

УДК 77.04  
ББК 85.16

**Шик Ида Александровна**

Кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, 125047, Россия, Москва, Миусская пл., 6  
ORCID ID: 0000-0002-7953-6283  
ResearcherID: JBS-7460-2023  
ida.shik@bk.ru

**Ключевые слова:** фотография, сюрреализм, М.А. Дашевский, «московский сюр», искусство XX века

Шик Ида Александровна

# «Московский сюр» Михаила Дашевского



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

**DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-152-181**

**Для цит.:** Шик И.А. «Московский сюр» Михаила Дашевского  
// Художественная культура. 2023. № 4. С. 152-181.  
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-152-181>.

**For cit.:** Shik I.A. "Moscow Surrealism" by Mikhail Dashevsky.  
*Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 152-181.  
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-152-181>. (In Russian)

**Shik Ida A.**

PhD (in Art History), Associate Professor, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russia  
ORCID ID: 0000-0002-7953-6283  
ResearcherID: JBS-7460-2023  
ida.shik@bk.ru

**Keywords:** photography, surrealism, M.A. Dashevsky, "Moscow surrealism", art of the 20th century

**Shik Ida A.**

"Moscow Surrealism" by Mikhail Dashevsky

**Аннотация.** В статье анализируется фотографическое наследие московского фотографа М.А. Дашевского, представленное в книге «Родное ретро. 1962–2002. Фотографическая сага» (2020), сквозь призму сюрреалистической эстетики и проводятся параллели между его работами и произведениями зарубежных фотографов, близких этому художественному течению. Несмотря на то что в России сюрреализм как отдельное направление не был полноценно представлен, элементы, близкие его концептуальной программе, можно встретить в различных видах отечественного искусства XX века. Фотографии М.А. Дашевского предлагают авторскую версию «сюрреализма» или, вернее, «московского сюр», сформировавшуюся как в контексте собственной поэтики фотографа, так и специфики развития российской фотографии в целом. Как и многие работы фотографов-сюрреалистов, снимки Дашевского являются одновременно достоверным рассказом о своей эпохе и ее субъективной интерпретацией. Сюрреалистическая фотография и работы Михаила Ароновича обнаруживают параллели на уровне как выбора мотивов, так и концептуальных и художественных приемов. В числе общих мотивов и тем можно назвать интерес к памятникам, манекенам, витринам магазинов, кафе, антикварным лавкам, блошиным рынкам, репрезентантам живописного разрушения, а также абсурдным ситуациям. Среди применяемых стратегий следует отметить поиск парадоксальных сопоставлений, порожденных самой реальностью, выбор необычного ракурса съемки, работу с надписями в городском пространстве, задействование ассоциативного мышления зрителя. Диалектика реального и фантомного, внутреннего и внешнего, публичного и частного, близкая сюрреалистической эстетике, наделяет работы М.А. Дашевского смысловой многогранностью. Фотографом также активно используется стратегия проникновения одной реальности в другую, порождающая *сюрреальность*, которая получает развитие в его снимках «застекольной жизни» и «накладушках». Неотъемлемой частью работ М.А. Дашевского является присутствующий в них авторский юмор — добрый, лиричный или близкий сюрреалистическому *черному юмору*.

**Abstract.** In the article, the researcher analyzed the photographic heritage of the Moscow photographer M.A. Dashevsky presented in the book *Native Retro. 1962–2002. Photo Saga* (2020) through the prism of surrealist aesthetics, and draws parallels between his works and the works of foreign photographers connected with this art movement. Despite the fact that in Russia, surrealism as a separate trend was not fully represented, it is possible to reveal the elements close to its conceptual program in various types of Russian art of the 20<sup>th</sup> century. In his photographs, M.A. Dashevsky offered the author's version of "surrealism" or, more precisely, a particular "Moscow surrealism". It was formed in the context of both the photographer's own poetics and the specifics of the development of Russian photography in general. Like many works by surrealist photographers, Dashevsky's photographs can be read both as an authentic story about his era and as its subjective interpretation. The researcher reveals parallels between historical photographic surrealism and the works of Dashevsky at the levels of the choice of motives, conceptions and artistic techniques. Their common motives and themes include interest in monuments, mannequins, shop windows, cafes, antique shops, flea markets, images of picturesque destruction, and absurd situations. Among their general strategies it is important to mention the search for "paradoxical juxtapositions" generated by reality itself, the choice of an unusual angle of shooting, the work with inscriptions in the urban space, and the involvement of the viewer's associative thinking. Dialectics of the real and the phantom, internal and external, public and private, which is close to surrealist aesthetics, endows the works of M.A. Dashevsky with semantic versatility. The photographer also actively uses the strategy of one reality penetrating into another, generating surreality, which is developed in his photographs of "glass life" and "overlays". An integral part of the works by M.A. Dashevsky is the author's humor — kind and lyrical or close to surrealist black humor.

Светлой памяти Мастера

## Введение

Михаил Аронович Дашевский (1935–2021) — фотограф, доктор технических наук, специалист по виброзащите зданий, член известного московского фото клуба «Новатор». В советский период М.А. Дашевский был представителем так называемой неофициальной фотографии: он снимал в свободное от основной работы время, а его произведения практически не публиковались. Первая персональная выставка фотографа состоялась в 1994 году в Красногорске. Работы М.А. Дашевского экспонировались в России, Германии, Польше, Чехии, США, Японии. В 2018–2019 годах в Музее Москвы прошла его персональная выставка «Родное Ретро. 1962–2002. Московская сага фотографа Михаила Дашевского». Произведения фотографа хранятся в музеях и частных собраниях России, США, Чехии [подробнее о жизни и творчестве фотографа см.: 7, с. 101–180, 205–211; 11, с. 261–268]. В октябре 2020 года, к 85-летию фотографа, вышло четырехтомное издание «Родное ретро. 1962–2002. Фотографическая сага», в которое вошло фотографическое наследие М.А. Дашевского, его авторское эссе и комментарии к фотографиям, а также тексты о фотографе разных лет. Важной особенностью книги является то, что в ней, помимо порядка повествования, предложенного самим фотографом, можно найти множество периферийных сюжетных линий. В их числе — работы, в которых мастеру удается раскрыть своеобразную сюрреальность, скрытую в советской и постсоветской повседневности.

Несмотря на то что в России не было сюрреализма как отдельного направления, элементы, близкие его концептуальной программе, можно встретить в различных видах отечественного искусства XX века — как синхронное развитие одних и тех же интеллектуальных и художественных тенденций или же как осознанную рецепцию. Кроме того, абсурд и *черный юмор*, столь ценимые сюрреалистами, были неотъемлемой частью российской действительности. Реальность настойчиво предлагала столь парадоксальные сопоставления, что их невозможно было сконструировать преднамеренно. В связи с этим представляется актуальным проанализировать работы Михаила Ароновича Дашевского сквозь призму сюрреалистической эстетики

и провести параллели с произведениями зарубежных мастеров документальной фотографии, близких сюрреализму [16; 19; 22; 23]. Особую ценность для исследования представляют авторские комментарии фотографа: написанные очень живо и с добрым юмором, они содержат множество фактической информации, позволяющей лучше понять историю создания той или иной работы и ее концепцию. Сами по себе они порой могут рассматриваться как некая антология «московского сюра»<sup>(1)</sup>. Традиция написания сопроводительных текстов к снимкам также находит параллели у фотографов-сюрреалистов, примером чего могут служить тексты Брассая, Билла Брандта, Рауля Юбака, Ли Миллер и др. [13, с. 17–21].

## Памятники и их приключения

Свои снимки М.А. Дашевский относит к жанровой непостоянной фотографии, определяя избранный метод работы как «документальный импрессионизм» [3, с. 101; 17, с. 85–88]. По словам мастера, «в снимке должна быть *изобразительная оценка психологической реакции*. Такой снимок я отношу к понятию *жанр*, близкому лично мне, потому что именно непридуманное, а не сконструированное по заданию психологическое воздействие делает для меня момент, зафиксированный на снимке, знаменитым брессоновским „*решающим мгновением*“. *Нужно носить в себе не тему, а настрой*. Тогда „картинки“ появятся сами, без всякого сценария и литературы. *Эта литература должна быть не в тексте, а в сердце*. <...> И так пойдет, само почти что собой. <...> Назвал я это направление в фотографии „документальным импрессионизмом“, потому что „*impression*“ — это, по-русски, впечатление. А я — типичный „впечатленец“ — если мне неинтересно, меня не „кольнуло“, я и не снимаю» [3, с. 101]. Можно провести определенные параллели между подходом фотографа к работе и сюрреалистическим *объективным случаем*, посредством которого реальность дает ответы на внутренние запросы [13, с. 48–49]. Творчество М.А. Дашевского можно определить как попытку рассказать

(1) Понятия «сюр» и «московский сюр» используются самим фотографом для характеристики его отдельных работ [см.: 7, с. 25, 55, 61].

о действительности языком самой действительности, что в целом применительно к советскому периоду можно рассматривать как один из методов неофициального искусства. Это сближает его с работами чешских фотографов-сюрреалистов послевоенного периода, также имевших неофициальный статус, — Эмилы Медковой, Алоиса Ножички, Вилема Райхманна, Иржи Севера и др. [16], причем не столько на уровне общих тем, сколько в концептуальном плане.

Один из сквозных мотивов в фотографиях М.А. Дашевского — это монументы поэтам, писателям и советским вождям, оказавшиеся в необычных ситуациях. На снимке «Ботиночки Ильича» (1962) из серии «Власть советская»<sup>(2)</sup> [4, с. 80] показан вид детали памятника Ленину, окруженного толпой. Стоящие на высоком постаменте ноги вождя в ботинках кажутся одновременно монументальными и забавными. Снимок сделан на стадионе в Лужниках после матча Россия — Италия, к радости российских болельщиков завершившегося счетом 2:0 [7, с. 29].

Фотография «Хмурое утро новой России» (1992) [5, с. 24] из серии «Новые времена», рассказывающей о перестройке и «смутном времени» девяностых, демонстрирует опустевший постамент посреди заснеженной дороги. «Зима, февраль, туман и мокрый снег. Машины шуршат вокруг постамента, „но уже при капитализме“, на месте статуи скособолено воткнут символ победы — трехцветный бело-сине-красный флажок. В тумане еле-еле видны силуэты Дома союзов и Госплана. Началась новая, нелегкая жизнь России» [7, с. 53], — комментирует Михаил Аронович. Отдельную группу работ составляют снимки, показывающие памятники советским вождям, снятые с постаментов и отправленные в парк Музеон у Третьяковской галереи на Крымском Валу, такие как «Сталин — истребитель народа» (1990-е) [4, с. 82], «Окаменевшая память. Ходоки» (1990-е) [5, с. 28], «На свалке Истории» (1990-е) [5, с. 26–27]. Тема памятников, снятых с пьедесталов или просто разрушенных временем, приобретает особую актуальность в 1990-е годы, находя параллели в снимках современников фотографа, в частности в серии Игоря Мухина «Советские монументы» [8, с. 204].

(2) Авторское написание слова в названиях серий «Власть советская» и «Жизнь москвичей при советской власти».



Ил. 1. Михаил Дашевский. Ботиночки Ильича. 1962

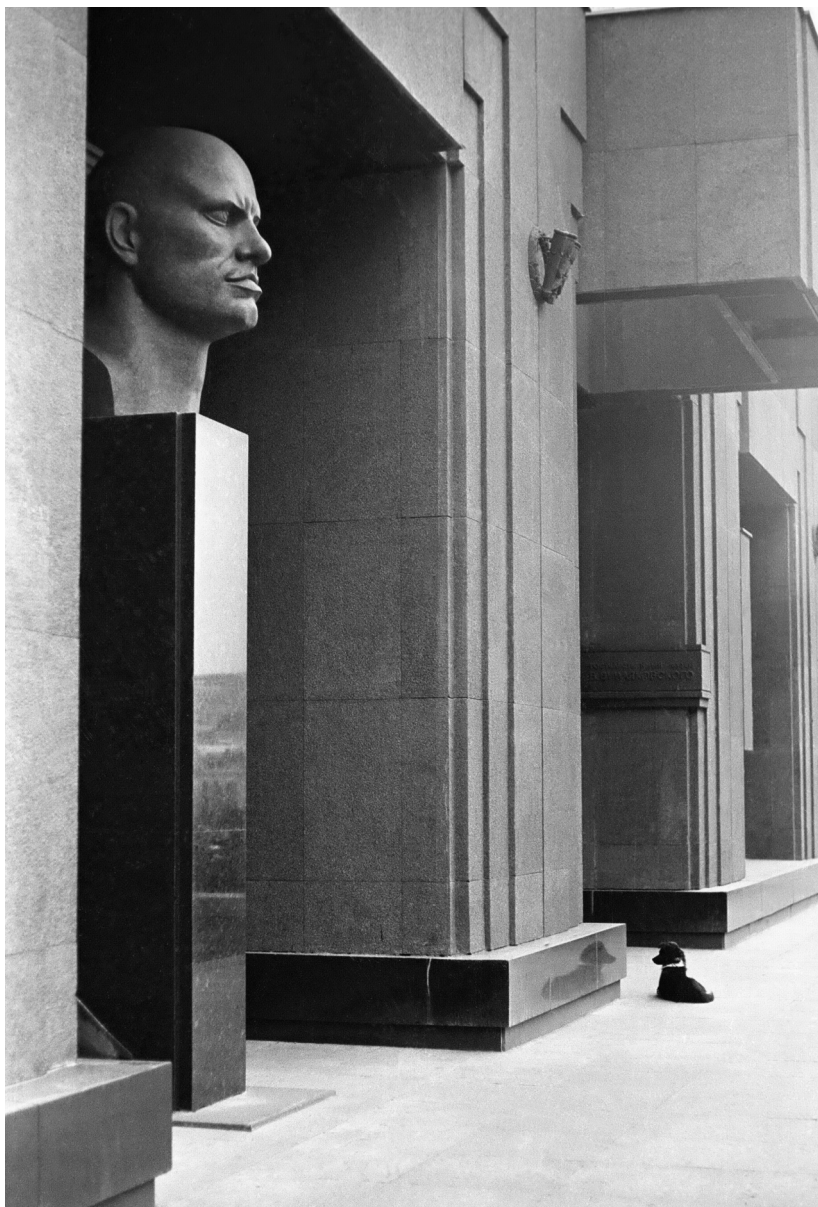


Ил. 2. Михаил Дашевский. Хмурое утро новой России. 1992



Ил. 3. Михаил Дашевский. Лицо русской сатиры (Гоголь). 1980-е





Ил. 4. Михаил Дашевский. Поэт и щен. 1990

Особое место в творческом наследии Михаила Ароновича занимают фотографии памятников писателям и поэтам. Снимок «Лицо русской сатиры (Гоголь)» (1980-е) [5, с. 68] из серии «Жизнь продолжается» — своего рода шедевр «московского сюра», выявленного и зафиксированного мастером. Перед нами памятник Николаю Васильевичу, на голову которого надет мешок. Мотив лишения лица — один из сквозных для искусства сюрреализма и модернизма в целом — обростаёт здесь новыми смысловыми коннотациями. «Памятник был на реставрации. Проезжая мимо, я увидел эту голову с мешком на голове и до утра тряса: не дай бог, снимут! Мешок был защитой от голубей. Времена были невегетарианские, название возникло само собой: „Лицо русской сатиры“. Я тут же вспомнил строчку из басни Михалкова: „...нам нужны / Подобрее Щедрины / и такие Гоголи, / Чтобы нас не трогали“» [7, с. 61], — комментирует фотограф. Данная работа является характерным примером ответа на внутренний запрос, данного самой реальностью. «Случайность? Случайность! Но ты же готов к этой случайности. Гоголь с мешком на голове — у тебя сразу же появилась ассоциация. Ты же не думаешь: „Как бы это снять бы про этот режим бы... Мешок что ли Гоголю на голову надеть?“ . Такого не бывает, специально жизнь не придумаешь» [3, с. 103].

Другой любимый герой фотографа — это Александр Сергеевич Пушкин. В серии «Жизнь москвичей при советской власти» он появляется на снимке «Пушкин и народ на Кузнецком» (1990-е) [4, с. 110] в занавесках-коллажах выставочного зала МОСХа, отражается в кривых зеркалах кинотеатра «Россия» вместе с городской повседневностью на фотографии «Пушкин в зеркалах» (1980-е) [4, с. 114]. В серии «Новые времена» поэт оказывается в центре политических событий на фотографии «„И не оспаривай глупца...“ (Жириновский и Пушкин)» (1998) [5, с. 45]: он словно демонстративно отвернулся от оратора, который вдохновенно выступает с трибуны.

Трогательный и ироничный снимок «Поэт и Щен» (1990) [5, с. 69] из серии «Жизнь продолжается» сопоставляет бюст Владимира Маяковского и лежащую в отдалении маленькую черную собачку. «Все помнят знаменитое фото Родченко 1926 года — Маяковский с песиком на руках. Так и подписывался в письмах к Лиле — „Твой Щен“. А тут иду я по Мясницкой (тогда — Кирова) мимо КГБ-3, а там во дворе — музей поэта, где он (его?) застрелился, и в проеме перед полированным



Ил. 5. Михаил Дашевский. Ленинградская Венера. 1970-е

ным столбом с его головой и глазами выпученными сидит щен этой самой породы, невесть откуда взявшийся. И в граните отражается. Это прямо мистика какая-то, но в Москве — нормально. Еле успел его снять. А песик — убежит, и все. А ты всю жизнь терзаться будешь — эх, не успел» [7, с. 61], — вспоминает фотограф.

Серия М.А. Дашевского «Была такая страна СССР», в которую вошли фотографии, созданные им во время поездок по Союзу, развивает мотивы, предложенные в его московских работах. Снимок «Ленинградская Венера» (1970-е) [6, с. 16–17] запечатлел одно из парадоксальных сопоставлений, предложенных самой реальностью: во дворе обветшавшего величественного здания с классической статуей помещена груда деревянных ящиков, на одном из которых сидит задумчивый мужчина с портфелем. «Сказочный контраст псевдогототики, Венеры, ящиков, бочек, машины и моего приятеля Яши Цукермана, который привел меня в какой-то двор, представил этой Даме и уселся в углу отдохнуть. Я и стал ее снимать, пока меня не ударило, что надо снимать весь этот двор, центром которого был немой диалог Венеры и Цукермана. Я не помню, где расположен этот

двор. Кажется, где-то на Васильевском острове или на Петроградской стороне» [7, с. 81].

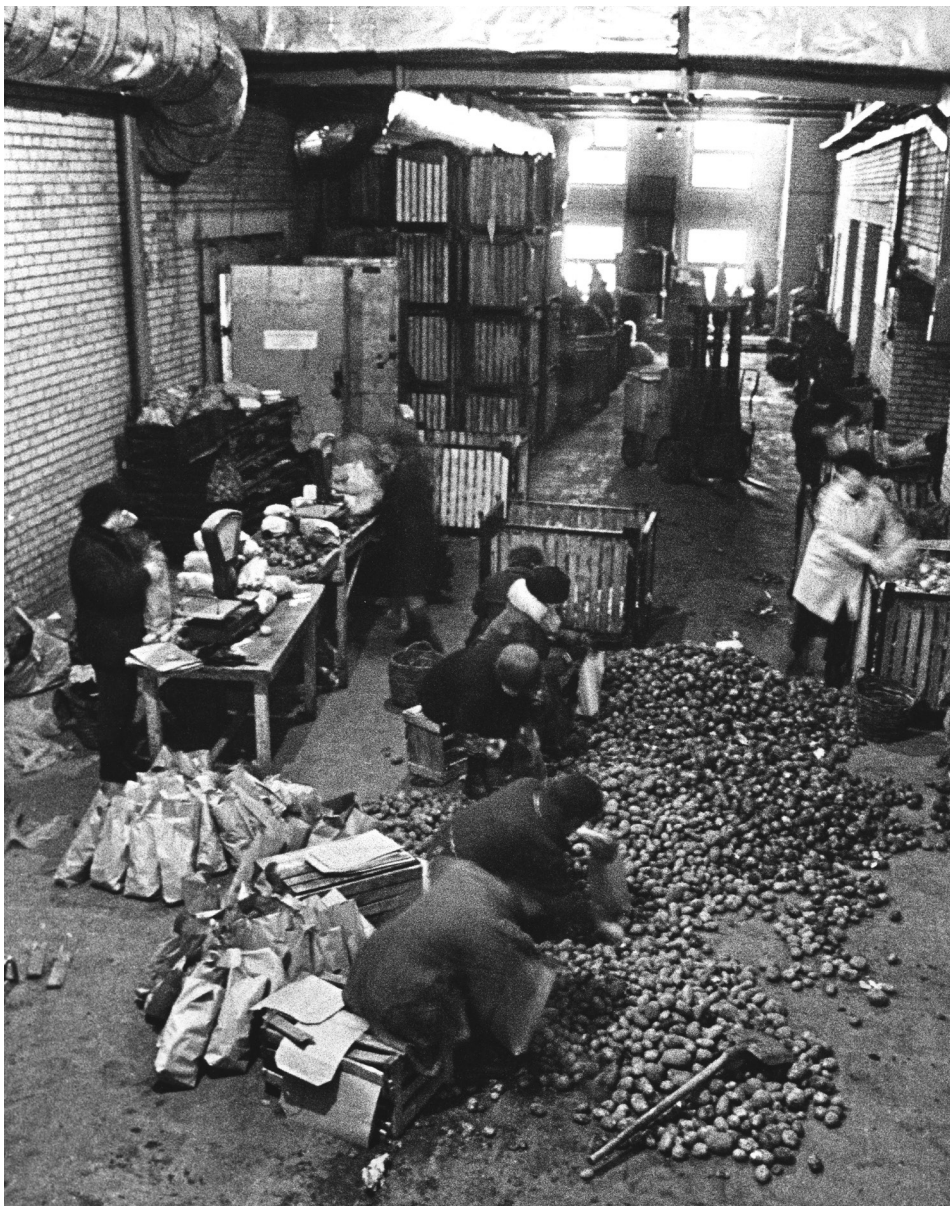
В сюрреалистической фотографии тема памятника/статуи чаще всего звучит в рамках мотива одухотворения неживого или «эстетики разрушения», обрастая поэтическими и/или политическими коннотациями (фотографии кладбищенских монументов или военных разрушений). Впрочем, существуют и иные варианты интерпретации темы, такие как фотографии Мануэля Альвареса Браво «Ангелы в грузовике» (1930) и «Разговор, касающийся статуи» (1933–1934), повествующие о «приключениях» статуй в городской повседневности. М.А. Дашевский предлагает собственный подход к трактовке данной темы, основанный на выборе необычных ракурсов съемки, обращении к порожденным самой действительностью абсурдным и символическим столкновениям образов, помещении произведения в непривычный контекст, работе с ассоциативными рядами, возникающими в сознании зрителя. Подобные приемы являются неотъемлемой частью «сюрреалистической документалистики» [22, р. 3], что позволяет органично воспринимать эту группу работ фотографа в контексте эстетики сюрреализма.

### Сюрреализм повседневности

Характерной чертой работ М.А. Дашевского является стремление выявить сюрреалистические элементы в повседневной жизни, сделав их очевидными для зрителя. М.А. Дашевского, как и фотографов-сюрреалистов, привлекает живописный хаос и эстетика разрушения: в фокусе его внимания оказываются городские дворы с обшарпанными стенами, уютные тупики, подворотни, беспорядок на коммунальных кухнях. Для сюрреалистической фотографии эстетика разрушения была одной из визитных карточек: ее представителей очаровывали как аристократические руины, так и более «демократичные» старые стены, разбитые кладбищенские монументы, потрескавшиеся тротуары, полуразложившийся мусор, примером чего могут служить работы Эжена Атже, Кларенса Джона Лафлина, Йиндржиха Штырского, Эмилии Медковой, Алоиса Ножички и др. [12, с. 201–203].

На снимке «Солянский тупик» (1994) [4, с. 67] из серии «Малая родина» перед нами небольшой фрагмент урбанистической реальности:





Ил. 6. Михаил Дашевский. Наука на базе. 1982

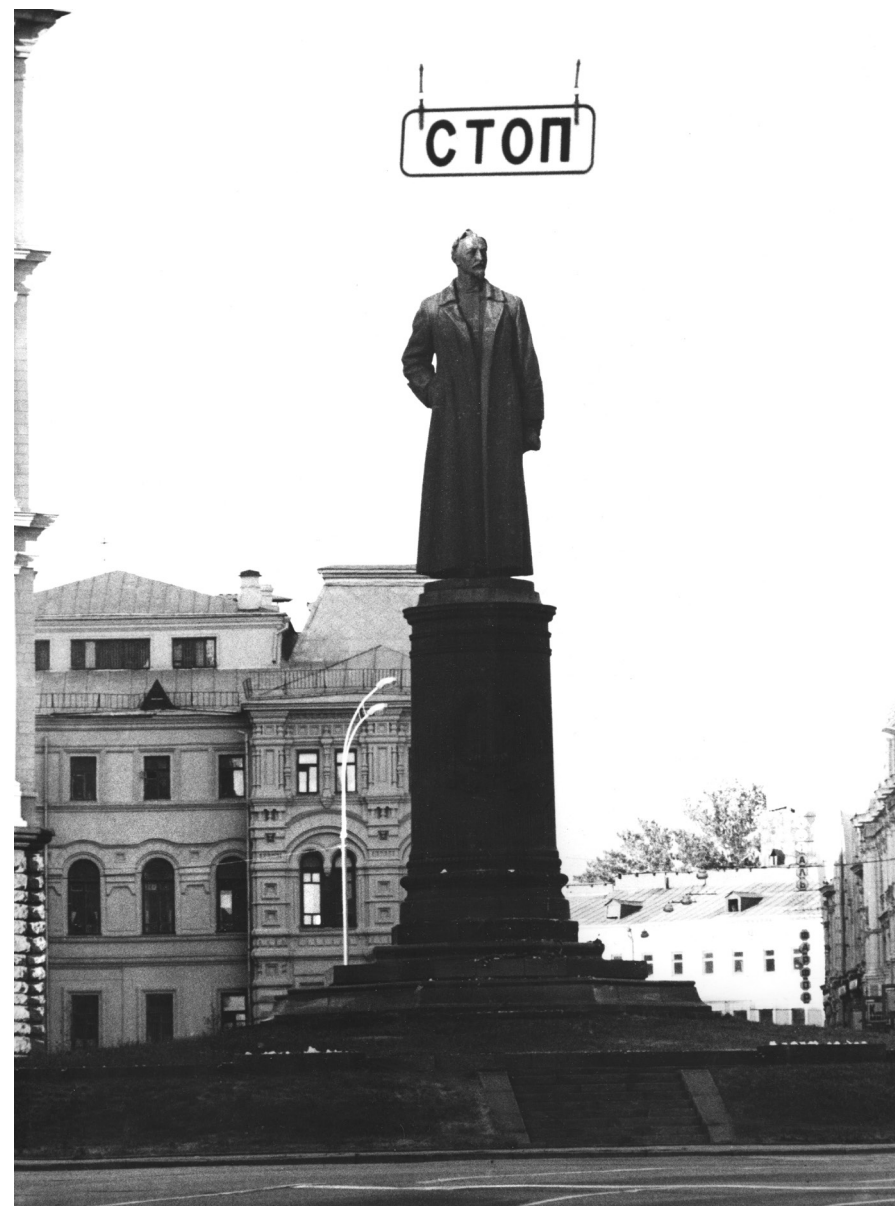
сарай с металлическим хламом на крыше со стоящей рядом машиной без колес, заваленной мусором, пальто, висящее на потрескавшейся стене дома, которое символизирует человеческое присутствие, церковные купола, виднеющиеся на дальнем плане. Фотография «Двор на Трубной площади» (1964) [4, с. 101] из серии «Жизнь москвичей при советской власти» запечатлела старый дом и подворотню, под которой широким шагом проходит мужчина. Тень легла на дом таким образом, что на его стене показалась мужская фигура, зеркально повторяющая первую. «Что меня в этом дворе привлекло? Конечно, музыка окон! Особенно того, которое в тени с водосточной трубой! И мощь кирпичной кладки. Остальное — мелочи: люди в подворотне, лужи, флаги... Но главное — тень!» [7, с. 33] — вспоминает фотограф. На снимке «Цветы на Рижском» (1990-е) [5, с. 98] из серии «Жизнь продолжается» перед нами мужчина с папиросой во рту, который продает цветы рядом с переполненными мусорными баками. На одном из баков надпись: «Дискотека». Настоящий шедевр советского сюрреализма повседневности представляет собой снимок «„Мусор“ города Питера» (1980-е) [6, с. 8–9]: перед нами импровизированная доска объявлений, многие из которых уже отклеились и совершенно потеряли «товарный вид», с пустыми жестяными банками и другим хламом наверху. Внимание привлекает текст одного из объявлений: «Дамы и господа! Дом культуры и отдыха им. А.Д. Цюрупы... приглашает всех тех, кому за... на вечера отдыха „Встреча“». Для полноты картины прямо на объявление свисают увядшие цветы...

Элементы «сюра» присутствуют и в повседневной жизни НИИ, в котором трудился фотограф. Например, на снимке «Новый год в НИИ» (1963) [4, с. 144–145] многочисленные ученые, празднующие это событие, превращаются благодаря длинной выдержке в единый призрачный поток, кружащийся в танцевальном вихре. Этот прием позволяет мастеру визуально передать и состояние веселья, в котором пребывают люди, и его быстротечность, и хрупкость надежд, которые дарит этот столь любимый в нашей стране праздник. Фотография «Наука на базе» (1982) [4, с. 161] рассказывает о суровой прозе жизни научных работников: «товарищи ученые» сосредоточенно набирают в мешки картошку. «Москва. Классика жанра „из жизни ученых“ — фасовка картошки по 3 кг в пакет. Норма — 200 пакетов, и можно домой. Это вам не интегралы щелкать — сначала долг народу нужно

отдать, а потом наукой заниматься, понял! Среди фасующих один ящик-сиденье пуст — это мой. А я в это время, забравшись на тару с картошкой, вдохновенно снимаю наших сотрудников — ударников коммунистического труда» [7, с. 47], — вспоминает Михаил Аронович.

В серии «Новые времена» сюрреализм повседневности приобретает у фотографа историко-политические коннотации: фотографии митингов, демонстраций, выступлений избранников народа, снятых с пьедесталов памятников порой напоминают тотальный театр абсурда. Например, снимок «Добро с кулаками» (1993) [5, с. 30] запечатлел мальчишку с флагом Российской империи, который, по воспоминаниям фотографа, заметив, что его фотографируют, незамедлительно продемонстрировал сжатый кулак [7, с. 57]. Не менее выразителен снимок «К топору! За работу, товарищ!» (1993) [5, с. 48]: задумчивый мужчина в кожаной куртке и в очках раздает газету, на передовице которой написан соответствующий призыв. «Вот и идеолог. Из тех, кто подбирает лозунги „от Достоевского“ и издает необходимую спецлитературу, например журнал „К топору“. Наверное, там методы материальной и филологической заточки описаны! И предлагает ведь вполне доверительно и добродушно. Дракон из партийного вивария. Они до сих пор приходят к зданию музея Ленина — ничего не понявшие и никому не простившие. Гены Емельки Пугачева, увы, бередят их сердце. Они давно знают, кто виноват во всем — инородцы, „туда их в качель...“. Этот „Топор“ в первую очередь [направлен] именно на „инородцев“» [7, с. 57], — комментирует фотограф.

В отдельную группу можно выделить так называемые «Стопы»: снимки, в которых тот или иной элемент реальности объединяется с дорожным знаком с запретительной надписью, формируя сюрреалистические парадоксальные сопоставления. Например, на фотографии «Стоп 1» (1988) [5, с. 7] он оказывается над головой статуи Феликса Дзержинского. «Это первый из четырех моих „стопов“ — игр с дорожным знаком — знаком остановки перед въездом с Театрального проезда на площадь Дзержинского. Феликс — один из лучших памятников Москвы с точки зрения градостроительной доминанты. И в то же время, установленный перед главным охраняемым ведомством страны, — символ неколебимой вертикали власти, подпираемой могуществом этого ведомства. Аллюзия, конечно, но так сложилось и в государстве, и в архитектуре города, и в нашей новейшей истории»



Ил. 7. Михаил Дашевский. Стоп 1. 1988





Илл. 8. Михаил Дашевский. Арбатский бизнес. 1992

[7, с. 51], — писал фотограф. На фотографии «Стоп 2» (1996) [5, с. 31] знак соседствует с памятником Ленину, а на снимке «Рекламный стоп» (1990-е) [5, с. 169] оказывается прямо перед огромным баннером L'Oreal. Работа с надписями и знаками, позволяющими внести в произведение дополнительные смысловые коннотации, активно применялась и в сюрреалистической фотографии (снимки Эжена Атже, Доры Маар, Кларенса Джона Лафлина и др). В российской фотографии тема надписей и знаков в пространстве советской повседневности разрабатывалась Алексеем Титаренко в серии коллажей и фотомонтажей «Номенклатура знаков» (1985–1991), вдохновленных наследием дадаизма и сюрреализма.

В серии «Жизнь продолжается» одним из воплощений сюрреализма повседневности могут служить снимки рынков. Работа «Челночный рай на „Динамо“» (1993) [5, с. 84] демонстрирует множество манекенов с натянутым на них женским бельем и бесконечные ряды с обувью. Сюрреалистический эффект снимка усиливается именно за счет многократного дублирования идентичных предметов. Манекен — один из главных эротических символов сюрреализма (и в особенности — сюрреалистической фотографии) — показан фотографом в контексте внезапно возникшего «капиталистического» вещевого изобилия и выведенной из зоны невидимости сексуальности. Товарный и сексуальный фетишизм оказываются здесь слиты воедино. Предельно ироничен снимок «Арбатский бизнес» (1992) [5, с. 146]: мужчина и женщина торгуют сувенирными матрешками и одновременно — иконами на батике... Два символа русской культуры приобретают эквивалентный статус товара, предлагаемого покупателю по сходной цене.

Великолепный пример «московского сюра» от М.А. Дашевского — это фотография «Привет Брессону» (1996) [5, с. 91]: плохо одетый мужчина несет в руке картонный ящик, отражаясь в луже подобно герою снимка «У вокзала Сен-Лазар» (1932). «Шел я с работы. Это было у метро „Рязанский проспект“, привезли фуры с сельским хозяйством, и народ „взыграл“! Так и хочется заорать: „Привет Картье-Брессону!“». Правда, голубя пришлось принести в кармане и долго уговаривать посидеть спокойно. Шутка. А какие лужи, отражения, фонарь, ботиночки, ящики! Брессону такой антураж и не снился! И жить, и снимать нынче

нужно только в Москве, какой еще Брессон!» [7, с. 63] — комментирует Михаил Аронович.

Таким образом, М.А. Дашевского привлекают различные аспекты сюрреализма повседневности: это живописный хаос и городской мусор, абсурдные житейские ситуации, парадоксальные сопоставления, порожденные реальностью и т.д. Для документальной сюрреалистической фотографии данные стратегии также являлись актуальными, приобретая ту или иную интерпретацию в зависимости от творческой индивидуальности фотографа и социально-исторического контекста, а само по себе стремление к обнаружению чудесного в обыденном являлось ее основным принципом [13, с. 143–154]. Как говорил Йозеф Судек, многие произведения которого близки сюрреалистической эстетике: «Сюрреализм? Он до сих пор повсюду. Иногда я даже спытаюсь об него» [цит. по: 17].

### Застекольная жизнь

Другой любимый мотив М.А. Дашевского — это игра отражений в окнах, зеркалах, стеклах витрин. Тема игры отражений — одна из магистральных для сюрреалистической фотографии, начиная с творчества Эжена Атже, которое во многом стало отправной точкой для ее дальнейшего развития, примером чего могут служить снимки Брассая, Мануэля Альвареса Браво, Кларенса Джона Лафлина. Как отмечала еще Бернис Эббот (В. Abbot, 1979), снимки парижских витрин Атже естественным образом воспроизводят эффект фотомонтажа [14, р. 148]. Однако при всей их близости необходимо отметить, что именно в таких фотографиях наиболее отчетливо чувствуется взаимопроникновение одной реальности в другую, порождающее некую «реальность второй степени» [10, с. 104]. М.А. Дашевский писал: «Есть еще такая вещь — двойная жизнь, когда в одном снимке сталкиваются две жизни, когда одна на другую влияет, и, как впечатление от этого столкновения, получается что-то третье» [3, с. 102].

Знаковым произведением является «Автопортрет» (1962) М.А. Дашевского [4, с. 8–9]: глаз мастера закрыт фотокамерой, а в стеклах и зеркале, перед которым он стоит, отражается московская жизнь. «Очень старый снимок — „Зенитом-3С“, да и волосы еще все целы — значит, не позднее 1965 года. Очень хотелось в одном снимке, без

опостылевших всем официозных серий, снять необъятное. А тут, пожалуйста, в витрине захудалого гастронома, среди „Сахара“ и „Макарон“ оформители воткнули зеркальный шестигранник, а в нем — развертка жизни, снимай — не хочу! Тогда и появилась идея — вместить много смыслов в один снимок» [7, с. 17]. Здесь присутствует и концепция замещения/дополнения взгляда фотографа взглядом камеры [9, с. 121–122], и рефлексия о самой сути фотографического медиума как своеобразного «окна в мир» и одновременно — зеркала внутреннего мира автора [20, р. 11–25]. В данном снимке границы между различными пластами изображения кажутся предельно зыбкими, что позволяет создать эффект сюрреальности. Автопортрет с камерой/зеркалом — своего рода классика модернистской фотографии в целом и сюрреалистической фотографии в частности. Примером могут служить работы Ман Рэя, Мориса Табара, Брассая, Флоранс Анри, наделенные сложными смысловыми коннотациями.

Фотография «У Юры. Вид из окна» (1990-е) [4, с. 31] из серии «Родные и близкие» запечатлела заснеженный московский двор, который можно увидеть из квартиры друга художника Юры Йорша. Здесь фотограф мастерски стирает грань между внутренним и внешним пространствами — уличный пейзаж как будто становится частью домашней жизни. На снимке «Колбасный магазин» (1970-е) [4, с. 65] из серии «Малая родина» объединились оживленная московская улица и очередь в гастрономе с задумчивым мужчиной. «Это, конечно, опять Солянка. Не нужно далеко ходить. Все хорошее — рядом. В этот микояновский колбасный ездили со всего Золотого кольца России — за колбасой. Отстоял часа три-четыре, получил 2 кг в руки и — домой, в какой-нибудь Ярославль, — героем. Это — колбаса! Вся улица на ушах. Вот наш герой и стоит в магазине. Рядом присел кто-то из очереди. А в стекле отражается московская жизнь: наша духовность, церковь Всех Святых на Кулишках, министерства, люди бегут по делам. Для него — чужой ГОРОД, СССР в одном флаконе. Главное — чтобы „костюмчик сидел“, то есть картинка была красивой, гармоничной» [7, с. 25], — комментирует фотограф.

Снимок «Ателье на Кузнецком» (1972) [4, с. 109] из серии «Жизнь москвичей при советской власти», на котором горожанки и женские манекены сосуществуют в одном пространстве, вызывает в памяти фотографии парижских витрин Эжена Атже, созданные в начале

века. «Пляска отражений в застекольной жизни. Это 1972 год. Манекены во время ремонта раздеты, но завернуты в бумагу — „секса у нас нет“, даже среди манекенов. Тени и свет вырезают куски. Такая мешанина. Я истратил на эту парочку полплетки, а потом отобрал снимок, где влезли голова парня и фигура женщины. И не очень много стульев внизу. И мостовая с такси. ГОРОД!» [7, с. 35]. Тема «застекольной жизни» получит у фотографа развитие в снимках «На Красной Пресне» (1969) [4, с. 169], «Универсам в стеклах» (1980-е) [4, с. 115], «„Стекляшка“ у Яузских ворот» (1986) [4, с. 116–117], «На выставке в ЦДХ» (1980-е) [4, с. 119]. На последнем снимке мы не видим реальных людей, только их отражения в зеркалах, висящих на стене. Посетители выставки превращаются у фотографа в некие фантомы, принадлежащие миру зазеркалья.

Снимок «Ночное кафе» (1962) [4, с. 118] запечатлел темные силуэты гостей, сидящих за столиками и беседующих друг с другом. Здесь нет характерной для фотографа игры отражений в стеклах, однако это делает очевидным другой аспект снимков: он словно подглядывает за чужой жизнью, превращаясь в *свидетеля*. Тема ночных кафе и ресторанов была одной из магистральных для «сюрреалистической документалистики», являясь частью исследования социума, предпринятого его представителями (Брассай, Билл Брандт, Хамфри Спендер). Эти фотографии, рассказывающие о своем времени и его повседневной культуре, имели как историческую, так и художественную ценность. В этом смысле «Ночное кафе» М.А. Дашевского можно рассматривать и как рассказ о культуре оттепели с характерным для нее интересом к времяпрепровождению в кафе и ночным разговорам.

Фотография «Зеркальный круговорот» (1999) [5, с. 64] демонстрирует зрителю искаженный, трансформированный мир, словно преломленный в кривых зеркалах, приглашая в импровизированный аттракцион. «На площади Ногина (теперь Славянская) стояла будка по продаже сосисок, пива и т.п. Со стенами из нержавеющей стали. В стенах отражался Город: машины, стены домов, проходящие рядом люди. Поверхность стен неровная, поэтому все отражения изогнутые и постоянно меняются при смещении фотографа. Погружение в этот мир вызывает просто дрожь в коленках! От этой будки взгляд оторвать невозможно! Стоишь и беспрерывно снимаешь... Каждый раз — со-

вершенно новые спирали», — вспоминает фотограф [7, с. 61]. В сюрреалистической фотографии с кривыми зеркалами экспериментировал Андре Кертеш, посредством работы с двумя моделями создав многочисленные вариации ню (серия «Искажения», 1933) [15, с. 198–200].

Таким образом, тема игры отражений получает у М.А. Дашевского развитие в автопортретах, фотографиях московских квартир, городских снимках. Любимые объекты фотографа — это магазины, кафе, ателье, выставочные пространства. Как и для сюрреалистической фотографии, для работ Михаила Ароновича характерна диалектика внутреннего/внешнего, публичного/приватного, реального/фантомного, наделяющая их смысловой многогранностью. Ему мастерски удается выявить *сюрреальность*, скрытую в самой реальности, сделав ее очевидной для зрителя.

### «Накладушки»

Мотив проникновения одной реальности в другую систематически репрезентуется в «накладушках» — снимках, созданных с применением двойной экспозиции, — возможно, наиболее оригинальной и семантически многослойной части творческого наследия М.А. Дашевского. Основой для них послужили фотографии старого дома в Большом Кисельном переулке, на которые посредством съемки на ту же пленку накладывалось новое изображение — пейзаж или жанровая сцена. С точки зрения психоанализа старый дом может рассматриваться как один из репрезентантов фрейдистского *жуткого* — странного ощущения, возникающего при встрече с чем-то знакомым, но давно забытым. Этот образ часто возникает в сновидениях, вызывая противоречивые чувства. Эффект *жуткого* и мотив старого, обветшавшего здания активно используется сюрреалистической фотографией в контексте любимой ею эстетики разрушения [12, с. 202–203]. У М.А. Дашевского он, однако, приобретает несколько более лирическое звучание. Кроме того, постоянство исходного мотива делает Старый Дом своего рода свидетелем истории, повседневной жизни, человеческих чувств, их безмолвным очевидцем. Мир меняется, люди приходят и уходят, а Старый Дом остается (хотя он тоже подвержен деструктивному влиянию времени, но все-таки стареет гораздо медленнее). «Накладушки» вошли в альбомы фотографа



«Глазами старого дома» [1] и «Московский палимпсест» [2]. Идея палимпсеста как наслоения одного текста/изображения поверх другого очень точно передает внутреннюю суть этого типа фотографий.

На снимке «На даче у Гусевых» (1998) [4, с. 38–39] из серии «Родные и близкие» посиделки в загородном доме друзей фотографа волшебным образом переносятся в пространство старого московского двора. Двор на фотографии остается четким, в то время как сидящие за столом люди обретают призрачность. Снимок «Солянка и Старый Дом» (1998) из серии «Малая родина» объединил два любимых объекта внимания фотографа, сделав их единым целым — словно во сне, улица вместе с ее обитателями вдруг сворачивает в знакомый переулок. На фотографии «Горожанка (Анечка Гусева)» (1990) [4, с. 177] из серии «Жизнь москвичей при советской власти» часть старого дома становится фоном для портрета молодой москвички, сидящей на кухне.

В серии «Новые времена» снимки-«накладушки» обрастают выраженными социально-политическими коннотациями. На фотографии «Коммунисты, вперед!» (1997) [5, с. 31] благодаря двойной экспозиции объединились взаимоисключающие вещи, символически демонстрирующие ставший допустимым плюрализм мнений. «Ноябрьская годовщина ВОСР — революции то есть. Народ выплескивает все, что накопилось. Колонны коммунистов и левых всех мастей скатываются по улице Горького (Тверская) вниз, к Кремлю. Как это ощущение выразить? Я решил взять пленку, „загрунтованную“ Старым Домом, и „сквозь него“ снять лица в этих колоннах. Точка съемки идеальная — ступени телеграфа. Лица — самые разные, лозунги — тоже, вплоть до Сталина на хоругвях, и все это как бы „вываливается“ из чрева Старого Дома» [7, с. 55]. В работе «К светлому будущему» (1998) [5, с. 40] в знакомый двор великолепно вписалась скульптура «Рабочего и колхозницы», облаченная в одежды под цвет российского флага [7, с. 59]. Оба изображения сосуществуют на равных, сохраняя четкость. Предложенное фотографом парадоксальное сопоставление воспринимается как визуальная аллегория исторической судьбы советского государства и его идеалов: вместо «светлого будущего» и счастливой «жизни при коммунизме» остаются только монументы, свергнутые с пьедесталов, выброшенные на задворки и/или превращенные в китч, и тотальная эстетика разрушения.

«Накладушки», включенные М.А. Дашевским в серию «Жизнь продолжается», носят более лирический и одновременно философский характер. Фотография «В троллейбусе» (1997) [5, с. 65] объединила едущих в транспорте горожан со старой, облупившейся стеной дома, заменившей им лица. Мотив «старинной параноидной стены», магистральный для сюрреалистической фотографии [13, с. 50–52], получил у фотографа новое прочтение. Подобно тому, как здание постепенно ветшает и превращается в руины, стареет и дряхлеет человек, приближаясь к последней черте. «Очень дорогая для меня фотография: сплошная аллегория, слов не нужно, только изображение. Снята старая стена с отставшей штукатуркой. А потом люди на заднем сидении троллейбуса — на тот же негатив. А какие силуэты получились, да еще в городской среде. Полный „сюр“!» — вспоминает фотограф [4, с. 61].

Фотография «Вид из окна» (1998) [5, с. 71] объединила Старый Дом и более современные многоэтажки, словно демонстрируя, как изменилось городское пространство в XX веке, соединяя прошлое и настоящее. Изображения многоэтажек легли на изначальный снимок несколько под углом, что позволило фотографу создать эффект головокружения. На фотографии «Городской натюрморт» (1998) [5, с. 73] заснеженный двор около Старого Дома сочетается с подоконником московской квартиры со стоящими на нем цветами и лежащими рядом газетами. Снимок «Трамвайное депо» (1998) [5, с. 75], на котором представлены уходящие вдаль пустые рельсы и идущая рядом с ними женщина в жилете на фоне Старого Дома, представляется подлинным фрагментом сновидения, случайно привлеченным в эту реальность. Предельно лиричной и жизнерадостной кажется фотография «Одуванчики» (2000) [5, с. 74]: маленькие желтые цветы задорно заполняют собой двор Старого Дома, напоминая о том, что жизнь продолжается.

Снимок «Антикварная лавка» (1998) переносит в пространство знакомого нам двора содержимое магазина предметов старины, подобного «пещере Али-Бабы» [7, с. 61]: здесь можно увидеть часы, книги, лампы, статуэтки, фарфоровые тарелки и многое другое. «Антикварная лавка» — это предельная концентрация Времени и Истории, коллективный портрет ее свидетелей, переживших многих своих владельцев. Для сюрреализма также был характерен интерес к старинным

и необычным вещам, которые приобретали для его представителей статус найденных объектов. Походы на блошинный рынок были возведены у сюрреалистов в ранг паломничества, а их снимки создавались Жак-Андре Буаффаром и Иржи Севером [13, с. 145].

Итак, в «накладушках» М.А. Дашевского Старый Дом является фоном для портретов, застольных посиделок, городских пейзажей, сцен демонстраций, антикварных магазинов. Любимое фотографом стирание границ между различными типами пространств становится здесь магистральным художественным приемом. Похожие на образы из сновидений, а иногда и коллективные галлюцинации, «накладушки» полны парадоксальных сопоставлений, аллегорий, скрытых смыслов, превращая документальную фотографию в средство глубокой философской рефлексии.

## Заключение

Фотографии М.А. Дашевского предлагают авторскую версию сюрреализма или, вернее, «московского сюр», сформировавшуюся как в рамках собственной поэтики фотографа, так и специфики развития отечественной фотографии в целом [21]. На протяжении своего творчества М.А. Дашевский остается верен избранному им методу «документального импрессионизма» и используемым художественным стратегиям, однако культурно-исторический контекст накладывает свой отпечаток на выбор сюжетов, обогащая его творческое наследие новыми темами и образами. Кроме того, фотограф расширяет свой визуальный словарь за счет использования новых техник и приемов работы (двойная экспозиция, цветная фотография).

Как и многие работы фотографов-сюрреалистов, снимки М.А. Дашевского являются одновременно достоверным рассказом о своей эпохе и ее субъективной интерпретацией. Сюрреалистическая фотография и работы Михаила Ароновича обнаруживают параллели на уровне как выбора мотивов, так и концептуальных и художественных приемов. В числе их общих тем можно назвать интерес к памятникам, манекенам, витринам магазинов, кафе, антикварным лавкам, блошиным рынкам, репрезентантам живописного разрушения, а также абсурдным ситуациям. Среди применяемых стратегий следует отметить поиск парадоксальных сопоставлений, порожденных самой

реальностью, выбор необычного ракурса съемки, работу с надписями в городском пространстве, задействование ассоциативного мышления зрителя. Для произведений М.А. Дашевского, как и для работ фотографов-сюрреалистов, является знаковой диалектика внутреннего и внешнего, публичного и частного, реального и фантастического, сообщающая им смысловую многогранность. Отдельно следует выделить применяемую фотографом стратегию проникновения одной реальности в другую, порождающую *сюрреальность*, которая получает развитие в его снимках «застекольной жизни» и «накладушках». Неотъемлемой составляющей фотографического наследия М.А. Дашевского является присутствующий в нем неповторимый авторский юмор — иногда добрый и лиричный, а порой близкий любимому сюрреалистами *черному юмору*.

## Список литературы:

- 1 Дашевский М.А. Глазами Старого Дома. М.: Фотоклуб «Новатор», 2000. 32 с.
- 2 Дашевский М.А. Московский палимпсест. М.: НП «Фотографические миры», 2014. 72 с.
- 3 Дашевский М.А. «Документальный импрессионизм» как метод фотографии психологии окружающей жизни // Новое искусствознание. 2019. № 4. С. 98–111.
- 4 Дашевский М.А. Родное ретро. 1962–2002. Фотографическая сага. Т. 1. М.: БуксМАрт, 2020. 191 с.
- 5 Дашевский М.А. Родное ретро. 1962–2002. Фотографическая сага. Т. 2. М.: БуксМАрт, 2020. 191 с.
- 6 Дашевский М.А. Родное ретро. 1962–2002. Фотографическая сага. Т. 3. М.: БуксМАрт, 2020. 127 с.
- 7 Дашевский М.А. Родное ретро. 1962–2002. Фотографическая сага. Т. 4. М.: БуксМАрт, 2020. 223 с.
- 8 Деготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000. 224 с.
- 9 Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. А. Матвеевой. М.: Художественный журнал, 2003. 320 с.
- 10 Сонтаг С. О фотографии / Пер. с англ. В. Голышева. М.: Ad Marginem, 2013. 268 с.
- 11 Чмырева И.Ю. Очерки по истории российской фотографии. М.: Индрик, 2016. 552 с.
- 12 Шик И.А. Эстетика разрушения в сюрреалистической фотографии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 3. Ч. 1. С. 201–205.
- 13 Шик И.А. Сюрреалистическая фотография 1920-х – 1970-х гг.: ключевые концепции и проблемы: Дис. ... канд. иск.: 17.00.09 / Санкт-Петербургский государственный университет. СПб., 2018. 385 с.
- 14 Abbot B. The World of Atget. New York: Putnam, 1979. 181 p.
- 15 Borhan P., Beke L., Baque D., Livingston J. André Kertész. His Life and Work. Boston, New York, London: A Bulfinch Press Book, 2000. 370 p.
- 16 Fijalkovsky K., Richardson M., Walker I. Surrealism and Photography in Chechoslovakia: On the Needles of Days. Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2013. 198 p.
- 17 Lahoda V. Chaos, Mess and Uncertainty: Josef Sudek and Surrealism // Open Access Journals: Papers of Surrealism. 2005. Issue. 3. URL: [https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/63517387/surrealism\\_issue\\_3.pdf](https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/63517387/surrealism_issue_3.pdf) (дата обращения 19.02.2023).
- 18 Photography as an Art: Current Trends in Study and the History of National Schools. Moscow: Russian Academy of Arts, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, 2019. 112 p.
- 19 Scott C. Street Photography from Atget to Cartier-Bresson. London: Routledge, 2007. 248 p.
- 20 Szarkowski J. Mirrors and Windows: American Photography since 1960. New York: The Museum of Modern Art, 1978. 152 p.
- 21 Tchmyreva I., Berezner E. Russian Photography. 1970–2000 // The History of European Photography. 1900–2000 / Ed. by V. Macek. Vol. III: 1970–2000. Bratislava: Central European House of Photography, 2016. P. 584–618.
- 22 Walker I. A City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris. Manchester: Manchester University Press, 2002. 228 p.
- 23 Walker I. So Exotic, So Homemade: Surrealism, Englishness and Documentary Photography. Manchester and New York: Manchester University Press, 2007. 205 p.



## References:

- 1 Dashevskii M.A. *Glazami Starogo Doma* [By the Eyes of Old House]. Moscow, Fotoklub Novator Publ., 2000. 32 p. (In Russian)
- 2 Dashevskii M.A. *Moskovskii palimpsest* [Moscow Palimpsest]. Moscow, NP Fotograficheskii miry Publ., 2014. 72 p. (In Russian and English)
- 3 Dashevskii M.A. "Dokumental'nyi impresionizm" kak metod fotografii psikhologii okruzhaiushchei zhizni ["Documentary Impressionism" as a Method of Photography of Life Psychology]. *Novoe iskusstvoznanie*, 2019, no. 4, pp. 98–111. (In Russian)
- 4 Dashevskii M.A. *Rodnoe retro. 1962–2002. Fotograficheskaya saga* [Native Retro. 1962–2002. Photo Saga]. Vol. 1. Moscow, BuksMArt Publ., 2020. 191 p. (In Russian and English)
- 5 Dashevskii M.A. *Rodnoe retro. 1962–2002. Fotograficheskaya saga* [Native Retro. 1962–2002. Photo Saga]. Vol. 2. Moscow, BuksMArt Publ., 2020. 191 p. (In Russian and English)
- 6 Dashevskii M.A. *Rodnoe retro. 1962–2002. Fotograficheskaya saga* [Native Retro. 1962–2002. Photo Saga]. Vol. 3. Moscow, BuksMArt Publ., 2020. 127 p. (In Russian and English)
- 7 Dashevskii M.A. *Rodnoe retro. 1962–2002. Fotograficheskaya saga* [Native Retro. 1962–2002. Photo Saga]. Vol. 4. Moscow, BuksMArt Publ., 2020. 223 p. (In Russian and English)
- 8 Degot' E. *Russkoe iskusstvo XX veka* [Russian Art of the 20<sup>th</sup> Century]. Moscow, Trilistnik Publ., 2000. 224 p. (In Russian)
- 9 Krauss R. *Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify* [The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths], transl. A. Matveeva. Moscow, Khudozhestvennyi zhurnal Publ., 2003. 320 p. (In Russian)
- 10 Sontag S. *O fotografii* [On Photography], transl. from English V. Golyshev. Moscow, Ad Marginem Publ., 2013. 268 p. (In Russian)
- 11 Chmyreva I. Yu. *Ocherki po istorii rossiyskoi fotografii* [Essays on the History of Russian Photography]. Moscow, Indrik Publ., 2016. 552 p. (In Russian)
- 12 Shik I.A. *Ehstetika razrusheniya v syurrealisticheskoi fotografii* [Aesthetics of Decay in Surrealist Photography]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, 2017, no. 3, part 1, pp. 201–205. (In Russian)
- 13 Shik I.A. *Syurrealisticheskaya fotografiya 1920–kh – 1970–kh gg.: klyucheveye kontseptsii i problemy* [Surrealist Photography of the 1920s – 1970s: The Key Concepts and Problems], Dis. ... Candidate of Arts, 17.00.09, St. Petersburg State University. St. Petersburg, 2018. 385 p. (In Russian and English)
- 14 Abbot B. *The World of Atget*. New York, Putnam, 1979. 181 p.
- 15 Borhan P., Beke L., Baque D., Livingston J. *André Kertész. His Life and Work*. Boston, New York, London, A Bulfinch Press Book, 2000. 370 p.
- 16 Fijalkovsky K., Richardson M., Walker I. *Surrealism and Photography in Czechoslovakia: On the Needles of Days*. Farnham, Ashgate Publishing Ltd., 2013. 198 p.
- 17 Lahoda V. Chaos, Mess and Uncertainty: Josef Sudek and Surrealism. *Open Access Journals: Papers of Surrealism*, 2005, issue 3. Available at: [https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/63517387/surrealism\\_issue\\_3.pdf](https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/63517387/surrealism_issue_3.pdf) (accessed 19.02.2023).
- 18 *Photography as an Art: Current Trends in Study and the History of National Schools*. Moscow, Russian Academy of Arts, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, 2019. 112 p.
- 19 Scott C. *Street Photography from Atget to Cartier-Bresson*. London, Routledge, 2007. 248 p.
- 20 Szarkowski J. *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*. New York, The Museum of Modern Art, 1978. 152 p.
- 21 Tchmyreva I., Berezner E. Russian Photography. 1970–2000. *The History of European Photography. 1900–2000*, ed. V. Macek. Vol. III: 1970–2000. Bratislava, Central European House of Photography, 2016, pp. 584–618.
- 22 Walker I. *A City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*. Manchester, Manchester University Press, 2002. 228 p.
- 23 Walker I. *So Exotic, So Homemade: Surrealism, Englishness and Documentary Photography*. Manchester and New York, Manchester University Press, 2007. 205 p.