани со всеми их особенностями – именно они могут быть отображены фотографией так, как не способны сделать живопись и графика. Другие важные средства, которыми нельзя пренебрегать фотографии, поскольку в них она превосходит традиционные искусства – отображение тоновой градации от яркого света до глубокой тени, анализ и репрезентация движения, четкое воспроизведение форм.

В 1928 г. А. Ренгер-Патч выпустил книгу, которая произвела сильное впечатление на литературные круги и художественных критиков – «Мир прекрасен». Для распространения нового взгляда на фотографию большую роль сыграла еще одна книга – работа профессора Карла Блоссфельдта «Original Art Forms» (1929 г.) – 120 крупных фактурных планов растений, так же, как и у А. Ренгер-Патча, снятых изолированно от окружения, что придавало им вид архитектурных элементов. Книга К. Блоссфельдта пользовалась таким успехом, что в 1932 г. он выпустил еще одну – «Волшебный сад природы», проиллюстрированную в основном макрофотографиями, причем некоторые детали на этих снимках были увеличены в 25 раз. Увлечение фотографов крупным планом ни в коем случае не было случайным: они осваивали новое средство выразительности, пришедшее из немого кино. В первую очередь это связано с такими шедеврами как «Нетерпимость» Д.У. Гриффита (1916 г.) и «Броненосец Потемкин» С. Эйзенштейна (1925 г.), продемонстрировавшими очень выразительные примеры работы с крупными планами. В отношении живописи новой объективности отметим, что при всей ее фотографичности, ей не была характерна работа с крупным планом. Его, как и чисто фотографическое отображение фактуры живопись начала активно осваивать во второй половине XX в. в рамках гипер- и фотореализма – направлений, которые активно развиваются и в настоящее время, включая и искусство РБ, в контексте которого в первую очередь следует упомянуть художника Р. Вашкевича. В это же время

крупный план осваивают и ведущие советские фотографы, наиболее показательны в этом плане были эксперименты ведущих конструктивистов – А. Родченко и уроженца г. Слуцка Б. Игнатовича.

По мере того, как развивалось течение новой объективности в фотографии, крупные планы и показ фактур стали его фирменным знаком. Эти средства распространились и на портретную фотографию. Поскольку представители новой объективности были заинтересованы в беспристрастном анализе повседневности, их моделями стали обычные люди. Фотограф Август Зандер до 1927 г. делал приятные, лестные портреты на заказ. Но в этом году он решил под влиянием новой реалистической тенденции изменить свой подход. В результате появилась фотокнига «Лицо нашего времени» – своего рода поперечный срез немецкого общества, 60 фотографий, на которых были представлены наиболее типичные, по мнению А. Зандера, представители разных социальных слоев. Следует отметить, что этот портрет нации оказался настолько нелестным, что спустя 5 лет после выпуска книги Гестапо конфисковало непроданные экземпляры. На похожем проекте – портретах типичных немецких крестьян из разных земель – сосредоточилась в эти годы Эрн Левандай-Дирксен.

В цикле «Ежедневные лица» (1931 г.) американский фотограф Х. Лерски запечатлел персонажей, которых встретил на местной бирже труда – дворников, прачек, разносчиков, нищих т.д. Он выбрал именно этих моделей по той простой причине, что они, по его мнению, в отличие от знаменитостей, не надевают маску перед камерой, не позируют, а позволяют создать объективные фотографии. Понимание портрета, предложенное Х. Лерски, более, чем соответствовало концепции новой объективности и было весьма необычным для традиции жанра: крупные планы, выхватывающие часть лица, точная передача фактуры кожи, форсированный свет, который устраняет из лица все индивидуальное, превращая его в подобие ландшафта. В это время в США группа фотографов под руководством Пола Стрэнда исповедовала практически идентичный взгляд на мир. Еще в 1921 г. П. Стрэнд сосредоточился на изображении промышленных форм, крупных планов растений, фактур сухих деревьев и горных пород. Он, Эвард и Бретт Уэстоны, Чарльз Шилер, Эдвард Стейхен, Беренс Эббот и Пол Аутербридж возглавили тенденцию нового реалистичного стиля в американской фотографии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бигер-Тилеман, М., Гудроу, Дж., Хабберер, Л. Фотография XX века. Музей Людвига в Кельне / М. Бигер-Тилеман, Дж. Гудроу, Л. Хабберер – М.: АСТ, 2008. – 192 с.
2. Гавришина, О. В. Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности» / О.В. Гавришина – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 192 с.
3. Gemheim, H. Creative Photography: Aesthetic trends, 1839—1960 / H. Gemheim – New York: Dover Publications, Inc., 1991 – 258 p.

Коненкова А.К.

(Российская Федерация, г. Москва)

ТРАДИЦИОННЫЕ ПРИЕМЫ НАРОДНОЙ РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ В ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЕ БЕЛАРУСИ И РОССИИ I ПОЛ. XX В.

Статья посвящена художественным возможностям дерева как материала скульптуры на примере творчества русских скульпторов С.Т. Коненкова, А.С. Голубкиной, А.Т. Матвеева, С.Д. Эрзы и белорусских скульпторов Д.А.Якерсона, А.К. Глебова, А.В. Грубе. В работах этих скульпторов применены традиции народной резьбы по дереву.

The article is devoted to the artistic possibilities of wood as a material sculpture on the example of the creativity of Russian sculptors S.T.Konenkov, A.S. Golubkina, A.T. Matveev, S.D.Erzya and Belarusian sculptor D.A. Akerson, A.V.Grube, A.K.Glebov. In the works of this sculptors taped folk tradition of woodcarving.

Народы России и Беларуси с давних пор граничили и взаимодействовали друг с другом на большом территориальном пространстве, окруженном дремучими лесами. Дерево сопровождало человека в течение всей его жизни: в быту, в окружающей архитектурной жилой и хозяйственной застройке, церковной архитектуре, материальной культуре и оформлении внутреннего пространства церкви и жилых домов. Истоки работы с деревом зародились еще в дохристианский, языческий период обеих стран. Как самый демократический и обладающий большими художественными возможностями материал, дерево получило широкое распространение именно в народной среде.

Накопленный в течение многих сотен лет опыт работы с деревом, ярко проявился в развитии скульптуры I пол. XX вв. Это время отличалось богатством и разнообразием художественных форм, стилевых направлений, творческих индивидуальностей. Работа с деревом, как одно из проявлений художественного видения скульптора, нашла свое яркое отражение в творчестве русских и белорусских