О.Н. Аверьянова

ФОТОГРАФИЯ КАК МАТЕРИАЛ ИСКУССТВА. СПОСОБЫ МАНИПУЛЯЦИИ С ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТЬЮ У МАН РЭЯ: ИССЛЕДОВАНИЯ ЯЗЫКА

В XX веке пикториалисты и фотографы модернизма разными способами отвергали фотографический «натурализм». Оба направления интерпретировали реальность как материал, пригодный для манипуляций, создавая произведения актуального искусства. Цели и средства были разными. Американский модернист Ман Рэй нашел в фотографии исключительно подходящее для себя экспериментальное поле. Статья посвящена исследованию технологических процедур используемых фотографом, с целью спецификации жанра прежде всего как художественного. Обращаясь к живописной или абстрактной выразительности, Рэй декларирует свободу фотографа от профессиональных обязательств, прежде всего ремесленных, утверждая художественную ценность отпечатка как эстетической интерпретации видимости. Именно это позволяет осуществлять прямое вмешательство в изображение с помощью рук или химических манипуляций, в конечном итоге фотография становится прежде всего материалом для создания произведения искусства.

In the 20th century pictorialist and modernist photographers denied the photographic «naturalism», but in different ways. Both directions interpreted reality as a material suitable for manipulation, creating works of contemporary art. Goals and means were different. American modernist Man Ray found the photography as very suitable for him experimental field. The article is devoted to study of the technological procedures used by the photographer to specify the genre primarily as an art. Addressing to scenic or abstract expressiveness Ray declares the freedom of a photographer from the professional obligations, especially handicraft, claiming that the

artistic value of the print is an aesthetic interpretation of visibility. This particular claim allows performing the direct intervention into the image by using manual or chemical manipulation; as a result, the photograph becomes primarily a medium for creating works of art.

Ключевые слова: Ман Рэй, модернизм, фотография, дадаизм, сюрреализм, пикториализм, фотограмма, рейография, соляризация.

Keywords: Man Ray, modernism, photography, dadaism, surrealism, pictorialism, photogram, rayography, solarize.

Ман Рэй родился в Филадельфии, Пенсильвания, в 1890 году; позже семья переехала жить в Нью-Йорк; будущий художник начал брать уроки рисования. С 1908 года он посещает галерею Альфреда Стиглица «291» [1]. Здесь Рэй впервые познакомился с произведениями современных художников и фотографов. Это были представители раннего модернизма, уже хорошо известные в Европе, но не в Америке: Ван Гог, Пикассо, Матисс, Роден и другие. Стиглиц демонстрировал, в том числе, работы американских авторов, например, Артура Доува, Джорджии О'Кифф, Маасдена Хартли, Джона Марина. Если в Европе модернизм был явлением взрыва, то в Америке новые художественные процессы развивались очень медленно. Например, прогрессивная «Школа мусорных вёдер» [2] программно была гораздо ближе к реализму XIX века. Художник Роберт Генри, представитель этого направления, преподавал в Феррере Центре [3], который Ман Рэй начал посещать с 1910 года. Альфред Стиглиц, сам практикующий фотограф, ведущий арт-дилер, галерист и издатель, одним из первых пытался ввести фотографию в сферу искусства как самостоятельный жанр. После восьмилетнего пребывания в Европе в 1890 году он вернулся в США. Примерно до 1907 года Стиглиц оставался одним из ведущих практикующих фотографов-пикториалистов в Америке. Вместе с тем, «если в Британии, на родине движения, а также во Франции, Австрии, Германии (где Стиглиц учился) деятельность пикториалистов протекала, главным образом, в рамках клубов и обществ, то Стиглиц использовал более наступательную и, надо

полагать, более эффективную модель: он стал индивидуальным патроном направления, совмещая в своем лице пост директора галереи и лидера неформальной организации. В 1902 году он назовет эту группу “Фото-Сецессионом”, декларируя отказ от традиционных любительских, равно как и профессиональных, стратегий и практик. Стиглиц задал критерии качества и поддерживал их уровень посредством выставок и публикаций, впечатляющих разнообразием представленных произведений — от сравнительно непосредственных, хотя и элегантно исполненных, платинотипий Кларенса Х.Уайта или Джозефа Т.Кили до буквально преображенных ручной обработкой гумми-бихроматных отпечатков Гертруды Кэзебир и, разумеется, Эдварда Стейхена» [4].

Фотография, чья первоначальная ценность связывалась с ее иллюстративными или репродукционными возможностями, а не с определенными уникальными эстетическими качествами, на рубеже 1890-х годов нуждалась в доказательствах своей принадлежности к искусству. Тогда был выбран путь подражательства живописи. Обозначился парадокс: желание превратить отпечаток в произведение искусства привело практически к утрате фотографической оригинальности. «Художественная фотография», та ее разновидность, которая скорее имитировала живопись, нежели обращалась к своим собственным возможностям, поначалу казалась легитимным явлением для эстетической оценки медиа. Внешние признаки художественности просто констатировали принадлежность духу искусства и демонстрировали будто бы генетическое родство. Пикториализм одновременно оказался течением антиреалистическим и антимодернистским. Используемые приемы — размытость изображений, противопоставленная четкости механической продукции, ретушь, затушевывание деталей с целью получения особых образных эффектов — были ориентированы на интерпретационность — признанное достоинство искусства. Фальшивый идеализм некоторых сюжетов, отсылающих даже к библейским темам, стал своего рода охранительной грамотой художественной фотографии, ее отличием от механического репродуцирования реальности, а рукотворные манипуляции — процедурой, необходимой для создания подлинного

произведения искусства. Авторские способы работы с негативом или отпечатком становятся наиболее важной творческой составляющей, а гуммибихроматный процесс — наиболее актуальным способом печати. «Гуммибихромат — настоящий фетиш пикториалистов: этот материал великолепно поддавался воздействию кисти, растушевки, ваты и пальца» [5]. Детальность и четкость серебряного отпечатка теперь признаны его недостатками, а «мягкие линии сепии и сангины, которые как будто вышли из-под руки акварелиста или рисовальщика» [6], — его несомненным достоинством. С 1903 года Стиглиц начинает выпускать *Camera Work* — издание демонстрировало поистине головокружительное качество печати. Важно подчеркнуть, что эти журнальные фоторепродукции имели и имеют до сих пор в глазах коллекционеров особый, сравнимый с оригинальными отпечатками, статус. Существенно также, что к 1910-м годам пикториализм хорошо освоил технологии механизации — репринтную печать типографическими красителями. По сути, гравюра стала новым знаком пикториального. Гуммибихроматы используются теперь для того, чтобы создать оригинальную изобразительную матрицу, необходимую для литографии; с этой формы производятся отпечатки. Негатив как множественное при помощи «благородных носителей» трансформируется в единичное, а затем методом кустарного нанесения типографской краски это единичное вновь множится. Именно эта амбивалентность позже стала раздражать Стиглица, он назвал ее «фотографированием в больших количествах» (*photographing-by-the-yard*) [7].

Помимо издания журнала, в 1905 году Альфред Стиглиц открыл в Нью-Йорке один из первых частных выставочный залов, с тем чтобы демонстрировать там произведения фотографов, членов своей группы, названной «Фото-Сецессион». Вернер Хафтман в своей книге «Живопись в XX веке» прослеживает развитие самого Стиглица и объединения пиктроиалистов, назвав его «обществом современной фотографии». Этот статус необходимо было поддерживать. «В 1905 г. он [Стиглиц], чтобы иметь возможность постоянно показывать достижения новейшей фотографии, открыл на Пятой авеню, № 291 галерею “Фото-Сецессиона”» [8]. Стиглиц обладал тонким чутьем,

умом и с должным упорством предлагал зрителю познакомиться с современным искусством. Уже в январе 1907 года в галерее впервые был представлены рисунки Памелы Колман-Смит. Смит стала первым художником, до этого выставки галереи были посвящена исключительно фотографии. Стиглиц был заинтригован синестетический чувственностью Смит; в этот период она рисовал видения, которые приходили к ней во время прослушивания музыки. В том же году Стиглиц познакомился в Париже с американской писательницей и коллекционером современного искусства Гертрудой Стайн, с творчеством Родена, Матисса, Тулуз-Лотрека, Сезанна и Руссо. После возвращения в Америку он расширяет свою фотогалерею до галереи искусств. Он одним из первых кураторов начал экспонировать фотографию вместе с произведениями других видов. «С 1908 года в «291» проходят выставки живописи и скульптуры модернистов, японских эстампов и африканских масок. В январе 1908 года были показаны рисунки Родена, за ними уже в апреле последовала небольшая выставка Матисса. В декабре 1909 г. Стиглиц выставил Тулуз-Лотрека. В 1910 году — снова Матисс и Роден, затем Руссо и литографии Сезанна. В марте 1911 года следуют акварели Сезанна, а в апреле — кубистические рисунки и акварели Пикассо. В 1912 году выставка скульптур Матисса» [9]. Примечательно, что 1912 году в галерее не состоялось ни одной фотографической выставки, в 1913 г. здесь прошла ретроспектива собственных работ Стиглица, далее, в 1916 г., — выставка Пола Стрэнда, фотографа нового поколения, которая стала последней. Стиглиц, безусловно, хотел, чтобы фотография серьезно рассматривалась всеми, кто интересовался искусством в качестве одной из форм визуального эстетического опыта, наравне с другими. Он понимал, что пикториализм, обращенный к ценностям живописи и графики, не является более актуальным направлением. Фотография не могла игнорировать художественные новации начала XX века: кубизм, фовизм, футуризм, абстрактное искусство. Она должна была найти иной способ функционировать в рамках собственного изобразительного языка и, непременно, в контексте с общими тенденциями современного искусства. Понимая, что пикториализм как «живописный» фотографический эквивалент более

не соответствовал эпохальной парадигме, Стиглиц сам обращается к аналитической фотографии. С конца 1910-х годов он начинает большую серию работ, посвященную своей возлюбленной Джорджии О'Кифф, в том числе ню, абсолютно поменяв тип фотографического видения. «Создается впечатление, что снимки, сделанные им до этого времени, были идеями, зафиксированными фотокамерой, а работы, появившиеся после, — идеями, возникшими в процессе работы с ней» [10]. В 1920-х он снимает облачное небо — цикл «*Эквиваленты»* стал одним из примеров почти абстрактной фотографии [11]. Тогда же появляются чисто формальные композиции — жесткие, почти графические снимки архитектуры Нью-Йорка.

Ман Рэя, несомненно, привлекали произведения художников-модернистов, которые выставлялись в Галерее «291», помимо этого ему нравились и работы самого Стиглица. Он писал: «Никаких баек [*anecdotes*] и дешевых сантиментов. Они оставались глубоко фигуративными в сравнение с живописью и скульптурой, которые он выставлял. Я не могу не думать о том, что с того момента, как фотография освободила современного художника от бремени правдивого изображения, эта сфера станет принадлежать исключительно фотографии, помогая ей по праву стать искусством» [12]. Уже в Париже, начав заниматься фотографией всерьез, Ман Рэй изменил свое видение. В 1926 году он пишет: «В конце концов, фотография не ограничивается обычной ролью копировщика. Она — удивительный исследователь тех углов зрения, которые наша сетчатка никогда не заметит» [13].

Понимая значения фотографии, Рэй прежде всего стремился стать художником: «Несмотря на мое уважение к усилиям Стиглица, и мой интерес к фотографии, живопись осталась моей путеводной звездой» [14]. Парадоксально, но Ман Рэй вошел в историю модернизма скорее как смелый экспериментатор именно в области фотографии, нежели оригинальный художник или дизайнер. Он и пробовал себя во многих областях творчества, оставаясь «убежденным художником». Его внутренние конфликты и противоречия находили разрешение в том, что любая художественная практика сводилось, в конце концов, к реализации выработанной им культурной стратегии, успешной

как в сфере высокого искусства, так и в прикладной плоскости, усиливающих результативность друг друга. Свое решение — фотографировать или писать — он объяснял очень просто: «Я фотографирую то, что не желаю писать, и я пишу то, что не могу сфотографировать» [15].

Как многие модернисты своего времени, Ман Рэй оказывался разносторонним исследователем визуального языка; фотография не могла не попасть в область его интересов. Цитата, приведенная выше, — своего рода реакция на утверждение Пикабиа, бывшего другом Рэя, критиковавшего фотографию: «Вы можете сфотографировать пейзаж, но не сможете сфотографировать очертания, существующие у меня в голове» [16]. Ман Рэй явно думал иначе. Он был готов разрушить правила: «Я не фотографирую природу, я фотографирую свое воображение. ... вместо того чтобы создавать обычный пейзаж, я предпочитаю брать свой носовой платок, вертеть его, как захочу и фотографировать, как мне нравится» [17].

Не менее важным фактом биографии Рэя, чем знакомство с Альфредом Стиглицем, стала его многолетняя дружба с французским художником Марселем Дюшаном. Они встретились в 1915 году, их отношения продлилась до смерти последнего. Дюшан, которого считали бунтарем, иконоборцем и создателем абсолютно нового искусства, сыскал скандальную славу в Америке своей работой «Обнаженная, спускающаяся по лестнице», представленной на выставке современного искусства «Армори-шоу» в 1913 году. Вскоре после этого он отказался от живописи и опубликовал заявление в нью-йоркском артистическом журнале *Art and Decoration* (сентябрь 1915 г.) озаглавив его следующим образом: «Полный переворот мнения Дюшана, “иконоборца”, об искусстве» (*A Complete Reversal of Art Opinions by Marcel Duchamp,* «*Iconoclast*»). В этом тексте он говорит о том, какую важность приобретут обыденные объекты, а не их эстетические интерпретации. Кажется даже, что слова Дюшана напрямую относятся к фотографии. И здесь Ман Рэй нашел себе идеологического союзника. Снимок объекта может не быть его эстетической интерпретацией, но его художественным индексом. Дюшан, придумавший реди-мейды, по существу просто использовал

бытовые предметы, ставил подпись «автора» и, тем самым, объявлял их произведениями искусства. Рэй поступает аналогичным образом, но еще и фотографирует. Объект, который он применяет в работе «Мужчина» (*Homme*, 1918), — механический венчик для взбивания яиц. Безусловно, можно рассматривать это произведение в контексте реди-мейдов, где объекты после провозглашения их «автором» произведениями подвергаются специфической трансформации — идеологической. Дюшан создал свой первый реди-мейд за два года до встречи с Рэем. В «Колесе велосипеда» (*Bicycle Wheel,* 1913) комбинация утилитарных вещей — колеса и табуретки — объявлена искусством. Рей вешает на стенку взбивалку, делает снимок этого незамысловатого кухонного приспособления и, помимо этого, присваивает фотографии определенное название, утвердив качественно иную семантику. Таким образом, он переводит свой реди-мейд в иное медийное поле. Это уже не просто физический объект, но его художественный индекс. Интересно, например, что «Фонтан» Дюшана, созданный в 1918 году, перед тем как исчезнуть, был сфотографирован. Вообще-то, он «никогда не демонстрировался на публике. Никто так и не знает, что случилось с этим произведением. Полагают, будто его расколотил кто-то из руководителей Общества независимых художников, решив тем самым проблему, выставлять писсуар или нет. Между тем через пару дней в своей Галерее «291» Альфред Стиглиц сделал снимок пресловутого объекта, хотя это мог быть уже новый, спешно изготовленный экземпляр реди-мейда, который тоже исчез» [18]. Удивительно то, что «Фонтан» снял именно Стиглиц с целью архивации артефакта, и это, пожалуй, единственный случай в практике фотографа, когда он работал в качестве «документалиста». Сравнивая фотографии «Фонтана» и «Мужчины», нужно обратиться к семантике обоих изображений. «Тот факт, что снимок “Фонтана” сделан одним из наиболее уважаемых в художественном мире фотографом, который вдобавок еще владеет знаменитой галереей авангардного искусства на Манхэттене, оказался важен по двум причинам. Во-первых, он удостоверял статус “Фонтана»” как полноправного произведения искусства, а потому подлежащего обязательной регистрации в

качестве такового. Во-вторых, теперь имелось документальное подтверждение его существования, поэтому противники могли сколько угодно громить работы Дюшана, ведь он всегда мог снова зайти в магазин Дж.Л.Мотта, купить очередной писсуар и сделать точную копию автографа, воспользовавшись фотографией Стиглица. Так, собственно, и случилось. В коллекциях, рассеянных по всему миру, существует пятнадцать экземпляров «Фонтана, удостоверенных авторской подписью» [19]. Фотография «Фонтана» — документ, созданный не по правилам творческой фотографии, но документальной. Стиглиц выступил здесь в роли «случайного» фотографа. Рэй же не просто документирует свой объект, но создает на другое произведение, фотографическое. На снимке взбивалки акцентирован очень важный с точки зрения онтологии фотографии элемент — тень, в качестве самостоятельного начала. Рассмотрим эту проблему немного позже.

Яйцевзбивалка, в конце концов, была возвращена к своей прежней жизни в качестве кухонной утвари. Рэй не выставляет свои объекты, за редким исключением, главным образом — их отпечатки, которые вовсе не являются альтер-эго своего референта, как в случае с фотографией «Фонтана». Имея не только иную коннотацию, зашифрованную теперь в названии, реди-мейд превратился в фотографический отпечаток со своей идеологией и визуализацией. В некоторой степени, здесь можно усмотреть связь с так называемой «прямой» или «чистой» фотографией, направлением, представленным в Америке творчеством Пола Стрэнда, о выставке которого в галерее Стиглица упоминалось выше. «Абстрактный реализм» Стрэнда во многом основанный на фотографировании простых объектов, чья выразительность оценивалась субъективно и никаким образом не «обострялась» за счет манипуляций, механических или химических, отчасти близок «объектным фотографиям» Рэя. Безусловно, простые фигуративные достоинства предмета с точки зрения изобразительного материала всегда воспевались апологетами «прямой фотографии». Плюс — решительное утверждение специфики фотографического языка, его абсолютной независимости от традиционных художественных практик, но не смыслов. Механистичность статуса фотографического

искусства провозглашалась теперь главным достоинством «чистой» изобразительности. Но посуда, груши, забор остаются таковыми на фотографиях Стрэнда, в то время, как яйцевзбивалка Рэя становится «мужчиной».

Свои первые художественные фотографии Ман Рэй создает в Нью-Йорке, снимая свои собственные работы: «Автопортрет» (1916), «Мужчина» (1918) и «Женщина» (1918), «Вешалка» (1920). Он практически не использует фотомонтаж, комбинаторную практику, превосходно освоенную немецкими дадаистами Раулем Хаусманом, Ханной Хёх, Георгием Гроссом и Джоном Хартфилдом. Его интерес связан с собственными объектами или непроизвольными комбинациями, как на снимке «Трансатлантический» (1920), представляющем просто мусор — спички, сигаретные окурки и кусочки бумаги. Фотография настолько случайная по своей сути, насколько и объекты, изображенные на ней. Эта случайность выбора как раз соотносима с дадаистической тактикой. В 1921 году появляется «Компас», где игрушечный револьвер был прикреплен к большому магниту. Несомненно, Дюшан и его «найденные объекты», так еще назывался реди-мейд, повлияли на Ман Рэя. Французский художник всегда настаивал на том, что выбор предметов реди-мейда никак не продиктован чувством эстетического удовольствия, его реди-мейды были образцами анти-искусства, результатом мыслительного, а не чувственного опыта. Фотографии объектов, найденных или сконструированных, снятые Рэем, произведения другого жанра и их новые качества также кроются в интеллектуальном замысле и в умозаключениях, которые необходимо сделать. В конечном счете, название «Мужчина» создает антропоморфные иллюзии и преобразует венчик для взбивания в изображение, осознаваемое как фаллический символ. Не исключена вероятность, что это автопортрет, особенно в свете параллелей названия и имени художника. Сопоставление человека и механизма, в свою очередь, связывает Ман Рэя с творческими поисками таких художников, как Дюшан и Пикабиа. Таким образом, реди-мейд появляется как в объектной — у Дюшана или Рэя, так и графической категории, как, например, в работе «Портрет молодой девушки любящей Америку в состоянии наготы» (1915) Пикабиа [20],

сделанный в очень обезличенной технике индустриального рисунка. Рэй воплощает его еще и фотографически. Запечатленная взбивалка на стене его нью-йоркской студии выступает в роли «человека», являясь не просто предметной фиксацией, но самостоятельным произведением искусства — «дада-фото» [21].

Немаловажное для Дюшана свойство реди-мейдов — возможность повторения, т.е. копирования, репродуцирования. Продукция реди-мейда могла быть воспроизведена в «оригинальной» материальной форме и фотографической, например, как в случае с работами Мана Рэя. Отпечаток не просто передает тот же сигнал. Сама по себе фотография воспринималась как слепок реальности, регистратор данности. Осознание фотографии в качестве искусства сопрягается с осознанием модернизмом возможности использовать готовые объекты для выражения художественных идей. Фотография на пути к искусству все дальше уходила от констатации, чтобы вырасти до концепции, превосходя реальные референты, трансформируя гетерогенность отпечатка в гомогенность произведения искусства.

Еще в Нью-Йорке в 1917 году Рэй обратился к технологии клише-верр [*cliché-verre*], которая применялась уже в XIX веке. Работы, сделанные при помощи этой технологии, называли тогда «стеклянными офортами» [*glass etchings*]. С одной стороны, ближайший аналог этого способа получения изображений — фотограмма [22], а с другой — гравюра и офорт. Процесс включал в себя создание рисунка на зачерненной стеклянной пластине с помощью иглы, а затем получение отпечатка этого стеклянного негатива на сенсибилизированной бумаге. Многие художники — Милле, Коро, Руссо, Добиньи, Делакруа — использовали эту технику [23]. В первой половине XX веке наиболее известным авторами, работающими с клише-верр, были Пауль Клее [24], Ласло Мохой-Надь, Георгий Кепес (венгр Дьердь Кепеш), польский писатель и художник Бруно Шульц. Техника клише-верр во времена «сюрреалистической революции» неожиданно обнаружила тесное родство с вошедшим в моду фьюмажем, «открытым» Вольфгангом Пааленом [25] и позднее успешно использовавшимся Сальвадором Дали, Ивом Кляйном [26]. Отпечатки, которые делал Рэй в технике клише-верр на желатин-серебряной бумаге, были

простыми линейными рисунками предметов, таких, как все та же взбивалка для яиц, музыкальные инструменты, человеческие фигуры. В период между 1922 и 1924 годами в Париже Рэй перепечатал ряд ранних изображений и создал несколько новых пластины, в том числе «Портрет спящей Кики» (1922). Он вернулся к этой технологии только в 1941 году в Лос-Анджелесе [27]. Две наиболее ранние работы — «Пожарный выход и зонтики» (1917) и «Оркестр» (1917). Первая представляет композицию из ритмически повторяющихся лестничных пролетов и раскрытых зонтиков. Вторая — наложенные друг на друга линии, в которых угадываются очертания пюпитров, стула и грифа виолончели. На некоторых нью-йоркских отпечатках, например, на «Стоящей женщине, вид со спины», были обозначены цифры тиража, которые свидетельствовали о том, что они были отпечатаны в двух или трех копиях и обозначали серьезное отношение автора к работам. Пикассо однажды спросил Рэя: «Почему бы вам не сделать гравюру?» На что последний ответил: «Потому что я делаю фотографию, которая является современной формой гравюры, созданной светом» [28]. В 1937 году Пикассо, возможно, с помощью Ман Рэя, создал серию отпечатков, применив технику клише-верр [29]. В 1931 году Рэй также работал вместе с Максом Эрнстом над созданием иллюстраций для книги Рене Кревеля «Мистер Нож, мисс Вилка» [*Mr. Knife Miss Fork*], которая вышла в парижском издательстве *The Black Sun Press.* Он предложил тиражировать картинки Эрнста, созданные в технике фроттажа [30] при помощи клише-верр.

Клише-верр вместе с другими технологиями, такими как рейография (авторская вариация фотограммы), соляризация, передержка пленки, монтаж, сильное кадрирование с последующим фотоувеличением используются Ман Рэем в качестве автономных формалистских приемов, позволяющих осмыслении фотографии как материала современного искусства. Это абсолютно новое явление в действительности стало стратегией художника, своеобразным способом примирения его творческих амбиций и необходимости сотрудничества с коммерческими предприятиями.

Примечания:

1. Дата знакомства Ман Рэя с Альфредом Стиглицем не однозначна. В разных источниках можно обнаружить как 1908 г., так и 1910 или даже 1911 годы. В каталоге, изданном Национальной портретной галереей Лондона, в разделе «Биография» указано, что Рэй становится другом Стиглица и завсегдатаем его Галереи 291 с июня 1908 года. Будучи куратором выставки «Ман Рей. Портреты» (ГМИИ им. А.С.Пушкина, 2013 г.), одним из участников которой была Национальная портретная галерея, я использовала биографические сведения для каталога нашей выставки — материалы, предоставленные нашими партнерами. Я соотнесла указанный 1908 год с автобиографией художника, в которой он не дает точной документации, однако из текста 1-ой главы мы узнаем, что летом 1908 года, сменив несколько мест работы, Ман Рэй устраивается в один из технических издательских домов в качестве шрифтовика и макетиста. Художник также указывает, что в свой обеденный перерыв он посещал выставки неподалеку от офиса на 5-ой Авеню, в том числе и Галерею под названием «291». Здесь он знакомится с ее основателем и владельцем. В 1912 году он начинает учиться на художественном отделении Центра им. Ф.Феррера. В книге, изданной Музеем Гетти в 1998 году, указана иная дата знакомства — 1910 год.

2. «Ашка́нская школа» — англ. *Ashcan School* — направление в американской реалистической живописи первой четверти XX века.

3. Центр Феррера и Современная детская школа (The Ferrer Center and Modern School for Children) были основаны в январе 1911 года Эммой Гольдман (Emma Goldman), Бейардом Бойзеном (Bayard Boyesen) и Александром Беркманом (Alexander Berkman) и были названы в честь анархиста и педагога Франсеска Феррера (Francisco Ferrer), который был казнен испанским правительством в 1909 году. Гольдман пригласила Роберта Генри преподавать на факультете в конце 1911 года. (Более подробную информацию о Центре Феррера см.: *Paul Avrich.* The Modem School Movement: Anarchism and Education in the United States. Princeton: Princeton University Press, 1980.)

4. *Фризо М.* Новая история фотографии. — СПб.: Machina, 2008.

— С. 313–314.

5. *Puyo Constant*. Le procede a la gomme in La Revue de photographie . — 1905. — № 4. — P. 97–102.

6. *Rouille-Levedeze A*. Sepia-photo et sanguine-photo. — Paris: Gauthier-Villars, 1894.

7. *Greenough Sarah*. Alfred Stieglitz: Photographs & Writings. — Washington D.C.: Callaway Editions, 1983; 181: letter 3.

8. *The Little Galleries of the Photo-Secession* — таким было первоначальное название галереи, в период 1905–1908 годов. После 1908 года галерея стала называться «291».

9. *Haftmann W*. Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte. — M*ü*nchen: Prestel, 1954.

10. *Жарковский Дж*. Вглядываясь в фотографию. — Нью-Йорк: MOMA, 2003. — С. 74.

11. В 1920 году Ман Рэй создает фотографию с абстрактным названием *L'inquiétude* [*Anxiety*], в переводе с французского — «Беспокойство». В некоторой степени эта работа очень близка серии Стиглица «Эквиваленты», не только концептуально, но и визуально. Манипулируя с камерой, скорее всего, просто двигая ее в процессе фотографирования, он размывает снимаемый объект практически до полной физической неопределенности. Зафиксированные абстрактные начертания обозначали эмоцию.

12. *Man Ray*. Self-Portrait. — Boston, 1963. — P. 20.

13. *Schwartz Arturo*. Man Ray: The rigour of imagination. — Rizzoli,1977. — P. 228.

14. *Man Ray.* Self-Portrait. — P. 20.

15. *Sontag Susan*. On photography. — Penguin, 1979. — P. 186.

16. Там же.

17. *Schwartz Arturo.* Man Ray. — P. 228.

18. *Гомперц У*. Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси. — М., 2016. — С. 25.

19. Там же.

20. Portrait d'une Jeune Fille Américaine dans l'État de Nudité, and J'ai Vu, drawings by Francis Picabia; 291 // Canter. — 1915. — № 5–6. — *P*. 2–4. Первый номер этого издания представил «портрет» издателя

журнала — на обложке был размещено изображение Стиглица в виде камеры, созданное Пикабиа. В 5–6 номерах появляется еще одна работа Пикабиа под названием «Портрет молодой девушки любящей Америку в состоянии наготы» [*Portrait d'une Jeune Fille Américaine dans l'État de Nudité*], которая представляет чертеж свечи зажигания со словами *For-Ever*. Нет никаких явных признаков того, кого художник намеревался изобразить, хотя, согласно исследованиям Уильям Инесс Гомер [*Homer William Iness* (March, 1975) «Picabia "Jeune Fille Américane". Art Bulletin». 57 (1). P. 114.], — это портрет Агнес Элизабет Майер, журналистки и филантропа, принимавшей участие в создании журнала «291» вместе с Альфредом Стиглицем, Мариусом де Заяс и Полом Авиландом. Многие критики интерпретировали эти механические образы как сексуальные пентаграммы, но другие видели в этих устройствах символы новой жизни, с ее приматом механистичности, возбуждающей творческие порывы.

21. Этот термин впервые появляется в единственном вышедшем номере журнала New York dada (1921), где под фотографией Рэя «Вешалка» (*The Coat-Stand/Porte manteau*) стоит марекр *dadaphoto*.

22. Фотограмма — это изображение, полученное фотохимическим способом, без применения фотоаппарата, путем засвечивания предметов разложенных непосредственно на светочувствительной бумаге.

23. Изобретение техники «клише-верр» приписывается художнику и графику Жан Батисту Камиль Коро, который разработал метод, позволяющий тиражировать изображения, созданные на стеклянной поверхности, покрытой черной краской, способом гелиографии Ньепса.

24. Пауль Клее был первым из художников XX века, кто обратился к технике *cliché-verre* в 1902 году. Его работы не сохранились, но остались дневниковые записи художника, где он резюмировал значение своего эксперимента как «результат похожий на гравюру» (из книги *Elizabeth Glassman and Marilyn F.* Symmes, Cliche-verre: Hand-Drawn, Light-Printed. The Detroit Iiistitute of Arts, 1980. P. 109).

25. Фьюмаж (от *франц. fumage* — копчение, окуривание) — техника получения на бумаге или холсте изображения с помощью копоти

от свечи или керосиновой лампы. Вольфганг Паален (1905–1959) — австрийский и мексиканский художник-сюрреалист и теоретик искусства.

26. Ив Кляйн (1928–1962) — французский живописец, один из основоположников концептуализма. Провозгласил поиск «нематериальной живописной чувствительности». Ввел в художественную практику монохроматизм, боди-арт и перформанс.

27. В соответствии с последними исследованиями, доподлинно атрибутировано 28 отпечатков Ман Рэя, созданных в технологии клише-верр. (См.: Sam Stourdzé. Le Cliché-verre de Corot à Man Ray. Région autonome de la Vallée d'Aoste, 1997. P. 142).

28. Неопубликованная рукопись Ман Рэя, хранящаяся в Институте Getty, Лос-Анжелес.

29. Portraits of Dora Maar. Gelatin silver print after the original clich-verre photogram. 1936–37, in Picasso and Photography, exh. cat. The Museum of Fine Arts. — Houston, 1997. — P. 205.

30. Фроттаж (от *франц. frotter* — тереть) как художественная техника может означать перенос на бумагу текстуры материала, имеющего слабовыраженный рельеф с помощью мягкого карандаша. Переводы фроттажа в фотограмму проводились в студии Рэя. Рисунок с рельефной поверхности притирался мягким карандашом через кальку, затем она использовалась как негатив.

Библиография:

1. *Baldwin Neil.* Man Ray: American Artist. — Clarkson Potter, 1988.

2. *Bramley Serge.* Man Ray. A Portrait of the Artist as a Fashion Photographer // Man Ray: Photography and Its Double. Alain Sayag and Emmanuelle De I'Ecotais eds. — Gingko Press, 1998.

3. *Caws Mary Ann.* An Erotics of Representation: Fashioning the Icon with Man Ray. In «On Fashion, edited by Shari Benstock and Suzanne Ferriss». — New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1994.

4. *Cheroux Clemet.* Man Ray: Paris — Hollywood — Paris. — Schirmer / Mosel, 2011.

5. *Craik Jennifer.* The Face of Fashion. — London: Routledge Press,

1994.

6. *Forest Merry and Hartshorn Willis.* Man Ray in Fashion. — New York: International Center of Photography, 1990.

7. *Foresta Merry et al.* Perpetual Motif: The Art of Man Ray. — Washington, D.C.: National Museum of American Art; New York: Abbeville Press, 1989.

8. *Foster Hal.* Compulsive Beauty. — Cambridge: MIT Press, 1993.

9. *Lottman Herbert R.* Man Ray's Montparnasse. — New York: Harry N.Abrams Inc., 2001.

10. *Livingston Jane.* Man Ray and Surrealist Photography. In «L'Amour Fou: Photography and Surrealism». Rosalind Krauss, Jane Livingstone. — The Corcoran Gallery of Art, Washington D.C., 1985.

12. *Naumann Francis M.* Conversion to Modernism. — Rutgers University Press, 2003.

13. *Ray Man.* Les Champs Délicieux: 1922 Author(s): Man Ray and Tristan Tzara // Aperture. — 1981. — № 85. — P. 62–75. (Published by: Aperture Foundation, Inc.; Princeton University Art Museum.)

14. *Man Ray.* Self Portrait. — Boston, 1963.