

РАННИЕ ПРИМЕРЫ СОЛЯРИЗАЦИИ В ФОТОГРАФИИ. МАН РЭЙ

О. Н. Аверьянова

Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина,
г. Москва, Российская Федерация

Статья посвящена одному из методов манипуляций с фотографическими изображениями, обозначившему перевод реалистического языка медиума* на язык художественной образности. Соляризация или эффект Сабатье стал одним из способов развеществления натурализма и попыткой выйти за пределы документальности. Американский фотограф и художник Ман Рэй в 1930-е годы создал ряд работ, используя соляризацию в качестве осознанного художественного метода. Технологический прием, примененный Рэем и более ранними авторами с целью поиска новой эстетической выразительности, в конечном счете, привел к модернистской его апроприации. Соляризованные отпечатки стали знаками сюрреалистической метафоры Ман Рэя, известного в парижских кругах художника и фотографа, преуспевающего в том числе в коммерческой сфере фотографирования. Исследование ставит своей целью оценить статус фотографии как материала художественных практик, в том числе сюрреалистических.

Ключевые слова: фотография, соляризация, Ман Рэй, пикториализм, сюрреализм.

С момента обнаружения соляризации в 1857 до начала 1930-х годов, когда известный уже к тому времени американский художник и фотограф Ман Рэй (1890—1976), осознал ее особую выразительную семантику, этот «дефект печати» мог вызывать только любопытство. Время от времени тема обсуждалась в популярной фотографической литературе и гораздо реже в технической, представляясь невнятным для научного исследования феноменом. Случаев, убедительно доказывающих использование соляризации в качестве художественного приема в ранний период истории фотографии не установлено. Тем не менее, было найдено несколько примеров применения эффекта в работах, например, художника Эдгара Дэга, увлекающегося фотографией, и Альфреда Стиглица, известного американского фотографа, авторитетного издателя, галериста. Эти образцы проанализированы в книге Уильяма Джолли «Соляризация демистифицирована. Исторические, художественные и технические аспекты эффекта Сабатье» [9]. Для понимания новаторства Рэя, рассматривающего соляризацию как способ художественного высказывания, наряду с другими известными технологическими приемами трансформации реальности, и, что более

значимо, начавшего работать с фотографией как со специфической материей [*medium of creation* — с англ. яз. «орудие творчества»], пригодной для осуществления именно эстетических жестов, необходимо рассмотреть ранние факты применения эффекта. Объектом исследования станет соляризация как сознательный способ манипулирования с фотографией, приведший к изменению ее статуса с регистрирующего на творческий, и в результате которого, фотография стала материалом искусства, не только «пикториального»¹ — сугубо фотографического, но модернистского в целом.

История

Первая запись о соляризации или эффекте Сабатье появилась в письме от 4 сентября 1857 года, которое было направлено редактору журнала *Journal of the Photographic Society of London*. Его автор — Уильям Джексон в своем послании «О способе изменения светового воздействия на коллодионовом слое и о получении таким образом прозрачных позитивов» [8, p. 1459] описал инверсию тонов, которая происходила в случае, если рассеянный дневной свет попадал на фотографическую пластину после того как она уже была погружена в проявитель, т.е. изображение проявилось, но экспонирование продолжалось. В результате такого воздействия на фотопластине одновременно появлялись части негативной и позитивной картинки. Довольно подробно эффект был представлен Анри Лабланшэром во французском журнале *L'Art du Photographe* в

* С момента своего изобретения в 1839 году фотография служила средством [*medium* — англ. яз.] для документирования, понимания и интерпретации мира. Ее появление способствовало эволюции эстетической категории визуального, частично благодаря учету момента времени, а также из-за возможностей, связанных с механизмом воспроизводства изображений, теряющих статус уникальности. Термин «медиум» использовался на протяжении всей истории фотографии, маркируя её как инструмент для науки и исследований; как средство документирования людей, мест и событий; способ репрезентации художественной идеи, а также средство общения художника в пространстве культуры, становящейся все более и более визуальной.

¹ Пикториальная фотография (от английского слова *pictorial* — живописный) — направление, появившееся в конце XIX — начале XX веков. Словосочетание ввел в оборот английский фотограф Генри Робинсон (Henry Robinson), опубликовавший в 1869 году книгу под названием «Пикториальный эффект в фотографии». В ней излагались эстетические принципы и практические советы для создания «художественных» изображений.

1859 году¹. Еще раз описание появляется уже в другом издании — *The American Journal of Photography* в 1860 году в статьях Л. М. Резерфорда² и С. А. Силли [22, р. 251]. Французский ученый Арман Сабатье³ заинтересовался процессом, и в 1860 году заявил о своих правах на «изобретение», с тех пор он носит его имя⁴. Сабатье, действительно, в конце 1850-х годов проводил ряд экспериментов, связанных с соляризацией, обобщая примеры других авторов и их опыты. «Все фотографии, — писал он, — кому не мешает производственная занятость, и кто осознает значение науки, которая совершенствует искусство, будут стремиться экспериментировать, будут желать увидеть своими глазами и почувствовать своими пальцами этот поразительный феномен» [18, р. 306—307]. В этом высказывании Сабатье особенно важен аргумент, необходимый для дальнейшей оценки явления: химический процесс представлен не только как любопытный факт, но и феномен, потенциал которого уже в 1860-х связывался с искусством. Эффект Сабатье специалисты часто называют «псевдосоляризацией», так как при одинаковом визуальном результате он достигается не природным способом за счет переэкспонирования [передержки] на солнце, а химическим — засветкой частично проявленной эмульсии непосредственно в проявляющей ванне. Принципиальной разницы между соляризацией и её искусственным аналогом нет, поэтому слово «псевдосоляризация» практически не используется. Нужно также заметить, что в большинстве случаев производят засветку не исходного негатива, а так называемого контратипа (дубликата негатива), отпечатанного на бумаге. При этом на изображении появляется контур, очерчивающий наиболее контрастные детали. В зависимости от использования негатива или позитива контур может быть белым на чёрном фоне или наоборот.

Эдгар Дега

В 1998 году в свет вышла книга Малкома Дэниэля «Эдгар Дега: фотограф» — каталог выставки, прошедшей в *The Metropolitan Museum of Art (New York)*, на которой были представлены работы художника из коллекций *The J. Paul Getty Museum (Los Angeles)* и *The Bibliothèque Nationale de France* [7]. В 1880-е годы французский художник-импрессионист увлекся фотографией. В его архиве были обнаруже-

¹ Пьер Рене Мари Анри Мулен дю Кудре де Лабланшёр (1821—1880) — французский натуралист и фотограф. Henri de La Blanchère. *L'Art du Photographe, comprenant les procédés complets sur papier et sur glace négatifs et positifs*. Paris, Amyot, 1859.

² Льюис Моррис Резерфорд (в старой транскрипции Рутерфорд, англ. Lewis Morris Rutherford, 1816—1892) — американский адвокат, владелец частной обсерватории около Нью-Йорка. Известен работами по астрофотографии.

³ Арман Сабатье (Armand Sabatier, 1834—1910) был французским зоологом; известен своими исследованиями, связанными со сравнительной анатомии животных, а также работами в области фотографии. Подробнее см.: Lynne Warren «Solarization». *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. Routledge, 2005.

⁴ Результаты своих исследований Сабатье изложил в *Bulletin Societe Franqaise Photographique* (vol. 6, 1860).

ны ранние примеры соляризации: речь идет о трех негативных коллодионовых пластинах, сделанных примерно в 1881 году, в настоящее время хранящихся в коллекции *Bibliothèque Nationale* в Париже [3, р. 17]. Отпечатки, очевидно, послужили рабочим материалом, как и многочисленные наброски танцовщиц конца 1890-х. В позах балерин на пастели, находящейся в собрании Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве — «Голубые танцовщицы» (ок. 1898), угадываются положения моделей с фотографических изображений. В 1920-м году негативы, о которых идет речь, были переданы вместе с другими фотографиями Дэга Национальной библиотеке Франции братом художника — Рене. Сам факт того, что негативы, а не отпечатки были найдены среди вещей Дега, может доказывать авторство. Если бы работы были напечатаны, но сняты кем-то другим, вряд ли бы именно негативы оказались у Дега [7, р. 43—44].

Исследователь пластин Дженет Бюргер в своей книге «Последнее десятилетие: появление художественной фотографии в 1890-х годах» пишет о том, что негативы имеют явные признаки соляризации [4]. На одном из них особенно четко видно, как в некоторых областях глубоких теней появляются белые и темные границы: вокруг рук, плеча, груди, шеи, ушей моделей. Доподлинно неизвестно, использовал ли художник определенные манипуляции или это произошло случайно, при экста-проявлении. Бюргер настаивает, что, соляризация во многом напоминает световые эффект его живописных полотен серии балерин: некоторых танцовщиц он писал как бы «негативно» по отношению к естественной световой модели. Бюргер предполагает, что это связано именно с его увлечением фотографией, и далее утверждает, что подобный живописный прием является производным от соляризованных изображений. Возникающий «эффект ореола», появляющийся на поверхности отпечатков, встречается в живописи Дега как особая живописная манера, которую художник использует довольно часто на протяжении 1870-х и 1880-х годов, и не только в балетных сценах. Бюргер приводит в качестве примера работу «Женщина в ванной» (1880—1885), где сияние уха и щеки купальщицы похожи на светлый абрис уха модели на одной из коллодионовых пластин, о которых идет речь. На другой работе — монотипии «Камин» (ок. 1880) — лицо правой фигуры светится, как в соляризованной фотографии. К сожалению, так и не было обнаружено точно атрибутированных отпечатков с использованием эффекта Сабатье, которые могли бы свидетельствовать об отношении к ним художника не как к «браку», но как особому художественному материалу. Тем не менее, фотопластины балерин наглядно демонстрируют результат переэкспонирования, и скорее всего непреднамеренный. Куратор и автор статьи каталога выставки «Эдгар Дега: фотограф» Малком Дэниэл также обращает внимание на то, что «отображение света и тени сбивчиво и нелогично; и все три [негатива] имеют странную оранжевую и красную тональность, вероятно, — результат попытки усилить химическим способом недодержанный негатив или уменьшить передержанный» [7, р. 45].

Дега, несомненно, использовал фотографию в своей работе, как это делали многие современные ему художники. Конечно, можно поставить под сомнение предложенные Бюргер выводы о глубине влияния фотографического на его живописное творчество, и особенно эффекта соляризации. Однако, обращает на себя внимание то обстоятельство, что Дега решил сохранить «испорченный негатив». Возможно, ему понравился результат соляризации, потому, что представлялся эффектным световым решением, довольно новым и оригинальным.

С появлением фотографии практика живописи начала переживать глубинные изменения. Художественные методы Дэга уже не базировались на традициях иллюзионизма, скорее на приемах трансформации реальности, в соответствии с авторским замыслом. Эта тенденция зарождается именно в эпоху импрессионизма. Между тем импрессионисты, в частности Дэга, еще способны были соблюдать границы реального, именно потому, что фотография к этому времени не была еще столь совершенна и распространена. Технологии запечатления реальности постоянно улучшались и требовали от художников все большей изобретательности. Одновременно с этим происходил процесс постепенного утверждения фотографии в качестве самостоятельного способа художественного высказывания. Таким образом, даже если соляризация не имела особого значения для Дэга и не была использована им как специальная практика, важно отметить прецедент явления в области эстетических поисков в искусстве конца XIX — XX века, что принципиально в контексте моего исследования.

Альфред Стиглиц

Другим известным примером ранней соляризации считаются несколько отпечатков Альфреда Стиглица. Ряд авторов, исследовавших творчество этого знаменитого и влиятельного американца, утверждая, что фотограф в ряде случаев использовал эффект Сабатье, не разделяют соляризацию и переэкспонирование — до некоторой степени визуально близких по результату. Упомянув об «открытии» эффекта Сабатье Ман Рэем и его помощницей Ли Миллер, Джейн Ливингстон пишет в своей книге, посвященной фотографу, что фактически Стиглиц сделал это первым [14]. Нет никаких сомнений в том, что он мог использовать передержку в платинопалладиевой печати, которой отдавал предпочтение, с целью усиления теплых бархатных тонов. Последствием могла стать непреднамеренная соляризация нескольких изображений, например, как на известном отпечатке рук Джорджии О'Киф (*Hands and Thimble — Georgia O'Keeffe*, 1919).

Пол Стренд — другой американский фотограф, друг и соратник Стиглица — писал в 1923 году: «...также он использовал *solarisation*; в действительности это дефект, но он использовал его как достоинство, осознанно, имея в виду результат. Это действительно творческое использование материала, совершенно обоснованное, совершенно фотографическое» [21, р. 612—615]. И позже: «В то же время, проявляя некоторые негативы, он [Стиглиц] использовал соляризацию специально, никогда не давая ей

стать фокусом или манерой, а только чтобы подчеркнуть линейные элементы, как, например, в прекрасных «Руках с наперстком» [20, р. 21]. Фотография, хранящаяся сегодня в *The Metropolitan Museum of Art*, была передана в музей в 1928 году женой Пола Стренда — Рэбеккой, действительно демонстрирует результат определенных манипуляций. Их дозированность убеждает, что процесс переэкспонирования оставался под контролем. Весьма вероятно, что Ман Рэй видел вариант отпечатка с руками, который не удовлетворил автора, где соляризация стала не просто выразительным техническим приемом, но слишком явным «трюком». К тому же, не известны другие работы Стиглица, где эффект Сабатье был бы ярко выражен. В одном неопубликованном письме редактору журнала *The New Yorker* в 1934 году Рэй написал, что примерно 15 лет назад Альфред Стиглиц «показал на выставке отпечаток, совершив насилие над фотографическим процессом» [19, р. 121]. То есть Стиглиц использовал определенный технический прием, который позволил ему добиться необходимого выразительного результата. «Насилие» в данном случае подразумевает принудительные изменения фотографического процесса, осознанное вмешательство. Стиглиц-пикториалист применял в своей практике, как и многие фотографы этого направления, определенные способы, создающие «живописный эффект»¹, но чаще как раз «ненасильственные». Речь идет о фотографировании в специфических погодных условиях (сумерки, туман, изморозь и пр.) или применении моноклиа. Стиглиц, в отличие от французских пикториалистов, почти не применяет рукотворное вмешательство в структуру фотографического изображения. Он, например, работал с так называемым автохромным процессом². Когда автохром впервые был представлен в «Парижском фото-клубе», Стиглиц находился во Франции. Он заинтересовался процессом и летом 1907 года вместе с друзьями — фотографами Эдвардом Стейхеном, Генрихом Кюном и Фрэнком Юджином — экспериментировал с новым методом в Тутцинге, Германия. Помимо цвета, зернистость автохромов представлялась особым художественным качеством. Но такой способ получения «живописных» изображений был «технологическим», а не рукотворным. Это обстоятельство также свидетельствует об интересе Стиглица к сугубо фотографическим методам, позволяющим смещать фокус реалистичности в сторону эстетической модели фотографии.

¹ Пикториализм открыл для фотографии различные способы печати изображений, так называемые «благородные» — общий термин для большинства пигментных и бромомасляной техник. Изображения после специальной обработки напоминали рисунки углем, сангиной. Пигментная печать (*chromogenic print*) приближала фотоснимок к гравюре. Пикториалисты так же использовали мягкорисующие объективы, позволяющие получить изображения пониженного контраста за счет уменьшения их резкости, и монокли, которые придавали расплывчатость фотографии, т. е. «живописность».

² Фр. *Autochrome Lumière* — один из первых процессов цветной фотографии был запатентован братьями Люмьер в 1903 году, вышел на рынок в 1907, оставаясь единственным массовым способом цветной фотосъемки вплоть до 1935 года.

В книге «Фотографии: эссе и образы» вышедшей в 1964 году, американский искусствовед Бомон Ньюхолл указывает на авторскую пометку на оборотной стороне одного из отпечатков «Рук и с наперстком», датированного 1920 годом, хранящегося сегодня в MOMA (Нью-Йорк): «Первое использование соляризации как неотъемлемой части картины» [17, р. 216]. Интересно, что эффект Сабатье здесь маркирован в качестве художественного приема. Однако приема вспомогательного, не самостоятельного. Соляризация — хорошо идентифицируемый признак — производит намеренный разрыв между документальными свойствами фотографии и ее эстетическими достоинствами. Парадигма фотографического запечатления как представления предмета миместически, с единственной только целью назвать его, подвергается постепенному разрушению. Манипуляционные технологии, в том числе соляризация, позволяли вытеснить репрезентативную данность, трансформируя видимое в его интерпретацию, ценность которой, выходя за пределы свидетельства, становилась в том числе художественной.

Ман Рэй

Ман Рэй открыл для себя соляризацию зимой 1929—1930 года. В книгах, посвященных творчеству художника, чаще всего приводятся воспоминания Ли Миллер, свидетельствующие о том, что это произошло ненамеренно [15, р. 315—324]. «Процесс обнаружился случайно» — таким был лаконичный ответ самого Рэя на просьбу репортера из *New York Sun* рассказать о соляризации. Трудно не вспомнить более раннее описание художника его «невольного открытия» процесса рэйографии во время печати фэшн-фотографий для Поля Пуаре в 1921 году. Мифическое появление соляризации похоже на историю рэйографии: в обоих случаях Рэй тщательно разрабатывал то, что было «случайным». «Моя модель, — сказал художник, — уехала из города и не могла снова позировать» [2, р. 158]. По свидетельству Ли Миллер, моделью, о которой идет речь, была Сюзи Солидор певица и владелица кабаре, блондинка с модной стрижкой «паж» и роскошной фигурой; она не раз позировала обнаженной для серии фотографий в 1929 году. Миллер, также утверждала, что Ман Рэй ввел в обращение термин «соляризация» как «дань уважения очарованию мадемуазель Солидор, чье имя означает “дающая солнце”» [5, р. 93]. Принимая во внимание первоначальное использование термина, это звучит неубедительно. В архивах *Man Ray Trust* сохранился один из первых соляризованных негативов — обнаженная женская фигура, снятая со спины (*Nudes*, 1929). Женщина изображена в полный рост, видимо на темном фоне, подвергшемся эффекту соляризации. Судя по прическе — это не Сюзи Солидор. Скорее всего, этот негатив входил в серию «Ню» (*Natasha*), снятую Рэем в том же 1929 году, в которой художник уже применяет метод соляризации. Также здесь хранится соляризованный отпечаток посмертной маски Модильяни, датированный 1929 годом.

Модернизм первым начал использовать фотографию для создания иллюзорного, отрицая общепринятое представление о том, что фотогра-

фический снимок является прямым индексом реальности. Поиски альтернативного языка велись в двух направлениях, чисто формалистическом и концептуальном. Трансформация реальности стала фундаментом художественных практик фотографов модернистов, в том числе Ман Рэя. Определяющая задача — разрушение доктрины подобия. «Излишний» натурализм искоренялся различными методами. В процессе соляризации, например, происходило уплощение объемов, появлялась обводка — это, в той или иной степени, подрывало реалистическую идентификацию. Другой результат соляризации — превращение формы в бесформенную массу. Говоря словами Розалинд Краусс, происходит «неистовое поглощение материи», «нечто вроде оптической коррозии», приводящей к «разрыву оболочки формы». Соляризация связывается у Краусс с идеей «бесформенного сходства» Жоржа Багая [13, р. 70].

В 1933 году французский фотограф Морис Табар опубликовал материал, посвященный применению эффекта Сабатье¹. Процедура осуществлялась иным способом, отличным от «случайно» открытого Рэем и Миллер. Ман Рэй подвергал соляризации главным образом негативы, что делало невозможным получение с них обычных отпечатков, если только не делались их копии. В процедуре, изложенной Табаром, первоначальные негативы проявлялись привычным способом, а, следовательно, с них можно было получить как обычных отпечаток, так и соляризованный, манипулируя уже с ним. Возможно, что описанная Табаром бумажно-негативная соляризация более подходила для фотографов-любителей, так как не деформировала первичный негатив, оставляя возможность его традиционного использования. Розалинд Краусс утверждает, что систематически фотограф начал применять соляризацию примерно в середине 1932 года [12]. Однако встречаются более ранние единичные примеры. В работе «Композиция с гитарой», находящейся в собрании *Bibliothèque Nationale de France* и датированной 1929 годом, применен фотомонтаж, но здесь же Табар использует соляризацию. Интересен еще один отпечаток — «Мужчина с гитарой» (*Magraitis*), датированный 1928 годом, представляющий образец негативной соляризации. Эффект хорошо заметен в области рук и лица. Для Табара использование сложных комбинаторных методов в работе с фотографией всегда оставалось основополагающей частью его сюрреалистической программы, поэтому соляризация не могла не привлечь его внимание. Если доверять экспертам, установившим год создания снимка, эту работу можно признать более ранним вариантом использования соляризации, чем в случае Ман Рэя и Ли Миллер².

¹ Французский фотограф Мориса Табар (Maurice Tabard, 1897—1984) использовал в своих работах многократную экспозицию, комбинированную печать, монтаж, соляризацию и прочие технические средства, чтобы создавать свои фантастические композиции. Подробнее в кн.: Maurice Tabard. Ed. by Pierre Gassmann. Paris: Contrejour, 1987.

² Отпечаток находится в частной коллекции Swann Galleries, New York, отсутствует датировка, на обороте — подпись автора и название.

Соляризация как один из способов деконструкции реальности входила в набор сюрреалистических приемов, которые применяли многие фотографы модерна. В их число входят, например, Френсис

Брюгье, Конрад Крамер, Баллок, Рауль Убо, Эдмунд Кестинг, Марта Хёффер, Эрвин Блюменфельд¹. Большинство, как и Табар оставались художниками, использующим фотографию в качестве художественного материала, и довольно редко работали с ней как с репродукционным медиумом. Их сложные единичные по способу производства, а, следовательно, уникальные с точки зрения художественной практики отпечатки, принципиально отличаются от работ Рэя. Методы последнего, гораздо ближе индустрии серийного производства, ценностям массовой культуры, он предпочитал негативную соляризацию, оставляя возможность механического печатания, т. е. тиражирования. Понимая, что «спонтанность» — важный элемент современного культурного дискурса, Рей, тем не менее, держал ее «под контролем» для достижения замысла, т. е., комбинируя «непредсказуемость» и «намеренность». По признанию Миллер «это было вполне неплохо сделать одно случайное открытие, но затем Ман должен был предпринять шаги, чтобы научиться контролировать соляризацию и добиваться именно такого результата, которого он хотел ... В дальнейшем многие пытались применять ее, но им так и не удавалось справиться с ней так эффективно, как Ман Рэю» [1, р. 57]. Фотография как «документ» никогда не была для Рэя онтологической ценностью. Даже в портретах, создаваемых по заказу модных изданий, приматом которых оставалось узнавание, Рэй довольно часто отказывался от референтной программы, допуская «отступления» от «объективности объектов». Когда работы Ман Рэя с эффектом соляризации были впервые продемонстрированы публике, некоторые обвинили его в ретушировании отпечатков. Позже он писал: «Я подошел к работе серьезно и сделал ряд портретов и ню для того, чтобы улучшить контроль над процессом. Это было красиво и подходило к определенным предметам, не просто любому. Конечно, меня тут же обвинили в трюкачестве, или даже в ретуши негативов. Процесс был известен, он назван “соляризацией” не мной. Двое ученых Эберхард и Сабатье уже описали явление. Правда, я попытался придать фотографии вид картины или рисунка. Я использую только свет и химию, чтобы сделать фотографию; если результат напоминает произведение искусства, сделанное краской или углем, такой эффект является доказательством широких возможностей фотографии. Это не реальность — это супер-реальности». [16, р. 398].

Изучение архивов не оставляет сомнений в том, что Ман Рэй применял оба варианта процедуры соляризации, но чаще именно «контурный» способ.

¹ Francis Bruguiere — *Solarized nude* (1936—1940), Konrad Cramer — *Solarized nude* (1935—1940), Wynn Bullock, *early solarizations of the 1940s*; Raoul Ubac — *Autoportrait solarisé*, 1940; Edmund Kesting — «Gears with hand» *Photogram / Solarization c.1929*; Marta Hoepffner — *Nude, Movement, Solarisation*, 1940; Erwin Blumenfeld — *Portrait, Solarised and Cut*, 1937

Например, отпечаток «Примат материи над разумом» (*Matter primes thought*, 1929) иллюстрирует «превращение формы в бесформенное». Фотография «Руки» (*Study of hands*, 1930) выглядит очень похожей на «контурную» соляризацию. Белая обводка свидетельствует о том, что отпечаток был получен с использованием бумажного негатива с черными контурами, финальный, таким образом стал третьим. В собрании Центра Помпиду хранится довольно много соляризованных негативов. Здесь же хранится хрестоматийная пара, служащая наглядным примером вышесказанному: два контактных отпечатка «Ню» (*Natacha*, 1930). На обоих снимках изображена одна и та же обнаженная модель, держащая себя за грудь, и оба снимка подвергались соляризации с разным результатом. В комментарии на одном из этих отпечатков, сделанном рукой художника, указано, какой именно снимок он хотел бы увеличить: тот, в котором тональная инверсия не разрушила тело, а только очертила его контуром. Сандра Филлипс отмечает, что соляризация «создает ощущение развоплощения изображений... Увлечение Ман Рэя искусственным светом, предметной изоляцией для усиления мистификации [распредмечивания] активизировалось при помощи соляризации. Странная новая аура, которую соляризация придавала моде и портретам знаменитостей оказалась очень привлекательной — тем не менее, Рэй отказался злоупотреблять этой техникой» [10, р. 175—232]. В 1930-е годы эффект стал довольно популярным, в большинстве случаев привлекала неожиданность результатов. Тем не менее, соляризация стала ассоциироваться главным образом с именем Ман Рэя, став его второй «торговой маркой», как рентгенография в 1920-е годы, которая была основана на использовании метода бескамерного получения изображений — фотограмме, предложенном английским фотографом и изобретателем Генри Фоксом Тальботом еще в 1840-х годах XIX века.

Результат соляризации — «фантастическая реальность» — свидетельствует не только о формалистических поисках художника-модерниста. Этот эффектный прием воплощает потребности рождающейся в 1930-е годы культуры зрелищ (*spectacle culture*²), что особенно ярко найдет свое воплощение в дискурсивном пространстве журналов моды. Рэй активно сотрудничал с рядом изданий, таких как *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *Vanity Fair*. Здесь выявляется двойственная позиция Ман Рэя по отношению к статусу фотографии как медиатору товарной культуры, и ее положению, связанному с идеологией сюрреализма. Необходимо так же помнить, что Рей начинал как дадаист, и до своего переезда из Нью-Йорка в Париж в 1921 году, он был одной из авторитетнейших фигур этого направления в США. Именно

² Понятие впервые появилось в книге Ги Дебор «Общество спектакля», вышедшей в 1967 году. В своей книге автор определяет «спектакль» как главный зрелищный стимулятор потребления. Он так же утверждает, что в современном обществе потребление является всеобъемлющей религией, существуют храмы потребления в виде супермаркетов или торговых комплексов, а общество приносит постоянные жертвы новому богу, имя которого — зрелище. Место реальности заняло зрелище.

дадаисты первыми разрушили традиционные границы между высокой и массовой культурой, на их месте возникла иерархия актуальности идеи. Деструкция изображения ослабляет его привязанность внешнему референту, таким образом использование соляризации Ман Рэем может трактоваться в контексте классических выводов Вальтера Беньямина, об утверждении нового типа образа-объекта (*image-object*), который, будучи копией, тем не менее, более не соотносится с оригиналом. По Бодрийяру он может быть назван «симулякром» (*simulacrum*). Именно эта категория изображений связана с идеей «общества спектакля» Ги Дебора, где спектакль — это идентификация иллюзии как более реальной, чем сама реальность. Отказ от чувственной репрезентации тела и, наряду с этим, возможность эстетического переживания красоты в соляризованных отпечатках ведет к псевдо-чувственному влечению к «осязаемым фикциям» товарного спектакля. Как сказал Хэл Фостер, соляризованная Солидор «соблазняет нас наподобие товара» [11, р. 82]. Соляризованное изображение Солидор создает удивительное «зрелище»: одновременно недостижимости и чувственной доступности, сдерживаемой иллюзией визуального распада формы. Происходит последовательное исчезновение ауры тела, взамен которой появляется «синтетическая аура товара» [6, р. 287]. Индивидуальная культурная стратегия Ман Рэя позволила художнику создавать работы, которые симулянтно стали маркерами сюрреализма и одновременно самостоятельными товарными знаками «культуры зрелища», при которой статус фотографии сводится к новой его форме — материалу художественных практик, взамен «устаревшим», таким как репрезентация, документирование, архивация. В силу того, что фотография находилась на низшей ступени миместической продукции, при помощи несложных манипуляций можно было успешно адаптировать эти практики к требованиям «рынка», как художественного, так и потребительского. Таким образом, например, иллюстрации, созданные Рэем к поэме Поля Элюара «Легкая» (*Facile*, 1935) или фотографии моделей Эльзы Скиапарелли (*Vogue*, 1935), и в том и другом случае была применена соляризация, представляют эстетическую категорию, и одновременно попадают в потребительскую сферу.

С самого начала история фотографии была отмечена рядом острейших дискуссий. Речь идет не только о технологиях процесса, но и о ее природе: долгое время не утихала полемика о медийном статусе, «посреднических» функциях, т. е. о фотографии как материале или средстве художественных практик. В конце XIX — первой половине XX века фотография еще пыталась доказать свое право «быть искусством». Разнообразные приемы, включая соляризацию, оправдывали фотографов, обосновывая их творческие притязания самим актом получения изображений. Пикториалисты по сути первыми начинают обращаться с фотографией как с холстом, т. е. полем деятельности, а не как с объектом. Фотография, становясь материалом художника, превращается в самый успешный носитель модернистского вкуса в его массовом варианте, в том числе в сюрреалисти-

ческих практиках. Фотографические манипуляции Рэя, в частности рэйографические опыты и применение эффектной соляризационной обработки с ее псевдорадикальной манерой развенчания ценностей натурализма фотографического языка, а также снисходительным отношением к высокому искусству как чему-то снобистскому, элитическому, реакционному в своей далекости от правды повседневности, позволили ему влиться в актуальные артистические практики, примирить авангардистские амбиции фотографа и художника, получать коммерческие дивиденды. Как эстетический маркер соляризация (а ранее рэйография) стала воплощением индивидуальности художника. Подпись на полотне или рисунке — вещь обычная, в то время, как на фотографии — редкость. Чтобы работа легко узнавалась, требуются определенные формальные приемы, одним из таковых стала соляризация. Маркетинговая концепция Рэя во многом началась с «изобретения» им рэйографии¹. Фотографическая практика сама по себе, предвосхитила сюрреализм, так как в ней априори заложена программа производства дубликата реальности, конечно довольно фрагментарной, и потому более эффектной. Фотография всегда имела определенный сюрреалистический потенциал. Но необходимо было создать «индивидуальное направление»: как это ни парадоксально, Рэй идет по пути апроприации одной из составляющих живописи — уникальной рукотворности. Манипуляции с «фотографической сюрреальностью», в частности соляризация, создают чрезвычайно сложную риторику, с гораздо более ярким эмоциональным воздействием, которое актуально и востребовано модернизмом. Не случайно, но именно фотография продемонстрировала лучше всех, как совместить швейную машинку с зонтиком, чья встреча была провозглашена образцом красоты².

Литература и источники

1. Amaya, M. *My Man Ray. An Interview with Lee Miller Penrose* / M. Amaya // *Art in America*. — 1975. — May-June.
2. Bird, W. *Man Ray Turns New Trick in Photography* / W. Bird. *New York Sun*, March 27, 1935 // Baldwin, N. *Man Ray: American Artist*. — New York : Clarkson N. Potter, 1988.
3. Buerger, J. F. *Degas' Solarized and Negative Photographs: A Look at Unorthodox Classicism* / J. F. Buerger // *Academic Journal*. — 1978. — Vol. 21 — Issue 2. — Jun.
4. Buerger, J. E. *The last decade: The emergence of art photography in the 1890s* / J. F. Buerger. — Rochester, New

¹ Подр. см. в статье: О. Н. Аверьянова «Рейография. Бренд как художественное произведение» // *Культура и искусство*. — 2017. — № 10. — С. 74—87. DOI: 10.7256/2454-0625.2017.10.23314. — URL: http://e-notabene.ru/pki/article_23314.html

² В 1869 году Изидор Люсьен Дюкасс (псевдоним — Граф Лотреамон) французский прозаик и поэт, поздний романтик, предтеча символизма и сюрреализма. написал причудливое произведение — «Песни Мальдорора» (фр. *Les Chants de Maldoror*), — в котором было упомянуто об этой «встрече». Ман Рэй создает на этот мотив одну из своих работ «Загадка Изидора Дюкасса» (*The enigma of Isidore Ducasse*, 1920), помимо него Сальвадор Дали написал свою версию — «Швейная машинка с зонтиками в сюрреалистическом пейзаже» (*Machine a coudre avec parapluies dans un paysage surrealiste*, 1941).

York : International Museum of Photography at George Eastman House, 1984.

5. Burke, C. Lee Miller: A Life / C. Burke. Chicago : The University of Chicago Press, 2005.

6. Crary, J. Eclipse of the Spectacle / J. Crary // *Art After Modernism: Rethinking Representation* ; B. Wallis (ed.). — New York : The New Museum of Contemporary Art, 1984.

7. Daniel, M. R. Edgar Degas: Photographer / M. R. Daniel. — New York : Metropolitan Museum of Art, 1998.

8. Jackson, W. On a Method of Reversing the Action of Light on the Collodion Film, and Thereby Producing Transparent Positives / W. Jackson // *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography, 3-Volume Set* ; L. Warren (ed.). — London : Routledge, 2005.

9. Jolly, W. L. Solarization Demystified. Historical, Artistic and Technical Aspects of the Sabatier Effect / W. L. Jolly. — Los Angeles : Department of Chemistry, University of California, 1997. — URL: <http://www.wljollysolarizationchemistryphotography.org/book-solarization-demystified> (Дата обращения 03.11.2017).

10. Foresta, M. The Art of Man Ray. Perpetual Motif / M. Foresta, F. Naumann, S. Foster, B. Kluver, S. Phillips, R. Shattuck, E. Turnerthe. — Washington, D.C. : National Museum of American Art, Smithsonian Institution ; New York : Abbeville Press, 1988.

11. Foster, H. Contemporary Art and Spectacle / H. Foster // *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. — Washington, D.C. : Bay Press, 1985.

12. Krauss, R. Maurice Tabard / R. Krauss, P. Gassman, C. Elissagaray. — Paris : Contejour, 1987.

13. Krauss, R. L'amour fou: photography & surrealism / R. Krauss. — New York ; Washington, D.C. : Abbeville Press, Corcoran Gallery of Art, 1985.

14. Livingston, J. Lee Miller Photographer / J. Livingston. — New York : Thames and Hudson. California / International Arts Foundation, 1989.

15. Miller, L. I Worked with Man Ray / L. Miller // *Lilliput Magazine*. — 1941. — Vol. 9. — N 4. — October.

16. Mundy, Jennifer (ed). Man Ray: Writings on Art. Los Angeles : Getty Research Institute, 2016.

17. Newhall, B. The History of Photography / B. Newhall. — New York : The Museum of Modern Art, 1964.

18. Sabatier, A. Bulletin Societe Francaise Photographique / A. Sabatier. — 1862. — Ser. 1. — Vol. 8.

19. Sayag, A. Photography and Its Double / A. Sayag, E. De l'Ecotais. — California : Gingko Press, 1998.

20. Strand, P. Stieglitz: An Appraisal / P. Strand // *Popular Photography*. — 1947. — N 62. — July.

21. Strand, P. The Art Motive in Photography / P. Strand // *The British Journal of Photography*. — 1923. — N 70. — October 5.

22. Rutherford, L. M. The pseudo-solarisation effect or Sabatier effect / L. M. Rutherford, C. A. Seeley // *American Journal of Photography and the Allied Arts and Science. New Series, New York II, 1860*.

АВЕРЬЯНОВА Ольга Николаевна, канд. искусствоведения, заведующая отделом искусства фотографии, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (г. Москва). E-mail: olga.averyanova@arts-museum.ru

Поступила в редакцию 15 февраля 2018 г.

DOI: 10.14529/ssh180210

EARLY EXAMPLES OF SOLARIZATION IN PHOTOGRAPHY. MAN RAY

O. Averyanova, olga.averyanova@arts-museum.ru
Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow, Russian Federation

The article is devoted to one of the methods of manipulation with photographic images that had meant the translation of the realistic language of the medium¹ to the language of artistic imagery. Solarization or Sabatier effect became one of the ways to the dematerialization of naturalism and the attempt to go beyond the documentary. In the 1930s American photographer and artist Man Ray created a series of works using solarization as a conscious artistic method. Technological method applied by Ray and by other authors earlier for the purpose of search for a new aesthetic expression that ultimately led to his modernist appropriation. Solarization prints became the signs of Man Ray's surrealist metaphor. He is well known as a photographer and artist in Paris circles, and in addition he succeeded in the field of commercial photography. The study aims to assess the status of photography as a material for artistic practices, including surrealist ones.

Keywords: photography, solarization, Man Ray, pictorialism, surrealism.

References

1. Amaya, M. My Man Ray. An Interview with Lee Miller Penrose in: *Art in America*, May-June 1975.
2. Bird, W. Man Ray Turns New Trick in Photography in: *New York Sun*, March 27, 1935// Baldwin, N. Man Ray: American Artist. New York: Clarkson N. Potter, 1988.
3. Buerger, J.F. Degas' Solarized and Negative Photographs: A Look at Unorthodox Classicism in: *Academic Journal*. Vol. 21 Issue 2. Jun/1978.
4. Buerger, J.E. The last decade: The emergence of art photography in the 1890s. Rochester, NY: International Museum of Photography at George Eastman House, 1984.
5. Burke, C. Lee Miller: A Life. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
6. Crary, J. Eclipse of the Spectacle in: *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Wallis, B. (ed.). NY: The New Museum of Contemporary Art, 1984.

7. Daniel, M. R. Edgar Degas: Photographer. NY:Metropolitan Museum of Art. 1998.
- 8 Jackson, W. On a Method of Reversing the Action of Light on the Collodion Film, and Thereby Producing Transparent Positives// Encyclopedia of Twentieth-Century Photography, 3-Volume Set. Warren L.(ed.), Routledge. 2005.
9. Jolly, W. L. Solarization Demystified. Historical, Artistic and Technical Aspects of the Sabatier Effect. Department of Chemistry, University of California, 1997.
<http://www.wljollysolarizationchemistryphotography.org/book-solarization-demystified> (date views: 03.11.2017).
10. Foresta, M., Naumann, F., Foster, S., Kluver, B., Phillips, S., Shattuck, R., Turnerthe, E. Perpetual Motif. The Art of Man Ray. Washington, D.C.: National Museum of American Art, Smithsonian Institution; New York : Abbeville Press, 1988.
11. Foster, H. Contemporary Art and Spectacle in: *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. WA: Bay Press, 1985.
12. Krauss, R., Gassman P., Elissagaray C. Maurice Tabard. Paris: Contejour,1987
13. Krauss, R. L'amour fou: photography & surrealism. New York, Washington, D.C.: Abbeville Press, Corcoran Gallery of Art, 1985.
14. Livingston, J. Lee Miller Photographer. New York . Thames and Hudson . California/International Arts Foundation, 1989.
15. Miller, L. I Worked with Man Ra in: *Lilliput Magazine*, vol. 9, # 4, October 1941.
16. Mundy, Jennifer (ed). Man Ray: Writings on Art. LA: Getty Research Institute. 2016.
17. Newhall, B. The History of Photography. NY:The Museum of Modern Art, 1964.
18. Sabatier, A. *Bulletin Societe Franqaise Photographique*, Ser. 1, vol. 8, 1862.
19. Sayag, A., De l'Ecotais, E. Photography and Its Double. CA: Gingko Press, 1998.
20. Strand, P. Stieglitz: An Appraisal in: *Popular Photography* #62, July 1947
21. Strand, P. The Art Motive in Photography in: *The British Journal of Photography* #70, October 5, 1923.
22. Rutherford, L.M., Seeley, C.A. The pseudo-solarisation effect or Sabatier effect in: *American Journal of Photography and the Allied Arts and Science*. New Series, New York II, 1860.

Received February 15, 2018

ОБРАЗЕЦ ЦИТИРОВАНИЯ

Аверьянова, О. Н. Ранние примеры соляризации в фотографии. Ман Рэй / О. Н. Аверьянова // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». — 2018. — Т. 18, № 2. — С. 60—67. DOI: 10.14529/ssh180210

FOR CITATION

Averyanova O. Early examples of solarization in photography. Man Ray. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Social Sciences and the Humanities*. 2018, vol. 18, no. 2, pp. 60—67. (in Russ.). DOI: 10.14529/ssh180210
