

Ольга Аверьянова

## Ман Рэй, «Женщина, курящая сигарету» (1920). История одного образа

Статья посвящена анализу одной из ранних фотографий Ман Рэя «Женщина, курящая сигарету» (1920), чья история, образность, композиция могут пролить свет не только на изобразительную стратегию художника, формировавшуюся в Нью-Йорке и нашедшую свое дальнейшее развитие в Париже. Небольшой отпечаток был подписан автором, что не являлось распространенной практикой его ранних работ в области фотографии. Впоследствии снимок будет фигурировать как авторский знак художника на одном из довольно известных групповых портретов, созданных Рэем в том же 1920-м, а через год появится на картине Франсиса Пикабиа «Какодилатный глаз», вошедшей в историю авангарда как пример коллективного творчества дадаистов. Эстетические категории образа, автора, жанра представляют особый контекст, нагруженный большим объемом коннотаций, связанных с социокультурным дискурсом модернизма, частью которого стал снимок Ман Рэя «Женщина, курящая сигарету».

Ключевые слова:

Ман Рэй, фотография, модернизм, феминизм, журнальная графика, реклама.

В 1923 году в мартовском выпуске журнала *Vanity Fair* появилась фотография Ман Рэя, запечатлевшая художников-модернистов Джозефа Стеллу и Марселя Дюшана. Эта работа была сделана в Нью-Йорке тремя годами ранее и называлась тогда «Три головы». (Ил. 1.) Созданное американкой Кэтрин Дрейер, художницей и коллекционером, в 1920 году общество *Société Anonyme*, куда вошли Ман Рэй и Марсель Дюшан, организовывало выставки работ современных мастеров. Ман Рэй иногда фотографировал приглашенных художников-участников, так он сделал двойной портрет Стелла и Дюшана. Ман Рэй хитро включил себя в этот групповой портрет, повесив свою фотографию «Женщина, курящая сигарету» (1920).

Снимок Стелла и Дюшана был опубликован в материале под названием «Лучшие художники Америки». В отличие от других портретов на странице Рэй представляет непринужденную сцену: американский футурист Джозеф Стелла курит сигару, спокойно развалившись на диване рядом с французом дадаистом Марселем Дюшаном, который смотрит прямо в камеру. Небольшой комментарий под фотографией отражает ощущение беспечности, которым она проникнута; о Стелла говорится, что «современная жизнь» является для него стимулом, и он «увекочивает ее с редкостным энтузиазмом». Что касается Дюшана, то он удостоен напоминания о работе «Обнаженная, спускающаяся по лестнице», с которой «Дюшан пришел к славе». Чуть ранее, осенью 1922 года, этот двойной портрет Ман Рэя был опубликован на страницах американского литературного журнала *Little Review*.

Снимок «Женщина, курящая сигарету» (ил. 15), оказавшийся включенным как бы случайно в композицию другой работы, — одна из ранних фотографий Ман Рэя, снята в Нью-Йорке в 1920 году. Можно, конечно, считать этот факт простым совпадением, но в этот год суфражистки завоевали право голоса в США. Фотограф и художник Рэй никогда не обращался к социальным и тем более злободневным темам, тем не менее фотография как нельзя лучше демонстрирует

презрительное отношение современных женщин к условностям социальных и гендерных ролей. На крошечном снимке изображена голова неизвестной курящей женщины в довольно смелом ракурсе. Мотивацией фотографирования, безусловно, была не документация. Камера впервые используется Рэем как средство для воплощения творческого замысла. Отпечаток был подписан автором, что является важным аргументом в пользу отношения художника к своей работе как к законченному произведению. Нужно подчеркнуть, что Ман Рэй редко подписывал свои фотографические работы в то время, все еще не рассматривая фотографию как способ самовыражения. Он воплощает свои замыслы в живописи, графике, изготовлении объектов.

\*\*\*

Образ курящей женщины имеет довольно долгую изобразительную историю.

В середине XIX века скрученные вручную сигареты, привезенные британскими солдатами с Крымской войны, стали популярны в континентальной Европе. Привычка курить особенно укоренилась в Испании, даже среди женщин. Один из первых образов курящей женщины на фотографии (ок. 1850) — танцовщицы Лолы Монтес — является одним из самых ранних дагеротипических изображений<sup>1</sup>. (Ил. 12.) В опере Бизе «Кармен» героиня работает в табачной фабрике, она курит и соблазняет мужчин. В Нью-Йорке премьера этой постановки была осуществлена в 1878 году — образ курящей женщины закреплялся как экзотический и греховный.

В конце XIX века плакаты сигаретных компаний на улицах больших европейских и американских городов начали демонстрировать курящих дам. Во Франции развитие цветной литографии в конце 1870-х годов приводит к буму печатной графики, в том числе рекламной, формирование эстетики которой происходило в эпоху модерна. Родоначальником рекламного плаката принято считать французского иллюстратора Жюля Шере. Он не только определил основные принципы современной уличной рекламы, но и первым начал подписывать свои работы<sup>2</sup>.

1 Day D. L. Lola Montez and Her American Image // History of Photography, 1981, 5, no. 4. Pp. 339–353.

2 Appelbaum S. The Complete "Masters of the Poster". New York, 1990.



1. Ман Рэй. Три головы (Джозеф Стелла и Марсель Дюшан). 1920. Серебряно-желатиновая печать. 20,7 × 15,7. Музей современного искусства, Нью-Йорк



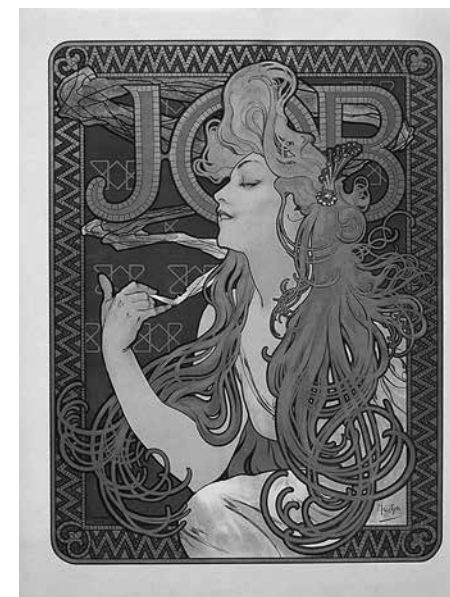
2. Жюль Шере. *Job — Papier à Cigarettes*. 1889  
Плакаты. Цветная литография  
121 × 88

До появления полностью рисованных плакатов афиши представляли собой описательный текст, который иногда сопровождался небольшими рисунками. Шере предложил яркую, бросающуюся в глаза картинку с минимальным количеством слов. Информацией становится образ.

Примерно в это время появляются плакаты и календари *JOB*, французского предприятия, производящего папиросную бумагу. Рекламу для этой компании создавали многие художники, в том числе и Шере. Он придумал определенную коммерчески выверенную схему, по которой создавались все его произведения. В центре каждого плаката помещалась привлекательная молодая особа, этот образ впоследствии даже получил особое название — «шеретка». Чаще всего моделью художника была датская актриса и танцовщица Шарлотта Вье. «Она появляется в плакатах Шере безудержно счастливой, танцующей, смеющейся и беззаботной»<sup>3</sup>. Курящих женщины называли тогда «дерзкие»



3. Джейн Аче. *Job — Papier à Cigarettes*. 1889  
Плакаты. Цветная литография  
146,1 × 108



4. Альфонс Муха. *Job*. 1896  
Плакаты. Цветная литография  
66,7 × 46,4

(англ. *defiant*) или «эмансипированные» (фр. *émancipée*). Художник адаптировал облик Шарлотты практически для любого рекламного продукта. Она — олицетворение свободной женщины конца XIX века, как на одном из самых известных плакатов *JOB* 1889 года. Яркое желтое платье в полоску, динамичный разворот, смелая поза, беззастенчивый взгляд прямо на зрителя, сигаретный дым окутывает фигуру. (Ил. 2.)

С конца 1890-х годов Джейн Аче стала известна своими цветными литографическими плакатами. Ее работы для *JOB* с 1896 года соперничают с произведениями другого известного художника, который тоже сотрудничал с этой компанией, — Альфонса Мухи. (Ил. 3–4.) Женщина Мухи так глубоко вдыхает табачный дым, что кажется, будто бы

3 Barnicoat J. A concise history of posters, 1870–1970. New York, 1972. P. 20.



5. Винсент Ван Гог. *В кафе (Агостина Сегатори в Le Tambourin)*. 1887  
Холст, масло. 55,5 × 47  
Музей Ван Гога, Амстердам



6. Эдуард Мане. *Цыганка с сигаретой*  
1862. Холст, масло. 92 × 73,5  
Художественный музей  
Принстонского университета



7. Наталья Гончарова. *Женщина с папиросой*. Около 1907  
Холст, масло. 74 × 64. Историко-художественный музей, Серпухов



8. Кес ван Донген. *Женщина с сигаретой*. 1905–1908  
Холст, масло. 65 × 50  
Частное собрание

он заполняет ее полностью, а изгибы волос повторяют причудливые очертания фимиама. Ее изощренный способ удерживания сигареты определенно передает сексуальное напряжение. Женщина Аче не так переполнена экстазмом акта курения, хотя ее поза, выражение лица и жесты демонстрируют определенное удовольствие от действия: она словно любит сигарету в своих пальцах. Художник создал определенно романтический образ, пронизанный тонким эротизмом, окутанный дымкой тайны как сигаретным дымом. Изображения Мухи и Аче каждое по-своему разрушают традицию сдержанности и скромности в женской изобразительности, долгое время господствовавшей в рекламе. Для усиления сексуальной драматургии Аче традиционно использует мужские фигуры. Профили курильщиков помещены на некоторое расстояние от зрителя; ни один из курильщиков-мужчин не ищет восхищенных взглядов, в отличие от их партнерш. Но даже его женские персонажи ведут себя гораздо строже, чем оргиастические

простоволосые курильщицы Мухи. Холодные образы Аче в изысканных нарядах, с гладко причесанными горделивыми головками представляют другой социальный класс — утонченную, образованную парижанку, умеющую ценить в том числе и чувственные удовольствия.

К началу XX века курящая женщина означала главным образом распущенность и сексуальную доступность. Появились фотографии, изображения курящих проституток, а также карикатуры на суфражисток, чье поведение казалось вызывающим: они ездили на велосипедах, носили брюки и курили. Тем не менее к началу 1910-х годов было достаточно женщин-курильщиков для того чтобы производители табака начали выпускать продукцию с женскими именами вроде *Milo Violets*. В 1911 году журнал *Harper's Weekly* опубликовал несколько карикатур на тему: в январском номере на иллюстрации изображены две состоятельные дамы, спрашивающие проводника поезда о вагоне для курящих. Ответ звучал комично: «Вы найдете его в голове состава».

Курильщицы и прежде появлялись в произведениях европейских художников, например фламандский художник Давид Рейкарт изобразил курящую женщину на картине «Гитарист» (1641). В XVIII века курящая женщина маркировала экзотический эротизм как на картине Жана-Этьена Лиотара «Женщина в турецком костюме в хамаме с прислугой». Импрессионисты и постимпрессионисты в поисках чувственной и вместе с тем неморальной образности обратились к теме проституток, многие из которых курили: «В кафе (Агостина Сегатори в *Le Tambourin*)» Ван Гога (1887), «Женщина с сигаретой» Пикассо (1901), «Рождество в борделе» Мунка (1905). Эдуард Мане изобразил «Цыганку с сигаретой» (1862), а Поль Гоген — мифологическую богиню «Ее звали Вайраумати» (1892). «Новая иконография» интересовала и живописцев XX век: «Женщина с сигаретой» Кеса ван Донгена (1905) и Лео Гестела (1911), «Женщина с папиросой» Натальи Гончаровой (1907), «Испанская танцовщица с сигаретой» Роберта Генри, одного из основоположников «Школы мусорных ведер» и учителя Ман Рэя (1904), «Сигарета» Фернана Кнопфа (1912) и др. (Ил. 5–8.) Последнее из упомянутых произведений поражает своей особой выразительностью: художник обратился к довольно редкой композиции в круге, представив коварную курящую соблазнительницу — женщину с сигаретой в полукрытом зубастом рту, «новую хищницу», целью которой становится обман мужчин для овладения их богатством и властью. Если в декадентские 1910-е годы женское курение символизирует особый шик и эстетизированную порочность, то в «бурные двадцатые» оно стало играть иную роль, являясь доказательством вожаделенного равенства с мужчинами или даже превосходства над ними. Социальная атрибуция сигареты становится главенствующей.

В 1915 году Эрнст Людвиг Кирхнер написал «Эрну с сигаретой». (Ил. 9.) Он познакомился с Эрной Шиллинг и ее сестрой Гердой тремя годами ранее в одном из танцевальных заведений Берлина. Обе станут впоследствии любовницами художника, а Эрна позже его гражданской женой. «Кокотка, муза, модель, сестра, святая, шлюха, любимая — ничто у Кирхнера нельзя воспринимать буквально»<sup>4</sup>. Эрна с сигаретой все еще маргинальна. «Портрет журналистки Сильвии фон Харден» Отто Дикса (1926) (ил. 10) представляет работающую женщину времени

4 Иллиес Ф. 1913. Лето целого века. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 9.



9. Эрнст Людвиг Кирхнер  
Эрна с сигаретой. 1915  
Холст, масло. 73 × 61  
Пинакотека современности, Мюнхен



10. Отто Дикс. Портрет журналистки  
Сильвии фон Харден. 1926  
Дерево, масло, темпера. 121 × 89  
Национальный музей современного  
искусства, Центр Помпиду, Париж

Веймарской республики. Свободную и независимую. Ее «творческий» образ написан в гротескной, даже карикатурной манере. Она некрасива и неженственна. Ее пренебрежение к внешности показано на картине такой, например, деталью, как спущенный чулок. Курение выступает здесь как признак мужского, наряду с прической, моноклем, платьем простого кроя в скупую клеточку, хотя героиня сидит на стуле более прихотливого «женского» дизайна.

\*\*\*

Одна из первых американских женщин, снявшихся с сигаретой, — Фрэнсис Бенджамин Джонстон. В 1883–1885 годах Джонстон училась рисунку и живописи в частной Академии Жюлиана в Париже, намереваясь стать иллюстратором. Вернувшись в США, она купила фотокамеру Kodak



11. Фрэнсис Бенджамин Джонстон  
Автопортрет (в образе новой  
женщины). 1896. Серебряно-  
желатиновая печать. 19,7 × 15,7  
Библиотека конгресса, Отдел графики  
и фотографии, Вашингтон

и отправилась учиться в Смитсоновский институт. Джонстон начала профессиональную карьеру в 1889 году, фотографируя портреты, снимая документальные серии, например, в угольных шахтах. Она создала свой автопортрет с сигаретой, когда ей было 32 года, к этому времени она стала уже известным фотографом. Женщина снялась в одной из комнат своей большой студии, в Вашингтоне в 1896 году. (Ил. 11.) Здесь, в окружении коллекции предметов искусства и фотографий, она сидит положив одну ногу на другую, демонстрируя кружево нижней юбки и держа пивную кружку. Джонстон не была замужем, работала, хотя происходила из весьма обеспеченной семьи, она курила, употребляла алкоголь наравне с мужчинами, среди ее друзей были как обеспеченные влиятельные люди, так и богема. Ее мать, Фрэнсис Антуанетта Джонстон, был журналистом в *Baltimore Sun*, что позволило дочери завести знакомства с важными фигурами политической сцены Вашингтона, стать официальным фотографом Белого дома, снять Харрисона, Кливленда, Мак-Кинли, Рузвельта и многих других членов администрации.

Сигареты и пиво на фотографии не просто реквизит, а отражение реальных аспектов ее жизни. Поза Джонстон демонстрирует вполне сознательную попытку шокировать консервативного зрителя, считавшего возмутительным такое поведение для женщины.

В 1900 году в апрельском номере британского сатирического журнала *Punch* появилась карикатура, высмеивающая курящих эмансипе — «новых женщин». Композиция этой карикатуры, безусловно, напоминает вышеупомянутую фотографию Джонстон. Женщина сидит на подушках на полу у камина; на каминной полке — арт-объекты. Доктор Прим обращается к ней с такими словами: «Мисс Люси!! Кури-те?» Мисс Люси представлена как «передовая молодая леди с образованием»; она отвечает: «Это классично и правильно» (*It's classical and correct*). И добавляет на латыни: «О, Люси даст дыма» (*Ex Lucy dare fumum*). В контексте сюжета эти слова принимают двусмысленное значение: «Нет дыма без огня» (*Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem*). «Карикатура показывает, насколько образование, курение и сексуальное поведение современной женщины были взаимосвязаны в общественном сознании»<sup>5</sup>.

5 Mitchell D. Women and Nineteenth-Century Images of Smoking // *Smoke. A Global History of Smoking*/Ed. by Sander L. Gilman and Zhou Xun. London: Reaktion Books, 2004. P. 300.



12. Southworth and Hawes  
Лола Монтеc. Около 1850  
Дагеротип. 21,6 × 16,5  
Музей Метрополитен, Нью-Йорк



13. Анри Манюэль (?). Сидони-Габриэль  
Колетт. Около 1909  
Публичная библиотека, Нью-Йорк

Благодаря быстрому развитию рекламы и промышленного дизайна (оформление папиросных пачек, спичечных этикеток, рекламных плакатов и проч.) «табачная» тема очень быстро заняла прочное место в прикладном искусстве, в средствах массовой информации, в том числе ориентированных на женщин. Постепенно бытовая естественность и вместе с тем снижение социальной остроты дискурса приводят к падению общественного интереса к теме. Женское курение станет привычным не только в богемной среде, но и в обществе среднего класса.

Одна из первых фотографий женщины, держащей сигаретную пачку, — *Egyptian Deities, S. Anargyros* — появилась в рекламе еще в 1900 году. Тогда это была восточная красавица: экзотическая образность могла быть более дозволительной. В 1919 году *The Lorillard Tobacco Company* использует образ белой женщины, не нарисованный, как это было при-



14. Рассел Паттерсон  
Где дым — там огонь. 1920-е  
Бумага, тушь, акварель. 45,1 × 59,2  
Библиотека конгресса, Отдел графики  
и фотографии, Вашингтон

нято прежде, а сфотографированный, то есть не вымышленный, а реалистичный. Уже к середине 1920-х годов женское курение становится не только приемлемым, но и модным. Реклама сигарет для женщин появляется в респектабельных журналах *Vogue*, *Vanity Fair*, *Harper's Bazaar*. Здесь же публикуются и сатирические картинки на женщин, которые стали курить везде и много. В 1920 году в Америке женщины, наконец, добились избирательного права. Это до некоторой степени уравнивало их с мужчинами, сугубо мужские привилегии теперь становятся доступными для дам. Курение — преимущественно мужское — теперь могло быть легитимно женским, входя в «пакет равноправия». Крупнейший специалист в области общественных связей того времени — Эдвард Бернейс, одной из самых известных кампаний которого было продвижение женского курения, представил на ежегодном Пасхальном

параде в Нью-Йорке (1929) группу моделей, курящих сигареты марки *Lucky Strike*, которые тут же были названы «факелами свободы».

В 1920-е годы в США появляется термин «флэпперы» (*flappers*), обозначивший новое социальное явление. *The Flapper girls* представляли полную противоположность женщины набожной, скромной, учтивой, трудолюбивой. Этимология слова неизвестна, считается, что это, возможно, метафорическое расширение идиомы «молодая птичка» (*young bird*), в значении порхающая, хлопающая крылышками. Кроме того, не исключен северно-английский диалект, в котором термин «лоскут» (*flappy*) использовался в качестве ссылки на падшую женщину, проститутку. В Англии в конце XIX века «флэпперами» называли девушек в позднем подростковом возрасте, особенно тех, кто любил приключения и был непоседой. К концу первого десятилетия XX века слово стали использовать в отношении движения суфражисток. В годы Первой мировой войны позиции женщин в общественной жизни претерпели существенные изменения, связанные прежде всего с тем, что большинство мужчин покинули семьи. В это время происходит некоторая трансформация значения слова, «флэппер» превращается из «девочки-подростка» в современную и независимую девушку. Исследователи часто считают, что красотки, которых рисовал известный американский иллюстратор Чарльз Гибсон — так называемые гибсоновские девушки, — были предшественницами «флэпперов»: они были своего рода первым американским стандартом красоты. Кроме того, «гибсоновским девушкам» приписывались и новые для того времени качества: уверенность в себе, образованность, желание общаться с мужчинами на равных или даже доминировать. Визуальный образ «флэппер» был создан киноиндустрией, такими актрисами, как Олив Томас, Клара Боу, Луиза Брукс, Колин Мур, Пола Негри, Валери Бутби. Иллюстраторы Расселл Паттерсон (ил. 14), Джон Хелд-младший, Этель Хейз, Фэйт Берроуз и писатели Фрэнсис Фицджеральд и Анита Лус также добавили деталей в стандарты внешнего вида и поведения. Так, Зельда Фицджеральд, жена писателя Фицджеральда — одна из икон стиля 1920-х годов, — была названа своим мужем первой американской *flapper girl*. Сохранилось несколько фотографий Зельды с сигаретой, где она представляет свободный от условностей образ современной молодой американки.

К ней близка Сидони-Габриэль Колетт, известная французская писательница, член и президент Гонкуровской академии, кавалер Ордена Почетного легиона, ставшая символом женщины Новейшего времени,

и не только благодаря своему литературному таланту. Она меняла мужей и любовников, была коротко подстрижена, носила брюки, курила. Хорошо известно портретное изображение Колетт-травести с сигаретой. (Ил. 13.) Таким образом, «равенство прав» визуально представляется набором определенных гендерных сигналов и атрибутов, заимствованных женщинами у мужчин.

\* \* \*

В 1921 году немецкий художник и фотограф Кристиан Шад написал картину «Кафе Италия», и в отличие от более поздней известной работы, также изображающей курящую женщину («София в кафе *Romanischen*», 1928), не являющуюся портретом. В центре композиции в толпе мужчин и женщин героиня — единственное лицо, прямо обращенное к зрителю. Художник концентрирует внимание на головке с сигаретой, большая часть ее фигуры закрыта спинами мужчин на переднем плане картины. Дыма сигареты не видно, никакой экзальтации, преувеличенной чувственности, курение здесь — часть образа жизни женщины, которая курит теперь постоянно и открыто. Шад хорошо знал искусство фотографии. Его фотографические абстракции, опубликованные в 1920 году в журнале *Dadaphone*, Тристан Тцара назвал «шадографиями» (*schadographs*). Ман Рэй стал использовать свой термин «рейография» для отпечатков, также полученных бескамерным способом, вместо существующего — фотограммы.

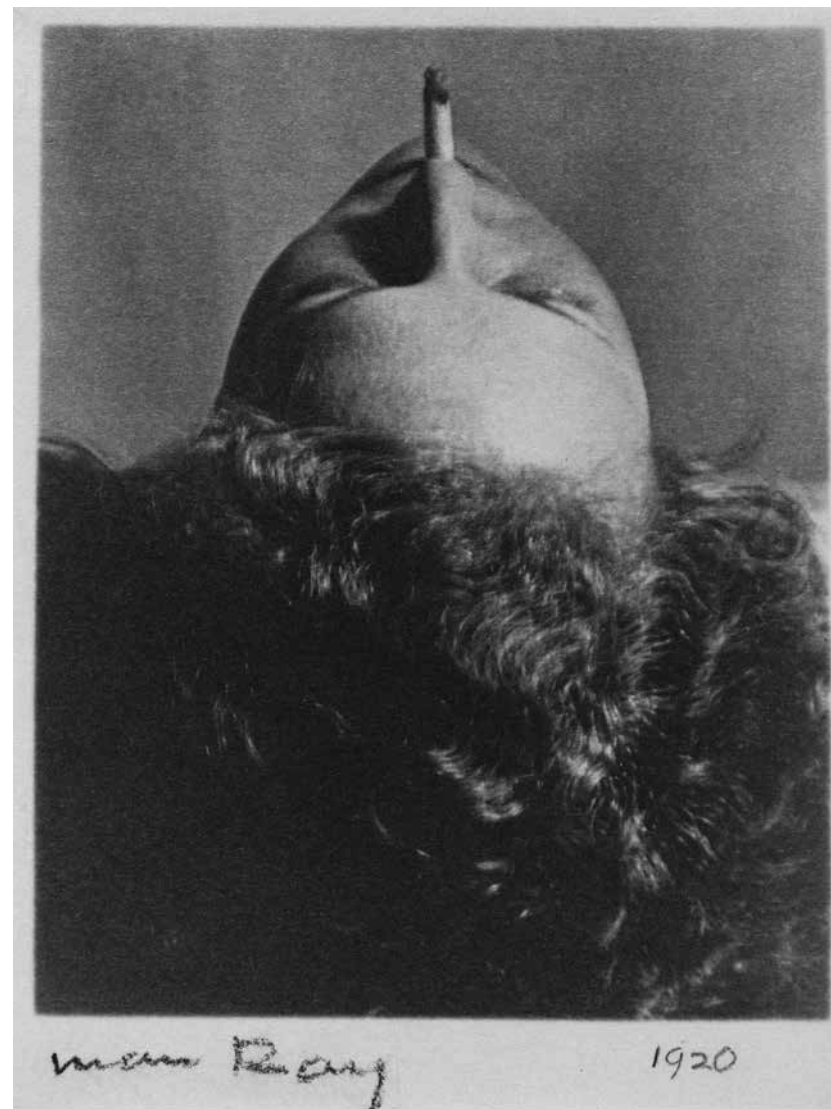
Героиня на фотографии Ман Рэя «Женщина, курящая сигарету» (ил. 14), как и на картине Шада, держит сигарету во рту, а не в руках. Это довольно небрежный, неэстетический жест. Рассматривая снимок, можно выделить несколько приемов, превративших курящую женщину практически в абстракцию: максимально крупный план и перевернутое на 180 градусов лицо. Розалинд Краус в своей статье *Corpus delicti* отмечает, что такая композиция не случайна для художника. «Задействованные в ней [в фотографии. — О. А.] стратегии напоминают о себе у Ман Рэя неоднократно, когда он разрушает привычный образ человеческого тела, вычерчивая заново карту этой, казалось бы, самой что ни на есть знакомой нам территории»<sup>6</sup>.

6 Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 220.



Далее Краус приводит в пример другую его работу — «Анатомия», (1929, МоМА, Нью-Йорк). (Ил. 16.) «Перед нами нижняя часть подбородка, переходящая в шею, а голова сильно запрокинута назад... Нет ни глаз, ни носа — только это место, на котором вообще должно находиться лицо»<sup>7</sup>. Краус утверждает, что фотографы-сюрреалисты были мастерами «бесформенного». Но фотография курящей женщины была сделана на девять лет ранее «Анатомии», еще в Нью-Йорке. По моему мнению, Ман Рэй не интересовался «бесформенным» в ранний период, это произойдет позже, когда он сблизился с сюрреалистами. Сравнение этих изображений, скорее, иллюстрирует выбранные фотографом стратегии, одинаково успешно работающие как в плоскости решения художественных задач, так и впоследствии — коммерческих. Например, еще один вариант перевернутой головы мы находим на фотографии жены Бретона Симоны Кан, сделанной в 1926 году, где молодая женщина лежит на спине, на ее груди возвышается небольшая африканская статуэтка. В 1929 году был сделан другой, более известный, снимок — «Женщина с длинными волосами». (Ил. 17.) Умозрительно эта работа может быть понята как композиция, говорящая о все еще «беспомощном» положении женщины в обществе. Эта «неудобная поза» свидетельствует о своего рода уязвимости традиционного гендера, поставленного теперь «с ног на голову». С другой стороны, ее расслабленность, закрытые глаза, ниспадающий каскад светлых волнистых волос, не подстриженных в духе моды, могут указывать на тему, столь любимую сюрреалистами, — тему поэтики женского начала. Именно эти две фотографии «Курящая женщина» и «Женщина с длинными волосами», созданные с разницей в десять лет, демонстрируют изменения женской образности. Феминистка с ее «воинствующим» курением, в которую превратилась слабая безвольная *femina*. Композиция обеих снимков оказывается безупречной для использования в рекламе, в первом случае — сигарет, во втором — средства для волос. Изобразительный язык художника несомненно «заряжен» прикладными задачами. Связано ли это с тем, что его первым местом работы было издательство, или его внутренняя ориентация на создание прежде всего произведений искусств, позиционирование себя в качестве художника, по сути, не привели его к тем результатам, о которых он мечтал. Однако фотография позволила ему стать

7 Там же.



15. Ман Рэй. Женщина, курящая сигарету. 1920  
Серебряно-желатиновая печать  
8,6 × 6,8  
Музей Ж.П. Гетти, Лос-Анджелес



16. Ман Рэй. *Анатомии*. 1929  
Серебряно-желатиновая печать  
22,6 × 17,2. Музей современного  
искусства, Нью-Йорк



17. Ман Рэй. *Без названия (Женщина  
с длинными волосами)*. 1929  
Серебряно-желатиновая печать  
28,5 × 21,7. Музей современного  
искусства, Нью-Йорк

не только одним из главных фотографов-модернистов, но и блистательным коммерческим фотографом-профессионалом, умеющим работать в абсолютно индивидуальной манере, умело используя определенные художественные приемы в области коммерческого заказа, в том числе уже хорошо известные, но им адаптированные. Несомненно, подобная стратегия стала легитимна в то время, когда классическое наследие было подвергнуто остракизму творцами модернизма. Модернизм перевернул все стандарты «с ног на голову», так же как это сделал Ман Рэй в вышеописанных снимках. Ман Рэй всегда работал с актуальными темами, стилями, парадигмами. Модернисты уверенно и целенаправленно изъяли искусство из сферы «аристократизма», очертив новое его пространство, где неоновым светом сияет реклама, деньги, власть, секс и знаменитости. Фотограф всегда умел найти компромисс с современностью, подходя к массовому как к «высокому» и наоборот. Все

будущие стратегии Ман Рэя — коммерсанта и художника — начинают выстраиваться уже в ранний американский период.

Фотография Ман Рэя «Женщина, курящая сигарету» — очень смелая и идеологически, и композиционно. На маленьком отпечатке, размеры которого составляют 8,6 × 6,8 см, голова женщины перевернута таким образом, что этот неожиданный ракурс почти полностью стирает приметы реального лица, а само курение выглядит, как ни странно, довольно иронично. Композиция снимка не предполагает узнавание, моделью могла быть любая девушка из того божественного круга, в котором вращался тогда молодой художник. Отпечаток, несмотря на величину, был тщательно оформлен и подписан, что является важным аргументом в пользу присвоения ему автором определенного качества, а именно признания его произведением искусства. Этот снимок стал хорошо узнаваемым знаком — поэтому Ман Рэй и включил его в другую свою фотографию — «Три головы» (1920): попав в групповой портрет, он, с одной стороны, маркирует авторство Ман Рэя, а с другой — позволяет инкогнито оказаться в обществе известных художников. В дальнейшем Ман Рэй будет использовать подобный прием включения своих или иногда чужих работ в свои произведения, для «коммерческой» или «эстетической атрибуции». Например, губы из его картины *A l'heure de l'observatoire — les amoureux* (1934) будут неоднократно появляться и в других его произведениях, не только как тема, но и как прямая цитата. Подобный прием во многом напоминает обязательный маркетинговый ход, применяемый в рекламе торговых марок и брендов.

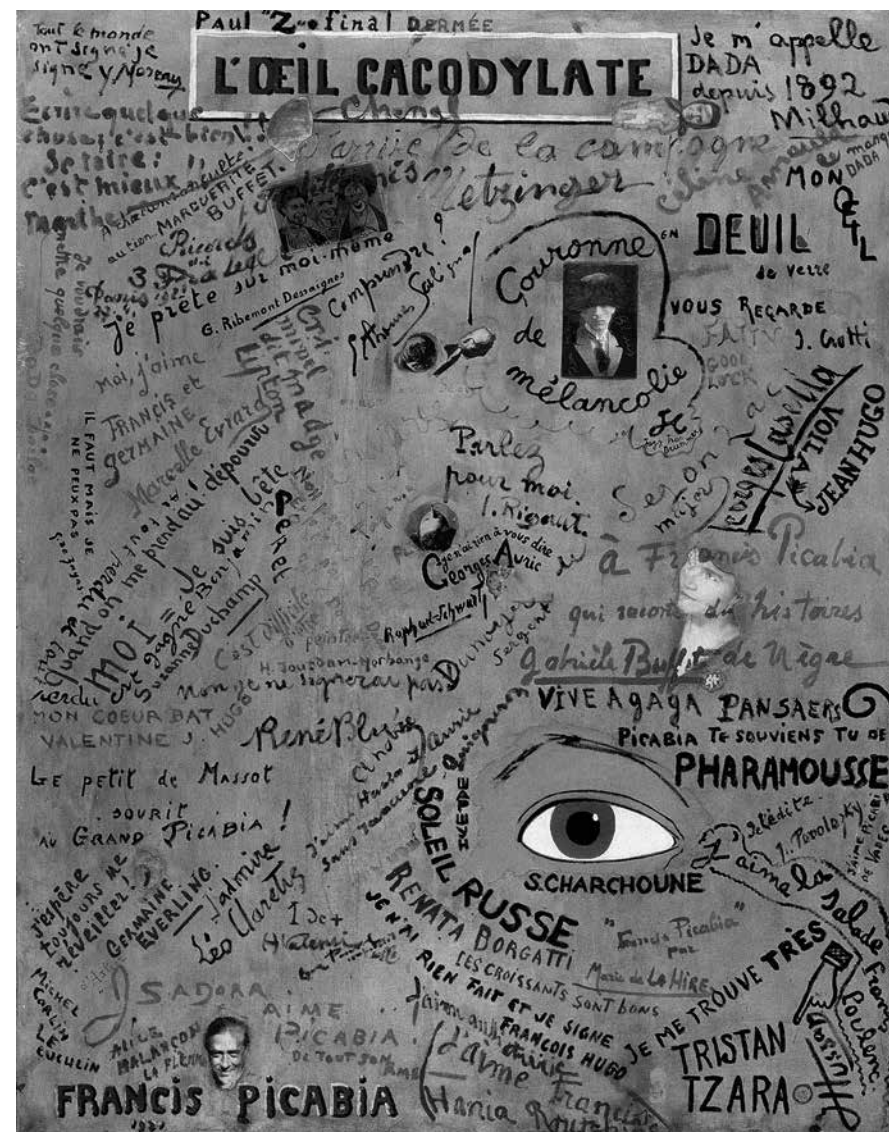
Особенностью отпечатка является его неоднозначная композиция. Неожиданный ракурс снимка, несомненно, связан с поисками модернистов. Будучи знакомым с Альфредом Стиглицем и фотографами его круга, Ман Рэй знал и Пола Стрэнда. Стренд, начинавший как пикториалист, пришел к эстетическим принципам так называемой прямой фотографии. В музее Гетти хранится отпечаток, датированный 1920 годом, негатив которого был сделан ранее (1915–1916) под названием «Черная бутылка». Бутылка темного стекла стоит в белой раковине, снимок сделан сверху и под углом. Это простое композиционное решение демонстрирует окончательный отказ Стрэнда от пикториализма. Позиция обоих фотографов в отношении новых тенденций в фотографии схожа. Ракурс будет играть несомненно важную роль в качестве одного из приемов модернистской фотографии, но в меньшей степени для представителей «прямой фотографии». Ман Рэй-модернист никогда

не был пикториалистом и не примыкал к «новым объективистам» (европейское название американской «прямой фотографии»). Ракурс не станет для него особым интересом, тем не менее демонстрация антиреалистического фотографического высказывания и абсурдистская манера, связанная с дадаистским периодом творчества, представляют интересный ранний опыт работы Ман Рэя с материалом вне правил и стандартов фотографических направлений.

Ман Рэй почти всегда будет кадрировать свои негативы, об этом свидетельствует внушительный архив, хранящийся в Центре Жоржа Помпиду в Париже. Большинство самых известных отпечатков было сделано с негативов, которые имеют гораздо больший размер. Увеличение небольшого фрагмента приводит к уменьшению резкости, смягчению контрастности отпечатка. Эта мягкость производила ложное впечатление специального эффекта и, конечно, связывается с эстетикой пикториализма. Но это не так. В случае с «Женщиной, курящей сигарету» стандартные размеры фотопластины указывают, что отпечаток сделан контактным способом. Он не так контрастен, как у Стрэнда. Художественный язык Рэя тяготеет к большей пластичности и тональным модуляциям.

В том же 1920 году, когда появилась «Женщина, курящая сигарету», Ман Рэй создает довольно любопытную фотографию, названную по-французски *L'inquiétude* (крошечный отпечаток, 9,3 x 12 см, сейчас хранится в собрании музея Гетти). На английском языке фотография называется *Anxiety*, т. е. «тревога, беспокойство». Удивительно, что при помощи фотоаппарата, самого «реалистического» инструмента, Ман Рэй пытается изобразить абстрактное понятие, в то время когда он использует камеру в основном для более практических целей, а именно для каталожного фотографирования собственных работ и работ своих друзей-художников. Зритель не видит на изображении ничего, кроме клубов дыма, однако известно, что дым маскирует ассамбляж Ман Рэя — часы. Это изображение в связи с годом его создания кажется имеющим непосредственное отношение к «курящей женщине». Название «Беспокойство» как будто бы говорит о тревогах нового времени, которые обозначил XX век, в том числе позволивший женщине быть свободной от многих традиционных условностей и табу.

В 1921 году Франсис Пикабия, к этому времени хорошо знавший Ман Рэя, создал «Какодилатный глаз» — сложный коллаж на холсте, где среди других фотографий и надписей помещена «Женщина, курящая



18. Франсис Пикабия. Какодилатный глаз  
1921. Холст, масло, коллаж. 148,6 × 117,4  
Национальный музей современного искусства, Центр Помпиду, Париж

сигарету» Ман Рэя. (Ил. 18.) Название картины Пикабиа связано с какодилатными таблетками, которые художник использовал, борясь с постоянно мучавшей его депрессией; ему казалось смешным название этого препарата. К тому же в марте 1921 года Пикабиа болел глазным герпесом, который одолел его настолько, что вдохновил на создание нескольких картин с «глазными» сюжетами. «Какодилатный глаз» начался с большого глаза, нарисованного на чистом холсте, на котором художник, приглашая друзей, просил оставить автограф. «В гостиной был большой холст, покрытый фразами и подписями, оставленными гостями». Банки с краской валялись на полу. Он пригласил меня подписаться», — вспоминал Ман Рэй<sup>8</sup>.

В 1921 году картину представили на Осеннем салоне. Позже произведение стало одним из украшений легендарного кабаре *Le boeuf sur le toit*. «Какодилатный глаз» — свидетельство эпохи, тех «бурных двадцатых», когда могло появиться такого рода произведение «коллективного действия». Оно стало одним из «эпизодов» той эстетической революции, которая началась с реди-мейдов Дюшана. Помимо этого, оно документирует круг парижских модернистов — около пятидесяти художников приняли участие в его создании. Новая значимость теперь обреталась с помощью одной-единственной подписи художника, способной превратить самый тривиальный предмет в произведение искусства. Афоризмы, эвфемизмы, цитаты, каламбуры, фотографии — это авторские высказывания о современном искусстве. «Коллективное» произведение представляет своего рода сводным каталогом, где каждый участник маркировал себя так, как ему представлялось возможным. Фотография Ман Рэя, оказавшись почти в центре композиции, представляет собой его личную идентификацию, своего рода творческую квинтэссенцию его нью-йоркского дадаистского периода.

#### Библиография:

1. Antliff A. Anarchist Modernism: Art, Politics, and the First American Avant-Gard. The University of Chicago Press, Chicago, 2001.
2. Baldwin N. Man Ray: American Artist. Clarkson Potter, 1988.

8 Collection art modern. La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art modern. Paris, 2007. URL: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/co4yLBM/r8K7zM> (дата обращения: 17.04.2017).

3. Benstock S., Ferriss S. On Fashion. Rutgers University Press, 1994.
4. Buhrs M. Jules Cheret: Pioneer of Poster Art, 2012.
5. Gallo M. The Poster in History. W. W. Norton & Company, 2002.
6. Foresta M. et al. Perpetual Motif: The Art of Man Ray. Washington, D. C.: National Museum of American Art; New York: Abbeville Press, 1989.
7. Hannavy J. Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography. Routledge, 2007.
8. Kiehl D. W. American Art Posters of the 1890s by Metropolitan Museum of Art. Metropolitan Museum of Art, 1987.
9. Man Ray. Self Portrait. Boston, 1963.
10. Mundy J., ed. Duchamp, Man Ray, Picabia. Tate Publishing, London, 2008.
11. Naumann F. M. Conversion to Modernism. Rutgers University Press, 2003.
12. Naumann F. M. Man Ray in America. Fine Art, LCC, New York, 2001.
13. Sayag A. Photography and Its Double. Gingko Press, 1998.
14. Schwarz A. Man Ray: The Rigour of Imagination. Thames & Hudson, London, 1977.
15. Tate C. Cigarette Wars: The Triumph of the Little White Slave. Oxford University Press; New York, 1999.
16. The Complete "Masters of the Poster": All 256 Color Plates from "Les Maîtres de l’Affiche". Series: Dover Fine Art, History of Art. 2016.
17. Ware K. In Focus: Man Ray. Photographs From the J. Paul Getty Museum, 1999.