

Шик Ида Александровна, искусствовед, младший научный сотрудник, хранитель. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. ida.shik@bk.ru

Shik, Ida Aleksandrovna, art historian, junior researcher, curator. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. ida.shik@bk.ru

СЕРИЯ СНИМКОВ МИЛАНА НАПРАВНИКА «ИНВЕРСАЖ» И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПРИРОДНЫХ ОБРАЗОВ В СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ФОТОГРАФИИ

MILAN NAPRAVNIK'S "INVERSAGE" PHOTOGRAPHIC SERIES AND REPRESENTATION OF THE IMAGES OF NATURE IN SURREALIST PHOTOGRAPHY

Аннотация. В серии снимков «Инверсаж» М. Направник, опираясь на принцип симметрии, свойственный живой и неживой природе, дублирует свои объекты (деревья, корни, камни, скалы), превращая их в подобие таинственных языческих божеств или демонов. Фотограф применяет традиционный для сюрреалистической фотографии принцип «двойного образа» и одухотворения неживого при интерпретации природных форм. При этом предложенный фотографом метод «инверсии» обогащает визуальный язык сюрреалистической фотографии. Зеркальность, мотив взгляда Другого и мрачная мистическая атмосфера порождают ощущение *жуткого*, имманентного сюрреалистической *конвульсивной красоты*. В серии «Инверсаж» фотограф стремится разрушить конвенциональные, рационалистические представления о реальности, демонстрируя, как привычный мир трансформируется в магическую реальность или в *сюрреальность*. Стихотворения Направника, сопровождающие фотографии в книге «Ночное дыхание, ночь призраков — дух ночи, ночь дыхания» (1995), отличаются непредсказуемой поэтической образностью, мистицизмом, присутствием черного юмора, а также элементами эротизма и абсурда, что сообщает снимкам дополнительные смысловые коннотации. «Инверсаж» М. Направника представляет собой концентрированный синтез традиционных для сюрреализма концепций и приемов и одновременно предлагает новые выразительные средства. Серия снимков «Инверсаж» может рассматриваться как органичная часть творческих поисков постмодернистской фотографии с характерным для нее стремлением к реформированию художественного языка фотоискусства.

Ключевые слова: искусство XX в.; чешское искусство; сюрреализм; фотография; конвульсивная красота; сюрреальность; принцип визуальной аналогии; М. Направник.

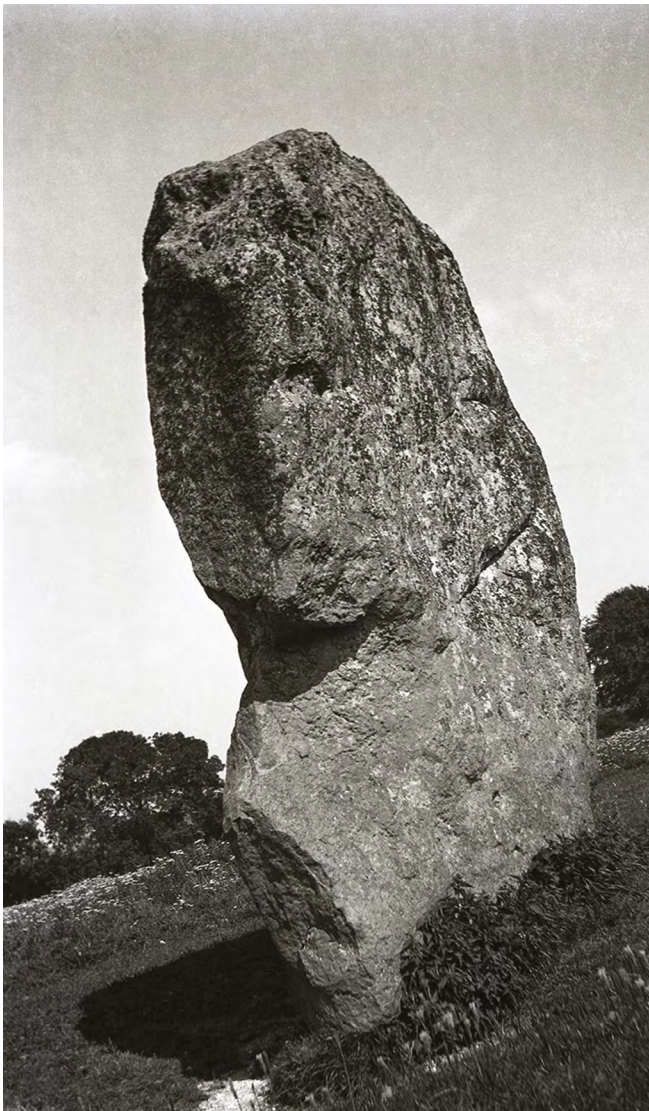
Abstract. In the article, the focus of the study was on the “Inversage” series of photographs by M. Napravnik. In the series, the photographer duplicates his objects (trees, roots, stones, rocks) and turns them into a kind of mysterious pagan deities or demons. While doing this, he relies on the principle of symmetry inherent in animate and inanimate nature. He applies the principle of “double image” that is traditional for Surrealist photography. In addition, he uses the animation of the inanimate things in the interpretation of natural forms. At the same time, his “inversion” method enriches the visual language of Surrealist photography. The author underlined that the specularly, the motive of the Other’s gaze and the gloomy mystical atmosphere give rise to the feeling of *the uncanny*, which is immanent to Surrealist *convulsive beauty*. In the “Inversage” series, the photographer seeks to undermine conventional, rationalistic ideas about reality, demonstrating how the familiar world transforms into magical reality or into *the surreality*. Napravnik’s poems accompanying the photographs in the book “Nightly Breath, Night of Ghosts — Night Spirit, Night of Breath” (1995) have unpredictable poetic imagery, mysticism, the presence of black humor, and elements of eroticism and absurdity, providing the images with additional semantic connotations. The author concluded that, on the one hand, M. Napravnik’s “Inversage” is a concentrated synthesis of traditional for Surrealism concepts and techniques. On the other hand, it offers some new expressive means. The researcher summarized that it is possible to view the “Inversage” series of photographs as an organic part of creative searches in postmodern photography with its characteristic desire to reform the artistic language of photographic art.

Keywords: art of the 20th century; Czech art; Surrealism; photography; convulsive beauty; surreality; the principle of visual analogy; M. Napravnik.

В послевоенный период чешская сюрреалистическая фотография, представленная именами Э. Медковой, В. Райхманна, А. Ножички, И. Севера, Й. Истлера, М. Коречека, М. Направника и др., переживает свой расцвет. Как отметил А. Дуфек, «ни в одной другой стране не существует такого значительного и обширного собрания сюрреалистической фотографии. Некоторые из возможностей, которые сюрреализм открыл перед фотографией, были адекватно использованы только в Чехословакии. В фотографии сюрреализм пробил себе дорогу ранее всего, и именно в фотографии чешский сюрреализм дал миру многим больше, чем в других художественных областях» [2, с. 230–231]. В документальной фотографии чешские сюрреалисты стремятся раскрыть «бессознательное города», обнажив его подлинную сущность, и уделяют особое внимание интерпретации найденных образов в соответствии с принципом «визуальной аналогии», в экспериментальной — работают с авторскими вариантами брелка (структажи М. Гака, фокалки М. Коречека и Й. Истлера), графограммами (В. Райхманн), фотомонтажом, обогащая художественный язык фотоискусства.

В серии снимков «Инверсаж» (1976–1982) чешского фотографа Милана Направника рождается удивительный мир сюрреалистических образов, балансирующих на грани реальности и сна. Опираясь на принцип симметрии, свойственный живой и неживой природе, фотограф дублирует свои объекты (деревья, корни, камни, скалы), превращая их в подобие таинственных языческих божеств или демонов. В книге «Ночное дыхание, ночь призраков — дух ночи, ночь дыхания: фотографические стихотворения» (1995) снимки сопровождаются стихами автора, сообщая им дополнительные оттенки смысла.

Целью данной статьи является анализ концептуальной специфики серии снимков «Инверсаж» М. Направника в контексте традиции репрезентации природных образов в сюрреалистической фотографии. Определенное внимание планируется уделить стихотворениям Направника, которые сопровождают снимки. Данная тема представляется актуальной, поскольку творчество М. Направника — как художественное, так и поэтическое — практически не исследовано в отечественной гуманитарной науке.



Илл. 1. П. Нэш. Страж Авербери. 1933.
<https://www.tate.org.uk/art/archive>

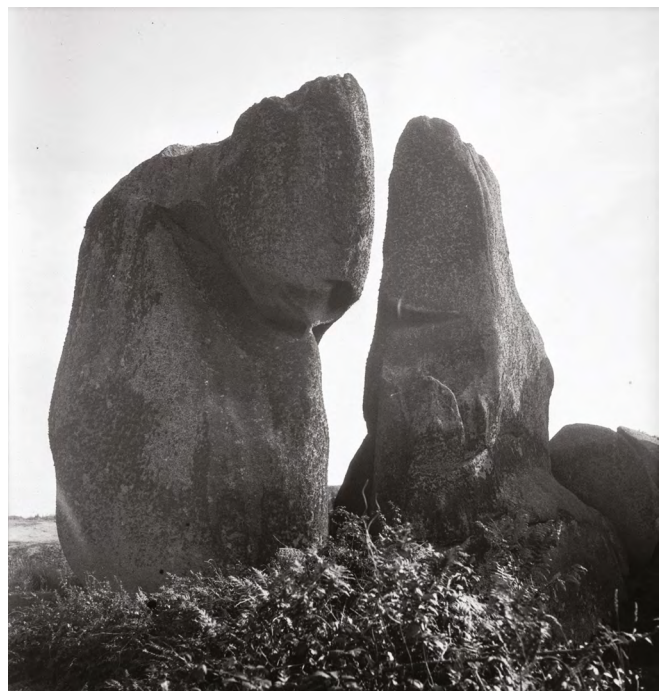
Репрезентация природных образов в сюрреалистической фотографии

Будучи одними из представителей «органической линии авангарда», сюрреалисты активно используют природные образы для создания таинственной, «сновидческой» атмосферы произведения и обращаются к ним как к отправной точке для творческой фантазии. Природные образы нередко становятся элементом сюрреалистических «парадоксальных сопоставлений» и репрезентантами *конвульсивной красоты*. Характеризуя эротически-завуалированную *конвульсивную красоту*, рожденную от «слияния одушевленного с неодушевленным», Андре Бретон приводит в пример не что иное, как образы природной мимикрии, очаровавшей сюрреалистов: «известковый наплыв, по форме ну точно яйцо в подставке», «гигантское покрывало из минералов под названием «императорский плащ»; складки навечно застыли скульптурной мантией, а луч прожектора покрывает «ткань» розовым флером, ты всецело поглощен величием этого роскошного конвульсивного плаща», кристаллы соли и кораллы Большого барьерного рифа [1, с. 12–13]. Говоря о «букетах звездчатых кораллов» как о репрезентантах конвульсивной красоты, Бретон подчеркивает, что «одушевленное здесь до такой степени сливается с неодушевленным, что фантазия, отталкиваясь от этих линий минералов, предается бесконечным играм, видя здесь то гнездо, то гроздь винограда над каменным подобием фонтана» [1, с. 13]. В творчестве крупнейших художников-сюрреалистов — М. Эрнста, Р. Магритта, С. Дали, И. Танги, А. Массона и др. — пейзажные мотивы занимают значительное

место. К примеру, у Макса Эрнста природные образы рождаются в работах с применением экспериментальных техник, таких как фроттаж («Естественная история», 1926), граттаж («Лес и солнце», 1927), декалькомания («Одинокое дерево», 1942), вызывая притяжение и страх. Из чешских сюрреалистов особое внимание природным образам уделял Йиндржих Штырский, обыгрывая мотив корней в живописных и фотографических работах («Корни», 1934).

Фотографов-сюрреалистов привлекают как энигматические пейзажи, позволяющие увидеть сюрреальное в реальном, так и интерпретация живописных природных форм, обнаруживающая в них новые значения. Характерным примером документальной сюрреалистической фотографии, выявляющей сюрреальное в реальном, являются знаменитый «Каирский цикл» (1936–1939) Ли Миллер и пейзажные снимки Билла Брандта. Фотографов-сюрреалистов привлекают живописные природные формы, которые становятся у них полем для игры в ассоциации. Интерпретация природных образов осуществляется у сюрреалистов в соответствии с принципом «двойного образа» (параноидально-критический метод, принцип «визуальной аналогии») и сопровождается их «оживлением», приданием им «человеческих» черт. На снимках Рауля Юбака под названием «Камни Далмации» (1932) белые камни сняты фотографом с близкого расстояния на темном фоне в различных сочетаниях, напоминая антропоморфные формы. На фотографиях Юбака они словно начинают жить собственной жизнью, полной страстей и драм. Особый интерес камни, скалы и мегалиты вызывают у английских фотографов-сюрреалистов Пола Нэша («Страж Авербери» (1933)) (Илл. 1) и Эйлин Агар (серия фотографий скал в Плуманаке, 1936) (Илл. 2) [см. 11, р. 10–31, 52–72].

Живописные природные формы не оставляют равнодушным и американского фотографа-сюрреалиста Кларенса Джона Лафлина. Лафлин мастерски «прочитывает» антропоморфные формы в скалах, камнях, стволах старых деревьев, нередко ассоциируя их с мифологическими персонажами. Например, на снимке «Конклав монстров: дерево как демонология» (1954) (Илл. 3) старое дерево интерпретируется как скопление монструозных существ. Комментируя группу снимков деревьев, Лафлин писал: «она не столько подчеркивает красоту природных форм как таковых, сколько мистическую реальность, в которой они многозначительно и странно соединяются с проекциями человеческого сознания. Эта реальность принадлежит великому и



Илл. 2. Э. Агар. Без названия. Плуманак. 1936.
<https://www.tate.org.uk/art/archive>



Илл. 3. К. Д. Лафлин. Конклав монстров. Дерево как демонология. 1954. <https://www.hnoc.org/>

древнему королевству фантазии, которое формирует внутреннюю суть всех искусств» [8, р. 116]. В близком Лафлину ключе с интерпретацией природных форм работал чешский фотограф-сюрреалист Вилем Райхманн [см. 4]. Его снимки из цикла «Метаморфозы» запечатлели «оживление» природных форм, которые приобретают человеческие черты: в работе «Театр осени» (1972) (Илл. 4) свернувшиеся сухие листья на ветке дерева напоминают пляшущих марионеток, а на фотографии «Встреча» (1968) (Илл. 5) два сухих дерева — большое, с раскидистыми ветвями, и маленькое — похожи на старых друзей, которые приветливо здороваются друг с другом.

Наиболее близкими по специфике трактовки природных образов к творчеству Милана Направника являются работы французского фотографа Эдит Герин. На снимке «Фантастический персонаж» (1954) странное существо словно возникает из плоти камня и движется навстречу зрителю, а на фотографии «Воображаемый храм» (1955) огромная скала, идентичная с обеих сторон, трансформируется в мрачное древнее божество, возвышающееся над лесом [см. 7, р. 158–159].

В серии «Инверсаж» М. Направник (Илл. 6–10) применяет принцип «визуальной аналогии», уделяя особое внимание «психологизации» созданных образов. Камни, скалы, деревья, корни обретают у фотографа таинственные лица и собственные характеры. При этом Направник, в отличие от многих других фотографов-сюрреалистов, использовавших принцип «двойного образа», не просто «играет в ассоциации», но придает своим работам мистическое звучание. Фотограф не дает своим снимкам названий, которые могли бы послужить «ключом» к их прочтению, но предлагает зрителю самостоятельно ориентироваться в «королевстве фантазии». «Инверсаж» в определенном смысле может рассматриваться как трехмерная вариация на тему теста Роршарха, предлагающего дать интерпретацию «сдвоенным» формам.

Серию снимков «Инверсаж» предваряет одноименное эссе, напоминающее сюрреалистическую прозу А. Бретона, в котором автор рассказывает о ее создании. В эссе М. Направник описывает бесцельную ноябрьскую прогулку по Арденским болотам, во время которой он, находясь в подавленном состоянии и испытывая острое чувство одиночества, столкнулся с двумя



Илл. 4. В. Райхманн. Театр осени. 1972. <https://www.invaluable.com>

необычными явлениями: куском полусгнившего дерева, напоминающего ржавый ключ «с огромным глазом на одном конце, причудливыми барочными зубами на другом», который внезапно рассыпался в пыль при легком прикосновении и таинственным отражением «демона» в воде. «Сплетение глины, травы и их перевернутое отражение в темной стоячей воде бассейна объединились в симметричное целое, в лицо демона, пронзительно смотрящего и откровенно смеющегося надо мной, его сторбленное тело терялось под темной поверхностью. Меня охватило чувство, что я нечаянно стал объектом чужой воли. Дополнительно это ощущение сопровождалось чувством мистического восторга, характерным для тех редких моментов столкновения с явлениями вне конвенциональной реальности, когда мы прорываемся из мира реальных объектов в область поразительных тайн» [9, с. 13–14]. Рассказ фотографа заставляет вспомнить о концепции сюрреалистического *объективного случая*, ведущего «игру с правдоподобием» и дающего ответы на внутренние запросы [1, с. 67–68]. Сам Направник приводит подробный «психоаналитический» разбор ситуации, соотнося ее со своим эмоциональным состоянием и придавая ей символический смысл.

Природные образы приобретают у Направника собственную «душу», одновременно являясь «проекциями сознания» автора. Подобное одухотворение неживого является характерным примером фрейдистского *жуткого*, имманентного сюрреалистической *конвульсивной красоте* [6, р. 21–23]. Ощущение *жуткого* усиливается посредством удвоения и трансформации изначального образа и мотива наблюдения.

Мотив зеркальности в серии «Инверсаж»

Мотив зеркальности может рассматриваться как отсылка к специфике фотографического медиума, «зеркала с памятью», дублирующего свои объекты. В сюрреалистической фотографии мотив повторения объекта посредством фотомонтажа (М. Табар «Сидящая обнаженная», 1929), двойной экспозиции (Ман Рэй «Сюрреалистический портрет Луизы Казатти», 1922), отражения в зеркальной поверхности (Брассай «Буксиры и баржа за Новым мостом», 1930–1932) является одним из ключевых средств для стирания грани между видимым и воображаемым, реальным и фантомным. Удвоение в сюрреалистической фотографии нередко приобретает эротические коннотации (дублирование или многократное повторение ног на снимках Г. Беллмера и П. Молинье). Кроме того, дублирование человеческого образа, создание двойников является ключевым для сюрреалистической фотографии при обращении к проблемам самопознания и вопросу о единстве человеческого «Я» (К. Каон «Автопортрет», 1929). Двойники являются характерным примером фрейдистского *жуткого*; подобный эффект возникает и при дублировании образов на снимках Направника.

В серии «Инверсаж» Направник апеллирует к принципу симметрии, зеркальности, характерному как для живой, так и для неживой природы. По мысли фотографа, «зеркальность двусторонне симметричных частей единой структуры является одним из базовых морфологических принципов природы, организационным архетипом макро- и микрокосмоса» [9, s. 17]. Для визуализации своей идеи Направник избирает именно фотографию, поскольку она способна создать наиболее «достоверное» изображение, придав ему статус реальности. Концепция «зеркальности как архетипа», представленная на снимках Направника, интерпретируется им как творческий метод, название которого выбрано по аналогии с фроттажем М. Эрнста. Своему методу фотограф дает следующее определение: «инверсаж — сюрреалистический способ создания магической реальности путем соединения двух или нескольких зеркальных изображений реальных объектов, их частей либо нематериальных внешних структур. Принцип инверсии не основывается на эстетических установках разума, но предваряет их как доминирующий морфологический архетип в бессознательной, то есть иррациональной реальности. Архетипический характер инверсии вызывает инверсаж, который появляется из фотографических изображений, чтобы стать реальностью, формируемой эффектами воды, огня, мороза, тепла, эрозии, коррозии, гравитации, деления клеток, роста и т.д., наделенных нуминозной силой. Экстра-эстетический смысл инверсии может заключаться только в обращении нашего внимания на альтернативное, магическое восприятие и, следовательно, на разрушение монополии так называемой “объективной” репрессивной оптики одностороннего рационалистического мирового устройства» [9, s. 18]. Предложенный Направником метод (технически — разновидность фотомонтажа) обогащает визуальный язык экспериментальной сюрреалистической фотографии, склонной к различным манипуляциям (фотомонтаж, дисторсия, брелаж, бескамерная фотография, негативная печать, сольеризация и т.д.).

Проблематизация видения в серии «Инверсаж»

Классической для искусства сюрреализма темой является проблематизация видения. Фотографы-сюрреалисты напоминают зрителю о том, что смотрящий всегда оказывается рассматриваемым (Ж. Лакан), хотя и не видит Другого во плоти. Характерным примером этого является снимок мексиканского фотографа М. Альвареса Браво «Оптическая парабола» (1929). Широко открытый глаз, изображенный на вывеске оптики “La optica moderna”, семь раз повторяется в пространстве снимка, становясь воплощением «взгляда Другого», «всевидящего ока». У зрителя возникает ощущение, что за ним наблюдают, следят, причем отовсюду. Альварес Браво, таким образом, играет в опасную игру с сознанием зрителя, создавая визуальное воплощение параноического бреда. В чешской сюрреалистической фотографии к этой теме обращается Й. Штырский в фотомонтаже, иллюстрирующем книгу «Эмили приходит ко мне в снах» (1933): обнаженные любовники оказываются рассматриваемыми множеством любопытных глаз. На снимке Э. Медковой «Глаза» (1962) два огромных глаза, обнаруженные в соответствии с принципом «визуальной аналогии» в старой потрескавшейся стене, внимательно следят за зрителем.

Для серии снимков «Инверсаж» характерна фронтальность композиции и съемка с близкого расстояния: природные образы настойчиво вторгаются в зрительское пространство. В работах М. Направника его создания смотрят на зрителя неподвижными, пустыми глазами, вызывая тревожные чувства: он ощущает себя загипнотизированным и придирчиво оцениваемым этими существами. В образах Направника природа берет своеобразный реванш над человеком, подчиняя его своей первозданной силе. «В той мере, в какой природа была психологизирована, человек стал ее частью» [9, s. 18]. Эффект усиливается посредством создания мрачной, мистической атмосферы, характерной как для живописных, так и для фотографических сюрреалистических пейзажей, сближающей их со сновидениями или ночными кошмарами. Реальность в работах Направника трансформируется в *сюрреальность*, подрывая привычное видение и приглашая зрителя в царство фантазий.

«Фотографические стихотворения»: серия снимков «Инверсаж» и поэзия М. Направника

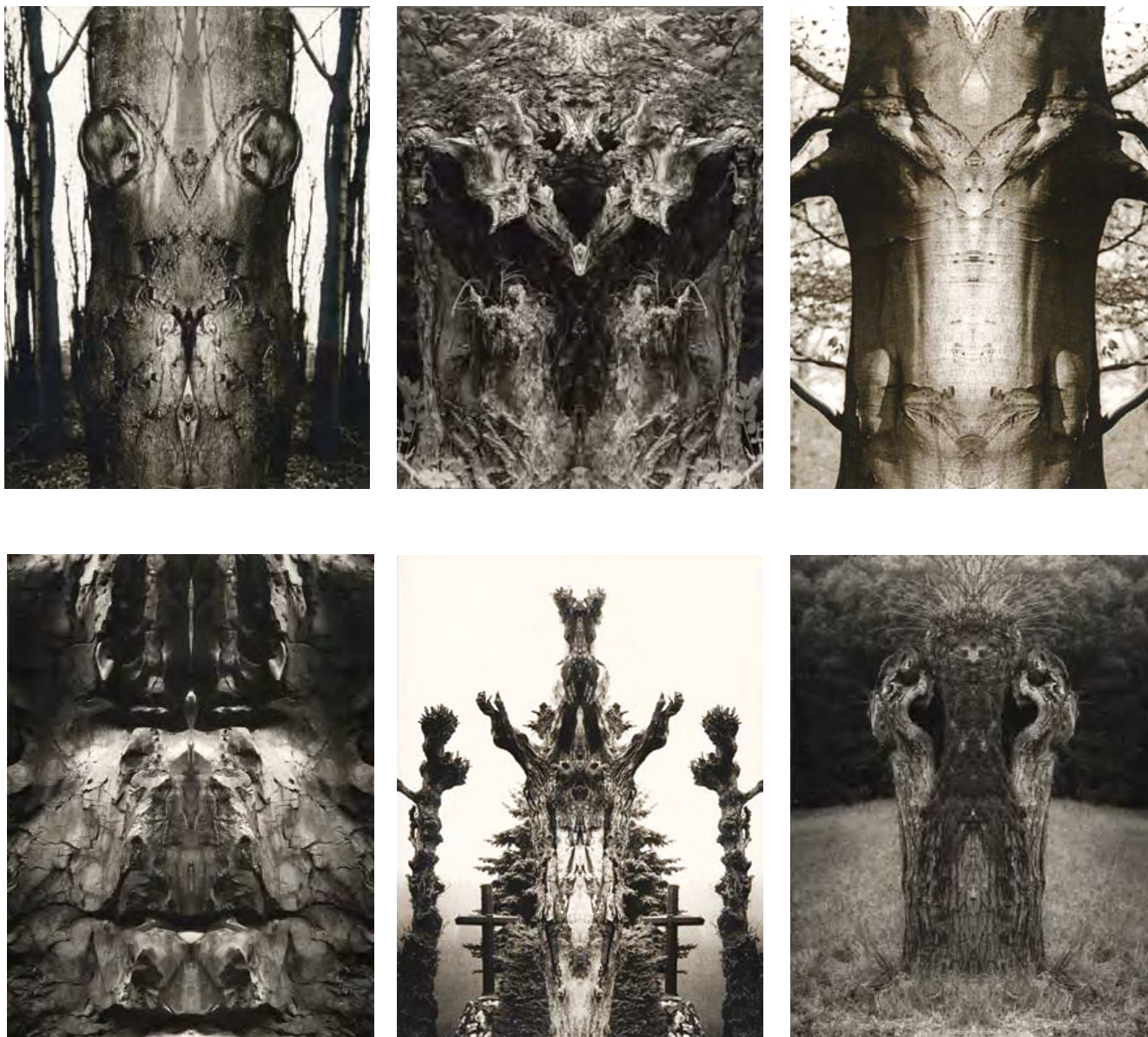
В книге «Ночное дыхание, ночь призраков — дух ночи, ночь дыхания: фотографические стихотворения» (1995) снимки Направника сопровождаются поэтическими комментариями, сообщающими им дополнительные смысловые коннотации. Фотографии и стихотворения корреспондируют друг с другом, однако между ними нельзя провести прямых параллелей, что довольно типично для сюрреалистических книг с фотографиями (например, работа Й. Хейслера и Й. Штырского «На иглах этих дней» (1941)) [10]. Поэзия Направника представляет собой пример классического для сюрреализма *автоматического письма*, рождающего непредсказуемые образы, подрывающие обыденную логику; стихотворения отличает мрачная мистическая атмосфера, присутствие черного юмора, элементы абсурда и эротизма.

На одной из фотографий тонкий древесный ствол уподобляется лицу с морщинистой кожей, огромными, широко расставленными глазами и запавшим носом. В книге «Ночное дыхание, ночь призраков — дух ночи, ночь дыхания» снимок сопровождается следующим поэтическим комментарием¹:

*Деревья не могут иначе
с незапамятных времен быть воплощенными
в судьбу вереска и плесени
тихонько поднимать свои покрытые мхом члены
и помещать их в облака.
Тростники плывут между склонами мокрого касания
на животе плоской полусонной совы
Согласитесь! дрожь теней в ущелье оврага
Согласитесь во имя порочных валунов,
которые пасутся на старом лугу
и зловецкая тайна
Будьте ячменем! [9, s. 38].*



Илл. 5. В. Райхманн. Встреча. 1968.
<http://sbirky.moravska-galerie.cz>



Илл. 6-10. М. Направник. Из серии «Инверсаж». 1976–1982. <https://forum.psrabel.com/beitraege/milan/inversagen.html>

На другой фотографии Направник обыгрывает любимый сюрреализмом мотив маски: ствол дерева подобен архаической маске с узкими прорезями глаз, которая вызывает «ритуальный» трепет.

*Это еще белый день
но за спиной — ночь
женщина прячет голову между полными лбами
пробуждается
ее сестра — тень и тень ее теневых сестер
поднимаются к проклятиям
стервятников лиц, присутствующих на церемониях
черные как дыры в сновидениях
они роятся в лабиринтах дерева
обернутых в горшки
над которыми
маг необычайных цветов
расцветает волшебником, полным обильного огня
с хриплым басом, кричащим сквозь каменную улыбку
над кривым туберкулезом тишины [9, s. 64].*

На одном из самых поэтичных снимков серии трехчастное сухое дерево с широкой кроной напоминает величественное древнее божество, отсылая к архетипу Мирового Древа (Илл. 11).

*Только последние вещи магии
уже не представляют себе
Услышьте меня у корней
и, наконец, поразите свою тревогу в своей тошноте
В ее черном свете твоя красота
и уродство
трясутся от вида ивы-исповедника
а рваный вопль осоки
в освещенной солнцем постели,
перед колыбелью которой верна охраннику
Собака Мальдорора
отслаивается от щепки
в карманы растянутых стежков
и оглушается потоком белой глины
в то время как кора отчаяния возвращается со смехом
выше определенного удара
темно-жирного колокола [9, s. 60].*

На другом снимке огромная скала трансформируется в каменного идола с головой с пустыми впадинами глаз, крепким телом, на котором «начертаны» знаки, и мускулистыми руками (Илл. 12).

*Настоящее лицо Люцифера сложное и темное
его красота напоминает красоту каминной полки
Рука на коленях между трещинами
ломает волосы света
меняет проходящие мимо фигуры
и устанавливает зеркала к божественным призракам власти
существ с огромными зубами
с глазами избитых синяков
ничего, кроме ужасных голов
на коротких кривых ногах страха
и с хорошо избитым постоянством
просящим о грехе [9, с. 46].*

Необычен снимок, на котором контуры крупных листьев порождают маленькое существо с повисшими ушками, грустными глазами и длинным носом, похожее на муравьяда.

*Опасаящаяся грусть бесполезна
потому что благородная мать все еще присутствует
как гной в женской крови
и в поте желания
Сама Ватен — не что иное, как носитель
голодный как крещение
и старый, как логово туманностей, которые вытирают
и ноги мечты
и заполненные лавой железные мешки
Всемогущая возлюбленная
дыхание жизни и запах удовольствия
долгожданный глубокий и темный след
на колючей тьме [9, с. 56].*

Таким образом, в серии снимков «Инверсаж» М. Направник применяет традиционный для сюрреалистической фотографии принцип «двойного образа» и одухотворения неживого при интерпретации природных форм. Предложенный фотографом метод «инверсии» обогащает визуальный язык сюрреалистической фотографии. Характерные для серии принцип зеркальности, мотив взгляда Другого и мрачная мистическая атмосфера порождают ощущение *жуткого*, имманентного сюрреалистической *конвульсивной красоте*, заставляя испытывать одновременно притяжение и страх. В серии «Инверсаж» фотограф стремится разрушить конвенциональные, рационалистические представления о реальности, демонстрируя как привычный мир трансформируется в магическую реальность или в *сюрреальность*. Стихотворения Направника, сопровождающие фотографии в книге «Ночное дыхание, ночь призраков — дух ночи, ночь дыхания» (1995), отличаются непредсказуемой поэтической образностью, мистицизмом, присутствием черного юмора, а также элементами эротизма и абсурда, что сообщает снимкам дополнительные смысловые коннотации.



Илл. 11. М. Направник. Из серии «Инверсаж». 1976–1982. <https://forum.psrabel.com/beitraege/milan/inversagen.html>

«Инверсаж» М. Направника представляет собой концентрированный синтез традиционных для сюрреализма концепций и приемов и одновременно предлагает новые выразительные средства. Серия снимков «Инверсаж» может рассматриваться как органичная часть творческих поисков постмодернистской фотографии с характерным для нее реформированием художественного языка фотоискусства и стремлением к утверждению фотографии как полноправного эстетического медиума.



Илл. 12. М. Направник. Из серии «Инверсаж». 1976–1982. <https://forum.psrabel.com/beitraege/milan/inversagen.html>

Примечания:

¹ Подстрочный перевод ряда стихотворений М. Направника (без сохранения рифмы) выполнен при участии специалистов компании «Перевод-Питер». Разумеется, поэтическое наследие Направника еще ждет своих переводчиков и исследователей.

Список литературы:

1. Бретон А. Безумная любовь. М.: Текст, 2006. 188 с.
2. Дубек А. Сюрреалистическая фотография // Чешское искусство и литература. XX в. СПб.: Алетейя. 2003. С. 221–231.
3. Шик И. А. «Старинная параноидная стена» Леонардо да Винчи в сюрреалистической фотографии // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 6. СПб.: НП-Принт, 2016. С. 614–623. DOI: <http://dx.doi.org/10.18688/aa166-8-66>
4. Dufek A. Vilém Reichmann. České Budějovice: FOTO MIDA, 1994. [300] s.
5. Fijalkovský K., Richardson M., Walker I. Surrealism and Photography in Czechoslovakia. Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2013. 198 p.
6. Foster H. Compulsive Beauty. Cambridge: The MIT Press, 1993. 313 p.
7. Jaguer E. Les mystères de la chambre noire: le surréalisme et la photographie. Paris: Flammarion, 1982. 223 p.
8. Laughlin C. J. The Personal Eye. Millerton (New York): «Aperture», 1973. 132 p.
9. Naправnik M., Klünner L. Dech noci, noc duchů — duch noci, noc dechů: fotografické básně. Praha: Artfoto, 1995. 100 s.

10. Walker I. Between photograph and poem: a study of Štyrsky and Heisler's On the Needles of These Days // *The Papers of Surrealism*. 2005. Issue 3 // The Center of Surrealism and Its Legacies. URL: <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/index.htm> (дата обращения: 10. 10. 2015).
11. Walker I. *So Exotic, So Homemade: Surrealism, Englishness and Documentary Photography*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2007. 205 p.

References:

- Breton A. *L'amour fou*. Paris, Gallimard Publ., 1996. 176 p. (in French)
- Dufek A. Surrealisticheskaia fotografia (Surrealist Photography). *Cheshkoe iskusstvo i literatura. 20 vek (Czech Art and Literature. The 20th Century)*. Saint Petersburg, Aleteia Publ., 2003, pp. 221–231. (in Russian)
- Shik I. A. "Starinnaia paranoidnaia stena" Leonardo da Vinci v surrealisticheskoi fotografii. (Leonardo da Vinci's "Old Paranoid Wall" in Surrealist Photography). *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva (Actual Problems of Theory and History of Art)*. Vol. 6. Saint Petersburg, NP-Print Publ., 2016, pp. 582–591. DOI: <http://dx.doi.org/10.18688/aa166-8-66> (in Russian)
- Dufek A. *Vilém Reichmann*. České Budějovice, FOTO MIDA Publ., 1994. [300] p. (in Czech and English)
- Fijalkovsky K.; Richardson M.; Walker, I. *Surrealism and Photography in Chechoslovakia*. Farnham, Ashgate Publishing Ltd., 2013. 198 p.
- Foster H. *Compulsive Beauty*. Cambridge, The MIT Press Publ., 1993. 313 p.
- Jaguer E. *Les mystères de la chambre noire: le surréalisme et la photographie*. Paris, Flammarion Publ., 1982. 223 p. (in French)
- Laughlin C. J. *The Personal Eye*. Millerton (New York), "Aperture" Publ., 1973. 132 p.
- Nápravník M.; Klünner L. *Dech noci, noc duchů — duch noci, noc dechů: fotografické básně*. Praha: Artfoto, 1995. 100 p. (in Czech, English and German)
- Walker I. Between photograph and poem: a study of Štyrsky and Heisler's On the Needles of These Days. *The Papers of Surrealism*, 2005, Issue 3. The Center of Surrealism and Its Legacies. Available at: <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/index.htm> (accessed: 10. 10. 2015).
- Walker I. *So Exotic, So Homemade: Surrealism, Englishness and Documentary Photography*. Manchester and New York, Manchester University Press Publ., 2007. 205 p.