

Шик Ида Александровна

ЭСТЕТИКА РАЗРУШЕНИЯ В СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ФОТОГРАФИИ

Статья посвящена выявлению особенностей интерпретации мотивов живописного разрушения в сюрреалистической фотографии. Автор акцентирует внимание на том, что образы энтропии являются для фотографов-сюрреалистов резервуарами случайной красоты, рожденной временем, отправной точкой для творческой фантазии, источником психолого-философской и историко-политической рефлексии. Автор заключает, что, обращаясь к мотивам разрушения, фотографы актуализируют такие ключевые концепты сюрреализма, как автоматизм, принцип визуальной аналогии, чудесное, объективный случай, сюрреальность.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/3-1/57.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 3(77): в 2-х ч. Ч. 1. С. 201-205. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/3-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

THE USSR RAILWAYMEN PROVIDING WITH FOOD, HOUSING AND MEDICAL CARE IN THE CONDITIONS OF RADICAL MODERNIZATION OF THE SECTOR (1965-1985)

Shepelev Ivan Andreevich

Omsk F. M. Dostoevsky State University

shepelev.ivan@mail.ru

The article deals with the key issues of the social policy of the railway sector of the USSR: providing with food, housing and medical care in modernization conditions since the middle of the 1960s to the middle of the 1980s. The mentioned spheres of social policy are considered as elements of the transport infrastructure, which had formed by the 1960s. The paper discloses functions of the social sphere of transport, touches upon issues of self-sufficiency of the industry. The author evaluates general effectiveness of the social-everyday sphere of the railway transport of the USSR.

Key words and phrases: railway; transport; living conditions; food; health.

УДК 77.04; 7.037.5

Искусствоведение

Статья посвящена выявлению особенностей интерпретации мотивов живописного разрушения в сюрреалистической фотографии. Автор акцентирует внимание на том, что образы энтропии являются для фотографов-сюрреалистов резервуарами случайной красоты, рожденной временем, отправной точкой для творческой фантазии, источником психолого-философской и историко-политической рефлексии. Автор заключает, что, обращаясь к мотивам разрушения, фотографы актуализируют такие ключевые концепты сюрреализма, как автоматизм, принцип визуальной аналогии, чудесное, объективный случай, сюрреальность.

Ключевые слова и фразы: сюрреализм; фотография; руины; автоматизм; принцип визуальной аналогии; чудесное; сюрреальность.

Шик Ида Александровна

Государственный Эрмитаж, г. Санкт-Петербург

ida.shik@bk.ru

ЭСТЕТИКА РАЗРУШЕНИЯ В СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ФОТОГРАФИИ

Начиная с XVII века, искусство проявляет интерес к тому, что подвержено старению и распаду. Эстетика живописного разрушения, в XVIII веке заявившая о себе в руинированных пейзажах Г. Робера и Дж.-Б. Пиранези, сохраняет свою актуальность и в современных снимках заброшенных городов Н. Кандера.

Проблематика старого и разрушенного получает широкое освещение в одном из самых значительных направлений искусства XX века – сюрреализме. Сюрреалисты обращаются к ней в теоретических сочинениях, статьях, прозе и поэзии, а также в живописи, графике, коллаже, кино и фотографии. Для сюрреалистической фотографии эстетика устаревшего и разрушенного становится своего рода «визитной карточкой». Фотографы-сюрреалисты исследуют широкий спектр мотивов разрушения: от «аристократических» руин, занимающих «привилегированной разновидностью останков» [4, с. 87] до более «демократичных» старых стен, разбитых кладбищенских монументов, потрескавшихся тротуаров, почти развалившихся дверей и полуразложившегося мусора. По словам В. Кемпа, фотография со времен своего появления питает стойкий интерес к мотивам разрушения [12] – достаточно вспомнить снимки таких известных мастеров, как Генри Фокс Тальбот, Гюстав ле Грей, Эжен Атже и др. Фотографы-сюрреалисты, унаследовавшие от Э. Атже интерес к «забытому и заброшенному» [1], продолжают эту традицию и в то же время доводят ее до своего апогея. Такие исследователи, как В. Кемп [12], И. Уолкер, К. Фиялковски, М. Ричардсон [9], К. Срп [8; 19], Л. Биджовска [8], З. Примус [18], А. Меек [15] и др. отмечают интерес отдельных фотографов-сюрреалистов к теме живописного разрушения, однако целостное представление о репрезентации образов энтропии в сюрреалистической фотографии еще не сформировано. Цель данной статьи – провести анализ специфики интерпретации мотивов разрушения в сюрреалистической фотографии и выявить ее связь с концептуальной программой сюрреализма.

Сюрреалисты наследуют от искусства XVIII-XIX вв. интерес к образу руин, относя его в «Манифесте сюрреализма» (1924) к эстетической категории *чудесного* наряду с современным манекеном [5, с. 359]. Анализируя анатомию сюрреалистического *чудесного*, Х. Фостер отмечает, что манекены и руины являются коллапсом «природного и культурного», «одушевленного и неодушевленного», демонстрирующим «имманентность смерти в жизни» и «встречу движения с покоем», которые впоследствии станут неотъемлемыми условиями появления *конвульсивной красоты* [10, р. 21-23] – еще одной эстетической доминанты сюрреализма. Кроме того, апеллируя к идее «имманентности смерти в жизни», сюрреалисты актуализируют такую традиционную коннотацию образа руин, как напоминание о том, что все подвержено разрушению, старению, распаду. Бессознательное, природное, инстинктивное всегда берет верх над сознательным, культурным, рациональным. В эссе

«Природа уничтожает прогресс и превосходит его» (1937) Б. Пере с упоением описывает реванш природы над цивилизацией [16], а в статье «Руины: руины руин» (1939) [17] акцентирует внимание на том, что процесс разрушения носит бесконечный характер.

Одним из первых обращений к теме разрушения в сюрреалистической фотографии являются 5 снимков мрачных развалин замка Лакост, выполненных чешским фотографом-сюрреалистом Й. Штырским во время путешествия в бывшую резиденцию маркиза де Сада в 1932 г. Снимая руины в деталях, Штырский «зафиксировал резкие переходы между освещенными солнцем и погруженными в глубокую тень частями замка, обшарпанные стены, поросшие буйной растительностью, проходы, пустые окна и вид сквозь развалины на Прованскую сельскую местность» [8, s. 207]. Фотограф «находил удовольствие в съемке фрагментов, понимая, что нет никакой возможности реконструировать целое» [Ibidem]. В эссе «Земля маркиза де Сада», опубликованном в журнале *Rozprawy Aventina* (1933-1934, № 1), которое сопровождали две из пяти фотографий замка Лакост, Штырский писал: «радость поэтов – в наблюдении, как Ничто разъедает формы, когда-то бывшие прекрасными, как пустота проникает в сердца, когда-то полные жизни, как все вокруг них тяготеет к смерти, как все отбрасывается в прошлое, в то время как доброта старения отвергает их собственные сердца» [Цит. по: Ibidem]. Квинтэссенцией страсти Штырского к «распаду и исчезновению» [Ibidem, s. 343] являются его снимки кладбищенских монументов, красноречиво напоминающие: *memento mori*. На заброшенных кладбищах Праги и чешских пригородов фотограф фиксирует меланхоличные образы энтропии: крохотный, изъеденный эрозией памятник в форме волюты (Без названия, 1934) навеивает ощущение тоски и одиночества, а влачившая по земле мужская рука (Без названия, 1934) и лежащая вниз головой девичья фигурка (Без названия, 1934) создают сюрреалистическое впечатление одухотворения неживого. Проникнутый *черным юмором* снимок упавшего перевернутого креста и отвалившейся от него фигурки Спасителя, подчеркивает критическое отношение Штырского к христианству с его верой в «вечную жизнь» [Ibidem, s. 344].

Несколько более «философское» отношение к смерти характерно для интерпретации этой темы в творчестве американского фотографа К. Д. Лафлина, в частности, для его снимков старых кладбищ Нового Орлеана. Благодаря освещению и выбору точки съемки кладбищенские монументы обретают у Лафлина новые значения: например, на снимке «Теневое лицо» (1940-1975) покосившийся памятник благодаря игре света и тени оживает, обретая свое лицо. Трансформации подвергается и голова ангела с отбитым носом, совмещенная с могильным камнем и снятая в лучах заката («Поэма на закате», 1949). «Поэма на закате» в плане иконографии вызывает ассоциации с фотографией Ли Миллер «Месть культуре» (1940), запечатлевшей упавшую статую среди груды обломков, хотя смысл снимков противоположен: в первом случае – это романтизация разрушения, во втором – мрачная фиксация военного варварства.

Итак, образы энтропии не только напоминают о бренности бытия, но и порождают новые смыслы и новую случайную красоту. Процесс «бесконечного рождения и разрушения» [2, с. 13] настойчиво заявляет о себе в снимках старых стен и других живописных поверхностей, созданных фотографами-сюрреалистами [7]. Они могут быть представлены как эстетически-самоценный объект, содержать в себе легко считываемые формы, могут быть дополнены изображениями. Снимки Брассая («Стена дома», после 1932) и Й. Штырского (Без названия, 1934), запечатлевшие тронутые временем поверхности стен, предлагают насладиться красотой живописного разрушения, которое одновременно способствует рождению новых образов в воображении художника/зрителя. В своих работах фотографы-сюрреалисты следуют совету Леонардо да Винчи, предлагавшему рассматривать живописные поверхности стен, камни, облака, пепел огня, грязь в поисках вдохновения [3, с. 79-80]. Красота спонтанности, возможность найти в случайных образах «удивительнейшие изобретения» [Там же, с. 80], ценимая Леонардо, приобретает для фотографов-сюрреалистов первостепенную важность в связи с эстетикой *автоматического*, свободного от рационального контроля, непреднамеренного творчества. На снимке Э. Медковой «Стена» (1951) ничем не примечательная на первый взгляд вертикальная поверхность, испещренная трещинами, дырками и запачканная пятнами, в конечном счете поражает зрителя своей красотой, поскольку каждый ее элемент начинает казаться тщательно продуманным и находящимся на своем месте.

Нередко формы, предлагаемые разрушающимися поверхностями, носят вполне законченный характер. Э. Медкова демонстрирует удивительную способность к обнаружению и раскрытию антропоморфных форм в неодушевленных объектах по принципу *визуальной аналогии*. Любимый мотив Медковой – голова, всегда различная по форме и выражению («Снежная голова», 1949, «Две головы», 1954). Как отметил К. Сrp, «Медкова обнаруживала головы там, где никто другой не мог их найти. Она фиксировала их существование посредством фотографий. <...> Она использовала внешнюю поверхность, чтобы выразить скрытые идеи, которые она адаптировала, объединяя, и идентифицировала так, чтобы они в конечном итоге выражали нечто иное» [19, s. 11].

Тронутые временем живописные поверхности стен также используются фотографами-сюрреалистами в качестве элемента произведения. На снимке К. Д. Лафлина «Фигура перед трансформировавшейся стеной. Тайна движения. № 1» (1981) стоящая перед старой стеной молодая женщина постепенно поглощается ею, теряя свои границы, *мимикрируя*. Подобные метаморфозы происходят и на снимке «Твердое и Прозрачное» (1941-1975), объединившем женскую фигуру, лицо которой скрыто вуалью, и старую, осыпающуюся стену, заросшую плющом, в единое целое. Сама реальность в этих работах становится зыбкой, *проницаемой*, постепенно трансформирующейся в *сюрреальность*.

Для сюрреалистов архитектура обладает выраженным психологическим измерением, являясь репрезентантом как индивидуального, так и коллективного бессознательного. Подобный подход к архитектуре характерен для работ «охотника за руинами» К. Д. Лафлина, на протяжении многих лет снимавшего обветшалые дома Нового Орлеана, полуразрушенные плантации Луизианы и нижней долины Миссисипи, а также

американскую архитектуру Викторианской эпохи (книга «Призраки на Миссисипи» 1948 г. и др.). Лафлин пытался сохранить в своих фотографиях архитектуры XIX в. образ исчезающего прошлого, как некогда Э. Атже в своих снимках старый, становящийся историей Париж. На снимке «Элегия острова Мосс» (1940) в центре композиции мы видим призрачную фигуру, смотрящую вниз, запечатленную на фоне раскидистого дерева и буйной растительности; на поверхности снимка словно *проступает* призрачный облик старинного дома, кажущийся видением. Лафлин мастерски стирает грань между реальным и фантомным, наполняя снимок тенями и отражениями. Женская фигура и дом – призраки прошлого, да и само пространство подобно наваждению. На снимке «Мосс плачет» (1947) перед нами старинные заброшенные домики плантации, построенной в 1835-1839 гг., на заднем плане и ионические капители канелированных колонн на переднем. Старый мир разрушается – и Лафлин документирует его смерть. Квинтэссенция этого разрушения – снимок «Последний звон» (1946), запечатлевший колокол, повисший на обгоревшей деревянной балке так, что он кажется летящим в никуда. Фотоколлаж «Элегия старого Юга, № 2» (1946), раскрашенный фотографом вручную, демонстрирует «зловещую ночную сцену» [11, р. 215]. Полуразрушенный двухэтажный фасад плантации «дяди Тома» используется как «решетчатая структура, которая включает в себя или обрамляет другие изображения, пару между каждой колонной, разделенной перилами балкона. Эти микро-предметы понимаются как “символы Юга, который когда-то существовал”» [Ibidem]. Среди них – склеп, старинное платье, руины, колонна, портик, зеркало, отражающее повисшую в пространстве женскую мраморную голову, кусочек неба и т.д. Сама плантация «была разрушена за шесть лет до того, как Лафлин создал этот фотоколлаж» [Ibidem]. «Элегия старого Юга, № 2», проникнутая ностальгией, в то же время оставляет ощущение *жуткого*, возникающего при встрече с чем-то, некогда знакомым, но давно забытым [6], которым увлечено искусство сюрреализма. Лафлин сталкивает зрителя с прошлым, воспоминания о котором вытеснены в коллективное бессознательное и теперь возвращаются в виде ночного кошмара.

Посредством репрезентантов разрушения фотографии-сюрреалисты апеллируют также к вытесненному в индивидуальное бессознательное. На снимке Лафлина «Дом прошлого» (1948) в интерьере старинного дома *проявляется* безликая женская фигура в прозрачном одеянии, сидящая в кресле-качалке. Своеобразный «дом прошлого» – материнское тело, и порой взрослому человеку сложно отказаться от желания восстановить утраченное единство. Символом этого «дома прошлого» – материнской утробы – становится обветшалое здание, одно из воплощений *жуткого* [10, р. 163-182]. Предельно отчетливо фантазия о возврате в материнское тело выражена в произведениях Ф. Вудман [14], работавшей с концептуальной программой сюрреализма в 1980-е гг. Серия снимков «Дом» представляет собой автопортреты Вудман в пространстве заброшенного старинного дома, в котором она стремится исчезнуть, спрятавшись за камином («Дом № 4», 1975-1976) или слившись со стеной («Дом № 3», 1975-1976). В серии «Пространство» (1975-1978) Вудман развивает эту тему: она то пытается замаскировать свое тело под отстающими от стены обоями, напоминая о сюрреалистическом понимании *мимикрии как поглощению тела пространством* [13, р. 45-56], утрате субъективности, то помещает его в огромный аквариум, испытывая потребность в ограничении пространства, в защите.

Образы энтропии становятся для сюрреалистов не только объектами эстетического почитания и психолого-философской рефлексии, но средством анализа социально-политических проблем. Как показал Х. Фостер, сюрреалисты активно используют образы устаревшего/разрушенного (архитектура XIX – начала XX в. у Л. Арагона и С. Дали, иллюстрации из журналов XIX в. у М. Эрнста и т.д.), чтобы фрустрировать капиталистическое общество самым фактом наличия у него «истории», прошлого и провести критику его идеалов [10, р. 162]. В известной статье «Руины: руины руин» (1939) Б. Пере «представляет капиталистическую динамику инноваций как процесс крушения: “одна руина”, пишет он, “вытесняет предыдущую и уничтожает ее”. Это крушение не является сюрреалистическим использованием истории; оно гораздо ближе к злоупотреблению ею в фашистских и тоталитарных системах. Посмотрите на то, как Муссолини прославляет Древний Рим только для того, чтобы предать его республиканские ценности, – предлагает Пере, – или то, как Сталин вспоминает о Ленине только для того, чтобы предать его взгляды. Своим напоминанием о том, что подавляется, такая история противоположна сюрреалистической концепции истории, которая разрушается, чтобы быть восстановленной через активное возвращение вытесненного» [Ibidem, р. 166]. Статья Пере сопровождалась фотографиями Парижской фондовой биржи, Эйфелевой башни и Оперы, «монументов буржуазии как руин еще до того, как они разрушились» [Ibidem], созданных Р. Юбаком. Благодаря фотографическим манипуляциям эти памятники выглядят как «ископаемые», как «останки животных» [Ibidem]. Таким образом, «историчность буржуазного режима изображается через нарочитую архаичность его форм: его трансцендентальные амбиции опровергаются через репрезентацию самих символов его желания как руин» [Ibidem, р. 166-167].

Рассуждения Пере о бесконечности и тотальности разрушения превратились в мрачную реальность с началом Второй мировой войны. Репрезентация разрушения в сюрреалистической фотографии в военный период приобрела весьма прямолинейный характер. В серии «Поэма опустошения», к созданию которой К. Д. Лафлин приступил вскоре после начала Второй мировой войны, он стремился «воссоздать мифологию современного мира. Эта мифология <...> является воплощением наших страхов и разочарований, желаний и дилемм» [Цит. по: 11, р. 213]. Своеобразный психоанализ истории Лафлин проводит в работе «Дом истерии» (1941). В дверном проеме обгоревшего дома мастер помещает женскую фигуру, лицо которой закрыто, а руки совершают судорожные движения. Зловещий характер пространству снимка придает игра теней «обуглившихся балок крыши» [Ibidem, р. 214]. Сгоревший дом отсылает к пожару Второй мировой, а драматическая поза фигуры напоминает зрителю о сумасшедшем танце Смерти военного времени. «Дому истерии» близок другой снимок К. Д. Лафлина – «Деструктивное желание. Зеркало безумия» (после 1940), запечатлевший

зеркальное отражение полуразрушенного дома, внутри которого стоит женская фигура в черном платье, прикрывающая лицо веером; вытянутая рука на переднем плане, словно просящая о помощи, придает снимку зловещий характер. Разрушение, поэтизируемое Лафлином, в историческом контексте приобретает характер «безумия», «деструктивного желания», охватившего человечество. В работах «Хайль, Гитлер» (1941) и «Голова в стене» (1945) Лафлин осуществляет еще более прямолинейную критику войны, используя мотив руин. Предельно драматичен снимок «Куда мы идем?» 1940 г., на котором мастер запечатлел женщину в черных одеждах с блюдом сложной формы вместо лица, стоящую на фоне лежащего в руинах города. Работа «представляет дилемму тех, кто не может найти дом в мире, который поддался смерти и безумию. Глаза глядят в одну сторону, ноги идут в другую, выражая наше смятение. Глаза смотрят в прошлое <...>, в то время как ноги должны идти по направлению к ужасному миру будущего – возможного будущего разрушенных городов, опустошенной цивилизации и, возможно, конца человечества» (К. Д. Лафлин) [Цит. по: 15, р. 32]. Довоенные снимки обшарпанных стен, наполовину стертых плакатов, полуразрушенных монументов приобрели новые смысловые коннотации в книге Й. Штырского и Ф. Хейслера «На иглах этих дней» (1941), посвященной войне и нацистской оккупации, метафорически рассказывая о массовых смертях и разрушениях и передавая ощущение безысходности.

Если «антивоенные» снимки К. Д. Лафлина носят постановочный характер, а работы Й. Штырского были созданы еще до войны, то другие фотографии, близкие сюрреализму, фиксируют реальные разрушения времен Второй мировой войны. Фотография Л. Миллер «Разрушенная улица. Площадь Шатобриана. Сен-Мало, Франция» (1940) запечатлела городскую улицу, полностью превратившуюся в руины, словно в фантазиях художников и поэтов, а на снимке Б. Брандта «Собор святого Павла в лунном свете» (1942) темные силуэты зданий на фоне серого неба и лежащая перед ними груда обломков напоминают мрачный сюрреалистический кошмар. В серии снимков «Раненый город» (1945-1947) В. Райхманн запечатлел разрушения послевоенного Брно со смешанными чувствами «интереса, иронии и отчаяния» [9, р. 130]. На снимке «Сувенир» мы видим заброшенный дом, огромная дыра в стене которого (вероятно, результат попадания бомбы) обнажает его мрачное, пустое нутро. Работа «Ужасы войны» запечатлела полуразрушенную фигуру Атланта (ее нижняя часть отсутствует). Мастер создает здесь мрачную атмосферу соответствующего освещения: верхняя часть снимка погружена в тень, нижняя освещена. Беспросветное настоящее словно нависает над зрителем, напоминая о трагическом прошлом. Хотя на снимках отсутствуют люди, «метафорически все образы являются замаскированными отражениями человеческого опыта», напоминая зрителю о «множестве реальных человеческих жертв» [Ibidem].

В послевоенной сюрреалистической фотографии репрезентанты разрушения обрастают новыми смысловыми коннотациями. Социально-политическая обстановка послевоенной Чехословакии, неблагоприятная для представителей авангарда, нашла отражение в образах энтропии, созданных чешскими фотографами-сюрреалистами. Снимки антропоморфных форм, предлагаемых разрушающимися поверхностями, созданные Э. Медковой, создают параноидальный эффект вездесущего присутствия Другого, невидимого, но способного наблюдать. Нередко они приобретают откровенно тревожный характер: словно обезглавленное туловище видит зритель в ее работе «Торс» (1962), внимательно смотрят «Глаза» (1965), а «Крик» (1963) запечатлел раскрытый в вопле отчаяния рот. По мысли К. Фиалковски, эти образы «приглашали повседневность обнажить ее собственное реальное функционирование, ее бессознательное – и в дополнение произвести свою критику политики, общества» [Ibidem, р. 97]. Их появление, кажется, происходит по воле «объективного случая, ведущего игру с правдоподобием» [2, с. 68]: развивая в себе «дар параноической интерпретации» [Там же] найденных образов, человек получает возможность найти ответы на свои внутренние запросы, узнать свое будущее и, как можно добавить, рассказать об актуальных проблемах современности. Критическим потенциалом обладает и творчество А. Ножички, включающее себя широкий спектр образов энтропии: старые кладбища, обшарпанные стены с оборванными плакатами и облупившейся штукатуркой, полуразложившийся мусор (циклы «Дополнительное свидетельство», 1958-1960 гг., «На земле», 1958-1962 гг. и др.). В отличие от снимков Медковой, построенных на *принципе визуальной аналогии*, работы Ножички сопротивляются любым «играм в ассоциации». Оппозиционные в своей бессюжетности и безрадостности официальному искусству, его фотографии невольно становятся инструментом критики существующего порядка.

Итак, репрезентанты живописного разрушения становятся для фотографов-сюрреалистов резервуарами случайной красоты, рожденной временем, отправной точкой для творческой фантазии, источником психолого-философской рефлексии, а также инструментом для критики историко-политических реалий. Обращаясь к мотивам разрушения, фотографы-сюрреалисты актуализируют такие ключевые концепты движения, как *автоматизм*, *принцип визуальной аналогии*, *чудесное*, *конвульсивная красота*, *объективный случай*, *сюрреальность*.

Список литературы

1. **Беньямин В.** Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / пер. с нем. М.: Медум, 1996. 240 с.
2. **Бретон А.** Безумная любовь / пер. с франц. М.: Текст, 2006. 188 с.
3. **Леонардо да Винчи.** О науке и искусстве / пер. с итал. СПб.: Амфора, 2006. 414 с.
4. **Лишаев С. А.** Игра руин (материалы к эстетической аналитике руины) // *Mixtura verborum* 2013: время, история, память: философский ежегодник. Самара: Самарская гуманитарная академия, 2014. С. 84-100.
5. **Поэзия французского сюрреализма:** антология. СПб.: Амфора, 2003. 502 с.
6. **Фрейд З.** Жуткое // Фрейд З. Собрание сочинений: в 10-ти т. М.: ООО «Фирма СТД», 2006. Т. 4. С. 261-298.

7. Шик И. А. «Старинная параноидная стена» Леонардо да Винчи в сюрреалистической фотографии // Актуальные проблемы теории и истории искусства. СПб.: НП-Принт, 2016. Вып. 6. С. 582-591.
8. Bydžovská L., Srp K. Jindřich Štyrský. Praha: Argo, 2007. 587 s.
9. Fijalkovsky K., Richardson M., Walker I. Surrealism and Photography in Czechoslovakia. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd., 2013. 198 p.
10. Foster H. Compulsive Beauty. Cambridge: The MIT Press, 1993. 313 p.
11. Kachur L. Clarence John Laughlin, The Regionalist Surrealist // Journal of Surrealism and the Americas. 2008. Vol. 2. № 2. P. 209-226.
12. Kemp W. Images of Decay: Photography in the Picturesque Tradition // October. 1990. Vol. 54. P. 102-133.
13. Kraus R. Corpus Delicti // October. 1985. Vol. 33. P. 31-72.
14. Liu C.-J. Francesca Woodman's Self-Images: Transforming Bodies in the Space of Femininity // Woman's Art Journal. 2004. Vol. 25. № 1. P. 26-31.
15. Meek A. J. Clarence John Laughlin: Prophet without Honor. Jackson: UP of Mississippi, 2007. 218 p.
16. Peret B. La Nature devore le progres et le depasse // Minotaure. 1937. № 10. P. 20-21.
17. Peret B. Ruines: ruine des ruines // Minotaure. 1939. № 12-13. P. 57-65.
18. Primus Z. Alois Nožička: komplementární svědectví = Complementary Evidence. Praha: Kant, 2003. 183 s.
19. Srp K. Emila Medková. Praha: Torst, 2005. 154 s.

ESTHETICS OF DESTRUCTION IN SURREALISTIC PHOTOGRAPHY

Shik Ida Aleksandrovna

The State Hermitage Museum in St. Petersburg

ida.shik@bk.ru

The article is devoted to identifying peculiarities of interpreting motives of picturesque destruction in surrealistic photography. The author emphasizes the fact that for surrealistic photographers entropy images are reservoirs of accidental beauty originated by time, stimulators of creative fantasy, a source of psychological-philosophical and historical-political reflection. The paper concludes that, referring to destruction motives, photographers actualize such key surrealistic concepts as automatism, the visual analogy principle, the miraculous, objective chance, sur-reality.

Key words and phrases: surrealism; photography; ruins; automatism; visual analogy principle; the miraculous; sur-reality.

УДК 908

Исторические науки и археология

В статье показаны результаты авторского исследования фондов Государственного архива Хабаровского края. Введены в научный оборот новые источники, позволяющие расширить представления о мероприятиях региональных органов партийной и советской власти по привлечению населения приграничных территорий к охране дальневосточной государственной границы. Данные о вкладе населения рассматриваются на фоне повседневной службы пограничников в условиях напряженной политической обстановки предвоенных лет.

Ключевые слова и фразы: граница на Дальнем Востоке СССР; пограничный округ; пограничная застава; колхозы на приграничных территориях; милитаристская Япония; провокации на границе.

Шулепов Денис Юрьевич

Тихоокеанский государственный университет, г. Хабаровск

ShulepowD@mail.ru

НАСЕЛЕНИЕ ПРИГРАНИЧНЫХ ТЕРРИТОРИЙ И ПОГРАНИЧНЫЕ ВОЙСКА НА ОХРАНЕ ДАЛЬНЕВОСТОЧНОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ГРАНИЦЫ В ПРЕДВОЕННЫЕ ГОДЫ (1939 Г. – НАЧАЛО 1941 Г.)

В наши дни перед Россией встают новые угрозы безопасности. Прежде всего, это международный терроризм, коррупция и незаконное перемещение через государственную границу Российской Федерации наркотических средств, психотропных веществ, оружия, товаров и грузов, запрещенных к ввозу на территорию страны, а также организация каналов незаконной миграции и распространение тяжелых заболеваний. Кроме того, из-за напряженной международной обстановки снова велик риск политических обострений и военных конфликтов. Именно поэтому успешный опыт Советского государства по привлечению местного населения к охране государственной границы и система мер укрепления пограничного контроля на Дальнем Востоке СССР в предвоенный период вполне актуальны сегодня.

Автор данной статьи ставил задачу расширить представления о мероприятиях региональной партийной и советской власти по привлечению населения приграничных территорий к охране дальневосточной государственной границы на фоне повседневной службы военных пограничников. Во второй половине 1930-х гг. по причине осложнения международной политической обстановки, усиления политических амбиций в регионе милитаристской Японии Советское правительство проводило мероприятия по стратегическому укреплению дальневосточных пограничных рубежей.