

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ЧЕШСКОГО ФОТОХУДОЖНИКА ЙОЗЕФА СУДЕКА

Пашук М. А.

*Пашук Мария Александровна / Pashuk Maria Alexandrovna - студент-магистр,
факультет международных отношений и зарубежного регионоведения,
профиль: восточноевропейские исследования,
Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва*

Аннотация: в статье нарисован психологический портрет чешского фотохудожника Йозефа Судека. С помощью трудов видных психологов и психиатров выделены главные этапы жизненного пути, которые ключевым образом повлияли не только на психологический и психиатрический портрет фотохудожника, но и на всю его творческую манеру. С помощью работ Зигмунда Фрейда делается попытка проанализировать ключевые моменты психологии Йозефа Судека, а также мотивы его творчества. В статье был использован огромный массив источников личного происхождения, которые дают возможность наиболее четко и ясно понять черты психологии фотохудожника.

Ключевые слова: Йозеф Судек, Прага, Чехословакия, Чехия, фотография, фотохудожник, Собор Святого Вита, Первая мировая война, Вторая мировая война, искусство, архитектура.

События детства, юности, ошибки прошлого и настоящего несомненно, влияют на психологию человека. По мнению многих психологов и психиатров, проблемы природы художественного творчества скрываются именно в детстве и юности. Именно тогда формируются яркие детали психологического портрета каждого человека, а также под воздействием значительных исторических событий (войны, эмиграции, экономических кризисов), общественных настроений, морали, религии. В таком ракурсе фотографическое творчество Судека представляет интерес не только с точки зрения искусствоведения, но и как специфический источник для изучения истории и культуры Европы в наиболее драматические периоды XX века.

Необходимо отметить, что Судек был ампутантом. Он никогда не жаловался на свою инвалидность. Вернее даже сказать, он неохотно говорил про нее. Но его потеря и жизненные обстоятельства сильно влияют на его творчество. Возможно, Судек пытался скрыть психологическую травму вследствие своей ампутации, однако, автопортреты Судека, сделанные до Первой мировой войны и после нее, показывают масштабность изменения личности фотохудожника. Опрятно одетый, в шляпе, молодо выглядящий человек, точно такой же, как и на снимке, сделанном уже после войны, но там Судек уже прячет правую сторону. Через несколько лет человек на снимке (Йозеф Судек) уже более мрачный, выглядящий намного старше своих лет, и ампутированная рука как будто нарочно обрезана из кадра, как бы игнорируя деформацию тела. В конце концов, этот человек становится неопрятным, хмурым и наличие ампутации уже четко продемонстрировано (Фото № 1, № 2, № 3).

Таким образом, можно сделать вывод, что ампутация не только влияет на внутренний мир, психическое состояние и творчество Судека, но и на его внешний мир в целом.



*Рис. 1. Фото Йозеф Судека.
Перед ранением 1910-1914 гг.*



*Рис. 2. Фото Йозеф Судека.
После ампутации. 1920 год*



*Рис. 3. Фото Йозеф Судека.
Дом Инвалидов. Прага 1930-е гг.*

После войны Судек не вступал в интимные отношения, соответственно ни жены, ни детей у фотографа не было. Друг Судека и его куратор выставок Жденек Кишнер писал: «Он никогда не оборачивался, когда мимо проходила красивая девушка. Все, что казалось хоть чуть-чуть сексуальным, для него являлось «грехом». Возможно, что интимные истории его жизни выражали мысли Судека о том, что его тело заслуживает любви и близости, но из-за своей деформации он не способен дать их. Отмечу, что важнейшим понятием фрейдовской психологии творчества является «сублимация», которая обозначает отклонение либидинозной (сексуальной) энергии от непосредственно сексуальных целей

(объектов) и переориентацию её на решение творческих задач. Хотя Судек неклассический пример этой теории, эта концепция имеет место быть, исходя из фактов его биографии.

Потребность в общении, по моему мнению, он искал в своих друзьях. Очень много своего времени он «инвестировал» в друзей, для многих до конца своей жизни. Но исключая «Музыкальные вторники», обеды с близкими друзьями и посещение концертов, Судек жил как монах, полностью верный своему творчеству, с помощью которого он символизировал и преобразовывал свою утрату.

На фотографии «Деталь крыла в стиле барокко» изображен фрагмент статуи ангела (рисунок 4).

Туловище статуи разделено пополам кадром по правому краю. Это напоминает автопортрет, на котором вся правая часть Судека как бы дематериализована, ее поглощает темнота (рисунок 5). Отмечу, что на обоих изображениях в центре кадра изображена рука, которая согнута в локте.



*Рис. 4. Деталь крыла в стиле барокко.
Фотография Йозефа Судека 1953 год*



*Рис. 5. Автопортрет Йозефа Судека
1920-е гг.*

На фотографии Судек держит нож, возможно, для того, чтобы сбалансировать изображение, считая, что нож поможет заменить ампутированную руку. На фотографии с ангелом, по мнению автора, статуя обрезана Судеком умышленно, несмотря на то, что Анна Фарова предполагает, что это могло произойти из-за ошибки печати [11, с. 90]. По-видимому, Судек проводит параллель с собой; он указывает на тот факт, что как он без руки не чувствует себя полноценным, так и ангел без крыла не сможет взлететь.

Природа, деревья в частности, всегда были важнейшими темами фотографий Судека. Одни снимки были наполнены живыми деревьями с пышной, густой листвой, а другие изуродованными деревьями с кривыми стволами и больной корой. По мнению американского психиатра Адель Туттер, антропоморфные характеристики деревьев были идентификацией самого Судека [15, с. 428]. Туттер считает также, что такой объект для фотографий Судек выбирал не только из-за того, что видел в деревьях изувеченного себя, но и из-за того, что он рано потерял отца. Он видит в них потерю своего друга, опоры и защитника, а может, и потерю своей образной «правой руки».

Отходя от темы с потерей руки, очень важно проанализировать детство Судека, которое, несомненно, сильнейшим образом влияет на его творчество. Известно, что мать Судека потеряла много близких ей людей, в том числе первого ребенка и мужа. Если брать во внимание семейный портрет, на котором изображен Йозеф, его сестра Божена и мать Йоханна, можно увидеть совершенно пустые глаза матери (Фото № 6).



*Рис. 6. Семья Судека. Фотография
Бохумила Блудилова. Колин. Без даты*

Она сидит в нейтральном положении, не глядя в камеру. Сложно судить по снимку о состоянии человека, но письменные источники доказывают нестабильное психическое состояние матери. Анна Фарова в своей работе приводит фрагмент интервью Судека, где он вспоминает о своем детстве. «Нам в школе дали задание: описать традиции в сочельник в нашей семье. Мамочка зажгла свечи и сказала: «Чья свеча погаснет первой, тот умрет первый...»». А маленький Йозеф проиллюстрировал это задание двумя черепами [11, с. 75]. По моему мнению, эти свечи «отражены» на некоторых снимках Судека и в его воспоминаниях. Именно такие моменты, на мой взгляд, могут влиять на одержимость Судека «играть» со светом во время съёмки.

Судеку так же, как деревьям и статуям на его снимках, не хватает конечностей. Если брать во внимание изуродованность древних статуй на его снимках, то возможно проследить сильную близость с фотографом (рисунки 7 и 8).

Совершенно очевидно, что на творчество Судека в первую очередь влияет его инвалидность. Можно бесконечно думать, догадываться, что именно значат фотографии Судека, так как интерпретировать личность, не зная самой личности, практически невозможно.

Адель Туттер в своей статье, посвященной личности Судека, приводит несколько точек зрения различных психологов и психиатров. По мнению Филлиса Гринкара, решающей мотивацией творчества является «вечный поиск отца» [14, с. 130]. Предположим, что гипотеза Гринкара верна, однако, по моему мнению «вечный поиск отца» не может быть отделен от его собственного поиска других потерь. Также Туттер приводит мнение Мелани Клайн, которая считает, что, когда зрелый человек теряет близкого, он также чувствует, как будто самые ранние объекты, родители, уходят снова [14, с. 131]. Предполагаю, что теория Клайн во многом опирается на термин «Nachtraglichkeit» (нем. «Последствие»).



Рис. 7. Фотография Йозефа Судека. Без даты



*Рис. 8. Мадонна из Каменного Уезда.
Фотография Йозефа Судека. 1930-е гг.*

Этот термин использовал Фрейд для повторного формирования настоящего опыта в зависимости от прошлого [7, с. 116]. То есть при новой утрате, все потери Судека, которые происходили позже остальных, должны были эмоционально усиливать те события, которые произошли раньше. Также Судек всегда отождествлял себя со своей родиной, он был не готов для ее повторного разделения. Скорее всего, для него это было повтором предыдущих травм. Таким образом, нельзя утверждать, что какая-то определенная травма Судека, будь то потеря отца, руки или разума матери, отражена в конкретной фотографии.

Философ Поль Рикер пишет: «Потеря кого-то - это потеря себя... в той степени, что отношение с тем, кто исчез, образует неотъемлемую часть своей собственной идентичности, [потеря] является подлинной ампутацией себя» [14, с. 132]. Однако, вместо того, чтобы отказаться от идеи, Судек символизирует потерю руки в своих фотографиях образами опустошенных деревьев и изувеченных статуй.

Музой Судека на протяжении многих десятилетий вплоть до конца жизни была Прага. Все самые знаменитые серии снимков посвящены этому европейскому городу. Прага Судека почти всегда очень одинока, и это придает ей особую интимность. В своих воспоминаниях Судек упоминал, что страстно любит Прагу за ее готику и за ее барокко. Он очень боялся, что она со временем может потерять свой облик, облик его юности.

Во время нацистской оккупации Судек переехал в Градчаны (район Праги) и начал еще один цикл фотографий «Третий внутренний двор». В «Tretí nádvoří» находится Собор Святого Вита. Если статуи Святого Вита и Карла IV на фотографиях Судека указывают на почитание Праги как столицы исторических чешских земель, то серия снимков «Tretí nádvoří» указывает на Прагу как столицу Первой Чехословацкой республики. Жденек Киршнер в своей работе говорит об этой серии снимков так: «Эти фотографии — царский венец, установленный Судеком на голову любимой страны».

В это период Судек находится в очень тяжелом моральном состоянии из-за чувства, что его любимой страны может не стать. Он даже возвращается к Собору Святого Вита, который фотографировал 20 лет назад. Возможно, он пытается восстановить свой внутренний мир, как пытался это сделать в середине 1920-х. Думаю, что Судек делает эту серию снимков неслучайно. Он уверен, что Третий двор Пражского Града надежно укреплен Собором Святого Вита и стеной Градчан, и это символизирует источник силы духа, упорства и нерушимости. Возможно, Судек пытается запечатлеть тот город, который помнит, так как боится потерять его облик. А если это случится, это неизбежно окунет его в теорию Фрейда о «последствиях», когда новая потеря неизбежно эмоционально усиливает старые.

Кроме того, Фрейд показывает разрушительное воздействие войны, в случае с Судеком войн, в своей работе «Скорбь и Меланхолия». Фрейд пишет: «Печаль является всегда реакцией на потерю любимого человека или заменившего его отвлеченного понятия, как отечество, свобода, идеал и т.п.» [6, с. 215-

217]. В более широком смысле потеря своей страны приравнивалась к потере самого себя; на 20-м году своей истории родина Судека потеряла свободу, точно так же в 20 лет он потерял свою руку.

В 1926 году у Судека был нервный срыв, после того, как с пражскими музыкантами он отправился в Италию. Он отправился на то место, где потерял свою руку, и хотел найти ее. Полиция искала его несколько дней. После этого случая фотограф никогда не выезжал из страны. Скорее всего, это обусловлено страхом повторной потери. Пересекая границу родины, он лишается части себя. И именно поэтому он не будет пересекать границы Чехии еще раз. Он как бы окружает себя Прагой, считая ее границы надежной защитой для себя. Но это не уменьшает его переживания по поводу уничтожения его родины. По мнению психолога Лихтенштейна, война не только разрушает целостность государства, но и целостность личности, идентифицированной с этим государством.

Тем самым Судек идентифицирует себя с Прагой. Он пытается запечатлеть на своих фотографиях как можно больше фрагментов этого города. Он сам «заточил» себя в ее границы, чтобы обезопасить себя от новых потерь. Но, несмотря на все события, он не бросает фотографию. Творчество — это единственное, что позволяет ему держаться на плаву.

Можно считать, что свет был одной из самых главных забот Судека. Друг Судека, чешский поэт Ярослав Сейферт, который иногда сопровождал Судека по Праге, вспоминает, что Судек закругил свою ладонь, его пальцы образовывали что-то наподобие телескопа. Соня Буллати вспоминает: «Он ждал в течение длительного времени правильного света. Может быть, полчаса, возможно, час. Когда это не происходило, он брал камеру, и мы переходили на более высокое место. И мы снова ждали. Он боролся со светом, как Иаков боролся с ангелом... Он не говорил. Вся церемония была очень медленной, но тяжелой и точной... Он всю жизнь, казалось, вращается вокруг света» [11, с. 90].

С самого начала Судек искал свет везде: в своем родном городе Колине, в Доме Инвалидов, в Мионсе. Можно сказать, что Судек с легкостью играл со светом, что будто не природа управляла световым днем, а Судек мог то зажигать, то гасить его. Он ловко управлялся со светом, отражал лучи призмами и зеркалами, поднимал пыль для особого эффекта, фильтровал лучи через стекло и марлю, отражал лучи во льду и в стакане с водой; в результате всего этого, он находил ту «седьмую сторону» игровой кости.

«В фотографии моя единственная уверенность. И никто не сможет разуверить меня». Именно поэтому он никогда не бросал фотографию, никакие трудности или события не мешали ему заниматься своим любимым делом.

Искусство фотографии для Судека было средством психотерапии, которое спасало его от заболевания и от невротического гнета. Существует немало примеров, подтверждающих эту истину. Например, Н. В. Гоголь утверждал, что он избавлялся от своих пороков и недостатков, вселяя их в своих книжных героев. Герман Гёссе, после того, как побывал на войне, впал в жуткую депрессию. Несколько лет ему не удавалось побороть недуг, только написание романа «Степной волк» помогло ему избавиться от уныния. А.И. Солженицыну и Энтони Бёрджессу творчество в прямом смысле спасло жизнь: Солженицын излечился от рака желудка, а Бёрджесс — от неизлечимого рака мозга. Так с середины XX на Западе и в Европе возникает такой вид лечения, как арт-терапия, т.е. лечение искусством. Конечно, Судек не занимался подобным лечением и врачей не посещал, но очевидно, что искусство фотографии было для него подобно лечению. Образы и предметы на фотографиях, должно быть, заменяли ему его собственные потери.

Согласно теории Фрейда неосуществленные желания вытесняются нередко из области сознания и переходят в сферу бессознательного, где и сохраняются, продолжая оказывать влияние на поведение человека. Стремясь прорваться в сознание, вытесненные желания вступают в борьбу с сознательными представлениями и одерживают над ними вверх во время таких состояний, как сновидения, дневные грёзы и т.д.

Не получив эмоционального удовлетворения в детстве и юности, человек уходит в мир творчества и иллюзий. Трудное в моральном плане детство, военная юность (Судеку было всего 18 лет, когда его забрали на фронт), потеря руки и другие жизненные обстоятельства нанесли фотохудожнику непоправимую психологическую травму, которая полностью изменила личность и творчество фотографа. Нет необходимости быть психологом или психиатром, чтобы заметить в творчестве Судека его личностную деформацию.

Можно сказать, что Судек «добровольно» ампутрует все, что мешало бы, по его мнению, занятию любимым делом — фотографией. Силы, которые он мог бы отдать романтическим чувствам и сексуальным желаниям, он отдает искусству, переориентировав их на решение творческих задач. Камера — его жена, фотоснимки — его дети.

С помощью искусства Судек преодолевает свою утрату. Он намеренно избирает для своих снимков статуи с физическими недостатками (без рук) (Фото №7 и №8), изуродованные деревья с кривыми стволами и больной корой и т.д. Также он компенсирует раннюю потерю отца, своей опоры и защиты. А

его игра со светом во время съёмки указывает на его воспоминания о матери, как она зажигала свечи в Сочельник и читала сказки при свете огня.

Музой Судека всегда была Прага — символ Чехии. На долю художника выпало еще одно трагическое испытание — нацистская оккупация, это также очень сильно влияет на мотивы создания его фотографий, а также на его моральное состояние.

Искусство фотографии спасло Йозефа Судека от личностного распада и психиатрического заболевания. Все его проблемы отражены в мотивах его фотографий, методе и манере фотосъемки. Фотография — это было единственное, в чем он был уверен.

Литература

1. *Иванов В. В.* Бессознательное, функциональная асимметрия, язык и творчество // Бессознательное. Сборник статей. Том 1. Новочеркасск: Агентство «Сагуна», 1994. С. 168-173.
2. *Нуркова В. В.* Зеркало с памятью. Феномен фотографии. М.: РГГУ, 2006. 287 с.
3. *Савчук В. В.* Философия фотографии. СПб.: СПбГУ, 2005. 256 с.
4. *Сараскина Л.* Солженицын. М.: Молодая гвардия, 2009. 959 с.
5. *Паишук М. А.* Прага из объектива чешского фотохудожника Йозефа Судека (1896-1976). // Наука, образование и культура. 2015. № 3. С. 48-50.
6. *Фрейд З.* Печаль и меланхолия // Психология эмоций. М.: МГУ, 1993. С. 215–223.
7. *Фрейд З.* Толкование сновидений. М.: Просвещение, 1991. 512 с.
8. *Фрейд З.* Три очерка по теории сексуальности. М.: Просвещение, 1990. 448 с.
9. *Bullaty S.* SUDEK. New York: Clarson N. Potter, 1978. 189 p.
10. *Farova A.* Josef Sudek. München, 1999. 405 p.
11. *Farova A.* Josef Sudek: Poet of Prague: A deepening vision. // Aperture. 1990b. № 118. P. 22-150.
12. *Heiblirch P.* Remembrance. In *Růže pro Josefa Sudka* [Роза для Судека]. Prague: Belvedere of Prague Castle and the Museum of Decorative Arts, 1996. 289 p.
13. *Sawyer C.* Josef Sudek // Creative Camera, 1980. № 190. P. 11-23.
14. *Tutter A.* Angel With a Missing Wing: Loss, Restitution, and the Embodied Self in the Photography of Josef Sudek // American Imago, 2013. № 70. P. 127-190.
15. *Tutter A.* Metamorphosis and the aesthetics of loss: I. Mourning Daphne—the Apollo and Daphne paintings of Nicolas Poussin // International Journal of Psychoanalysis, 2011. №92. P. 427-449.