А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Коммуникативный дизайн» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

ГЭ СЯОФАН
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: arnold008@126.com

A.N. LAVRENTIEV
Doctor of Art History, Professor of the Department of Communicative Design, Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

GE XIAOFANG
Postgraduate student of the Russian State Stroganov University of Industrial and Applied Art
e-mail: arnold008@126.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2023_3_3_124_132

СУБЪЕКТИВНАЯ ФОТОГРАФИЯ И ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА 1950–1970-х ГОДОВ

SUBJECTIVE PHOTOGRAPHY AND THE PECULIARITIES OF THE DEVELOPMENT OF ART IN THE 1950S AND 1970s

Субъективная фотография 1950–1970-х годов остается еще недостаточно изученным явлением в российской науке, в отличие, например, от документальной фотографии военных и послевоенных лет. В то же время данное течение — как в Европе — «дюссельдорфская школа», так и фотография времен «Оттепели» в СССР, продолжило эксперименты авангардной фотографии 1920–1930-х годов. Ее уделом была сфера субъективного, сентиментального, личного. В статье освещаются основные вехи развития течения, творчество отдельных представителей, в частности, идеолога Отто Штайнера, а также дается характеристика

художественных средств и приемов фотохудожников во взаимосвязи с процессами в художественном мире того времени.

Subjective photography of the 1950s and 1970s is still little-studied phenomenon in Russian science, unlike, for example, documentary war-time and post-war photography. At the same time, this trend, as in Europe, like the «Dusseldorf school», or photography of the «Thaw» period in the USSR continued the experiments of avant-garde photography of the 1920s and 1930s. Her lot was the sphere of the subjective, sentimental, personal. The article highlights the main milestones in the development of the movement, the work of its individual representatives, in particular the ideologist Ott Steiner, and also gives a description of the artistic means and techniques of photographers in relation to the processes in the art world of that time.

Ключевые слова: субъективная фотография, Отто Штайнер, фотоискусство, послевоенное искусство, фотография, художественная фотография.
Keywords: subjective photography, Otto Steiner, photographic art, post-war art, photography, artistic photography.

Послевоенный период развития европейского фотоискусства, как считают критики и историки фотографии [5, с. 330], связан с переходом от документальной традиции фиксации исторических событий к использованию камеры для артикуляции индивидуального видения окружающего мира. Направление, зародившееся в послевоенной пост-тоталитарной Германии, получило название «субъективная фотография». Грандиозные социокультурные, политические, экономические потрясения во всем мире оказали влияние на сферу искусства, дизайна, архитектуры. Сформировались новые интернациональные стили и течения, определившие облик XX века: интернациональный стиль в архитектуре и дизайне, кинетическое и оптическое искусство, поп-арт, перформанс и ситуационизм, ташизм и т. д. Часто их представители отрицали необходимость создания реалистических изображений, искали новые художественные формы, обращались к сфере спонтанного, ассоциативного, иллюзорного. В этом бурном водовороте идей и связанных с ним «измов» родился феномен субъективной фотографии.

Отечественным аналогом субъективной фотографии можно считать фотоискусство периода «оттепели». Этот поворот в фотоискусстве связан с клубным движением, фотолюбительством, индивидуальными поисками, расширением круга авторов, связанных с художественным творчеством благодаря фотографии [1]. Они черпали вдохновение в художественных музеях и произведениях живописи различных времен, мастерах фотоискусства 1920-х и 1930-х годов, а также творчестве представителей мировой «гуманистической фотографии» Анри Картье-Брессона, Роберта Капы, Робера Дуано и других.

Говоря об этом периоде в фотоискусстве СССР, мы чаще используем термин «шестидесятники» или «фотоискусство времен оттепели». Художественно-эстетический и социокультурный базис появления этого направления в СССР точно подметил теоретик и историк культуры Н.А. Хренов. Шестидесятники «учатся воспринимать мир заново в соответствии с существующими в нем объективными связями. (…) Эта фотография зафиксировала исключительный момент истории, когда с глаз человека начинает спадать пелена коллективного мира, и человек начинает видеть мир не только заново, но в соответствии с присущим только ему индивидуальными акцентами» [3, с. 58].

Субъективная фотография в российской науке как самостоятельное явление не рассматривалась. В числе других течений фотоискусства она в общих чертах анализировалась в трудах О. Аронсона, В. Подороги, В. Бычкова, В.Ю. Борева и рядом других исследователей. При этом в России существует ряд научных трудов, связанных с оценкой меры объективности и субъективности, в отечественной [1, с. 217–230] и в западноевропейской фотографии. Однако особенности и значение субъективной фотографии в художественном и культурном контексте времени ее зарождения и развития специально не рассматривались.

Возникновение субъективной фотографии связано с немецким фотографом-самоучкой Отто Штайнертом, медиком по образованию. Он увлекся фотографией, считая, что в условиях упаднических настроений, которые тогда царили в поверженной и разобщенной Германии, необходимо найти то, что могло сплотить множество разных, но творческих людей, причем не только немцев. Этим объединяющим началом для него и стала фотография. Немецкие и ряд иностранных фотографов объединились в арт-группу «Художественная форма». Они не желали фиксировать просто красивые объекты, а стремились найти новые и экспериментальные техники и приемы их воплощения.

В 1950-х годах Штайнерт инициировал проведение трех передвижных выставок «Субъективная фотография», в которых, помимо него, приняли участие фотографы-экспериментаторы Анри Картье-Брессон, Рауль Хаусманн, Робер Дуано, Ирвин Пенн, Уильям Кляйн, Моника фон Бах, Марта Хёпфнер, Герман Клаасен, Роберт Хойссер, Адольф Лази, Герберт Лист и др. Их работы показывали, как можно показать реальность так, чтобы она проходила сквозь видение автора и по-своему интерпретировалась зрителем (ил. 1). Отсюда и название — «субъективная фотография». В манифесте арт-группы «Художественная форма» она именовалась как «очеловечивающая, индивидуализированная фотография» [3].



Рис. 1. Отто Штайнерт. Лицо танцора. 1952. Фотография

Отто Штайнерт, являясь антифашистом, связывал новое течение со стилем фотографов Баухауза и других пионеров экспериментальной фотографии 1920-х годов. Нацисты, пришедшие к власти в 1933 году, расценивали их работы как «декадентские» и запрещали их. В 1945 году в связи с крахом нацистского режима некогда пустовавшая область «экспериментальной фотографии» начала возрождаться [5, с. 255]. В контексте искусства того времени субъективная фотография, которая, благодаря выставочным проектам, быстро завоевала популярность во всем мире, резко контрастировала, например, с не менее известной «дюссельдорфской школой», представленной Берндом Бехером. Последний также считал свое течение логическим продолжением идей фотоискусства 1920–1930-х годов. Бернд Бехер и его последователи фотографировали знаковые промышленные здания своей эпохи как уникальные эстетические объекты, тем самым, преодолевая простую документацию архитектуры. Они выбирали съемку с точной экспозицией, композицией и усиленным чувством порядка. Их фотографии не только возвращали зрителя в амбициозный механический век, к вере в прогресс, но и усиливали эстетику трансцендентности вещей.

Идеолог течения субъективной фотографии в противовес «дюссельдорфской школе» позиционировал фотографию как язык среды, подчеркивая, что фотография является средством выражения стиля и индивидуальности, разнообразия и возможностей, в том числе самого зрителя.

На первом месте для фотографа и его соратников стояло создание особого мира, который был увиден ими в реальном сквозь камеру. С течением времени они выработали определенный набор приемов, который позволял им выхватывать, казалось бы, вполне обычные вещи, но так, что они после фиксации казались иноземными, абстрактными, сюрреалистичными.



Рис. 2. Отто Штайнерт. Поле. 1950-е гг. Фотография

Отто Штайнерт, как и его соратники, часто обращался к пейзажной фотографии. При этом он старался показать образ с неожиданного ракурса, например, с высоты птичьего полета, и так, что он с первого взгляда кажется чем-то совершенно иным, не тем, что он есть на самом деле. Например, ряды пшеницы в поле на фотографии 1950-х годов образуют сложный геометрический узор из разнонаправленных линий. Только приглядевшись, можно обнаружить в нижней части бело-черные пятна домов владельцев этого участка. Тогда и происходит «опознание» объектов реальности. Причем, если то, что связано с природой, авторы изображали весьма четко и монументально, то фигура человека нередко давалась ими маленькой, размытой, смазанной, будто мерцающей и готовой вот-вот исчезнуть (ил. 3). Столь зыбкая роль второго обусловлена тем, что искусство того времени в принципе отказалось от изображения человека, уйдя в мир абстрактного или подчеркнуто предметного. Эффект от фотосъемки на длинной выдержке позволял визуализировать быстротечность человеческой жизни, в сравнении с природным абсолютом, что и стало «визитной карточкой» фотографов данного течения и Отто Штайнерта в частности.



Рис. 3. Отто Штайнерт. Appell. 1950-е гг. Фотография

Большинство работ движения субъективной фотографии содержат фигуративные элементы, но они не могут относится к реалистической фотографии. Это связано с тем, что фотографы использовали различные фотографические эффекты и методы, такие как искажение света, переворачивание изображений на негативах, многократное экспонирование



Рис. 4. Отто Штайнерт. Без названия. 1950-е гг. Фотография

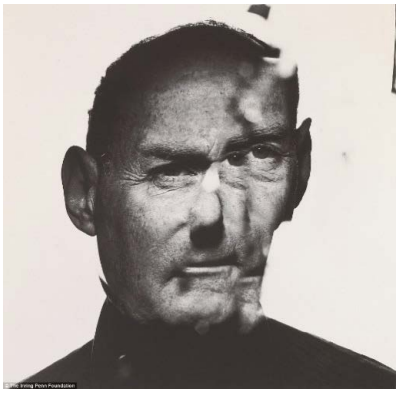


Рис. 5. Ирвин Пенн. Без названия. 1950-е гг. Фотография

и необычные ракурсы, что порождало эффект чего-то нереального. Например, на одном из снимков Отто Штайнерта обычный забор из гнутых листов железа, обклеенный бумажной рекламой, на контрастах света и тени кажется ритмической последовательностью светлых и темных вертикальных полос, на которых проступают очертания букв (ил. 4).

С течением времени в 1959 году Отто Штайнерт открыл художественное училище в Эссене, в котором преподавали основы фотографии, в том числе субъективной. Учебное заведение привлекало множество начинающих фотографов из разных стран, которым импонировала идея акцента на индивидуальности учащихся, поощрения их творческих поисков и инноваций. Это было очень важно в стране, где культивировалось классическое художественное образование в академическом духе, а свобода творческого самовыражения в силу обстоятельств не поощрялась.

Идеи Штайнерта и его соратников постепенно проникали и в другие страны. Так, в конце 1950-х была в Испании была основана арт-группа «AFAL». Связи с субъективной фотографией можно заметить в творческих работах французского объединения «Club 30 x 40» и итальянской арт-группы «La Bussola». Нашлись сторонники субъективной фотографии и в странах восточной Европы, а также СССР. Например, чешский фотограф Йозеф Судек также старался опираться на свои эмоциональные ощущения, поддерживая связь с Отто Штайнертом [2]. Известный уличный фотограф и портретист Анри Картье-Брессон, участвовавший

в выставках Отто Шатйнера, также стремился показать свой «решающий момент» в мгновении «моментального распознавания». Дадаист Рауль Хаусманн использовал в своих коллажах фотографические элементы. Робер Дуано старался в образах реальности выразить контекст, свое личное видение и переживание происходящего. Американский фотограф и дизайнер Ирвин Пенн фокусировал свою камеру на отдельных деталях и предметах, их эстетической составляющей, позднее перенеся свои находки в сферу рекламной фотографии (ил. 5). Тем самым, фотографы из самых разных стран объединились вокруг идеи создания субъективной фотографии, предлагая оригинальные идеи и пути ее развития и обогащая, тем самым, течение этим.

Субъективная фотография — это не просто экспериментальное изобразительное искусство, а свободное и неограниченное творчество, которое было созвучно духу времени и отличалось следующими характеристиками.

1. Все, что на снимке, является лишь «носителем» для самовыражения фотографа, поэтому понятие «конкретного» и «абстрактного» очень размыто.

2. Перспективные характеристики объектива становятся средством для «вырывания» предмета из реальности и «перемещения» его на снимок, его преобразования и превращения в идею, а затем волшебный и загадочный мир.

3. Использование крупного плана: чтобы усилить и выделить определенную деталь или форму объекта.

4. Применение приемов так, чтобы упростить первоначальный насыщенный тон объекта и преобразовать естественные светотеневые отношения в более эффектные визуальные образы.

5. Средства экспозиции, например, мультиэкспозиция или непрерывная вспышка, как способ отделить объект от его реального бытия и поместить его как в иное время и пространство.

Таким образом, субъективная фотография исследовала эмоциональное воздействие эффекта размытого движения, многократной экспозиции, темных тонов и высокой контрастности, иногда добавляя абстрактные и чисто геометрические элементы. В рамках направления, как правило, создавались черно-белые снимки, запечатлевшие графические структуры с ярко выраженными линиями соприкосновения света и тени.

Между тем, в конце 1950-х публика постепенно начала отвергать субъективную фотографию. Причина была проста: чтобы понять субъективную фотографию, нужно было прочитать аннотации самого фотографа, объясняющего свое видение. Кроме того, многие приравнивали субъективную фотографию к элитарным формам искусства, обвиняли ее в уходе от реальности, эскапизме. Действительно, немецкие фотохудожники и многие их иностранные сподвижники, испытав множество потрясений, если не ужасов войны, хотели обратиться к чистой эстетике, а не к сложным и болезненным социальным и политическим вопросам своего времени. В их адрес также звучали обвинения о том, что субъективная фотография исчерпала свои возможности собственным формализмом [6, p. 43].

В конце 1950-х годов подобные настроения в немецком обществе повлияли на то, что Отто Штайнер отказался в 1959 году устраивать четвертую выставку «Субъективная фотография». Он сосредоточился на своей педагогической деятельности. Фотограф также организовал выставку по истории фотографии в Эссене, а затем — проект под названием «Штейнер и студенты». Вплоть до своей смерти в 1970-х годах мастер устраивал выставки по стране и за границей. Однако к субъективной фотографии как таковой мастер более не возвращался. По мере того, как новое поколение фотографов в США, Японии, Италии, Франции и других западных странах перенимало идеи субъективной фотографии из рук рассеянных по миру последователей Отто Штайнерта, течение постепенно сливалось с современным фотоискусством. Многие приверженцы идей субъективной фотографии стали классиками фотоискусства XX века, оказав сильнейшее влияние на художественные процессы в дальнейшем.

Список литературы:

1. *Стигнеев В.Т.* Век фотографии. 1894–1994. — Москва: КомКнига, 2005. — 392 с.

2. Субъективная фотография (主观主义摄影) / Электронная энциклопедия baike.com. — URL: https://www.baike.com/wikiid/5157251916790819570?view_id=3pu9aswgy60000 (дата обращения: 18.05.2022); Tīfentāle, A. Essay The Myth of Straight Photography: Sharp Focus as a Universal Language, 2018. — URL: https://fkmagazine.lv/2018/01/18/the-myth-of-straight-photography-sharp-focus-as-a-universal-language/ (дата обращения: 18.05.2022).

3. *Хренов Н.* Фотография в контексте культуры // Фотография: Проблемы поэтики. — Москва: Издательство ЛКИ, 2008. — 296 с.

4. *Юн Л.* Анализ создания «субъективной фотографии» // Искусство и дизайн: теоретическое издание. — 2010. — № 5. — С. 255–257（李云. “主观摄影”创作浅析. [J]. 艺术与设计：理论版, 2010 (05): 255–257).

5. *Hacking Juloet, Campany David.* Photography. The Whole Story. — London, Thames and Hudson, 2012. — 576 p.

6. *Sougez M.L., Pérez G.* Diccionario de historia de la fotografía. — Madrid: Ediciones Cátedra, 2003. — 425 c.