О.Н. Аверьянова

ФОТОГРАФИЯ КАК МАТЕРИАЛ ИСКУССТВА. СПОСОБЫ МАНИПУЛЯЦИИ С ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТЬЮ У МАН РЭЯ: КОМБИНИРОВАНИЕ ПРАКТИК

Отказ фотографов от «изобразительного натурализма» в XX веке стал одним из способов создания эстетического высказывания. Искусная живописность, полученная при помощи оптических и химических методов, была основным доказательством художественности для фотографов-пикториалистов. Фотограмма — отпечаток, полученный без использования камеры при произвольной химической реакции, до некоторой степени неконтролируемой, — стала примером модернизма, представив новую абстрактную изобразительность. Ман Рэй назвал собственное аналогичное «изобретение» *рейографией*. Помимо этого, он использовал эффект соляризации, который иным образом видоизменял материю фотографии. Статья посвящена исследованию способов трансформации изобразительной реальности в художественное высказывание, где фотография служит материалом для создания произведения искусства, независимо от его последующего функционирования как прикладного или сугубо эстетического продукта.

The refusal of the photographers from «visual naturalism» in the 20th century was one of the ways to create aesthetic statements. Skillful picturesqueness obtained by optical and chemical methods was the major argument for the artistry for pictorialist photographers. Photogram — print, obtained without using the camera, with the help of the arbitrary chemical reaction, to some extent uncontrolled — became an example of modernism, presenting a new abstract image. Man Ray called his own similar invention rayography. In addition, he used the effect of solarization,

which otherwise altered the substance of the photo. The article is devoted to study of the ways of transformation of visual reality into an artistic statement, where photography serves as a material for creating works of art, regardless of its function as an applied or a purely aesthetic product.

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

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

В фотографическом наследии американского художника Ман Рэя (1890–1976) существует множество примеров крайне профессиональных, т.е. сознательно применяемых, несмотря на его собственные настойчивые декларации о приоритетах «случайностей», манипуляционных приемов. Помимо этого, Рэй выводит в качестве ключевой позицию тени в своей изобразительной программе. Безусловно, тень, как и свет, — особая часть природы фотографии. У фотографов-модернистов тень почти всегда играет весьма важную роль в генерации отвлеченного контекста. Тени станут маркерами абстрактной фотографии в творчестве многих авторов. На последней выставке, устроенной Стиглицем в «291», демонстрировались работы Стрэнда, в том числе «Абстракция, миски» или «Абстракция стула, тень от перил», созданные им в 1916 году. Стрэнд управляет игрой света таким образом, что изображение почти теряет связь с реальностью, возникает аберрация зрения, вогнутое кажется выпуклым, вертикальное — горизонтальным, при неумолимой глубине резкости. Но Стрэнд не допускает развеществления, его предметы всегда опознаваемы. Свет и, главным образом, тени превращают их в некоторую условность, кодируя реальность. Однако она остается сущностной. Иначе работал с реальностью Стиглиц. В своих «Эквивалентах» неожиданно он близок концепции реди-мейдов. Его «облака» — это реальность, изъятая из своей среды (в данном случае, из общего ландшафта), и это превращает ее в «эквиваленты» без уточнения их адресности, в своего рода смысловые галлюцинации. В попытках осмыслить новые связи,

как и в случае с Дюшановскими реди-мейдами, зритель должен заново освоить действительность. Сфотографированное, таким образом, также изымается из обычного контекста и переносится в другой. Измененный самим медиумом, утерявший референтную основу, фотографический образ, став плоским, черно-белым и небольшим по размеру, становится набором знаков, свободных от принудительной трактовки. Во многих фотографиях «Эквивалентов» естественным образом заданы определенные векторы, которые создают некоторую ритмику или, наоборот, хаос, светлые зоны резко сталкиваются с темными. Но «тени» и «свет» облачного неба выступают прямыми эквивалентами фотографического. Таким образом, простейшая манипуляция кадрирования, а любая фотография априори осваивает этот прием работы с реальностью, для Стиглица стала способом трансформации референта с целью обращения к художественному, а не документальному изобразительному языку.

Уже в ранней фотографии Ман Рэя «Мужчина» (1918), формально представляющей венчик для яиц, тень предмета субстанциональна и придает новую семантику кухонной утвари, в этом нельзя не заметить параллель между колесами кофемолки в «Большом стекле» Дюшана. Снимок объекта, не лишенного определенности и признаков формы, занимает место на границе документа и самостоятельного произведения, обретая определенную эстетическую программу, нагруженную авторскими коннотациями, в том числе, декларативными. Визуальный материал, отчужденный от реальности, информативности и фактичности, обретает исключительно метафизические категории. Вещь как бы растворяется в собственном изображении. Тень, таким образом, лежит между предметом и высказыванием, на стыке физического и изобразительного. Для Ман Рэя манипуляции с тенями — один из способов вытеснения ординарного из фотографии. Он убежден, что «тень настолько же важна, насколько и сама вещь» [1]. Жан Клод Леманн констатирует, что «тело фотографии — это тень» [2]. За пределами формы тень имеет значение экстрафотографической сущности. В качестве примера можно рассмотреть ранний нью-йоркский портрет Беренис Эббот, который Рэй называл «Скульптор» (1920). Лицо девушки, «поддерживаемое» руками, выплывает из

темной массы, состоящей из едва различаемой одежды и большого пятна тени позади фигуры на стене. Документ превращен в артикул. Предполагается, что обычная фотография «как таковая» послушна объективным законам перспективы, геометрии, оптики, тогда как творческая фотография стремится представить вещи в игре светотеней, следуя за мастерами старой школы живописи, которые, по замечанию Леманн, «умели видеть, что тень — не только удобная процедура для изображения объемов, и даже не просто вибрация глубин вещества, но поэтическая среда, пространственная форма мечтательности, делающая возможным переход от вымысла к творчеству» [3]. По существу, речь идет о переходе от геометрической перспективы, полагающей центром глаз, к созерцанию теней, когда центральное место занимает источник света. И это не просто искусственные затемнения, которые часто применялись фотографами-пикториалистами. У Ман Рэя тень начинает играть роль нетелесной субстанции, сосредотачивая художественный потенциал фотографии. Он часто использует тени, чтобы разрушать натурализм. Модернистская фотография в целом двигалась по направлению деконструкции вещественности. Например, Мохой-Надь использует для этих целей трансформации пространства, в то время как Ман Рэй — тень. Тень взывает, в том числе, к зрительским эмоциям, порождая те или иные фантазии или ощущения. В результате структурные компоненты композиции действуют в первую очередь в качестве стимула переживаний. Это тот критерий, который окажется немаловажным в философии сюрреализма и должен рождаться в голове зрителя при рассмотрении произведения. Тени увлекают внутрь, вглубь посредством специально созданной изобразительной структуры. В каком-то смысле они подобны следам и дают ощущение чего-то, что отсутствует, или даже отсутствия присутствия. Это делает интерпретацию работы иррациональной, позволяя воспринимать ее на сугубо субъективном уровне. Тень даже отсылает к неким примитивным началам и может быть связана с мистической интерпретацией творчества. Юнг, например, утверждал, что тень относится к первобытной и инстинктивной стороне индивидуального, что особенно важно для сюрреалистической образности. В 1934–32 годах, нанятый датским коллекционером Карлом Кйерсмеиером

для иллюстрирования его энциклопедического четырехтомника по типологии Африканского искусства, Ман Рей воспользовался возможностью, чтобы использовать объекты из этой престижной коллекции для своих творческих целей. Его метод съемки не походил на традиционный способ фотографирования для каталога. Экспрессия теней создавала выразительную игру «тайны» мистических символов, чья расшифровка была не до конца понятна европейцам [4].

Обратимся к портретам. Портрет Марселя Дюшана в белой рубашке с галстуком-бабочкой (1920): фигура как будто бы вырезана из белого фона и смещена в сторону, в результате чего образовался «черный провал» за спиной. Портрет французского писателя Раймона Радиге (1922): профильная тень занимает чуть ли не большую часть композиции. Портрет Филиппа Супо — с обнаженным торсом в шляпе и с тростью (1922), стоящего как бы под руку с собственной тенью. И если мягкие «зернистые» портреты Рэя по законам пикториалистической фотографии придают снимкам формальные достоинства живописи, то резкие и контрастные тени утверждают природную специфику фотографии, подчеркивая ее собственный изобразительный артикул. Помимо этого, их самодостаточность разрушает природу фотографии-документа. Фотография освобождена от подражательства, от подчинения традиционным пластическим жанрам, с их приматом световоздушной перспективы, совершен переход от свидетельства к произведению. Ман Рэй рассматривал тень как добавочный контур (пятно), трансформирующий не только формальные качества объекта, но и его идеологический паттерн. Тень впоследствии станет базовой конструкцией рейографии, а далее соляризированный контур, в какой-то степени являющийся рудиментом тени, будет играть роль особого изобразительного приема создания сюрреалистических изображений.

В 1922 году Ман Рэй обратился к фотограмме, найдя свой собственный способ получения бескамерных изображений. В рейографии тени полностью вытеснили объект из визуального поля, превратив объектную фотографию в абстрактную композицию. Случайное открытие произошло в фотолаборатории, художник особенно настаивал на этой непреднамеренности. Во время работы над печатью в лаборатории лист неэкспонированной бумаги попал в

проявочную кювету, «я зря ждал несколько минут, пока изображение появится, сожалея о потраченной бумаге, машинально я положил стеклянную воронку, мензурку и термометр в кювету на влажную бумагу. Я включил свет» [5]. Картинка, которая начала проявляться на его глазах, не была обычным силуэтом, свойственным фотограмме, а искаженным и преломленным, созданным светом, прошедшим сквозь стекло объектов. Результат был не таким, как в фотограммах Шада или Мохой-Надя [6]. Обнаружение Ман Рэя произошло в «сюрреалистической манере», неумышленно, в то время как Шад сознательно использовал фотограмму. Известно, что Рэй знал об экспериментах последнего, но утверждал, что это была его собственная находка, результат которой был принципиально иной. С точки зрения концепции, рейография связана с дадаизмом, но и одновременно с сюрреализмом. Обыденные предметы, превращенные в условные знаки, разрывали референтную связь фотографии и реальности. Художник был очень воодушевлен этим: «Брать любые объекты, попадающиеся под руку … ключ от номера в отеле, носовой платок, несколько карандашей, щетку, свечу, кусок бечевки… Я сделал еще несколько отпечатков, взволнованно, с огромным удовлетворением» [7]. Полученные отпечатки имели полутоновые оттенки, в отличие от традиционных четких силуэтов фотограмм. Плоскость, на которой лежали предметы, явно не определялась, что создавало эффект «парения» — отсутствия гравитации, следовательно, физическая реальность повергалась полной деструкции. Еще одна особенность работы: Ман Рэй применяет мобильный источник света как рисующий карандаш, а не как стационарный осветительный прибор. Он двигал фонарь, манипулируя глубиной и мягкостью тонов, изменяя местоположение лампы, он изменял направление теней, следовательно, мог ритмически конструировать композицию. Здесь он — художник. «Все может быть трансформировано с помощью света. Свет — это инструмент такой же искусный, как и кисть» [8]. Фотограмма оставалась фотоснимком, точнее сказать, химической фиксацией предмета, произведенной без оптической системы, отпечатком без миметизма объекта съемки. Когда лидер европейских дадаистов Тристан Тцара увидел работы Ман Рэя, он оценил их, прежде всего как произведения дадаизма. Рейография,

безусловно, отвечала призыву Дюшана создавать искусство, которое было бы более «церебральным» (относящимся к головному мозгу — *прим. автора*), нежели «ретинальным» (относящимся к сетчатке глаза — *прим. автора*). Искусство идеи отрицало чувственное восприятие. Почти абстрактные рейографические отпечатки, лишенные точной зрительной спецификации, позволяли увидеть нечто, невидимое для глаза. Арагон утверждал, что «рейография — это философское действие… без какого-либо отношения к фотографии» [9] (в традиционном референтном значении медиума — *прим. автора*).

Рейографии Ман Рэя чаще всего не имели наименований, что не совпадает с идеологией дадаистов, которые старались использовать название для максимального воплощения абсурдизма. Д-р Кеннет Уэйн замечает: «Кажется, что нет никакого смысла сочетать консервный нож с пулей или бритвой, но когда они соединяются вместе, это становится интересным. Это то, чем занимались дадаисты — они ощущали, что мир сошел с ума [в связи с Первой мировой войной], так зачем стараться быть рациональным, логичным и здравомыслящим? Восславим случайность и абсурд, — говорили они» [10]. Лингвистический модус не использовался Ман Рэем, не исключено, что по принципиальным соображениям. Дело в том, что рейография сама по себе — абсурдистская идея: фотография без камеры, запечатлевание реальности без ее тотальной регистрации. Рейография не удваивала сходства, как в обычной фотографии, но, напротив, углубляла дистанцию, а, следовательно, отчуждение от реальности подрывало логику документальности. Потеря аналогии редуцировала смыслы до полной бессмысленности.

Рейография как особая манипуляционная технология отчуждения от реальности хорошо подходила и к практикам сюрреалистов, находивших своих идей в глубинах человеческого подсознания, а не в реалиях действительности. Для сюрреалистов подобный способ трансформации видимости позволял приоткрыть незримое вещей. Рейография, таким образом, представлялась почти идеальной формой сюрреалистической выразительности.

Для Ман Рэя фотография оставалась способом воплощения своих идей, при помощи которого можно было осуществлять любые проекты,

как художественные, так и коммерческие. Будучи убежденным, что творчество — это профессия, Ман Рэй ловко манипулировал этой формулой в зависимости от обстоятельств. В 1931 году французская электрическая компания *La Campagnie Parisiene de Distribution d'Électricité* заказала Ман Рэю рекламное портфолио с целью увеличения внутреннего спроса на свою продукцию, придумав в этой связи «специальный подарок» для тех своих акционеров и особых клиентов, которым полагалось разбираться в современном искусстве, и, следовательно, они были готовы понимать и воспринимать образные решения, продвигающие продукт на потребительском рынке. Рэй создал 10 рейограмм и разработал дизайн обложки; каждый отпечаток был уникален. Издание вышло ограниченным тиражом, по разным данным, от 400 до 500 экземпляров, рейографии были напечатаны в технике фотогравюры. Только несколько изданий сохранилось до наших дней. Прошло более восьмидесяти лет, но эти работы выглядят невероятно современно. CPDE сознательно приглашает художника для участия в проекте. К началу 1930-х с его именем связана репутация экспериментатора, модерниста, таким образом, современность должна была ассоциироваться с техническими новшествами в изобразительном языке. Освобождая фотографию от подчиненности вещам, обязательным для ее создания, рейография становится не фотографической копией предмета, но уникальным отпечатком, констатирующим отчуждение повседневности и, следовательно, художественное ее переосмысление. Это связывалось с важными для модернизма аспектами: «С одной стороны — обозначить, что художественная работа находится вне представленных снимков, с другой — укрепить границу, разделяющую ценности искусства и фотографии, чтобы не допустить полного их слияния» [11]. Речь идет об автономной аксиологии фотографии как произведения.

На протяжении 1920-х годов рейография оставалась специфическим творческим маркером Ман Рэя. В следующем десятилетии соляризация станет еще одним важным приемом для замещения документальной фиксации изобразительной фантазией. Соляризация, как и фотограмма, не была чем-то абсолютно новым. Практикующие фотографы сталкивались с феноменом так называемого эффект

Сабатье, который проявлялся часто по ошибке, во время обработки пленки. Рэй заметил его, когда ассистент нечаянно включила свет в процессе работы в лаборатории. Рассмотрев получившиеся негативы, он обнаружил, что неэкспонированные участки фона негатива стали экспонированными, а экспонированное изображение было относительно незатронутым. Темная узкая обводка, появившаяся между по-разному проэкспонированными участками, обрисовывала части изображений контуром. Этот абрис усиливал графическое качество работы, разрушая натурализм картинки. Ман Рэй начинает печатать фигуры, портреты, руки, цветы, используя эту свою находку. Контур часто получался настолько аккуратным, что казался нарисованным от руки, в чем порой обвиняли художника.

Фотография начала XX века, особенно во Франции, куда переехал Ман Рэй в 1921 году, оставалась во многом пикториальным искусством, в основе которого лежало неприятие снимка как зеркала реальности. Все ее качества — документальность природы, объективность языка, автоматизм, копийность — объявлялись негативными. Механическая чистота фотографического снимка казалась несовместимой с категорией художественного творения. Для последнего требовались совсем иные качества, главным из которых оставалось человеческое вмешательство. Одновременно с этим произведение искусства не должно было быть имитацией природы, но ее интерпретацией. Не машина, а рука, не объективность — субъективность. Иными словами, сама онтология фотографического не соответствовала критериям искусства, требовались изменения: в результате определенных воздействий фотография превращалась в достойный эстетический объект. Ман Рэй, приехав из Нью-Йорка непрофессиональным фотографом, скорее любителем, но, главным образом, художником, оказывается втянутым в актуальную художественную жизнь Парижа, но не фотографическую. Занявшись фотографией с «целью заработка», он, по существу, остается художником, о чем всегда заявлял в своих текстах, например, в биографии, изданной в 1963 году. Его эксперименты были связаны, прежде всего, с поисками нового в области современного искусства, фотография была частью именно этой сферы, а не узкопрофессионального мира. В

конце концов, он даже не пытается создать «профессиональную» фотостудию, где бы производились «поточные портреты». Его студии походили более на «мастерские художника», а фотографии, даже выполненные по заказу, почти всегда оказывались вне коммерческих шаблонов времени. Что касается новаций, речь идет, прежде всего, о рейографии и опытах соляризации; манипуляционные технологии, при помощи которых они создавались, как это ни парадоксально, отвечали «уставу пикториализма». Они отрицали регистрацию и предполагали определенное вмешательство в механизм производства художественного произведения. И если вмешательство пикториалистов можно назвать экстрафотографическим, т.е. добавочным, то вмешательство модернизма — антифотографическое, т.е. сократительное. Модернист-фотограф, как и фотограф-пикториалист, опрокидывал фотографический «натурализм», но их пути расходились в отношении механизмов. Автоматизм процесса, в случае с рейографией, и примат произвольной химической реакции, которая, в некоторой степени, оставалась неподконтрольной, как и в случае с получением эффекта соляризации, являлись специфическими приемами фотографа-модерниста. Искусная живописность, достигаемая как оптическими, так и химическими способами, оставалась главным аргументом художественности для фотографа-пикториалиста. Безусловно, оба направления относились к реальности как к материалу, пригодному для манипуляций. Цели и средства разнились.

Таким образом, оба направления, считающиеся антипатичными, производили на свет по природе своей «нефотографические» изображения. «Чистую фотографию» оценят в Германии «новые вещественники» [12], начиная примерно с 1925 года, как интерпретацию документальности, прошедшую некоторую стадию эстетического вмешательства, в соответствии с ее субъективизацией, не предусматривающую никаких ее существенных визуальных изменений. Ман Рэй никогда не примыкал к «новым вещественникам» несмотря на то, что рассвет этого направления пришелся на самые плодотворные для художника 1930-е годы. Проблема, связанная с совершенно нестабильными взаимосвязями между объектом и

фотографией этого объекта, ограничивается для Рэя работами в «сфабрикованной» модернистской модели, суть которой сводилась к инверсии художественного и механического статуса. Когда она расширится до явления, называемого термином «документальная художественность», Рэй останется приверженцем аксиомы, что «говорить о предмете правду недостаточно» [13]. Он был убежден, что в «документальной» фотографии фотограф должен внушать доверие зрителю таким образом, чтобы «он принял правду обмана, заключенную в работе» [14], без малейшей отсылки к искусству. Установка «новых вещественников» предполагала превращение фотографа в «машину видения, совершенную с ней идентификацию и […] совершенное освобождение от самого себя» [15]. Это решительное утверждение родовой специфики фотографии, вместе с абсолютной независимостью от традиций искусства, не могли соответствовать ментальности Рэя-художника.

Поначалу Ман Рэй использовал камеру для того, чтобы снимать свои картины и объекты, создавая особые индексы своих произведений, но вскоре был вынужден заняться фотографией в качестве профессионального способа заработка. Это произошло в Париже, куда он впервые приехал в июле 1921 года. Для того чтобы работать не только с коммерческими заказами, но и фотографировать «свое воображение», он экспериментирует, изобретает новые техники или возрождает старые.

Фотографируя, например, репрезентационные портреты для иллюстрированных изданий, таких как *Vanity Fair, Vogue,* Ман Рэй часто использовал особый технический прием, который не был характерен для профессиональной среды того времени. Речь идет о значительном кадрировании негативов с их последующим увеличением. Фотографы его избегали, потому что зернистость эмульсии становилась довольно явной, что не считалось достоинством, скорее недостатком работ [16]. Массовое распространение фотоувеличителей связано с появлением камер небольших форматов, рассчитанных на роликовую пленку. Рэй объяснял так свой способ работы: «Я никогда не делал ретушь после увеличения: весь смысл фотоувеличения был бы потерян — великие картины демонстрируют мазки кисти, почему фотография не может

демонстрировать зернистость?» [17]. Сильное фотоувеличение и подчеркнутая зернистость отпечатков будут популярны как особых художественный прием только сорок лет спустя, в 1960-х годах.

Фотографические портреты Рэя, созданные в период 1920-х и 1930-х гг., — наиболее известные его работы в этом жанре. Он фотографировал клиентов, которые приходили к нему, в частности, чтобы получить свой портрет, снимал друзей из артистической среды. Самоидентифицируя себя как художника, войдя в круг дадаистов, а позже и сюрреалистов, он де-факто стал фотографом модернизма в Париже. Ман Рэй создавал визуальную историю сюрреализма, способствуя не только его всемирному распространению, посредством фотографирования самих участников движения, их произведений, акций и выступлений, но также и повседневной жизни, включая их жен, любовниц, муз. Таким образом, он мог варьировать между классической репрезентацией и довольно смелыми образными решениями, выходившими за рамки портретной нормативности и в целом не связанными ни с какими традициями, которые оставались своего рода единичными экспериментами, воплощая формулу художественного произведения, чья сущность определялась, главным образом, уникальностью. Речь идет не просто о «случайных» эффектах, таких как в портрете Маркизы Касати «с четырьмя глазами» (1922), но и намеренном применении специальных приемов, прежде всего соляризации, используемой в известных портретах Джорджа Брака (1922), Сьюзи Солидор (1930), Эльзы Скиапарелли (1934) и др. Можно также выделить ряд работ, где концептуальная программа становится гораздо более приоритетной, в сравнении с психофизиологической или социальной характеристикой персонажа: портрет Андре Бретона в маске с очками (1924), Генри Кроудер (1930), афроамериканский джазовый пианист, сфотографированный в обрамлении рук его любовницы Нэнси Кунард, увешанных экзотическими браслетами. Французский поэт Бернард Дезульер (1929) снят с головой, обмотанной прозрачным платком, закрывающим, в том числе, и лицо. Эдвард Джеймс (1937) держит перед собой что-то, похожее на увеличительное стекло, отчего его лицо становится непропорционально большим и устрашающим, а Бенжамен Фондан (1928) и вовсе положил свою собственную голову на колени. И это далеко не полный список.

Изобретательность и необычный портретный формат часто сопровождались определенным пренебрежением к медиуму как технологии; камера для Ман Рэя была функциональным предметом — он не чувствовал ни любви, ни восхищения по отношению к ней. Подобная позиция особенно раздражает пуристов, для которых наличие соответствующих фото-атрибутов и соблюдение формальных режимов являлось условием профессионального успеха. Для Рэя камера оставалась всего лишь инструментом, он настаивал на том, что идея важна, а не аппарат, что никто не спрашивает писателя о его пишущей машинке и художника о кистях, которые тот использует. Сам он, как правило, применял любую технику, которая соответствовала его сиюминутным целям. Что касается технологий фотографирования, то здесь, как я уже отметила выше, устоявшиеся нормативы в целом не интересовали художника. Повышенную зернистость как результат увеличения небольшой части негатива художник мог, например, несколько приглушить, применив известный способ печати через полупрозрачные материалы, например, кальку, отчего изображения приобретали бархатные, чуть размытые очертания, отчасти напоминающие пикториальные отпечатки [18]. Это выглядело довольно архаично, но, вместе с тем, не было вызывающе несовременным, так как многие фотографы старшего поколения, чьи работы публиковались на одном журнальном развороте вместе с портретами, созданными Ман Рэем, принадлежали школе пиктроиализма, — Стиглиц или, например, Арнольд Джент, Шарлотта Фэрчайлд, Генри Гудвин и др. Сравнивая исходный негатив портрета французского композитора Дариуса Мийо (1923), снятого сидящим в интерьере, с его изображением, опубликованным в журнале *Les Feuilles Libres* (1933, № 33), можно обнаружить, что Рэй оставил только часть первоначального кадра, а именно: голову, участок плечевого пояса, руки. Фотография в журнале довольно мягкая по тону, нет резких теней и контуров. Тот же самый прием использован и многих других работах. Профильный портрет Этьена де Бомона (1926) [19] во многом напоминает эстетику более раннего изображения, созданного в 1910 году известным пикториалистом, блистательным фотографом *Vanity Fair* и *Vogue* Адольфом де Мейером. В конце 1920-х годов пикториализм уже не

был ведущим направлением в фотографии, и, ко всему прочему, граф хорошо разбирался в актуальном искусстве, а, следовательно, мог быть сфотографирован совершенно в иной, куда более современной манере. Рэй выбирает определенный, подчеркнуто анахроничный характер изобразительного языка. Обнаруживая подобные примеры, сталкиваешься с явным парадоксом: художник всегда представляется нам смелым новатором и экспериментатором, но, одновременно с этим, он может использовать, в том числе, заведомо устаревшие эстетические программы. Его новшества, такие как рейография и соляризация, явились практически эквивалентами модернистской фотографии, вместе с фотомонтажом, который широко использовался другими художниками, близкими к сюрреализму, конструктивизму, школе Баухауза. Тем не менее, в 1970-м году Рэй утверждал: «В студии я всегда работал как большинство традиционных фотографов» [20]. Как студийный портретист он, очевидно, позволял себе быть традиционным, и здесь есть определенная логика. Рассматривая фотографию с точки зрения художественной практики, мы признаем, что модернистские эксперименты 1920-х годов представляли определенный набор манипуляций с изобразительностью в референтном ее выражении. В работе с портретом Рэй также сознательно прибегает к трансформации референции, актуализируя определенные изобразительные механизмы. Его портреты, хотя и имеют отчетливое сходство с репрезентативной моделью, противостоят фактичности посредством творческого модуса: пикториального, авангардного, сюрреалистического и пр. Эта позиция «зеркала, сохраняющего свое отражение» [21] включала индексальность, означая, что изображение на снимке в действительности находилось перед объективом камеры, и интерпретацию, иконичность и символичность. «Художественный» портрет Рэя фиксирует не просто личность, тождественную реально существующему человеку, но образ, открытый для интерпретаций и манипуляций. Деформация изображения в официальном портрете практически не допустима, но трансформация реальности применительна, ее степень определяется конкретикой задачи.

С самого начала своей творческой карьеры Ман Рэй ясно демонстрировал декларированную им самим способность

фотографировать «воображение», используя фотографию как материал искусства. Пенроуз пишет: «У Ман Рэя… значение объекта остается загадочным или, более точно, в самом объекте заключено отстраненное значение; либо он остается необъяснимым или дает множество интерпретаций, иногда противоположных и, в конечном счете, имеет значение только его загадочность» [22]. Это особенно пригодилось Рэю в области фотографирования моды. Сотрудничая с такими популярными иллюстрированными журналами, как *Vanity Fair, Vogue*, *Harper's Bazaar*, *VU,* художник воплощает фантазии — здесь в области чистых идей особенно востребован вымысел. Даже соляризация, используемая им в ряде портретов, в том числе, попавших на страницы перечисленных изданий, была попыткой выйти за рамки обычной репрезентации. Честность и точность портретной характеристики в отношении артистических натур были, скорее, отрицательными качествами. Эти атрибуты студийного портрета не создавали «загадку», напротив, это была бы сигналетическая (опознавательная) фотосъемка. Уже самые первые портретисты использовали ретушь; это было ручное вмешательство в механику процесса, позволявшее «улучшить» изображение, избавиться от нежелательных подробностей. Пикториалисты придавали портрету художественную значимость, переводя его в плоскость рукотворного произведения, осуществляя «переход от аналитической передачи образа, свойственного автоматической фотографии, к синтетической передаче, присущей искусству рисунка» [23]. «Пикториальная моделировка» в ряде портретов Ман Рэя, скорее, вынужденная мера, ее цель — приглушить зернистость, появляющуюся вследствие увеличения фрагмента негатива. Одновременно с этим фотограф применяет иные способы: соляризацию, акцентировку теней и даже некоторые бутафорские предметы для обострения образности персонажей. Все манипуляции стали выражением внутреннего «я» художника, и, как результат, — разнообразие интерпретаций, созданных «вымыслов», в которых фантазия остается наиболее желанной для зрителя. Это особенно важно в портретах-знаках, которые с таким профессионализмом фотографировал Ман Рэй, в том числе, и для глянцевых изданий.

«Хотя согласно расхожему мнению фотография служит заменителем части реальности, взаимосвязи между любым предметом и фотографией этого предмета совершенно нестабильны… Опытный зритель рассматривает все фотографии недоверчиво. Проблема не в том, что фотография по своей сути неправдива, но в том, что иллюзия правдивости делает ее таким замечательным средством лжи» [24]. Этот парадокс, кажется, является тем, что изначально было воспринято Ман Рэем в качестве творческого рецепта. Именно в таком свете Рэй мог фотографировать свое воображение, оставаясь художником, для которого фотография стала материалом искусства, способом авторского высказывания.

Примечания:

1. *Schwartz Arturo*. Man Ray: The rigour of imagination. — Rizzoli, 1977. — P. 234.
2. *Lemagny Jean-Claude*. La photographie est-elle un art plastique? // L'Ombre et le Temps. Essais sur la photographie comme art, avec une préface de Gilles Mora. — 1988. — P. 267–268.
3. *Lemagny Jean-Claude*. L'Ombre et le Temps. Essais sur la photographie comme art. Préface de Gilles Mora, Collection Essais et Recherches. — Paris: Nathan, 1992. — P. 304.
4. Подробнее в кн.: *Grossman Wendy A*. Man Ray, African Art, and the Modernist Lens. With an essay by Ian Walker. — Washington: International Arts and Artists; Minneapolis: Distributed by University of Minnesota Press, 2009.
5. *Man Ray*. Self-Portrait. — Boston, 1963. — P. 128.
6. Немецкий художник Кристиан Шад обратился к фотограмме в 1919 году, американец венгерского происхождения Ласло Махой-Надь — в 1921 году.
7. *Penrose Roland*. Man Ray. — Boston: New York Graphic Society, 1975. — P. 76.
8. *Schwartz Arturo*. — P. 236.
9. *Schwartz Arturo*. — P. 238.
10. *Wayne Kenneth*. Man Ray in the Age of Electricity // Heckscher Mu-

seum of Art. — 2006. — May 20, 2006/ August 13. — URL: http://www.antiquesandthearts.com/developing-the-art-of-photography-man-ray-in-the-age-of-electricity/ (дата обращения: 2.05.2017).

11. *Руйе Андре*. Фотография между документом и современным искусством. — СПб.: Клаудберри, 2014. — С. 410.

12. В Европе это направление связано с немецким движением *Neue Sachlichkeit* («Новая вещественность»), главным представителем которого в фотографии стал Альберт Ренгер-Патч. В США — название в более широком смысле *Straight photography* («Непосредственная» или «Прямая фотография») или в более узком значении — *New objectivity* («Новая объективность»).

13. *Eauclaire Sally*. The New Colour Photography. — New York: Abbeville Press, 1981. — P. 133.

14. Там же.

15. *Quedenfeldt Erwin*. Fotografie und lichtbildkunst (Photographie et art photographique) in *Dos deutsche Lichtbild, Jahresschau*. — Berlin, 1930. — P. 165.

16. В книге, изданной Центром Жоржа Помпиду (Париж), хранящим огромный архив негативов фотографа, указано, что Ман Рэй снимал портреты, используя довольно большие стеклянные пластины 24 х 18 см в начале 1920-х годов, позже он перешел к использованию пластин 12 х 9 см, а с середины 1920-х до примерно середины 1930-х годов он уже использовал пленочный формат 9 х 6 см. В Голливуде Рэй применял более вытянутый вариант 10 х 6, наряду с пленкой 35 мм. После войны Ман Рей чаще всего будет использовать слайдовую пленку 6 х 6 см. Подробнее в кн.: *Bajac Quentin, Cheroux Clement*. Man Ray: Portraits: Paris — Hollywood — Paris. From the Man Ray Archives of the Centre Pompidou. — Prestel Pub., 2011.

17. *Schwartz Arturo*. — P. 229.

18. Он так же мог использовать максимально текстурированную бумагу, которая позволяла превратить зернистый рисунок сильно кадрированного негатива в специфику печати. Подробнее в кн.: *Bajac Quentin, Cheroux Clement.* Man Ray: Portraits: Paris — Hollywood — Paris. From the Man Ray Archives of the Centre Pompidou. — Prestel Pub., 2011. — P. 40–41.

19. *В этом же году Рэем было сделан и другой снимок* графа, сидящего в разрушенном интерьере на складном стуле. Он в очках, одет в костюм. Снимок производит иное впечатление, более «описательное», нежели «художественное». Граф Этьен де Бомон был одним из самых влиятельных аристократических покровителей современной живописи и музыки в Париже период между двумя мировыми войнами. Он также был связан с домами моды Коко Шанель и Кристиана Диора, финансировал несколько авангардных балетов, в том числе Кокто *Le Boeuf sur le toit* (1920), а также фильмы Анри Шоммета и Ман Рэя. В 1920-х годах личная коллекция графа включала в себя около пятнадцати картин Жоржа Брака, Макса Эрнста, Мари Лоренсин и Пикассо и др. модернистов. Подробнее в кн.: *Gee Malcolm.* Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting: Aspects of the Parisian Art Market between 1910 and 1930. — New York: Garland Publishing, 1981.

20. Man Ray photography. Interview with Irmeline Lebeer // L'Art vivant. — 1973. — № 44 (november). — P. 26.

21. Использована фраза из статьи французского писателя и критика Жюля Жанена, опубликованной в парижском журнале L'Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts. —1839 (SER2,T2). — P. 145.

22. *Penrose Roland*. Man Ray. — Boston: New York Graphic Society, 1975. — P. 193.

23. *Puyo Constant*. Laphotographie synthetique // La Revue de photographie. — 1904. — № 4–5. — P. 137–144.

24. *Eauclaire Sally*. — P. 133–134.

Библиография:

1. *Baldwin Neil*. Man Ray: American Artist. — New York: 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 Fer-

riss». — 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.