

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

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

«МИР ФАНТОМОВ»: АВТОМАТИЗМ В ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ФОТОГРАФИИ

“WORLD OF PHANTOMS”: AUTOMATISM IN EXPERIMENTAL SURREALIST PHOTOGRAPHY

Аннотация. В статье рассматривается интерпретация концепции автоматизма в сюрреалистической фотографии 1920-х – 1980-х гг. на материале произведений фотографов, работавших во Франции (Ман Рэй, Брассай, М. Табар), Бельгии (Р. Юбак), Чехии (В. Райхманн, М. Гак, М. Коречек), Великобритании (Б. Брандт), США (Ф. Sommer). Фотография становится для сюрреалистов разновидностью автоматического письма, предлагая новый взгляд на привычные вещи и раскрывая оптически-бессознательные реальности, недоступные невооруженному человеческому глазу. Сюрреалистический автоматизм проявляет себя как в «прямых» снимках, сделанных с близкого расстояния, так и в экспериментальных работах в техниках бескамерной фотографии, соляризации, брүляжа, дисторсии и т.д., в которых конечный результат отдается на откуп случаю. Экспериментальные работы фотографов-сюрреалистов демонстрируют безграничность творческих возможностей фотографии с помощью чисто фотографических средств, без какой бы то ни было имитации живописи, отказываясь от конвенционального «реализма» фотоискусства. Привычная реальность в работах фотографов-сюрреалистов трансформируется, приобретая неожиданный облик. Фотоснимки, актуализирующие концепцию автоматизма, ставят под вопрос соотношение объективного и субъективного в фотографическом произведении и подрывают статус фотографии как простого «зеркала» реальности, в то же время сохраняя с нею непосредственную связь. В отличие от других сюрреалистических концепций, автоматизм и принцип двойного образа не получают широкого распространения в современном фотоискусстве, предпочитающем репрезентативность и шоковые эффекты случайностям и свободной игре воображения.

Ключевые слова: сюрреализм; фотография; экспериментальная фотография; бескамерная фотография; соляризация; брүляж; дисторсия; cliché-verre.

Abstract. In the article, the researcher concerned the interpretation of the concept of automatism and the principle of “double image” in Surrealist photography of the 1920s – 1970s. The author considered the works of Surrealist photographers from France (Man Ray, Brassai, M. Tabard), Belgium (R. Ubac), Great Britain (B. Brandt), the Czech Republic (V. Reichmann, M. Hák, M. Korecek), the USA (F. Sommer). For the Surrealists, photography became a kind of *automatic writing*, offering a new look at the familiar things and revealing the *optical unconscious* of reality inaccessible to the naked human eye. Surrealist *automatism* manifests itself both in “straight” images and in experimental works in the techniques of camera-less photography, solarization, brulage, distortion, etc. with an unpredictable result. The Surrealist photographers’ experimental works demonstrate the limitlessness of creative possibilities in the purely photographic means, without any imitation of painting, abandoning the conventional “realism” of photographic art. This transforms the habitual reality in the works of the Surrealist photographers, imparts an unexpected look. Photographs that actualize the concept of automatism and the “double image” principle call into question the ratio of the objective and subjective in a photographic work and undermine the status of photography as a simple “mirror” of the reality while still maintaining a direct link with it. Unlike other Surrealist concepts, automatism and the principle of “double image” are not widely spread in contemporary photography for representativeness and shock effects have taken over a chance and free playing of imagination.

Keywords: Surrealism; photography; experimental photography; camera-less photography; solarization; brülage; distortion; cliché-verre.

В «Манифесте сюрреализма» (1924) основным творческим методом сюрреализма провозглашался *автоматизм* — производство устных и письменных высказываний или визуальных образов без какого бы то ни было предварительного замысла и рационального контроля. Понятие *автоматизма* было имманентно одному из определений сюрреализма, данных А. Бретоном в «Манифесте сюрреализма»: «Сюрреализм. Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений» [4, с. 368]. В качестве примера Бретон приводит коллективный опыт *автоматического письма* в «Магнитных полях» (1919), результатами которого явились «впечатление необыкновенного воодушевления, глубокая эмоциональность, изобилие образов столь высокого качества, что мы не смогли бы получить ни одного, подобного им, даже в результате долгой и упорной работы, совершенно особая живописность и встречающийся то там, то тут потрясающий комический эффект» [4, с. 366].

Автоматическое письмо сюрреалистов имело определенные параллели с автоматическим письмом, используемым спиритуалистами для общения с «духами», и терапевтическим методом, применявшемся во французской психиатрии в сочетании с гипнозом, который позволял выявить ту информацию, которая была недоступна сознанию пациента в его обычном состоянии (П. Жане). Другим источником *автоматического письма* был метод «свободных ассоциаций» З. Фрейда, о котором А. Бретон упоминает в «Манифесте сюрреализма» [4, с. 365]. В области визуальных искусств эквивалентами *автоматического письма* стали *автоматическое рисование*, а также изобретенные художниками-сюрреалистами техники, основанные на производстве и последующей интерпретации случайных изображений: фроттаж, граттаж, дриппинг, декалькомания, фюмаж, которые способствовали раскрытию творческого потенциала бессознательного.

Фотография имеет ряд аналогий с *автоматическим письмом*. Буквально фотография означает «письмо светом». Причем это «письмо» осуществляется «автоматически» — посредством физико-химических процессов. Если проводить



Илл. 1. Ман Рэй. Из альбома рэйографов «Прекрасные поля». 1922

параллели с автоматическим письмом, то на место бессознательного индивида в фотографии ставится Реальность, которая «записывается» на фотографической пластинке. Кроме того, благодаря специфике фотографического отражения реальности возникают разного рода смысловые смещения и неожиданные результаты, что также сближает фотографию с *автоматизмом*. В отличие от человеческого зрения, у камеры один «глаз», что накладывает отпечаток на специфику фотографической репрезентации реальности — картинка, созданная фотоаппаратом, существенно отличается от того, что видит перед собой человек. При этом фотография многократно превосходит возможности человеческого зрения, делая наглядным то, что сложно увидеть невооруженным глазом. Как справедливо отметил В. Беньямин, «природа, обращенная к камере — это не та природа, что обращена к глазу; различие прежде всего в том, что место пространства, освоенного человеческим сознанием, занимает пространство, освоенное бессознательным. Например, достаточно привычно, что мы, пусть в самом грубом виде представляем себе, как ходят люди, однако наверняка ничего не знаем о том, каково их положение в ту долю секунды, когда они начинают

шаг. Фотография своими вспомогательными средствами: короткой выдержкой, увеличением — открывает ему это положение. Об этом оптически-бессознательном он узнает только с ее помощью, так же как о бессознательном в сфере своих побуждений он узнает с помощью психоанализа» [2, с. 73]. Фотография раскрывает вещи, скрытые в глубинах «оптически-бессознательного» подобно тому, как *автоматизм* делает явным то, что таится в бессознательном субъекта.

Фотография становится для сюрреалистов разновидностью *автоматического письма*, предлагая новый взгляд на привычные вещи и раскрывая *оптически-бессознательное* реальности, недоступное невооруженному человеческому глазу. В случае с «прямой» фотографией объектами интереса фотографов-сюрреалистов становятся повседневные вещи, архитектурные элементы («Шляпа-фетиш» Ман Рэя, «Невольные скульптуры» и снимки Парижского метро Брассая), живописные природные формы (камни, скалы, мегалиты, деревья, листья), тронутые временем фактурные поверхности (стены, тротуары, камни и кирпичи, двери). Для фотографов-сюрреалистов они являлись извлеченными из реальности *найденными объекта-*



Илл. 2. Морис Табар. Соляризованный портрет. 1931



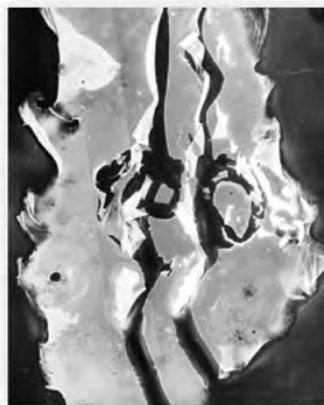
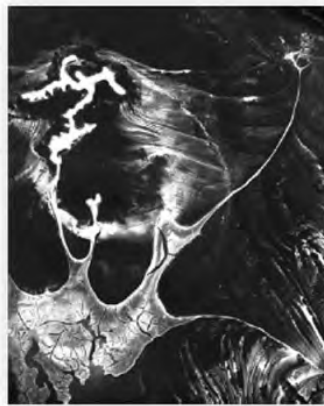
Илл. 3. Рауль Юбак. Из серии «Битва амазонок». 1936–1939

ми, которые корреспондировали с бессознательными желаниями авторов. Процесс создания подобных снимков близок *автоматическим техникам* в живописи/графике: случайное изображение/спонтанно рожденная форма интерпретируется посредством рамки фотокадра и привлекаемых фотографом ассоциаций. При этом, в отличие от живописи, первоначально автором *автоматического образа* выступает сама реальность, обладающая собственным *бессознательным*. Кроме того, этот образ, в отличие от живописного, не подвергается изменениям и дополнениям, что придает ему особую, *документальную* ценность. Фотографы могут давать им свою интерпретацию посредством названия или, напротив, оставляя зрителя без каких-либо подсказок, предлагая ему самостоятельно «поиграть в ассоциации». Их интерпретация проводится в соответствии с принципом двойного образа (шараноидально-критический метод, принцип визуальной аналогии), позволяющим наделять их различными значениями, корреспондирующими как с индивидуальным бессознательным автора, так и с бессознательным самой действительности. В воображении фотографов-сюрреалистов они нередко приобретают антропоморфный характер, обрастая психологическим содержанием и эротическими коннотациями [см. подробнее: 5, 6].

Помимо «обычной» фотографии, фотографов-сюрреалистов привлекали различные техники, в которых конечный результат отдавался на откуп случайности, такие как бескамерная фотография, соляризация, брющаж, дисторсия. К примеру, техника бескамерной фотографии предоставляет неисчерпаемый простор для творчества, сохраняя при этом родовую связь с фотографическим искусством и его принципами. Изначальный облик предмета в процессе создания фотограммы¹ подвергается значительной трансформации, что делает конечный результат непредсказуемым и, таким образом, лишает художника полного рационального и эстетического контроля над ситуацией. Пионером бескамерной фотографии среди фотографов-сюрреалистов выступил Ман Рэй, «случайно» открывший для себя эту технику во время



Илл. 4. Рауль Юбак. Туманность. 1939



Илл. 5. Милош Коречек. Из цикла «Структуры». 1974–1988

работы в темной комнате. Первый альбом рэйографов Ман Рэя вышел в 1922 г. и носил название «Прекрасные поля», корреспондирующее с первым «автоматическим» произведением поэтов-сюрреалистов — «Магнитными полями» А. Бретона и Ф. Супо 1919 г. Рэйографы Ман Рэя — это занимательный рассказ о жизни вещей, освобожденных от своих утилитарных функций, способных любить, мечтать, видеть сны. Вещи обретают у него эстетическую самодостаточность, объединяясь по принципу «случайной встречи швейной машины и зонтика на анатомическом столе». Рэйографам свойственна многозначность, трансформация значений при рассмотрении с различных точек зрения, активное обращение к воображению зрителя. Будучи непосредственным продолжением исканий дадаистов, рэйографы, тем не менее, стали органичной частью фотографической практики сюрреализма. По словам Р. Краусс, рэйография «несет в себе довольно ясную отсылку к иррациональному опыту, прокламируемому сюрреалистами, — она прослеживается в графичности, рукописности изображения на уплощенном, абстрагированном фоне, а также в некой одушевленности, которая сквозит в этих предметах-призраках» [3, с. 106]. Будучи намеченной уже в первых рэйографах (альбом «Прекрасные поля», 1922, илл. 1), она усиливается в последующих работах Ман Рэя, образный язык которых становится со временем необычнее и богаче («Спираль», 1923/26, «Сигареты», 1924). Рэйографы являлись «в техническом отношении, результатом фактического письма на фотобумаге <...> Ман Рэй стал выдающимся поэтом, пишущим с помощью света» [14, р. 17].

Рэйографы Ман Рэя получили очень высокую оценку его коллег, рассматривавших их как своеобразную альтернативу живописи. В предисловии к альбому «Прекрасные поля» Тристан Тцара писал: «в то время как все то, что люди называют искусст-

вом, повсеместно охвачено ревматизмом, фотограф зажег тысячи свечей в своей лампе, и чувствительная бумага постепенно вобрала в себя темноту форм ряда повседневных объектов. Он открыл силу свежей и нежной вспышки света, которая стала более значимой, чем все созвездия, предназначенные для нашего визуального удовольствия. Точная, уникальная и правильная механическая деформация фиксируется, смягчается и разделяется подобно волосам, расчесанным гребнем из света» [19, р. 266]. Тцара подчеркивает, что благодаря фотографии «красота предмета больше не принадлежит кому бы то ни было, впредь это физико-химический продукт» [19, р. 266]. Близкую рассуждениям Тцары позицию занимает Жорж Рибемон-Дессен в эссе «Ман Рэй» (1925). Он начинает свой текст с уничижительных высказываний в адрес художников: «в 1925 г. осталось еще немало живописцев. Мы было понадеялись, что эта порода обречена на скорейшее исчезновение; и в один прекрасный день мы позволили бы себе устроить национальный заповедник, предназначенный для сохранения последних экземпляров» [1, с. 153]. Живописи Рибемон-Дессен противопоставляет эксперименты с бескамерной фотографией Ман Рэя: «некоторым людям вовсе необязательно ждать чуда, оно представляется им товаром с базара. Они запросто держат его в руках и отдают без выкрутас и магических операций дервиша. Взгляните на простого и спокойного Ман Рэя. А ведь ему удалось открыть ставни удивительного мира» [1, с. 153]. Рибемон-Дессен акцентирует внимание на «автоматическом» характере рэйограмм, присутствующей в них отсылке к иррациональному опыту и способности извлекать на свет «фрагменты невидимого мира» [1, с. 153], указывает на их близость «объектам из сновидений» [1, с. 154], а также стремится подчеркнуть способность бескамерной фотографии стать средством выражения, превосходящим живопись по своей художественной ценности.



Илл. 6. Брассай. Искушение святого Антония. 1934–1935



Илл. 7. Фредерик Соммер. Парацельс. 1959

Другой экспериментальной техникой с непредсказуемым конечным результатом, «случайно» открытой Ман Рэем совместно с Ли Миллер, была соляризация². Соляризованное фотоизображение лишено «материальности» и обрамлено контуром (черным на белом фоне или наоборот), что позволяет провести параллель с опытом рисования или письма. Соляризация активно применялась фотографами-сюрреалистами при создании портретов (Ман Рэй «Гертруда Стайн», 1926, М. Табар «Соляризованный портрет», 1931, илл. 2) и автопортретов (М. Табар «Автопортрет»), ню (Ман Рэй «Наташа», 1930), натюрмортов (М. Табар «Натюрморт с гитарами», 1929). Еще большей «случайности» конечного результата фотографам удавалось достичь при применении последовательной соляризации, как например, в серии работ Рауля Юбака «Битва амазонок» (1936–1939, илл. 3). Рассуждая о соляризации в эссе «Ловушки для изображения» (1940), Рауль Юбак подчеркивает ее непредсказуемость и тесную связь со спецификой фотопроекции: «значение соляризации до конца не признано. Ее в большей степени невольно относят к «трюкам» вместо того, чтобы считать, что она является скрытым свойством светочувствительной поверхности. Феномен сам по себе достаточно странный и мало определенный для того, чтобы его остановить. Выявленный образ является эффектом, созданным с помощью света мощной лампы, и эксцессом света, который провоцирует частичное или полное обращение изображения. Речь идет о процессе физико-химического порядка, который в большей или меньшей степени трансформирует изображение в чаще всего непредсказуемый вид» [9, p. 15].

Раулю Юбаку принадлежит изобретение техники брющажа³, также делающей конечный результат «случайным» и заставляющей зрителя «играть в ассоциации» («Туманность», 1939, илл. 4). Описывая свои эксперименты в технике брющажа в эссе «Обратная сторона лица» (1942), Юбак подчеркивает их «автоматический» характер и роль посредника, отводимую здесь фотографу. «Изображение, и прежде всего фотографическое изображение, не дает действительности ничего, кроме момента его появления. За этим мини-фильмом, который фор-

мирует аспект вещей, внутри одного и того же образа есть еще один в скрытом состоянии, или несколько других, наложенных друг на друга во времени, которые внезапно могут быть обнаружены посредством случайных действий. Эта случайность может быть выражена во внезапном контакте изображения путем плавления влажного желатина на плите. Технически все происходит за пределами оператора. Материя работает, чтобы создать новый образ посредством разрушения старого или восстановить потерянный образ в соответствии с законами, которые создаются действием воды или огня. Рука создателя здесь имеет только значение медиатора» [9, p. 17].

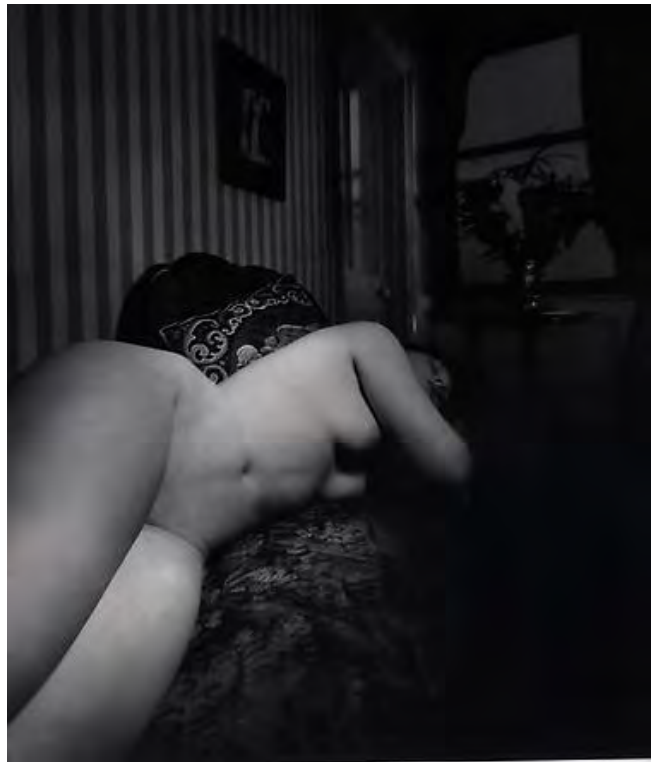
Авторские вариации на тему брющажа предлагают чешские фотографы-сюрреалисты: среди них «структажи» Мирослава Гака, «фокальки» Йозефа Истлера (цикл «Преобразование», 1944) и Милоша Коречека (циклы «Тотемы», 1947–1985, «Структуры», 1974–1988 (илл. 5), «Из гербария», 1947–1987). Расплавление фотоэмульсии с последующим фотоувеличением формирует удивительный «мир фантомов» (М. Коречек называл его «фантомазия») со своей собственной флорой и фауной, который рождается автоматически [16]. Эксперименты с переносом влажной фотоэмульсии на стекло или фотобумагу, позволяющие трансформировать исходные изображения,



Илл. 8. Вилем Райхманн. Электромагия. 1985

предпринимают чешские фотографы следующего поколения, продолжающие сюрреалистические традиции — Петр Баличек и Михал Мацку. Петр Баличек, открывший для себя эту технику в 1979 г., применяет ее в циклах «Розмари» (1979), «Пересмотр изменений» (1980), «Пересмотр потерь» (1980), «Натюрморт с водой» (1982), «Протокол о теле» (1986), «Возвращения» (1987), «Взлеты и падения» (1987) [8, s. 49]. Михал Мацку, начавший экспериментировать с фотоэмульсией в 1989 г., независимо от Баличека, дал своей авторской технике название желлаж (от слов «желатин» и «коллаж») [15]. В технике желлажа фотографом создан ряд мрачных и экспрессивных работ, исследующих проблемы телесности, идентичности, отношений субъекта и социума.

Как попытки «напрямую соединить фотографию с автоматическим рисованием, с рисованным образом» [3, с. 107] могут рассматриваться эксперименты фотографов-сюрреалистов в технике *cliché-verre* (гравюре на фотопластинке)⁴. Наиболее известным примером применения *cliché-verre* в сюрреалистической фотографии является серия Брассая «Превращения» (1934–1935), большинство работ которой представляют из себя поэтические трансформации обнаженного женского тела, которое уподобляется то музыкальному инструменту («Женщина-мандолина», 1934–1935), то фрукту («Женщина-фрукт», 1934–1935), то становится пассивным объектом мужского желания («Жертва», 1935) или искушения («Искушение св. Антония», 1934–1935). Одной из самых выразительных и многозначных работ в технике *cliché-verre* является «Искушение святого Антония» (1934–1935, илл. 6). По словам фотографа, «самым удивительным образом полулежащая женщина постепенно поглощается раскосым лицом святого Антония. Сила его желания превратила один из его глаз в женскую грудь. Я гравировал эти части плоти, словно резал каменный блок, высвобождая фигуру изнутри» [цит. по: 18, р. 214]. Асимметричное лицо святого Антония своими чертами подобно маскам, показанным в работах Брассая «Лицо камня» (1934–1935) и «Ярмарочный фокусник» (1934–1935) из серии «Превращения», однако здесь они крупнее и ярче. Замысловатая штриховка придает пространству снимка ирреальный характер, уподобляя его видению. Если традиционно при изображении этого сюжета в живописи соблазн в виде обнаженной женщины появлялся со стороны, то у Брассая женское тело как бы заполняет собой мысли святого, пытаясь сломить его веру. «Как скульптор, я всегда ограничивал себя в освобождении формы, видимой мельком в камушке, принесенным прибором. Таким же образом, в данном случае я ограничивал себя в разоблачении скрытой фигуры, утопленной внутри образа. Фотографии стали моим сырым материалом, отправной точкой для создания изменений и превращений, уже не имеющих связи с оригиналом. Я был почти как сомнамбула, в равной степени занятый разрушением и сотворением» [цит. по: 18, р. 213] — писал мастер. Техника *cliché-verre* открыла Брассая возможности для реализации своих бессознательных желаний и



Илл. 10. Билл Брандт. Обнаженная. Кэмпден-Хилл, Лондон. 1951

фантазий, дав возможность испытать удовольствие, подобное удовольствию от автоматического рисования или письма.

Неутомимый экспериментатор, американский фотограф Фредерик Соммер работал и в области бескамерной фотографии, создав своего рода гибрид *cliché-verre* и декалькомани. Он «рисовал с помощью краски или сажи на стекле или сдавливал краску руками между листами целлофана <...>, создавая отпечатки посредством пропускания света через получившиеся изображения на светочувствительную бумагу. Техника напоминала декалькоманию, способ Макса Эрнста создавать необычные текстуры, кладя лист бумаги или стекла на окрашенный холст и вытаскивая его, пока краска еще была влажной. Изобретенная Соммером процедура использовала фотографический процесс для захвата текстур краски, когда свет проходил через нее» [12]. На снимке «Парацельс» (1959, илл. 7) представлен торс, формы которого текучи, призрачны и проницаемы — мы видим его как бы одновременно снаружи и изнутри. Работа представляет собой *hotage* знаменитому врачу и алхимику, рассматривавшему живые организмы как сочетание различных химических веществ (на снимке Соммера тело также представляет синтез различных фактур и оттенков растекающейся краски). Интерес к Парацельсу Соммер разделял с европейскими сюрреалистами, считавшими его одним из своих предшественников [12].

В 1984 г. чешский фотограф Вилем Райхманн начал работать в авторской технике графограммы, создавая рукотворные изображения на негативе или целлофане, которые затем увеличивались и переносились на фотобумагу [17, s. 126]. Он создавал выразительные полуабстрактные композиции с многозначительными названиями (Илл. 8), предлагая зрителю «поиграть в ассоциации» в поисках их значений.

Элементы автоматизма включают в себя и различные виды дисторсии — с помощью манипуляций с кривыми зеркалами (А. Кертец «Искажения», 1933) или применения широкоугольного объектива (Б. Брандт «Перспектива обнаженных», 1961). В серии Андре Кертеца «Искажения» образ тела во многом зависит от его непредсказуемого отражения в кривом зеркале, от воли случая. «Искажения» демонстрируют безграничность творческих возможностей фотографии: одно и то же тело может меняться бесконечное количество раз, становится совершенно любимым, не переставая удивлять зрителя (Илл. 9). В то же время «Искажения» ставят под вопрос саму природу фо-



Илл. 9. Андре Кертец. Искажение № 60. 1933

тографии: фотография есть зеркало реальности, но порой — это кривое зеркало. Применение широкоугольного объектива при съемке ню позволяет Биллу Брандту создать эффект трансформации реальности, который всегда непредсказуем (Илл. 10). Фотограф комментировал свой опыт следующим образом: «когда я начал фотографировать обнаженные фигуры, я позволял камере управлять мной, и вместо того, чтобы фотографировать то, что я видел, я фотографировал то, что видела камера. Я вшивался очень мало, и камера создала образы и анатомические формы, которые никогда не наблюдали мои глаза. Я чувствовал, что понял то, что имел в виду Орсон Уэллс, когда он сказал, что «камера намного больше, чем аппарат записи. Это средство, с помощью которого мы получаем сообщения из другого мира»» [10]. Таким образом, фотограф оказывается во власти своего медиума, позволяя ему раскрыть то *оптически-бессознательное*, которое недоступно невооруженному глазу.

Итак, фотоснимки, актуализирующие концепцию *автоматизма* ставят под вопрос соотношение объективного и субъективного в фотографическом произведении и подрывают статус фотографии как простого «зеркала» реальности, в то же время сохраняя с нею непосредственную связь. Экспериментальные работы фотографов-сюрреалистов демонстрируют безграничность творческих возможностей фотографии с помощью чисто фотографических средств, без какой бы то ни было имитации живописи, отказываясь от конвенционального «реализма» фотоискусства. Привычная реальность в работах фотографов-сюрреалистов трансформируется, приобретая неожиданный облик. В отличие от других сюрреалистических концепций, автоматизм не получил широкого распространения в современном фотоискусстве, предпочитаящем репрезентативность и шоковые эффекты случайностям и свободной игре воображения.

Примечание:

¹ Фотограмма — фотографическая техника, позволяющая получать изображения без помощи фотокамеры. Предмет помещается на светочувствительную фотобумагу и освещается лампой, затем изображение проявляется и фиксируется. Само название «фотограмма» было предложено Ласло Мохой-Надем для описания его работ. В литературе по фотографии оно наиболее распространено как наименование этой техники в целом. Ман Рэй, стремясь подчеркнуть новаторский характер своих работ в технике бескамерной фотографии, дал им название рэйографы или рэйограммы.

² Соляризация — эффект присутствия на снимке позитивного и негативного изображения одновременно, возникающий при переэкспонировании. Эффект соляризации был обнаружен в процессе работы фотографами XIX в. Эффекта соляризации можно добиться также лабораторным путем, при повторном экспонировании негатива без фиксирования и длительной засветке (этот прием называется псевдосоляризацией или «эффектом Сабатье», однако в литературе по технике и истории фотографии различие в определениях часто опускается).

³ Брюляж — процесс интенсивного нагревания негатива, приводящий к деформации фотоэмульсии.

⁴ Cliché-verte — техника нанесения рисунка или гравюры на светочувствительный материал (фотобумага, фотопластинка, прозрачная пленка и т.д.) с последующей печатью получившегося изображения на светочувствительной бумаге в темной комнате. Является сочетанием графики и фотографии.

Список литературы:

1. Антология французского сюрреализма. 1920-е годы / сост., пер. с фр. и коммент. С. А. Исаева, Е. Д. Гальцовой. М.: ГИТИС, 1994. 392 с.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. 240 с.
3. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. 320 с.
4. Поэзия французского сюрреализма: антология / сост., предисл. и коммент. М. Яснова. СПб.: Амфора, 2003. 502 с.
5. Шик И. А. «Найденные объекты» в сюрреалистической фотографии // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 8. СПб.: Издательство СПбГУ, 2018. С. 527–534.
6. 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.
7. Bate D. Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social dissent. London: I. B. Tauris, 2004. 240 p.
8. Bauerova J. Petr Balíček – fotograf. Teoretická bakalářská práce. Opava, 2012. 123 s.
9. Bouqueret C. Raoul Ubac. Photographie. Paris: Léo Scheer, 2000. 282 p.
10. Brandt B. A statement of photography by Bill Brandt // Bill Brandt Archive Ltd. URL: <http://www.billbrandt.com/Library/statementbybrand.html> (дата обращения: 30.03.2015).
11. Dufek A. Vilém Reichmann. České Budějovice: FOTO MIDA, 1994. [300] p.
12. Frederick Sommer in Context // National Gallery of Art, Washington. URL: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/photographs/frederick-sommer.html> (дата обращения: 21.04.2014)
13. Jaquer E. Les mystères de la chambre noire : le surréalisme et la photographie. Paris: Flammarion, 1982. 223 p.
14. Man Ray / ed. M. Heiting, essay by E. de L'Ecotais. Paris: Tachen, 2008. 190 p.
15. Michal Macků's official web site. URL: <http://www.michal-macku.eu/> (дата обращения: 15.10.2019)
16. Primus Z. Miloš Koreček: Phantomasia. Berlin: Ex Pose Verlag, 1989. 66 s.
17. Primus Z. Vilém Reichmann: Fotografien : [Kat. výstavy], Bochum 20. Mai bis 2. Juli 1989, Wien 1990. Berlin: ex pose verlag, 1989. 133 s.
18. Sayag A., Lionel-Marie A. Brassai: the Monograph. Boston, New York, London : A Bulfinch Press Book, 2000. 319 p.
19. The Sources of Surrealism: Art in Context / ed. and with introd. by N. Matheson. Aldershot: Lund Humphries, 2006. 853 p.
20. Vilém Reichmann: grafogramy a kresby: kat. výstavy, Brno 27. 11. 1990 — 01. 01. 1991 / úvod J. Valoch. Brno: Dům umění města Brna, 1990. [24] s.

References:

- Bate D. *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent*. London, I. B. Tauris Publ., 2004. 240 p.
- Bauerova J. *Petr Balíček – fotograf*. Opava, 2012. 123 p. (in Czech)
- Benjamin W. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Publ., 1973. 155 p. (in German)

- Bouqueret C. *Raoul Ubac. Photographie*. Paris, Léo Scheer Publ., 2000. 282 p. (in French)
- Brandt B. A statement of photography by Bill Brandt. *Bill Brandt Archive Ltd*. Available at: <http://www.billbrandt.com/Library/statementbybrand.html> (accessed: 30.03.2015)
- Breton A. *Manifesto du surréalisme*. Paris, Gallimard Publ., 1985. 177 p. (in French)
- Dufek A. *Vilém Reichmann*. České Budějovice, FOTO MIDA Publ., 1994. 300 p. (in Czech and English)
- Frederick Sommer in Context. *National Gallery of Art, Washington*. Available at: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/photographs/frederick-sommer.html> (accessed: 21.04.2014)
- Heiting M. (ed.). *Man Ray*. Paris, Taschen, 2008. 190 p.
- Isaev S. A.; Gal'tsova E. D. (eds.). *Antologïia frantsuzskogo siurrealizma. 1920-e gody (Anthology of French Surrealism. The 1920s)*. Moscow, GITIS Publ., 1994. 392 p. (in Russian)
- Jaguer E. *Les mystères de la chambre noire : le surréalisme et la photographie*. Paris, Flammarion Publ., 1982. 223 p. (in French)
- Krauss R. The Photographic Conditions of Surrealism. *October*, 1981, vol. 19, pp. 3–34.
- Matheson N. (ed.). *The Sources of Surrealism: Art in Context*. Aldershot, Lund Humphries Publ., 2006. 853 p.
- Michal Macků's official web site. Available at: <http://www.michal-macku.eu/> (accessed: 15.10.2019)
- Primus Z. *Miloš Koreček: Phantomasia*. Berlin, ex pose verlag, 1989. 66 p.
- Primus Z. *Vilém Reichmann: Fotografien*. Berlin, ex pose verlag, 1989. 133 p. (in German)
- Sayag A.; Lionel-Marie A. *Brassai: the Monograph*. Boston, New York, London, A Bulfinch Press Book Publ., 2000. 319 p.
- Shik I. A. “Starinnaiia paranoidnaia stena” Leonardo da Vinci v surrealisticheskoï 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)
- Shik I. A. Naidennye ob"ekty v surrealisticheskoï fotografii (Found Objects in Surrealistic Photography). *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva (Actual Problems of Theory and History of Art)*. Vol. 8. Saint Petersburg, St. Petersburg Univ. Press Publ., 2018, pp. 527–534. DOI: <http://dx.doi.org/10.18688/aa188-5-51>
- Valoch J. (intr.). *Vilém Reichmann: grafogramy a kresby: kat. výstavy, Brno 27. 11. 1990 — 01. 01. 1991*. Brno, Dům umění města Brna Publ., 1990. 24 p. (in Czech)