

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

УДК 77.01

Ман Рэй — художник и фотограф. Опыты модернизма

О. Н. Аверьянова

Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина,
Российская Федерация, 119019, Москва, ул. Волхонка, 12

Для цитирования: *Аверьянова О. Н.* Ман Рэй — художник и фотограф. Опыты модернизма // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 1. С. 37–51.
<https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.103>

Статья посвящена исследованию фотографических практик одного из известных художников американского происхождения Ман Рэя в период 1910–1930-х годов. Особое внимание уделено экспериментам Рэя, остающимся уникальными. Автор приходит к выводу, что подобные опыты в целом представляют семиотическую модель модернистских поисков. Он утверждает, что художник модернизма как «субъект творчества», чья деятельность теперь связана в том числе с коммерческим искусством, последовательно синтезирует культурные стратегии, продиктованные временем, создавая «продукты творчества», соответствующие запросам авторской самоидентификации, а также потребительского рынка. Фотография и кино — медиумы нового типа — создали иную конфигурацию творческих практик вне традиционных стилей искусства, но во взаимодействии с его авангардными направлениями. Исходя из вышесказанного, исследователь анализирует такие понятия, как заимствования, случайность, повторения, механизация творческих актов, индексальность авторства на примере опытов Ман Рэя. Новизна исследования определяется попыткой проанализировать художественное наследие одного из известных модернистов в рамках дискурсивного пространства синтетических практик первой трети XX в.

Ключевые слова: модернизм, Ман Рэй, фотография, рэйография, соляризация, кубизм, футуризм, авангард, реди-мейд, дадаизм.

С точки зрения традиционных культурных ценностей и стандартов прошлого XX в. создал новый тип художника — «антихудожника», универсального, не связанного более с меценатством как основой аристократической культуры, иерархией стилей, жанров, направлений. «Антихудожественная деятельность» французского модерниста американского происхождения Ман Рэя — в живописи, фотографии, кино и дизайне — представляет собой уникальное явление. Оказавшись в гуще многих течений первой половины XX в., Рэй, ироничный манипулятор, ловко

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2018

жонглировал программами, которые продуцировала окружавшая его художественная среда, будь то Нью-Йорк или Париж. Его творчество, ставшее теперь хрестоматийным образцом модернизма, с трудом поддается классификации. Безусловно, можно выделить медийные области, где художник реализовывал свои идеи: постфигуративная живопись, иллюстрации, абстрактные рэйографии, фильмы и в то же время фотосъемка моделей и портретов на заказ, которые были созданы с простой, казалось бы, мотивацией — заработать средства к существованию. Реди-мейд-объекты, шахматы, фильмы — можно ли говорить о стилистическом единстве? Прогресс стимулировал появление новых видов искусства. Фотография, а затем кинематограф стали самыми мощными синтетическими продуктами XX в. Полифонизм Ман Рэя, умение комбинировать различные художественные опыты, выбор которых определялся потребностью автора в конкретном высказывании и диктовался новыми культурными стратегиями, формирующимися в начале XX в., демонстрируют потенцию будущего, свидетельствует о зарождении многих артистических практик, которые в большинстве своем станут актуальными гораздо позже.

Уже с 1910-х годов искусство перестает быть гомогенным обрядовым продуктом, вместо этого появляются различные «феномены»: от искусства концепции до искусства материала. Модернистские опыты Ман Рэя во многом иллюстрируют эстетическую парадигму времени, в частности процессы «растворения» искусства в мире, его десакрализацию и десублимацию. Речь идет о трансформации границ художественного — теперь то, что было невозможно, становилось исключением, а затем общепринятым явлением. Изменения приводят к расширению пределов эстетического, созданию его новых конфигураций. Модернизм первым переместил диалоги из области внутренних отношений искусства в мир социума. Исследования художником новых тем, форм, процедур, видов и способов постижения мира представляют проблематику статьи.

Противоречивая фигура Рэя в литературе, посвященной его творчеству, рассматривается как одновременно серьезная и вместе с тем ироничная, незамысловатая, но многоуровневая. Его работы вписываются в дадаистическую концепцию и имеют явные отзвуки сюрреализма, демонстрируя радикальные способы изобразительной комбинаторики. Вместе с тем Рэй обнаруживает непривычные способы взаимодействия с изменившимся художественным рынком, обозначив новую формулу существования «артистического продукта» как соединения мастерства и экономической успешности, определяемой не только его оригинальностью, но и в не меньшей степени одобрением самого рынка. Все это во многом найдет продолжение уже в творчестве послевоенных художников.

Мерри Фореста, наиболее авторитетный из современных авторов, в своем эссе в книге «Вечный мотив: искусство Ман Рэя» вводит важный аспект для понимания того, чем собственно для художника являлся модернизм [1]. С самого начала он означал для него оппозицию. Фотография, например, привлекла художника именно потому, что была «нехудожественным явлением» в силу противоречия между ее прикладным назначением и эстетическими возможностями. Эпатажным было заимствование Рэем техник, которые использовали главным образом коммерческие художники, таких как аэрография или трафарет.

Фореста анализирует еще одну, на наш взгляд, важную проблему — «примирения» желания творческой свободы с деятельностью, связанной с бизнесом. И это «примирение» произошло не только в связи с личностными особенностями, но и во многом на волне перемен в сфере изобразительного искусства в целом, которые Рэй не только осознал, но и в которые вписался. Своими кажущимися банальными культурными заимствованиями, а также попытками адаптации искусства к коммерческому миру художник предвосхитил постмодернистские методы создания объектов искусства. И это представляется сущностным установлением его творческой практики в целом начиная с самых ранних опытов. Однако традиционно Рэй втиснут в пресловутый шаблон: он принят в авангардные круги, но чувствует себя отторгнутым буржуазным обществом и в то же время отчаянно хочет его признания, т. е. финансовой поддержки, что в конце концов приводит его к конъюнктурной эстетической стратегии¹. Разрушительный и оппозиционный модернизм Ман Рэя функционировал вопреки этой парадигме, так как в его творчестве коммерческая сторона довольно успешно сочеталась с революционными замыслами.

Ман Рэй родился в семье эмигрантов в Филадельфии в 1890 г. После окончания средней школы он был принят на архитектурное отделение Колумбийского университета, но классическое образование не казалось ему актуальным в начале нового века. Рэй поступает на работу в рекламное бюро, а по вечерам посещает бесплатную художественную студию. Примерно в 1911 г., продолжая работать в рекламе, он попадает в известную частную галерею Альфреда Стиглица «291» на Пятой авеню в Манхэттене. Здесь Рэй впервые увидел современное европейское искусство: скульптуру Бранкузи из позолоченной бронзы, коллажи Пикассо из газетной бумаги, работы Марсдена Хартли и Артура Дава. Это стало потрясением: существование таких произведений было «оправдано отказом от академических принципов» [2, р. 25]. Вернер Хафтман в книге «Живопись в XX веке» с большой точностью охарактеризовал фигуру Стиглица в американском культурном пространстве того времени: «<он> стал духовным меценатом, который хоть и не располагал финансовыми средствами, но обладал силой быть главным инициатором модернизма в США. Осознав выдающееся значение европейского искусства, он стал посредником между американскими и европейскими художниками» [3, с. 4–5].

Направления современного искусства активно обсуждались и в школе Феррер, куда Ман Рэй поступил в 1912 г. Заведение было открыто за год до этого известной американской анархисткой Эммой Голдман, которая считала, что пришло наконец время бросить вызов традиционному искусству. Здесь учились такие художники, как Макс Вебер, Авраам Валковиц, Самуил Хелберт, ставшие впоследствии ведущими американскими мастерами. Школа была не просто институцией, которая постулировала свободу. Она была дискуссионной площадкой, где разбирались острые художественные и политические проблемы: кубизм и футуризм, анархизм, социализм, революция, социальные проблемы и теория Фрейда, феминизм и пр. Хотя позицию Ман Рэя в отношении творчества нельзя расценивать как «историческую миссию», но он всегда верил в революционные цели искусства. Именно в школе Феррер укрепились эти взгляды. Стивен Фостер в статье «Конфигурации

¹ Впервые эта проблема обозначена в: *Belz Carl Irvin. The Role of Man Ray in the Dada and Surrealist Movements. Diss of PhD. Princeton, 1963. URL: <https://pulsesearch.princeton.edu/catalog/1380697> (дата обращения: 10.06.2017).*

свободы» говорит о том, что в своих экспериментах художник систематически занимался отделением формы от содержания, рассматривая подобное «нарушение норм» как определенно разрушительную программу [4, p. 233–311]. Но это довольно общая модернистская программа. С моей точки зрения, используя формальные эквиваленты различных художественных практик и наделяя их собственным (актуальным) контекстом, Рэй представил новую модель творческой референции. На пике карьеры художника, а речь идет о периоде между двумя мировыми войнами, в качестве актива исследователи обычно выделяют коллаж (Рэй использовал эту технику с конца 1910-х годов) [5, p. 51–89], революционное значение рэйограммы в 1920-х годах [6, p. 137–175], «деконтекстуализацию» вещей, созданных и снятых в разные годы [4, p. 233–311]. Пристрастие художника к «низким ценностям», безусловно, имевшее целью ниспровержение доминантных парадигм «высокого» искусства, определяет его дадаистический период.

Однако Рэй фотографирует свои объекты. Фотография, которая также не считалась «высоким искусством», создается на пересечении двух уровней банальности: реальности и ее механической репрезентации. Для Рэя банкротство классических положений, о чем свидетельствовало истощение опорных критериев искусства, позволило сформулировать абсолютно новые категории изобразительности в рамках собственной практики, в том числе фотографической. В статье «Темы и вариации: фотографии Ман Рэя в 1920-х и 1930-х годах» Сандра С. Филлипс подчеркивает особую важность фотографии для Ман Рэя: «Я никогда не прекращал верить, что картина — это устаревшая форма выражения и что фотография свергнет ее, когда публика будет визуально воспитана» [7, p. 175]. Однако автор рассматривает Альфреда Стиглицца как ключевую фигуру, обусловившую такого рода взгляды. Но ранние эксперименты Ман Рэя, такие как «Мужчина» (*L'Homme*, 1918), «Женщина» (*L'Femme*, 1918) или «Вешалка» (*Coat-Stand*, 1920), никак не связаны с «эстетическим идеализмом» Стиглицца.

Свою фотографическую практику Рэй действительно начал со съемки нелепых, но обычных вещей или собственных объектов, но уже в Париже он принялся «дематериализовывать» их посредством рэйографического процесса, концентрируясь на тенях и их призрачном отсутствии куда более, чем на самих реалиях. «Таинственная видимость», получавшаяся в результате применения хорошо известного приема фотограммы², преумножилась в его более сюрреалистичных фотографиях 1930-х годов, когда художник начал применять соляризацию³. Как замечает Розалинд Краусс, вместо «правдивого разоблачения» реальности, как в «прямой фотографии» (например, у Пола Стрэнда) или фотографиях «новой вещественности»⁴

² Фотограмма — изображение, полученное фотохимическим способом без применения фотокамеры путем размещения предметов непосредственно на светочувствительную бумагу или пленку и последующего экспонирования на свету. Непрозрачные предметы запечатлеваются на фотограмме в виде светлых силуэтов. Известна с XIX в.

³ Соляризация (псевдосоляризация, эффект Сабатье) — явление, связанное с серебряно-желатиновым фотопроцессом. При увеличении времени проявления неэкспонированные до засветки участки эмульсии становятся черными, а вокруг уже проявленных образуется светлый контур.

⁴ Фотография в 1920-е годы была озабочена в первую очередь отмежеванием от живописи, борьбой за право говорить на собственном языке. «Новая вещественность» (“new objectivity” — европейский термин) или «прямая фотография» (“straight photography” — американское определение направления) видели новый путь фотографии в отходе от художественных принципов и приемов, заимствованных из живописи или графики, и предпочтении чисто фотографических средств выра-

(Альберт Ренгер-Патч), фотографии Ман Рэя с соляризацией, двойными экспозициями, смещениями и бутафорскими аранжировками воплощали «предательство реальности» [8, с. 219–267]. Деформация действительности, максимальное от нее дистанцирование необходимы Рэю, как это ни парадоксально звучит, для того чтобы достичь глубокого сходства с искусством, которое модернисты трактуют как «сконструированное несходство» с реальностью. Свободно ее моделировать, удаляясь от подобия или, напротив, постулируя подобие, но искажая его путем трансформации сущности, — все эти процедуры, чуждые доселе фотографии, стали содержанием фотографических экспериментов Рэя, который тем не менее удерживал фотографию в подчиненной роли инструмента на периферии искусства, утверждая себя прежде всего как художника. Однако фотография, освободившись от привязанности к вещам, превратила «фотографическую копию» в авторское высказывание. Легко усваивая коды модернизма, Ман Рэй воплощает новый тип художника, а его умение адаптировать метафазы современного культурного окружения при создании своих произведений уникально.

Примерно в 1916 г. Марсель Дюшан и Рэй, встретившись в Америке, «придумали» нью-йоркский дадаизм, манифестом которого стало издание *New York Dada*. Работа Дюшана под названием «Велосипедное колесо» (1913) ознаменовала его отказ от живописи. Реди-мейд появляется в разных «редакциях»: в объектной форме — у Дюшана, в графической — у Франсиса Пикабиа, который создает свои «чертежные рисунки», увлекшись механоморфными композициями⁵. Рэй воплощает его фотографически. В 1918 г. художник снимает несколько предметов — механическую взбивалку для яиц и комбинацию прищепок для белья с чашечками от звонка, назвав первое изображение «Мужчина» (*L'Homme*), второе — «Женщиной» (*L'Femme*). Формально снимки фиксировали его собственные объекты. Воплощая дадаистский принцип конвертации вещи (референта) в произведение (фотографию), Рэй создает самостоятельный жанр — «дада-фото». Фотографии его объектов — это не только отчеты об их внешнем виде. Они сразу задумывались как произведения искусства с определенной эстетической программой и приемами, например актуализация тени превращает венчик для взбивания в фаллический символ.

Ман Рэй начал заниматься фотографией для документирования своих работ и работ друзей — Марселя Дюшана и Кэтрин Дрейер — примерно в 1916 г. Познакомившись с Дюшаном, Рэй забросил живопись. Фотография стала его сознательным выбором как творческая и несколько позже коммерческая сфера деятельности. В сравнении с другими составляющими его карьеры (живопись, дизайн, кино) экспериментальные фотографии Рэя остаются наиболее значительными произведениями искусства XX в. В 1920-е годы фотография действительно была открыта во второй раз, не как «документ», а теперь уже в качестве материала искусства. Эпоха модернизма постулировала отказ от прямых связей с реальностью, отвергая ее идеализацию, нарративность, а также критический анализ. Мегаметодом становится формальная деструкция видимого в пользу особой его интерпретации. Онтологически находясь в прямой зависимости от референта, фотография время

жения. Творческие стремления с самого начала шли в двух главных направлениях, из которых первое (более сильное в США) ставило своей целью «фотографическое изображение мира», в то время как второе (более сильное в Европе) на первое место выводило «мир фотографического языка».

⁵ См., например, иллюстрации журнала «391» (март 1917 г.) — «Flamenca» и «Marie».

от времени пыталась тем не менее преодолеть ограничения «копийного» языка. Первый опыт был провален фотографами-пикториалистами в конце XIX в. Пикториалисты, производя манипуляции с изображениями, подражали живописи. Для фотографов-модернистов перестроить видимое — это значит организовывать мир по правилам принципиально новой медиальной грамматики. Деформация становится показателем искусства как такового и, конечно, фотографического, отсюда не только смена ракурсов видения (Баухауз, Родченко), но и осознание того, что отпечаток как результат химической и световой реакции может превратить реальность в метафизику.

Авангардная фотография осуществляет еще одну попытку порвать с реальностью, но не в пользу fine art, а в пользу самой себя. Ман Рэй использует для этого фотограмму, соляризацию, многократное экспонирование или определенного рода постановки. Фотография по природе своей никогда не изображала предметы, она их отражала. Фотоаппарат — зеркало, показывающее реальность, но оно, как оказалось, может быть и кривым. Авангард сделал целью творческого акта не самовыражение автора, а выражение медиума, когда художник выступает в роли посредника, реализующего потенциальные возможности, заложенные в его искусстве. Борис Гройс справедливо заметил, что «из пространства откровения духа картина превращается в пространство откровения материи» [9, p. 82]. Точнее не сказать о фотографии: по природе своей она и есть откровение материи. Фотографическое изображение возникает в силу определенных физических и химических закономерностей, но в соответствии с определенными социокультурными кодами. Кодовое слово нового века, безусловно, «машина». И если для одних художников, например сюрреалистов, «машина» — это губительная сила, то для футуристов — необходимый инструмент освоения реальности. Автоматизация творческих процедур, перепоручение ключевой функции машине, самоуничтожение авторства стали сознательной стратегией многих модернистских направлений. Ман Рэй начинает с коллажей (вид монтажного процесса), затем переходит к работе с аэрографом и трафаретом. Номанн считает серию «Крутящиеся двери» (Revolving Doors, 1916–1917) отправной точкой модернистских экспериментов художника. Коллажи не только задействуют нетрадиционные материалы (наклеенная бумага), их образность воплощена в кусочках лекал, напоминающих сверла, бетономешалки и дирижабли, что воплощает понятие произведения как механической конструкции. Эти коллажи определили дальнейшие поиски «механического аллегоризма» работ-объектов, фото реди-мейда и рэйографий.

Многие исследователи, в том числе Фрэнсис Номанн, преувеличивают роль Дюшана в оценке его влияния на реди-мейд Рэя. Необходимо отметить существенную, как мне кажется, разницу между подходами художников к созданию объектов. Номанн утверждает, что Ман Рэй «предпочитал менять или перерабатывать дизайн предмета, иногда комбинируя его с другим и/или добавляя провокационные названия, чтобы обострить чувство поэтической экспрессии» [5, p. 75], в то время как Дюшан обычно выбирал предметы «случайно» и давал им специфические названия, которые идейно «обогащали» новые произведения. Однако исследования творчества Дюшана и, в частности, его знаменитого «Фонтана» не подтверждают эту идею непреднамеренности. Уильям Кэмфилд не без оснований утверждает, что понятие «эстетической беспристрастности», которое популяризировалось самим

художником, хотя и значительно позже, в «Фонтане» в контексте 1917 г. демонстрирует все что угодно, только не идею непреднамеренности [10, р. 64–94]. Ванда Корн доказывает, что «Фонтан» стал своего рода воплощением критики Дюшаном американских художников, которые не хотели замечать новое явление — зарождающееся массовое производство и массовое искусство, и именно поэтому название можно понимать как осмеяние американского желания иметь современную ванную, а не городские скульптуры и фонтаны [11]. Для Дюшана это действительно был сознательный и довольно дерзкий выпад в сторону американской культуры. Как и «Фонтан», работы Ман Рэя, такие как «Нью-Йорк» (New York, 1917), представляющий столярную струбцину с крепко зажатыми деревянными пластинами, очертаниями напоминающими небоскребы и символизирующими их, или «Экспорт товаров — Нью-Йорк» (Export Commodity — New York, 1920) — реминисценции американского прогресса. И «Нью-Йорк», и «Фонтан» вполне убедительно демонстрируют, что оба художника, выбирая как предметы, так и их названия, не могли «бессознательно» дать оценку американской культуре, в которой они сами существовали.

Очень важно, что Рэй находит и свой — «фотографический» — путь создания реди-мейда. Он начинает снимать объекты, как бы заранее определив необходимую точку для зрения, «чтобы максимально точно связать предмет с его броским заголовком» [5, р. 76–77]. «Фотографический реди-мейд», взбивалка для яиц (L'Homme) или упакованный объект (The Enigma of Isadore Ducasse, 1920), может соперничать даже с его собственными «объемными» реди-мейдами, выигрывая как максимально интригующие. Революционность Рэя связана с тем, что он фотографирует не вещи, а их расположение, в отпечатках неразделимо соединяется узнаваемая материальность предмета с нематериальностью различных «образований», прежде всего теней. В дальнейшем, применяя фотограмму, художник создаст совершенно новую изобразительную конструкцию, где фотографическое изображение не является простым отпечатком материальной вещи, но представляет собой актуализацию отношений между фотографическим (нематериальным) и физическим состоянием вещей (материальным) — так рэйография обозначила переход от конечно-актуального к бесконечно-виртуальному. И это станет очевидным в XXI в.

Финансовые проблемы заставляют Рэя заняться коммерческой съемкой, которая не только позволяла ему зарабатывать неплохие средства к существованию, но и открывала возможности строить артистическую карьеру во Франции. Поначалу он нашел работу фотографа у дизайнера Поля Пуаре. Ман Рэй станет одним из первых модернистов, занявшихся съемками моделей одежды. И принадлежность его к рождавшемуся тогда миру индустрии моды кажется абсолютно органичной. До него Эдвард Стайхен, один из самых знаменитых американских фотографов того времени, снимал модели Пуаре в мягком пикториальном фокусе. Эти фотографии ознаменовали отказ от рисунков, которые прежде являлись иллюстрациями моды. Рэй снимает довольно просто, почти в «каталожной манере», определенно выполняя коммерческий заказ. Далее он начинает сотрудничать с другими домами высокой парижской моды, такими как Worth, Chanel, Schiaparelli. В течение всего лишь года после того, как художник приехал в Париж, редактор одного из самых известных светских журналов “Vanity Fair” Франк Кроуниншильд опубликовал его портреты Пикассо и Джойса (июль 1922), а позже купил четыре рэйографии, которые появились в журнале в качестве иллюстраций к редакционному материалу о новациях

в фотографии (ноябрь 1922). Это был одновременно и творческий, и коммерческий успех. Фотограмма, получившая у Рэя нарциссическое название рэйография, представляла несложную технологию, доступную даже непрофессионалу.

Фотограммы — «теневые силуэты» плоских предметов — появились еще в XIX в. Рэй использовал объемные вещи, которые к тому же обладали различной степенью прозрачности, в результате чего получилось совершенно новое художественное решение. Эти странные картинки имели почти мгновенный успех среди дадаистов и сюрреалистов. В рэйографиях белые силуэты на фоне почерневшей фотобумаги были похожи на рентгеновские отпечатки, казавшиеся на рубеже веков загадочными из-за способности рентгена проникать в невидимое измерение. Рэйография представлялась способом визуализации неевклидова четвертого измерения. Сюрреалисты увидели в рэйографии проводника (медиума) нового типа визуальности, не связанной с объективной видимостью материальных предметов (подобно рентгену). Главный идеолог направления Андре Бретон рассматривал фотограмму в контексте собственной теории «автоматического письма». Было бы ошибкой считать, что только антиреализм рэйографий подкупил сюрреалистов. Сам Бретон резко возражал тем, кто «проводил черту между фотографиями, сделанными Ман Рэем с камерой и без нее» [8, с. 147–148]. Рэйографию скорее можно отнести к особому типу графического искусства, чем собственно к фотографии. «Бескамерное изображение» в целом противоречит фотографической специфике — фиксировать мгновение. Нефотографическое (от фотографического процесса остались только темная комната и светочувствительная бумага) «проникновение» позволяло уйти от репродуцирования реальности. Рэйография для Рэя не просто художественный опыт. Альбом “*Les Champs délicieux*” (1922) признан Тристаном Тцарой произведением абстрактного искусства, о чем свидетельствует его эссе в нем, и одновременно с этим рэйография становится «брендом» Рэя на протяжении 1920-х — начала 1930-х годов в новой парадигме маркетинга культуры. Он даже будет использовать рэйографию в одном из своих экспериментальных фильмов, о котором речь пойдет ниже.

В 1931 г. компания “*Parisienne de Distribution d’Electricité*” предложила художнику сотрудничество. Требовалось восславить электричество и его безграничные возможности. Художник создает портфолио из десяти рэйографий. Казалось бы, реклама не терпит условности. Продается не умозрение, а товар, но продавцу теперь требовалась не изобразительная однородность, а, напротив, разнообразие. Компания, понимая современные стратегии рынка, решила использовать актуальные художественные тенденции, усиливая таким образом свою конкурентоспособность. И Рэй это хорошо понимал. Его первая работа в журнале “*Harper’s Bazaar*” появилась в сентябрьском номере 1934 г. Это была именно фотограмма, иллюстрирующая материал под названием «Мода по радио». Художник поместил кусочек ткани и бумажный силуэт модели на фотобумагу и засветил их. Второй отпечаток представляет вытянутый гипертрофированный абрис женской фигуры, и в этом изображении не намного больше деталей, чем в рэйографии. Войдя в зону потребительского формата, художник обозначает свое место, используя авторский «бренд», зарегистрированный еще в 1920-х годах. Весьма важно и то, что Ман Рэй подписал работу в нижнем правом углу, как художник. (Как правило, имена фотографов печатали рядом с изображениями, преимущественно в портретной съемке.) В следу-

ющем номере журнала была помещена иллюстрация, в которой вновь использовался прием рэйографии — снимок женских ног совмещался с фотографией чулок.

В мае 1926 г. работа под названием «Черное и белое» (Noire et Blanche), ставшая впоследствии одним из наиболее известных фотографических индексов Рэя наряду со «Скрипкой Энгра» (Le Violon d'Ingres, 1924) и «Стеклянными слезами» (Glass tears, 1932), была опубликована во французском «Vogue». Первоначально она называлась «Перламутровое лицо и эбонитовая маска» и иллюстрировала странную статью о положении женщины в обществе. Черная африканская маска, которую держит модель, представлялась метафорой девственного состояния человечества, в то время как белое лицо олицетворяло современную цивилизацию. Через два года после публикации в модном журнале фотография была напечатана в парижском «Art et decoration» (ноябрь 1928) и бельгийском «Varietes» (1928, № 3), т. е. появилась в художественных изданиях. Стратегия экспонирования в «потребительском» и «артистическом» пространстве станет основополагающей для художника, несмотря на то что искусство модернизма постулировало разрыв не только с «высоким», но и с «массовым».

В Париже Рэй фотографирует портреты на заказ, что приносит ощутимые доходы. Его работы появляются на страницах «Vogue», «Vanity Fair», «Charm» и «Harper's Bazaar», в иллюстрированных еженедельниках, например в «VU», а также в авангардных журналах «Littérature» и «Minotaure». Помимо портретов, он получает заказы на съемку редакционного материала на самые различные темы — от выставок искусства и модных показов до фотографирования сцен из жизни высшего общества в домах и парках Биаррица. Стиль и техника Рэя вполне соответствовали этим разнообразным задачам — фотограф легко переходил от гламурного к пикториальному и авангардному. Рэй идет путем смешивания технологий и методов, порой весьма противоречивых. Он все время заходит на «ничейную» территорию, лежащую между областями механической репродукции и творчества, культуры массовой и высокой, словно не хочет мириться с ограничениями, которые задачи накладывают на творческий процесс. Живопись при помощи аэрографа, фотография без камеры, абстракция в качестве рекламы, фильмы без инсценированной действительности. Анализ заказных портретов первого парижского периода (1921–1937) приводит к определенным выводам: в области сугубо коммерческой Рэй руководствовался «объективностью человеческого глаза», за исключением ряда экспериментальных работ, например с соляризацией. Безусловно, портретный жанр налагает обязательства. Желательность документальной репрезентации вполне оправданна. Концепция «новой вещественности», фотографического направления, актуального в этот период, постулировала «объективность», но исключала психологизм как специфическую характеристику индивидуума, предполагавшую погружение и вовлеченность автора в процесс исследования человеческой субъективности. Лица «объектов» представлялись «эффектной поверхностью», вместо психологии интересовала физиология (привлекательность) и социология (статус). Светские львы и львицы, деятели искусств, богема, которых фотографировал Рэй, как нельзя лучше подходили под определение «эффектной поверхности». Таким образом, его коммерческая программа вольно или невольно совпала с артистическими установками течения, занявшего ведущую позицию в области фотографии середины 1920–1930-х годов.

В 1930-х годах Ман Рэй начал применять соляризацию в работах портретного жанра. В сущности, абсолютно «антивещественный трюк». Соляризация — сугубо химический прием, при котором физическая реальность фрагментировалась на отдельные области, нарушалась ее целостность, а следовательно, объективность. Работая вместе с Ли Миллер, ученицей и возлюбленной, Рэй «случайно» открыл для себя эффект Сабатье и стал применять его как «сюрреалистический маневр», трансформирующий реальность. В портретах это было допустимо только в случае работы с определенным типом индивидуальности, чья артистическая образность могла совпадать с сюрреалистическими перевоплощениями. Соляризованный портрет Мари-Лор де Ноайль, опубликованный в “Harper’s Bazaar” (январь 1937), воплощает образ парижской музы искусств. Известная покровительница художников и эксцентричная личность, безусловно, могла быть интерпретирована столь нетрадиционно. В этот же список можно включить имена Жоржа Брака, Эльзы Скиапарелли, Мерет Оппенгейм, Элизабет Дюкетт. Существует несколько соляризованных версий автопортрета Рэя с камерой (1931).

В своих воспоминаниях Рэй писал: «Исследуя различные фазы фотографирования, уже с первых дней пребывания в Париже неизбежно я думал о движущихся картинках. Не то чтобы я имел желание заниматься этим профессионально, но мое любопытство вызвала идея привести в движение статичные изображения, которые я получал» [12, с. 38]. Несомненно, природа фотографии живет и в кинематографе, но кино — это не эволюция фотографии, несмотря даже на то, что изображение в кинематографе остается решающим фактором. Фотографическая картинка статична по своей сути, это нечто остановленное, запечатленное, зафиксированное. Первым опытом Ман Рэя в области движущейся картинки стал трехминутный фильм под названием «Возвращение к разуму» (*Le Retour à la raison*, 1923). Художник утверждал, что Тристан Тцара подтолкнул его создать этот проект, причем спешно, всего за одну ночь, потому что хотел организовать его показ следующим же вечером на дада-вечеринке «Бородатое сердце» в Театре Мишель в Париже. В кино Рэй скорее исследует возможности оптического языка, нежели делает полноценные фильмы. Поначалу он снимает несколько кадров обнаженной модели Кики де Монпарнас, вокруг которой перемещалась камера. Потом — подвешенную бумажную спираль как вращающуюся пространственную конструкцию, коробку с куриными яйцами. Материала стало мало, чтобы говорить о фильме. Тцара настаивает на включении кинематографических адаптаций рэйографии — утвержденного им самим авангардного маркера фотографа. На пленку сыплются перец, стружка, кнопки и масса других объектов. После двухсекундной экспозиции Рэй проявляет пленку, монтируя свои рэйографические отпечатки вместе с отснятым материалом. Таким образом получилась специфическая комбинация из фотографий, рэйографий, кинокадров. Этого оказалось достаточно, чтобы назвать ее дадаистским фильмом, и прежде всего из-за его алогичности. Нужно, однако, понимать, что фильм был задуман и создан художником, а не режиссером. В его ритмическом построении не было ничего точно и тонко продуманного, преобладала «случайность», этот ключевой аспект практики дадаистов и сюрреалистов. Важным техническим приемом кинематографа является монтаж — чередование кадров, определяющих ритмическую конструкцию фильма, который имеет мало общего с монтированием в фотографии, где это

прежде всего графический прием. Вместо монтажа в фильме Рэя хаос, отсутствие смыслов и логики, ритма, как и в его рэйографиях в целом.

Рэй определял свои эксперименты как возможную попытку достичь автономии своих произведений от других видов искусств, собственно, и от кинематографа тоже. Он писал: «Возможно, конечной целью художника является смешение всех искусств, это как единство вещей в реальной жизни» [13, p. 206]. Ман Рэй создал всего четыре короткометражки, так и не став режиссером, оставаясь скорее художником. И если Тцара уговорил Рэя создать «Возвращение к разуму» как своего рода артистический проект, то другие три фильма либо были сделаны по финансовым соображениям, либо не предназначались для показа вовсе. Кино оказалось непомерно дорогим, особенно как некоммерческая сфера. Даже скромного вознаграждения за наиболее успешную «Морскую звезду» было недостаточно, чтобы художник мог продолжить свою кинодеятельность. Кроме того, он не хотел лишиться основного источника дохода, который приносила фотография, учитывая, что его имя и адрес были доступны для любого в Париже, кто хотел снять свой портрет. Но, пожалуй, самое главное: Ман Рэй был не готов к производству и тем более звуковому оформлению фильмов. Настоящее кино предполагало работу команды, а значит, некий художественный компромисс. Рэй предпочитал работать в одиночку. Фильмы, созданные художником, остались опытами, утверждая «программу Рэя» прежде всего как экспериментальную и сугубо «элитарную» в силу своей «нетехнологичности». Между тем Рэй доказывает свой антихудожественный подход, в очередной раз тиражируя собственные наработки. Его «повторы» напоминают «серийное производство», ставшее метафорой модернизма. Художник активно использует подобного рода инструменты коммерческой коммуникации, выводя искусство за рамки традиций рефлексии. Но уже через какие-то двадцать-тридцать лет эта «машина» приведет к торжеству стереотипов и китча.

Сборник «Вечный мотив: искусство Ман Рэя» под редакцией Мэрри Фореста собирает воедино последние исследования творчества художника. Аргументация авторов во многом базируется на том обстоятельстве, что Ман Рэй — экспатриант, и это его очерченное место во французском авангарде. Исследователи едины во мнении, что он своего рода «мастер на все руки», объясняя такой его подход к созданию произведений искусства американским прагматизмом. Мое понимание позиции Ман Рэя как художника-модерниста связано с процессом глубинных трансформаций, происходящих в культурной и социальной сферах, в частности с «секуляризацией» — обмирщением искусства, разрушением его «сакрального статуса». В это время в зону интересов художников входят не только остросоциальные темы, но и вполне филистерские аспекты.

Опыты Рэя-модерниста, художника и фотографа существенно расширили круг теоретических и практических вопросов, связанных с отношением искусства и коммерции в эпоху, когда эстетическая ценность произведения зависела не только от конъюнктуры, но и от новизны и радикальности — времени абсолютизации эксперимента. В авангарде это становится мерилом таланта художника. Рэй одним из первых открывает путь «технологичности». Аэрограф или фотоаппарат, инструменты стали обоснованием «нового искусства», а следовательно, признаком авангардного. Забытая фотограмма, получившая название рэйографии, закрепила свою изобразительность в качестве знака модернизма в фотографии и персонального

бренда художника. Спонтанные движения, запечатленные на пленку, признаются авангардным кино, по сути не имея к нему никакого отношения. Именно в эпоху модернизма произошел трудноуловимый, но принципиально важный переход от примата индивидуального к авторитету массового вкуса. От художника требовалась определенная доля изобретательности, чтобы оставаться радикалом и быть частью рыночной системы одновременно. Кажущаяся независимость от художественной конъюнктуры превратилась в умелое балансирование между творчеством и коммерцией.

Ман Рэй сознательно, опытным путем выбирает свою стратегию: не разделять «высокое» и «низкое», рукотворные и механические способы создания произведения, не делать разницы между чистотой стиля и заимствованиями, между уникальным и повторяемым. По сути, его можно считать одним из первых американских художников мейнстрима в Европе. Таким образом, трюк Рэя состоял в том, чтобы сыграть на репутации художника-модерниста, который не делал ничего «коммерческого», а только использовал свой талант с целью зарабатывания денег, но тем не менее стал популярным, модным и успешным, брендовал свою «продукцию», что в свою очередь приносило «коммерческие дивиденды». Блистательная стратегия, менее чем через тридцать лет приведшая к блеску поп-арта. Уже к 1920-м годам мейнстрим существенно раздвинул свои границы, приглашая к участию авангардных художников. Рынок перерабатывал всевозможные творческие потоки. Наиболее шокирующий и провокационный сюрреализм в конце концов был редуцирован и удачно приспособлен для потребителя как замысловатый фантазийный стиль: Рене Магритт создает каталоги для брюссельского продавца меха “Samuel” в 1926/27 и 1928, а Сальвадор Дали рисует обложки для “Vogue” в июне 1939, апреле 1944, декабре 1946 г. Модернизм оказался для Рэя удачной формой, посредством которой он смог примирить собственные противоречия в отношении, например, фотографии. Начав использовать ее для репродуцирования и продвижения произведений, далее он создает собственные абстрактные творения, что, в свою очередь, привело к обновлению категории искусства. Одним из первых среди художников и фотографов он начал вести диалог между искусством и массовой культурой: рэйография стала маркером не только авторства, но и во многом целого направления модернистской фотографии, благодаря которому Рэю-художнику удалось выйти за пределы ограничений жанра. В этой новой «запредельности» фотография смогла освободиться от норм документации, репрезентации и имитации.

Опыты художника затрагивали различные практические сферы. Вместе с тем Ман Рэй создал ряд работ, абсолютно не находящих аналогий даже в рамках многоликого модернизма: он делает объекты, используя обыденные предметы в необычных комбинациях и присваивая им сложно трактуемые названия, а затем превращает их в фотографический реди-мейд. Рэйография и сольяризация превратили фотографическую копию в авангардное или сюрреалистическое искусство. История новейшей живописи связана прежде всего с идеями дематериализации мира, разрушения зримого, объективно-предметного. В отличие от живописцев, фотограф сталкивается с неподатливой реальностью. Так или иначе фотография пыталась преодолеть ее, создать особый мир, независимый от объективной данности, что успешно осуществил Ман Рэй. Помимо этого, он представил портретный пантеон эпохи, маркируя фигурантов съемки специальными «художественными» отметками,

что было также абсолютно ново (см.: [14, с. 94]). Фотография для модернизма в целом и для Рэя в частности стала одним из возможных художественных материалов, ознаменовав свой новый статус, утвердив победу концептуального искусства над материальным (субъективным, мастерски ремесленным), и таким образом обозначив закат гегемонии живописи и культа, созданного вокруг нее⁶.

Литература

1. *Foresta M., Naumann F., Foster S., Kluver B., Phillips S., Shattuck R., Turner E.* Perpetual Motif: the Art of Man Ray. New York: Abbeville Press, 1988. 348 p.
2. *Ray M.* Self-Portrait. New York: Little, Brown & Co., 1963. 402 p.
3. *Рихтер Х.* Дада — искусство и антиискусство / пер. с нем. Т. Набатниковой; науч. ред. К. Дудакова-Кашуро. М.: Гилея, 2014. 360 с.
4. *Foster S.* Configurations of Freedom // Perpetual motif: The art of Man Ray. New York: Abbeville Press, 1988. 348 p.
5. *Naumann F.* Man Ray, 1908–1921: From an Art in Two Dimensions to the Higher Dimension of Ideas // Perpetual motif: The art of Man Ray. New York: Abbeville Press, 1988. P. 51–88.
6. *Turner E.* Transatlantic // Perpetual motif: The art of Man Ray. New York: Abbeville Press, 1988. 348 p.
7. *Phillips S.* Themes and Variations: Man Ray's Photography in the Twenties and Thirties // Perpetual motif: The art of Man Ray. New York: Abbeville Press, 1988. P. 175–231.
8. *Краусс Р.* Фотографическое: опыты теории расхождений. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 303 с.
9. *Groys B.* Topologie der Kunst. München; Wien: Carl Hanser Verl., 2003. 304 S.
10. *Camfield W.* Marcel Duchamp's Fountain: its history and aesthetics in the context of 1917 // Marcel Duchamp: Artist of the Century / eds F. Nauman, R. Kuenzli. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1989. 271 p.
11. *Corn W.* An Icon Revisited: Marcel Duchamp's "Fountain". Paper delivered at the Seventy-seventh College Art Association Annual Meeting, San Francisco, Calif., 16 February 1989. URL: <http://www.colleg-eart.org/pdf/conference/AnnualMeetingProgram1989.pdf> (дата обращения: 15.02.2017).
12. *Виноградов В. В.* Рождение второй волны французского киноавангарда // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 2 (8). Ч. II. С. 38–43.
13. *Schwarz A.* Man Ray: The Rigour of Imagination. London: Thames and Hudson, Ltd., 1977. 384 p.
14. *Аверьянова О. Н.* Портретная фотография Ман Рэя. 1920–1930-е годы: между традицией, авангардом и коммерцией // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 8. «История». 2017. № 3. С. 94–109.
15. *Belz C. I.* The Role of Man Ray in the Dada and Surrealist Movements: diss of PhD. Princeton, 1963.
16. *Schwarz A.* Man Ray: The Rigour of Imagination. London: Thames & Hudson, 1977. 384 p.
17. *Baldwin N.* Man Ray: American Artist. New York: Clarkson Potter, 1988. 449 p.
18. *Sayag Al., De l'Écotais E.* Man Ray: Photography and Its Double. 1st ed. Berkeley Ca.: Gingko Press, 1998. 257 p.
19. *Krauss R., Livingston J., Ades D.* L'Amour Fou: Photography and Surrealism. New York: Abbeville Press, 1985. 244 p.
20. *Antliff A.* Anarchist Modernism: Art, Politics, and the First American Avant-Gard. Chicago: The University of Chicago Press, 2001. 289 p.
21. *Naumann F. M.* Conversion to Modernism. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2003. 264 p.

Статья поступила в редакцию 22 июня 2017 г.;
рекомендована в печать 9 ноября 2017 г.

Контактная информация:

Аверьянова Ольга Николаевна — канд. искусствоведения; olga.averyanova@arts-museum.ru

⁶ См. публикации, в которых рассмотрены основные проблемы творчества Ман Рэя: [15–21].

Man Ray the artist and the photographer: Experiments in modernism

O. N. Averyanova

The Pushkin Museum of Fine Arts,
12, Volkhonka ul., Moscow, 119019, Russian Federation

For citation: Averyanova O. N. Man Ray the artist and the photographer: experiments in modernism. *Vestnik SPbSU. Arts*, 2018, vol. 8, issue 1. pp. 37–51. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.103>

The article investigates the photographic practices of one of the famous artists of American origin, Man Ray, between 1910 and 1940. Special attention is paid to Ray's experiments which are still unique. The author comes to the conclusion that these experiments are a semiotic model of modernist investigation in general. He argues that the modernist artist as a "creative subject", whose activities are now connected with commercial art as well, sequentially synthesizes the cultural strategies that were put forward by time. He generates "creations" that correspond to the queries of the author's identity, as well as the consumer market. Photography and film as mediums of the new type created a different configuration of artistic practices beyond the traditional styles of art, but in collaboration with its avant-garde directions. Based on the foregoing, the author conceptualizes the terms in a completely new way: borrowing, coincidence, repetition, mechanization of creative acts, as well as indexicality of authorship employing the example of Man Ray's experiments. The novelty of the research is determined by the attempt to analyze the artistic heritage of one of the famous modernists within the discursive field of the synthetic practices of the first third of the 20th century.

Keywords: modernism, Man Ray, photography, rayography, solarize, cubism, futurism, avant-garde, ready-made, Dada.

References

1. Foresta M., Naumann F., Foster S., Kluver B., Phillips S., Shattuck R., Turner E. *Perpetual Motif: the Art of Man Ray*. New York, Abbeville Press, 1988. 348 p.
2. Ray M. *Self-Portrait*. New York, Little, Brown & Co., 1963. 402 p.
3. Rikhter Kh. *Dada — iskusstvo i antiiskusstvo [Dada — Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts]*. Transl. from German by T. Nabatnikova. Ed. by K. Dudakova-Kashuro. Moscow, Gileia Publ., 2014. 360 p. (In Russian)
4. Foster S. Configurations of Freedom. *Perpetual motif: The art of Man Ray*. Authors M. Foresta, F. Naumann, S. Foster, B. Kluver, S. Phillips, R. Shattuck, E. Turner. New York, Abbeville Press, 1988. 348 p.
5. Naumann F. Man Ray, 1908–1921: From an Art in Two Dimensions to the Higher Dimension of Ideas. *Perpetual motif: The art of Man Ray*. Authors M. Foresta, F. Naumann, S. Foster, B. Kluver, S. Phillips, R. Shattuck, E. Turner. New York, Abbeville Press, 1988, pp. 51–88.
6. Turner E. Transatlantic. *Perpetual motif: The art of Man Ray*. Authors M. Foresta, F. Naumann, S. Foster, B. Kluver, S. Phillips, R. Shattuck, E. Turner. New York, Abbeville Press, 1988. 348 p.
7. Phillips S. Themes and Variations: Man Ray's Photography in the Twenties and Thirties. *Perpetual motif: The art of Man Ray*. Authors M. Foresta, F. Naumann, S. Foster, B. Kluver, S. Phillips, R. Shattuck, E. Turner. New York, Abbeville Press, 1988, pp. 175–231.
8. Krauss R. *Fotograficheskoe: opyty teorii raskhozhdenii [Le Photographique, Pour une théorie des écarts]*. Moscow, Ad Marginem Press, 2014. 303 p. (In Russian)
9. Groys B. *Topologie der Kunst*. München, Wien: Carl Hanser Verl., 2003. 304 s.
10. Camfield W. Marcel Duchamp's Fountain: Its history and aesthetics in the context of 1917. *Marcel Duchamp: Artist of the Century*. Eds F. Naumann, R. Kuenzli. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1989. 271p.
11. Corn W. *An Icon Revisited: Marcel Duchamp's "Fountain"*. Paper delivered at the Seventy-seventh College Art Association Annual Meeting, San Francisco, Calif., 16 February, 1989. Available at: <http://www.collegeart.org/pdf/conference/AnnualMeetingProgram1989.pdf> (accessed: 15.02.2017).

12. Vinogradov V. V. Rozhdenie vtoroi volny frantsuzskogo kinoavangarda [The birth of the second wave of the French cinema avant-garde]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*. [Historical, philosophical, political and law sciences, Culturology and study of art. Issues of theory and practice]. Tambov, Gramota Publ., 2011, no. 2 (8), part II, pp. 38–43. (In Russian)
13. Schwarz A. *Man Ray: The Rigour of Imagination*. London, Thames and Hudson, Ltd., 1977, 384 p.
14. Aver'ianova O. N. Portretnaia fotografiiia Man Reia. 1920–1930-e gody: mezhdru traditsiei, avangardom i kommersiei [Man Ray portrait photography, 1920–1930th: between tradition, vanguard and commerce]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriiia 8: "Istoriia"* [MSU Vestnik. Series 8. History], 2017, no. 3, pp. 94–109. (In Russian)
15. Belz C. I. *The Role of Man Ray in the Dada and Surrealist Movements*. Diss of PhD. Princeton, 1963.
16. Schwarz A. *Man Ray: The Rigour of Imagination*. London, Thames & Hudson, 1977. 384 p.
17. Baldwin Neil. *Man Ray: American Artist*. New York, Clarkson Potter Publ., 1988. 449 p.
18. Sayag A. De l'Ecotais E. *Man Ray: Photography and Its Double*. 1st ed. Berkeley Ca., Gingko Press, 1998. 257 p.
19. Krauss R., Livingston J., Ades D. *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*. New York: Abbeville Press, 1985. 244 p.
20. Antliff A. *Anarchist Modernism: Art, Politics, and the First American Avant-Gard*. Chicago, The University of Chicago Press, 2001. 289 p.
21. Naumann F. M. *Conversion to Modernism*. New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2003. 264 p.

Author's information:

Averyanova Olga N. — PhD; olga.averyanova@arts-museum.ru