

Ольга Аверьянова

Фотография как материал искусства. Опыты авангарда

В истории искусства процесс движения от светописси к художественной фотографии демонстрирует изменения, связанные с отношением к феномену фотографического. Пикториалисты были первыми, кто взглянул на фотографию как на материал искусства. Формирование этой парадигмы было продолжено авангардистами, в том числе Ласло Мохой-Надем, Кристианом Шадам, Ман Рэем, которые начали экспериментировать с наложением и пересечением пластов реальности, иногда — посредством выбора непривычной точки зрения, иногда — манипулируя рефlekсами, светом и тенями, порой вообще без камеры. Распространение фотограммы как способа создания абстрактного произведения в первых десятилетиях XX века подразумевало наличие развитого семантического языка фотографии. Исследование версий бескамерной изобразительности, созданных примерно в одно и то же время разными авторами, представляет эстетическую модель фотографии как материала искусства модернизма.

Ключевые слова:

пикториализм,
фотограмма, шадография, рэйография,
Кристиан Шад, Ман Рэй,
Ласло Мохой-Надь.

Начиная с последних десятилетий XIX века большинство современных фотографов, не занимавшихся фотографией как профессиональной деятельностью, пытались обнаружить особые художественные качества своих работ. Для описания этой тенденции и с целью отделения такого рода изобразительного массива от сферы документации стал применяться термин «искусство фотографии». «Англия была родиной комбинированной печати — использующей два или более негативов для получения одного отпечатка. В то время пластинки (стеклянные пластины, покрытые светочувствительным материалом для получения негативов. — О. А.) были максимально чувствительными к синему свету и наименее — к красному. На фотографии пейзажа неба не было видно, потому что голубые лучи воздействовали на пластину гораздо сильнее, чем зеленые, коричневые, красные и желтые цвета, которые составляли передний план. За короткое время экспозиции небо и облака могли быть хорошо видны, но на переднем плане не было никаких деталей. Чтобы получить изображение, показывающее как передний план, так и небо, брались два негатива, один для неба, другой — для переднего плана. На первом — передний план был закрасен непрозрачной черной краской; на втором — небо было замаскировано. Затем оба негатива печатались на одном и том же листе бумаги. В результате хитроумных манипуляций получилась одна-единственная фотография», — писал историк фотографии Б. Ньюхолл [17, р. 54]. Эта техника еще не стала частью концептуальной программы под названием «художественная фотография». Первые фотографические картины с помощью описанного выше способа были созданы Оскаром Густавом Рейландером¹ и Генри

1 Живописец-прерафаэлит, Рейландер увлекся фотографией в 1850-х годах, его самой известной работой стала многофигурная композиция «Два пути жизни» (*Two Ways of Life*, 1857): выполненная почти в академической манере, она представляет собой фотокартину-аллегорию, собранную при помощи монтажа отдельных негативов. По некоторым данным, фотограф использовал до 30 отдельных снимков групп и фигур.



1. Оскар Густав Рейландер
Два пути жизни. 1857
 Пигментная печать (карбон)
 © The Metropolitan Museum of Art

Пичем Робинсоном². (Ил. 1, 2.) Тогда же был придуман термин «живописный» или «картинный» (*pictorial*), чтобы описать не метод, а изобразительный стиль. Для получения желаемого результата — имитации картины — использовались непростые ухищрения, позволяющие воплощать глубокомысленные жанровые композиции, имитирующие «реализм», хотя и наполненный викторианской моралью или сентиментальными аллегориями, фотографическим, считавшимся тогда реалистическим методом. Интересная получалась метаморфоза.

Для фотографов-художников эстетическим идеалом фотографии стала живопись. Робинсон писал: «...фотография была бы лучше, если бы ее элементы было бы не так легко воспроизвести, иначе это становится почти легкомысленным занятием, и оказывается включенным в раз-

2 Наиболее известные его работы — «Угасание» (*Fading Away*, 1858), «Леди Шалотт» (*The Lady of Shalott*, 1861), «Осень» (*Autumn*, 1863) — представляют собой «фотокартины», сделанные из нескольких отдельных негативов, сведенных в единую композицию. Большое значение фотограф придавал сюжету. Он даже делал наброски к будущим фотографиям, затем искал соответствующую натуру для съемки. Робинсон следовал принципам прерафаэлитов.



2. Генри Пич Робинсон
Угасание. 1858
 Альбуминовая печать
 © George Eastman House

влечения и досуг» [15, р. 82]. Это заявление можно рассматривать с двух сторон. Во-первых, сделанный вручную отпечаток (*fine print*) рекомендовалось подвергать манипуляциям вплоть до мельчайших деталей, но с точки зрения видимости это вмешательство не должно было определяться. Подобная «сделанность» становилась отличительной чертой художественной фотографии. Во-вторых, с появлением в 1888 году относительно небольших ручных камер, сразу же привлекших внимание любителей, возникает «мгновенный снимок» (*snapshot*). Фотографы, которые хотели остаться «художниками», в качестве альтернативного изобразительного кода выбрали систему манипуляций. Можно сказать, что борьба за художественную модель, отличную от «дилетантских» фотографических практик, стала первым шагом в сторону от «родовой» характеристики фотографического медиума. Когда в искусстве живописи недосказанность, таинственность и загадочность пришли на смену нарративу, фотография обратилась к теме изобразительного символизма, намеренно устанавливая линзы так называемого мягкого фокуса или даже покрывая кусочек стекла перед объективом специальным составом для достижения «бархатного эффекта». На этом дело не закончилось:

на протяжении нескольких десятилетий начиная с 1890-х годов фотографы-пикториалисты буквально соревновались в мастерстве печати, превращая отпечатки в изящные живописные этюды.

Безусловно, стоит сказать, что «художественная фотография»³ имела связи и с идеями импрессионизма, художники этого направления стремились захватить момент, передать мгновенное впечатление, так, как это делал фотоаппарат. Разумеется, импрессионисты работали быстро, они рисовали широкими мазками кисти, что, в свою очередь, «размывало» контуры форм. Пикториалисты прикладывали немало усилий, «размывая» кажущийся слишком натуралистическим мир.

Фотография, пройдя путь от отрицания своего собственного языка, оказавшись втянутой в стилистический дискурс времени, в конце концов нашла самостоятельную художественную формулу. Это не означало, что произошел полный разрыв с живописью, но шаги, которые сделали некоторые художники, демонстрируют определенные усилия в достижении этой цели. Альфред Стиглиц, его искусство, как и жизнь в целом, эпохальны и прекрасно иллюстрируют вышесказанное. Его личная эволюция демонстрирует процесс расширения феномена художественной фотографии, включивший в свою категорию не только «смутные переживания», создаваемые «мутной оптикой», «хмурым днем» или «бром-масляной печатью», но и умозрительные конструкции. Стиглиц резюмировал свою позицию следующим образом: «Я ненавижу традицию ради традиции; полуживое — то, что реально. Я чувствую ненависть не к отдельным людям, а к обычаям, традициям, суевериям. Они идут против жизни, против истины, против реальности опыта, против спонтанности, без чувства удивления свежим опытом, свежим видением и взаимодействием» [15, p. 108].

Стиглиц выступил в качестве основного катализатора в утверждении фотографии как самостоятельной художественной формы, в том числе на примере своих работ. От «Зимы на Пятой авеню» (*Winter. Fifth Avenue*, 1893) до «Эквивалентов» (*Equivalents*, 1922–1931) — это тот путь, который прошла фотография за двадцать лет модернистских практик. (Ил. 3, 4.) От пикториализма (первоначально он соединялся с определением «художественная фотография»), напоминающего жанровую



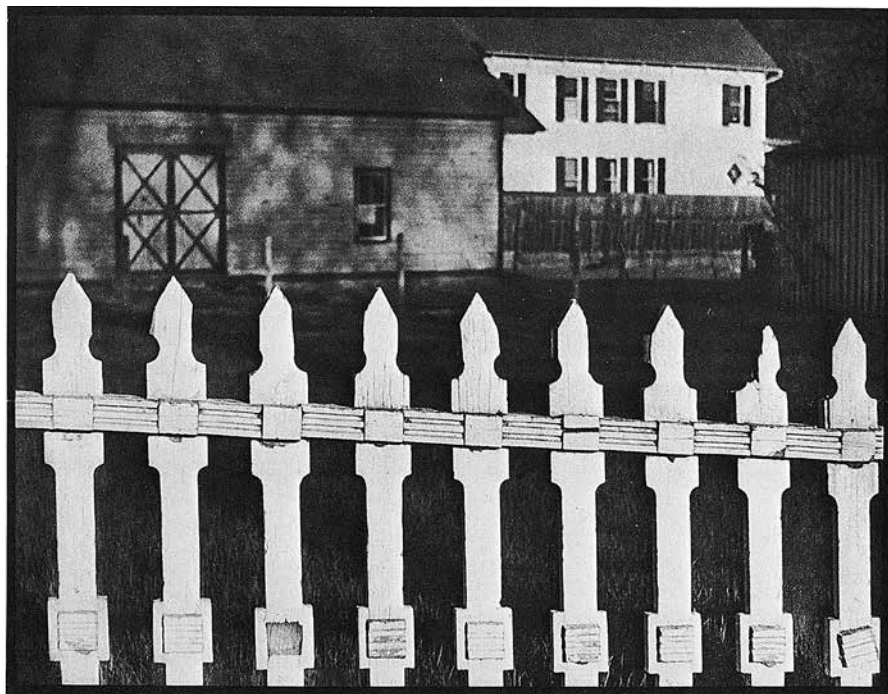
3. Альфред Стиглиц
Зима на Пятой авеню. 1892
Фотография
Иллюстрация из журнала:
Camera Work. 1905. No. XII. Pl. II



4. Альфред Стиглиц
Эквивалент. 1925
Серебряно-желатиновая печать
© George Eastman House

живопись Джеймса Уистлера, он пришел к диаметрально противоположному методу работы. Движение к «резкому фокусу» имело и других последователей, например американца Пола Стренда, выставка работ которого в галерее Стиглица стала переломным моментом, фиксируя изменения фотографической парадигмы модернизма. Стренд убедительно доказывал, что присущие фотографии уникальные качества могут и должны быть использованы в том числе в художественной практике. (Ил. 5.) Любопытно, что приверженцы так называемой прямой фотографии (в Европе это направление называлось «новая вещественность») сами ограничили себя: предпочитая резкость и реализм в пику размытости и символизму, они, казалось, упускали из виду бесконечную гибкость фотографического медиума. Как пишет А. Коулман: «Как пуритане, они сделали эти качества не просто стилистическим выбором, но моральным императивом» [10, p. 248].

3 Здесь и далее это понятие подразумевает пул изображений, отличный от других, сделанных без каких-либо прикладных или любительских целей, в значении «искусства фотографии».



5. Пол Стренд. *Забор*. 1916
Фотогравюра
Иллюстрация из журнала:
Camera Work. 1917. No. XLIX-L. Pl. IX

Это направление начинает утверждаться после Первой мировой войны, в то время как пикториализм постепенно терял актуальность. Он теперь казался чем-то вроде сфабрикованной беллетристики, иногда довольно сентиментальной или даже банальной, но, несомненно, исключительной с точки зрения технологии создания произведений. Однако в последующие два десятилетия все больше фотографов снова начинают использовать режим «сфабрикованной действительности». В своей книге «Световые прочтения» А. Коулман вводит особый термин — «режиссерский» (*directorial*) — для определения подобной изобразительной модели⁴. На первый взгляд этот может показаться неочевидным, но фотомонтажи Герберта Байера или Джона Хартфилда демонстрируют несомненную связь с «сфабрикованной ре-

альностью» художественной фотографии конца XIX века⁵. Как ни парадоксально, пикториализм как способ разрушения натурализма фотографического языка дала толчок авангардным поискам 1920-х, опытам модернистов, таких как, например, Ман Рэй, Кристиан Шад и Ласло Мохой-Надь. Пикториальность и авангардные деконструкции сходные феномены, вместе они просто деморализовывали онтологию реальности. Одним из любопытнейших явлений модернизма стало обращение к бескамерной фотографии, называвшейся по-разному: «фотограммой» (*photogram*), «шадографией» (*shadowgraphie*), «рэйографией» (*rayograph*)⁶.

СВЕТОВЫЕ КОНСТРУКЦИИ ЛАСЛО МОХОЙ-НАДЯ

В 1920-х годах Ласло Мохой-Надь писал: «Враг фотографии — это условность, установленные правила — “как делать”. Спасение фотографии — в эксперименте. У экспериментатора нет предвзятого представления о фотографии. Он смеет назвать “фотографией” все результаты, которых можно достичь с помощью фотографических средств, с камерой или без» [21, р. 195]. Это смелое высказывание имело далеко идущие последствия. Оно выводило фотографию за рамки главных трендов: «пикториализма» и «новой вещественности», где интерес фотографов сконцентрировался на дискуссии о качестве печати, типах бумаги или глубине резкости. Как правило, Мохой-Надю приписывают две

- 4 Аллан Дуглас Коулман — независимый американский критик, историк, преподаватель и куратор фотографии. В мае 1968 года он начал публиковать колонку «Скрытое изображение» в еженедельнике *Village Voice*, «изобретая» концепцию фотографической критики. «Световые прочтения: Фотографическая критика 1968–1978» — это первое эссе из его ранних работ. Здесь Коулман впервые выдвинул идею, что фотография заслуживает такого же внимания со стороны критики, как и другие сферы визуальных практик. С тех пор он написал множество книг о роли фотографии в современной художественной культуре. Вместе Д. Жарковски и С. Зонтаг Коулман остается одним ведущих исследователей феномена фотографического медиума.
- 5 Например, такое явление, как викторианский фотографический коллаж, расцвет которого в любительской сфере пришелся как раз на период особого интереса фотографии к использованию комбинаторных техник. См., в частности, альбомы К. Саквиль-Уэст и А. Кокрен-Бейли.
- 6 Более общее понятие для изображений, созданных без использования камеры путем экспонирования объектов на свету на светочувствительной бумаге — «фотограмма» (*photogram*). Удачные попытки фиксации отпечатков листьев, цветов и кружева были впервые сделаны англичанами Г. Ф. Талботом и А. Аткинс в конце 1830-х годов. Принцип «фотогеничных рисунков» Талбота стал основой многих экспериментов модернизма.

решающие инновации. Во-первых: концепция «нового видения» (*New Vision*), которая воплощала особый тип фотографии, выстроенный с помощью примата перспективы и оптических углов. Это делалось при помощи камеры, которую просто перестали держать прямо. Ракурс стал эстетическим маркером нового языка. Во-вторых: фотограмма, которая позволила, вообще исключить камеру из процесса получения изображения. Достаточно было только света и фотографической бумаги. Тональные композиции, создаваемые под воздействием света, были абстрактными и образными одновременно, а значит, современными и художественными.

Ласло Мохой-Надь эмигрировал в США из Венгрии. В 1920 году он переехал в Берлин, где сблизился с кругом журнала *Der Sturm* и dadaистами, в частности Куртом Швиттерсом, Раулем Хаусманом, Ханной Хох. В следующем году совместно с Хансом Арпом и Иваном Пуни он издал «Манифест элементарного искусства». Манифест утверждал «изобретательство» в разнообразнейших формах, в то же время современное искусство провозглашалось «продуктом» всевозможных комбинаций. Они хотели создать «абсолют» актуальности — искусство, «которое могло только происходить от них, и которого не было до них и не будет после них» [10, р. 248]. Они утверждали, что искусство «элементарно», потому что оно конструируется из собственных элементов, и они требовали искусства реакционного. Мохой-Надь предложил использовать в искусстве научное оборудование, такое как телескоп, микроскоп и приборы радиографии [8, pp. 525–556].

В 1922 году, вскоре после публикации манифеста, он начал систематическую работу с фотографией: первыми экспериментами стали бескамерные отпечатки, которые он называл «фотограммами». Позже, в период с 1925 до середины 1930-х годов он применял и камеру [14, р. 46]. Несомненно, фотограмма стала для Мохой-Надя ключом к фотографии. Он настаивал на необходимости использовать этот простой способ воздействия света с его способностью построения форм и объемов для современного толкования реальности. Он также утверждал новый набор перспектив и ракурсов, уникальных для медиума, помимо естественной и потому традиционной фронтальной видимости. Как пишет А. Коулман: «Фотография институализировала “перспективу Ренессанса”, опираясь на научные и механистические способы в этом приобретенном способе восприятия» [10, р. 248]. Фотограмма оказалась для Мохой-Надя успешным примером для демонстрации иных ее вер-

сий. Потребность сломать традиционную перспективу в фотографии возникла в том числе и от необходимости избавиться от «патроната» живописи, как он объяснял в эссе о «новом видении» [17]. Его работа с фотограммой не совсем свободна от влияний: несомненно, ранние вещи Мохой-Надя и мерц-коллажи Курта Швиттерса имеют много общего. Хронологически Швиттерс начал делать свои работы значительно раньше, примерно с 1918 года⁷. Для него «мерц» — это «преображение банального» — часть идеологии, ставшей одной из самых сильных в искусстве XX века. (Ил. 6.)

В своих экспериментах Мохой-Надь стремился освоить «новую культуру света». Уже его ранние фотограммы дематериализуют полоски ткани или бумаги в абстрактную игру света, и, верный строжайшему анализу и логике, художник действует по-конструктивистски. Мохой-Надь делал ставку на авторефлексивное использование медиума, таким образом, фотограмма помещается в «список» технологических приемов, позволяющих осуществлять эту идею, сюда же включается двойная экспозиция, техники научной изобразительности: макро- и рентгеновская фотография⁸. Плоский характер ранних работ вскоре (когда художник стал работать в Баухаусе) меняется на более сложный, пространственный. Типичные фотограммы — трехмерные пластические композиции. Его подход описал А. Хаус: «это чистые световые переходы, которые создают вертикальные затенения массы и ощущение плавающего пространства. Для Мохой-Надя важное значение имеет создание абстрактного пространственного впечатления посредством безобъектных световых форм» [14, р. 16]. Традиционно художник работает над картиной, используя свои инструменты, как-то кисть и краски. При создании своих фотограмм Мохой-Надь использовал подвижный источник света, что позволяло ему не только манипулировать тонами, но и создавать ощущение глубины посредством перераспределения теней. Свет стал модулятором пространства и формы, он мог артикулировать пространство, упорядочивать

7 В 1919 году вышел труд Швиттерса — «Мерц-живопись»; в нем художник впервые теоретически обосновывал понятие «мерц»: использование всех возможных материалов для художественных целей и технически — их полное равенство.

8 Мохой-Надь выделял «восемь типов фотографического видения»: абстрактное (фотограммы), точное (репортаж), быстрое (моментальные снимки), медленное (фотографии на длинной выдержке), усиленное (микрофотография), сквозное (рентгеновские снимки), одновременное (фотомонтаж), искаженное (различные манипуляции с негативами и/или печатью).

его⁹. Мохой-Надю была интересна концепция фотограммы, показывающей изменчивость связи между объектом и его изображением, связи, осуществляемой светом. Фотография всегда предполагала стабильность этих взаимоотношений, т. е. их перманентность и обусловленность. Фотограмма не удовлетворяет нашей потребности в изобразительной индексальности, дающей определенные знания о предмете. Мохой-Надь, кажется, пытался открыть тайные свойства объекта. Изображение появлялось прямо на бумаге, без посредничества объектива и негатива. Это исследование знакомого, но незнакомого: Мохой-Надь заставляет нас изменить зрению ради ума, разрушая представления о фотографической онтологии. Другими словами, он использовал узнаваемые предметы, которые благодаря знанию о них имеют свой собственный код, который, однако, фотограмма разрушает. (Ил. 7.) Он так же пытается опрокинуть сведения об объективной действительности, и делает это, просто «предоставив свободу» свету. Связанные с репрезентативным аспектом обязательства фотографии отменены, и не имея никаких ограничений, изображение получает свободу, не допуская господства над ним законов предметного мира. Ракурсы также устраняют пароксизм узнавания. Мохой-Надь манипулирует с реальностью, и, по-видимому, это его желание проистекает от недовольства тем, что мир может предложить в качестве визуального стимула. Это демонстрирует и его страсть к инженерии «сверхреальной реальности», которой был одержим художник. Тем не менее именно Мохой-Надь сумел освободить фотографию от «пуристского видения», где «схваченный предмет» — проекция материи и его оценка обусловлена тем, как ясно он показан. Мохой-Надь демонстрирует неизвестную парадигму, составляющую новую суть «искусства фотографии»: через другой вид объективности можно прийти к чему-то субъективному, т. е. авторскому высказыванию. Проявляя приверженность к нарушениям «правил» (чем, собственно, он постоянно и занимался), с камерой или без, Мохой-Надь убедительно доказывает, настолько универсальным для решения художественных задач оказался технический ресурс. Его концепция окончательно подтвердила,

9 В 1920-х годах Мохой-Надь начал создавать «свето-пространственные модуляторы» — объекты, которые отчасти являлись кинетическими скульптурными композициями, отчасти механизмами для работы со светом, его «творческим» использованием. Теория «нового видения», которая в первую очередь основывалась на понимании света в терминах технологической эволюции, окажет определенное влияние на поп-арт и кинетическое искусство 1960-х годов.



6. Курт Швиттерс. *Май 191*. 1919
Коллаж
© Marlborough Fine Art London (Ltd.)



7. Ласло Мохой-Надь. *Без названия*
1925. Серебряно-желатиновая печать
(фотограмма)
© The Museum of Modern Art,
New York

что в начале XX века главенство репрезентативных качеств фотографии было пограно, и теперь уже без помощи живописи, но не без включения визуальных паттернов времени. Рукотворные хитрости обработки фотографического материала по устаревшим живописным лекалам остались в прошлом, уступив место конструктивистскому анализу реальности, ее изображению посредством новых способов и механических технологий.

КУБИЗМ ОТ ФОТОГРАФИИ

«Шадографии были сделаны в то время, когда я еще имел пристрастие к любым мелочам, которые можно было подобрать на улице, в витринах магазинов, в кафе и даже в мусорных баках. Большинство из этих объектов я находил привлекательными и полезными, особенно если они не были повреждены. Когда у них была патина — они хранили для меня своего рода магию. Найдя их, нужно было сделать композицию

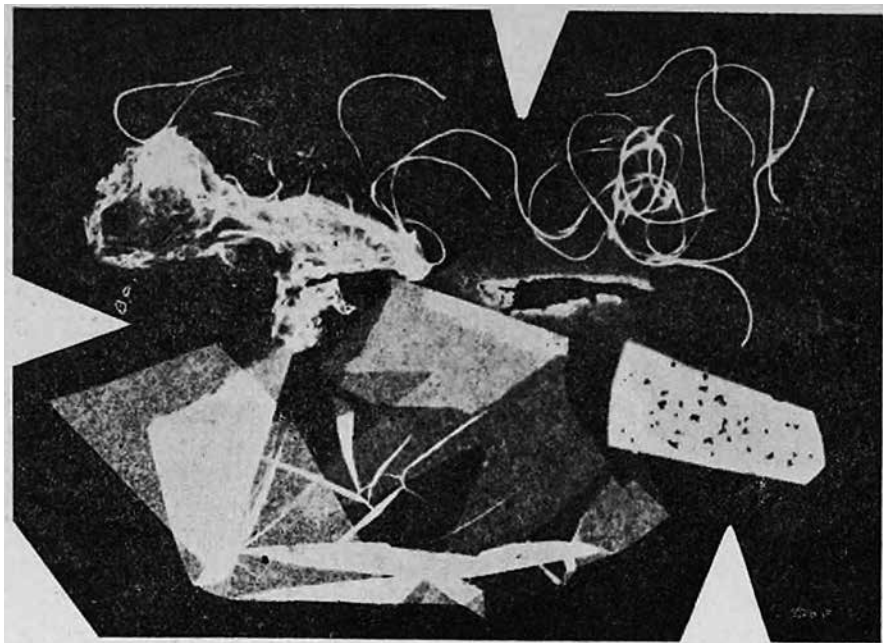
так, чтобы получилось нечто новое, возникала новая непосредственная реальность. Незначительный объект мог принять новую форму, будучи обработанным, искаженным, включенным в коллаж, или даже перевернутым вверх ногами. Все зависит от обстоятельств! Существует очень много возможностей варьировать эффекты, так же как для кого-то рисовать или создавать композиции», — писал Кристиан Шад о своих фотограммах [13, р. 163]. После Первой мировой войны подобный мусор имел для Шада и других дадаистов, таких как Й. Баадер или К. Швитерс, иное значение, нежели в более ранних экспериментах кубистов: он уже не был достопамятным или элегическим. Шадографии — следы уже не существующего, утраченного, но как бы спасенного — для того только, чтобы остаться призрачной реальностью, и снова быть выброшенным.

Шад родился в Баварии, изучал искусство в Мюнхене и до 1917 года был известен, главным образом, своими ксилографиями, публиковавшимися в ведущих немецких и швейцарских литературных журналах. С 1915 по 1920 год он жил в Цюрихе и Женеве, входил в круг швейцарских дадаистов, писал абстрактные картины, выставлялся на коллективных выставках. В 1919 году художник создал серию абстрактных фотографий, которые позже, в 1936 году, Тристан Тцара назовет «шадографиями» (*schadographie*) [7, р. 230]. Эти произведения представлялись как случайные композиции, но и напоминали кубистические и футуристические коллажи. Придуманый термин, в очередной раз демонстрировал склонности дадаистов к играм в слова: «шадография» — от немецкого слова «тень» (*schaden*) и одновременно имени художника. Эти маленькие монохромные произведения могли включать и фрагментированные тексты, чаще всего остатки газетных. Однако работы Шада — не коллажи в буквальном смысле, а фотографические отпечатки, то есть «следы» повседневности. Реальность, «пропущенная» через фильтр света, в самом прямом значении этих слов, в соответствии со спецификой технологии, принимает художественную форму. Подвергнутая манипуляции, она сворачивается до абстрактных формул, и лишь угадываемые буквы сигнализируют о ее связи с реферальной системой.

В 1919 году австрийский писатель-авангардист Вальтер Зернер позвал Шада вернуться в Женеву из Цюриха. В сентябре этого года художник начал экспериментировать с фотобумагой в своей подвальной квартире на Chemin des Roches, но, в отличие от Мохой-Надя и Ман Рэя, Шад никогда прежде не фотографировал. Таким образом, опыты с фотографической бумагой не связаны с поисками нового фотографического

языка. Речь шла о необычном изобразительном приеме: он составлял свои композиции из бумаги, ткани или других, чаще двухмерных обрывков, раскладывая на светочувствительную поверхность, плотно закрепляя их под стеклянной пластиной, чтобы предотвратить смещение. Так получались довольно контрастные и плоские изображения. Помимо этих почти графических отпечатков, Шад создавал и другие, используя иной способ: свободное нагромождение из ниток, ткани и других объектов создавало изображение, в котором фиксировались пространственная глубина и движение. Не все элементы одинаково четко очерчены, размытость некоторых моделирует пластический эффект. С сентября по декабрь 1919 года Шад сделал около тридцати [9] шадографий, которые он, воспользовавшись советом Зернера, послал Тристану Тцара, подписав эти крошечные композиции просто как «фотографии». Несмотря на количество изображений, которые получил Тцара, он опубликовал только один отпечаток в качестве иллюстрации в журнале DADAphone (март 1920) под названием «Арп и Вальтер Зернер в Королевском крокодрариуме Лондона» (*ARP et VAL SERNER dans le crocodrarium royal de Londres*). (Ил. 8.) Ман Рэй, история которого почти буквально повторяет описанные выше события, всегда отрицал какое-либо влияние шадографии, но вполне вероятно, что через эту публикацию или непосредственно от самого Тцары он узнал об экспериментах Шада, что, в свою очередь, могло привести его к идее использовать технику фотограммы в 1922 году.

В 1932 году Жорж Унье, художник-сюрреалист и летописец Дада, в своей статье «Фотографический коллаж Кристиана Шада» писал: «Хотя шадографии были сделаны из разрозненных элементов, как в коллаже, их превращение в фотографические отпечатки создало монохроматические композиции, в которых отношения фигура/основа обращены вспять, вариации цвета и текстуры устранены, очертания оригинальных компонентов в значительной степени неузнаваемы. Идентификация элементов еще больше осложняется из-за переориентации фотобумаги: некогда воспринимаемая как горизонтальная поверхность, с помещенными на нее различными отходами и мелкими предметами, она теперь стала фотографическим изображением, которое нужно смотреть вертикально. Этот метафорический переход от «таблицы» к картине деформирует компоненты коллажа, превращая прозаическое вещество в абстрактную композицию» [20, р. 269]. И далее: «В этих работах Шад создал то, что вполне может считаться



8. Кристиан Шад. *Шадография №1*. 1919
Фотография. Иллюстрация из журнала:
DADAphone. 1920. No. 7. P. 6

одним из первых примеров сознательных абстрактных фотографий». Понимая, что еще в начале XX века фотография воспринималась прежде всего как «слепок» реальности, подобный «абстрактный слепок» может быть сопоставлен с живописной абстракцией, однако он не был «обязан» представлять какие-либо связи с действительно существующим. Другое дело фотография — «заложница» реальности, с которой она может лишь ловко манипулировать. И в этом случае вновь исключается ее собственная природа. Так же как и пикториальная, модернистская изобразительная модель стремится воплотить «художественные» качества, проводя те или иные «махинации», принимая за модель главным образом живописную парадигму.

Шад, без сомнения, был заинтригован парадоксальной концепцией абстрактной фотографии, подрывавшей беспрецедентную способность медиума запечатлеть миметическое подобие, ведь индексные следы

коренятся в «реальном». Шадографии тем не менее заняли промежуточную позицию между представлением и абстракцией. Они также являются примером воплощения идей цюрихских дадаистов о подрыве традиционной роли художника, о том, что индивидуальное субъективное видение может быть дополнено или даже вытеснено автоматическими процессами. Фотограмма получалась за счет специфического взаимодействия ее материалов, причем отпечатки имели собственных «агентов» в реальности. Конечно, Шад собирал оригинальные композиции, но тональности фотографического изображения в прямом смысле слова самогенерировались бумагой — это зависело только от решения художника остановить процесс проявления.

В 1936 году Тцара предоставил семь фотограмм Шада на экспозицию в Музей современного искусства в Нью-Йорке для выставки «Фантастическое искусство. Дада. Сюрреализм» (*Fantastic Art. Dada. Surrealism*), которую курировал Альфред Барр. Барр, ошибочно датировав работы 1918 годом, заявил об их технологической близости и хронологическом первенстве над рэйографиями Ман Рэя¹⁰.

РЭЙОГРАФИЯ — НОВОЕ «СТАРОЕ» ИЛИ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ БРЕНД

Ман Рэй — гибкий и разносторонний экспериментатор. Поиски новых возможностей художественного языка были для него исключительно важным аргументом творчества в любых жанрах и видах. Фотография так же, как и создание ассамбляжей, объектов, живописи, графики и других произведений, служила идее разрушить устойчивые правила рождения и существования изобразительных практик. Рэй с еще большим рвением, чем Мохой-Надь, использовал фотолабораторию для воплощения своей программы.

Он родился в Филадельфии, позже с семьей переехал в Нью-Йорк, где посещал уроки рисования. Здесь он познакомился с Альфредом Стиглицем и его галереей «291», и эта встреча оказалось крайне важной.

10 В каталоге выставки, в комментариях к шадографиям, А. Барр писал, что Шад «возможно был первым художником направления [дадаизма], использовавшим технику, которая впоследствии получила название “рэйография” (Ман Рэй) или “фотограмма” (Мохой-Надь)» [7, p. 230]. Подобную фразу можно обнаружить и в каталоге прошедшей спустя год в МоМА выставки «Фотография, 1839–1937» (*Photography, 1839–1937*), куратором которой был Б. Ньюхолл [18, p. 68].

В галерее Рэй впервые увидел современное искусство художников, скульпторов и фотографов. Как отмечалось ранее, Стиглиц хотел ввести фотографию в сферу искусства, а авангардные работы художников поднимали ее на уровень не столько «изящного», сколько современного искусства. Рэй привлекали фотографии Стиглица, о которых он напишет в своей автобиографии: «Никаких баек [*anecdotes*] и дешевых сантиментов. Они оставались глубоко фигуративными в сравнении 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 стала принадлежать исключительно фотографии, помогая ей стать самобытным искусством» [16, р. 20]. (Книга «Автопортрет» вышла в 1963 году и представляет довольно мифопоэтическую версию жизни, в которой автор не всегда демонстрирует правдивые ее свидетельства; см.: [1, с. 89–98]). Ман Рэй хотел стать художником, а не фотографом, как Стиглиц. Он не видел в фотографии особых изобразительных качеств и понимал фотоаппарат как еще одно «приспособление» для воплощения собственных идей, в частности фотографического реди-мейд, который он придумал [3, с. 5–21]. Любая технология могла служить для усиления авторского высказывания.

Знакомство с Дюшаном в 1915 году стало для него поворотным событием: бунтарь, иконоборец, отказавшийся от живописи, оказался в определенной степени «актуальной моделью» современного художника. Дюшан реализовал европейскую идею трансформации «обыденного в высокое». Он создал реди-мейды, преобразовав вещи в артистические концепции, а не эстетические интерпретации, чем обычно занималась живопись. И сделал это просто, максимально цинично и совершенно гениально. Дюшан прямо указывал на предмет и сказал — «это искусство». И это была та сфера, в которой Ман Рэй открыл свой собственный путь. Он пустился искать новые смыслы в реди-мейдах, снимая их. Фотография априори сфокусирована на обыденности: если не предпринять никаких «специальных мер», она не будет безусловно художественной. Рэй откажется от эстетических трансформаций отпечатков и, в конце концов, даже от печати как таковой. «Обыденность», как и в случае с Шадом, будет «разложена» на светочувствительной бумаге и, оказавшись засвеченной, оставит на ней свой отпечаток. Это не просто реальность как в случае с Дюшаном, трансформированная волей художника и вербальным несоответствием с увиденным (что следовало

из названия) во что-то другое. Это — копия материального, сделанная при помощи камеры, которая для Ман Рэя была функциональным предметом — он не чувствовал ни любви, ни восхищения по отношению к ней, как к кистям или холсту. Он создал свои первые дадаистские фотографии, снимая собственные конструкции и объекты [4, с. 38–52]. В 1920 году появляется работа «Трансатлантический» (*Transatlantic*) — спички, сигаретные окурки и кусочки бумаги — набор «плоских предметов», так похожий на шадовский. (Ил. 9.) Но Рэй еще не «изобрел» свою фотограмму. Снимок настолько случайный по своей сути, насколько и объекты, изображенные на нем. Случайность становится «ключевым понятием» для Рэя, в действительности не имея к реальному положению дел никакого отношения. Случайность, произошедшая в фотолаборатории, открыла для него бескамерную фотографию, как позже и соляризацию — так всегда говорил художник. Случайность, незапрограммированность, что-то из мира хаоса, над которым Рэй всегда держал довольно жесткий контроль. «Словно безмятежные останки предмета, уничтожаемые пламенем, эти изображения — зафиксированный химическими элементами окисляющийся осадок впечатления, аванюры, а не эксперимент. Он является результатом любопытства, вдохновения, и эти работы не претендуют на то, чтобы передавать какую-либо информацию», — так Ман Рэй высказался о своих рэйографиях, показанных на выставке в Штутгарте в 1963 году¹¹. Рэйография олицетворяла свободу художественного жеста посредством фотографии на фоне растущего технического прогресса. Идея фиксирования теней на листе светочувствительной бумаги, обработанной серебряным нитратом без помощи камеры, оказалась наполнена невероятным потенциалом и универсальностью. Фактически результат был таким же, как и в фотограммах Мохой-Надя, но были и существенные отличия.

11 К выставке был издан каталог (портфолио) "12 Rayographs/1921–1928", на который и ссылается, приводя эту цитату, Р. Пенроуз (см.: *Penrose R. Man Ray. London: Thames and Hudson. 1975. P. 82*). Однако ни один из исследователей творчества художника на этот каталог не ссылается; в сборнике "Man Ray: writings on art" (Ed. J. Mundy. Los Angeles: Getty Research Institute, 2016), который является наиболее полным собранием текстов Ман Рэя, нет эссе, относящегося к этой выставке. В конце 1965 года нью-йоркский дилер Роберта Киммел Кон предложила Ман Рэю издать расширенную версию этого портфолио под названием "50 Rayographs". Но найти издателя в США не удалось, и в итоге проект не был реализован. Подробнее об этом см.: *Molderings H. Rayographien-unikate, editionen und reproduktionen // Man Ray und L. Fritz Gruber. Jahre einer Freundschaft, 1956–1976. Köln: Die Photographische Sammlung/ SK Stiftung Kultur, Steidl. S. 95.*

Термин «рэйография» (*rayograph*) придумал сам Ман Рэй. Впервые он появился почти одновременно в журналах *The Little Review* (осень 1922) и в *Vanity Fair* (ноябрь 1922). Такой алгоритм, когда знаковое произведение художника появляется в институциональном пространстве (для утверждения художественной позиции) и затем в зоне масс-культуры (с целью рекламы своего «художественного бренда»), станет основополагающей стратегией Рэя [5, с. 142–157]. Ранние работы были созданы в период между январем и апрелем 1922 года и тогда же показаны Тцаре. Изображение, напечатанное в *The Little Review* сложно описать, но подпись под ним представляет зеркальную игру слова ROSE и ниже SEL A VIE¹². (Ил. 10.) Это может свидетельствовать о продолжении творческого сотрудничества Рэя и Дюшана, начатого в Америке [11, р. 15]. Дюшан вернулся в Париж в январе 1922 года. Незадолго до этого в Нью-Йорке Рэй создал серию «портретов» Рроз Селави-Дюшана. Не исключено, что в действительности эта рэйография также «портрет» и является продолжением совместных проектов Рэя и Дюшана [3, с. 5–21]. Когда Тцара впервые увидел рэйографии он оценил их как прекрасные творения дадаизма. Они также отвечали призыву Дюшана к созданию искусства, которое было бы более «концептуальным, нежели ретинальным» (*more conceptual than retinal*). А Л. Арагон вообще утверждал: «Рэйография — это философское действие... без какого-либо отношения к фотографии» [18, р. 238].

Следует также отметить, что рэйографии не создавались «непреднамеренно», так как Рэй утверждал, что контролировал время экспонирования, а также свет, меняя его направление и интенсивность. Подобный способ работы с реальностью был еще одной попыткой выйти за рамки обычной репрезентации. Если ранние художники-фотографы конструировали идеальную реальность, как идеальную картину, то фотографы-модернисты, шли по пути ее деконструкции. И те и другие в своем стремлении быть «художниками» оказывались включенными в современные культурные потоки, соответствовали им, воплощая идеологический модус посредством специфического медиума, которым оказалась фотография.

12 Что касается предметной атрибуции, то Э. де Л'Экоте в каталоге-резоне рэйографий Ман Рэя [11] объединяет изображения по группам, в которых можно опознать те или другие предметы. Она предполагает, что художник делал отпечатки «сериями», используя в одну сессию заранее заготовленные предметы. Безусловно, многие из них переходили из одной композиции в другую, а некоторые объекты вообще неизвестны, тем не менее эта гипотеза может быть верной.



9. Ман Рэй. *Транс Атлантик*. 1920
Серебряно-желатиновая печать
© Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofia



10. Ман Рэй. *ROSE SEL A VIE*
(рэйография). 1922
Фотогравюра
Иллюстрация из журнала:
The Little Review. 1922. Vol. 9. No. 3

«Хотя, согласно расхожему мнению, фотография служит заменителем реальности, взаимосвязи между любым предметом и фотографией этого предмета совершенно нестабильны... Опытный зритель рассматривает фотографии недоверчиво. Проблема не в том, что фотография по своей сути не правдива, но в том, что иллюзия правдивости делает ее замечательным средством лжи» [12, р. 133]. Именно этот парадокс, кажется, был воспринят Ман Рэем и Мохой-Надем как руководство к действию: он открыл им путь для экспериментов. И именно в этом свете Рэй фотографировал свое воображение, а Мохой-Надь — создавал особые корреляции зрения — «новое видение». Артикуляция реальностью привела к интересному феномену фотографического вымысла. Проблема нестабильных взаимосвязей между предметом и его снимком не ограничится только «сфабрикованной формой» реальности:

пикториальной или абстрактной. Она будет постепенно расширяться, найдя свое воплощение и в том, что традиционно носило название «документальная» фотография, особенно, когда говорить о предмете правду станет недостаточно. В «документальной фотографии», ставшей иллюстрацией сюрреалистических изданий, изображение представило зрителю поле для личных интерпретаций, таким образом, чтобы он принял правду обмана.

Например, иллюстрацией к статье «О некотором автоматизме вкуса» в знаменитом журнале *Minotaure* (1933) послужил снимок шляпы, сделанный Ман Рэем. Журнал публикует «фотографии» под названием «невольные скульптуры». «Упомянутая работа Ман Рэя вместе с несколькими другими сопровождает эссе Тристана Тцара о бессознательном производстве сексуальных образов во всех аспектах культуры — в данном случае приводится в пример дизайн шляп» [6, с. 120]. Таким образом «реальность», ничем не преобразованная, становится «эротической фантазией», созданной исключительно контекстуальным способом. Хотя эти два процесса не равнозначны, поскольку один из них более перспективен, а другой абсолютно регрессивен, модернисты и пикториалисты не увидели в угасании значения манипулятивных технологий проявление серьезной эволюции художественного языка фотографии. Пикториалисты ставили своей целью создать ценность фотографии путем художественной идеализации; модернисты попытались перевести ее из сферы иллюзорного в сферу особого механического искусства, тогда как «прямая фотография»¹³ осуществит попытку превратить фотографию в искусство в полном смысле этого слова, где ее собственные качества будут признаны артистическими.

Библиография

1. Аверьянова О. Н. «Автопортрет» Ман Рэя как лингвистическая конструкция бренда MAN RAY // *Art&Cult*. 2018. № 30 (2-2018).
2. Аверьянова О. Н. Ман Рэй и дадаизм: ассамбляж, живопись, фотография, 1910-е годы // *Вестник Московского университета*. Сер. 8. «История». 2017. № 5.

13 «Прямая фотография» или «новая вещественность» — направление конца 1920-х — 1930-х годов, основанное на приоритете документального языка и объективности и отвергавшее какие-либо трансформации изображения как при съемке, так и при печати.

3. Аверьянова О. Н. Марсель Дюшан, Ман Рэй, Rose Sélavy: фотография, реди-мейд, бренд // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. 2018. № 3 (31).
4. Аверьянова О. Н. Ман Рэй. Опыты модернизма // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета*. 2018. Том 8. Вып. 1.
5. Аверьянова О. Н. Ман Рэй. Искусство стратегий // *Art&Cult*. 2018. № 32 (4-2018).
6. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003.
7. Barr A. H., Jr., ed. *Fantastic Art: Dada, Surrealism*. New York: The Museum of Modern Art, 1936.
8. Botar O. László Moholy-Nagys. New Vision and the Aestheticization of Scientific Photography in Weimar Germany // *Science in Context*. 2004. No. 17 (4).
9. Christian Schad: *Catalogue Raisonné*. Vol. III: *Schadographie*. Köln: Wienand, 2019.
10. Coleman A. *Light Readings: a photography critic's writings, 1968–1978*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1979.
11. *Del'Ecotais E. Man Ray rayographies*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2002.
12. *Eauclair S. The New Color Photography*. New York: Abbeville Press, 1982.
13. *Gernsheim H. Creative Photography: aesthetic trends 1839–1960*. New York: Bonanza Books, 1962.
14. *Haus A. Moholy-Nagy*. London: Thames and Hudson, 1980.
15. Lyons N. *Photographs or Photography: a critical anthology*. New Jersey: Prentice-Hall, 1966.
16. *Man Ray. Self-Portrait*. Boston: Little, Brown, 1963.
17. *Moholy-Nagy L. The New Vision, from Material to Architecture*. New York: Brewer, Warren & Putnam, 1932.
18. *Newhall B., ed. Photography, 1839-1937*. New York: The Museum of Modern Art, 1937.
19. *Schwartz A. Man Ray: The Rigour of the Imagination*. New York: Rizzoli International, 1977.
20. *Umland A., Sudhalter A., Gerson S., eds. Dada in the Collection of the Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 2008.
21. *Witken L. B. The Photographers Collectors Guide*. London: Secker and Warburg, 1979.