

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.33>

Шик Ида Александровна

ТЕМА МАСКИ В СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ФОТОГРАФИИ

В статье впервые в отечественном искусствознании проводится комплексное исследование основных стратегий интерпретации темы маски в сюрреалистической фотографии. В работе выявляются такие подходы к трактовке темы маски в сюрреалистической фотографии, как ее репрезентация как артефакта / найденного объекта, фетиша / элемента сексуальной игры, интерпретация как формы идентичности. Исследование показало, что при обращении к мотиву маски сюрреалистическая фотография актуализирует такие темы, как этнография, колониализм, эротизм, желание, насилие, смерть, гендерная идентичность, самопознание.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2018/2/33.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2018. № 2(88) С. 146-150. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2018/2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Список источников

1. Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века. Изд-е 2-е. Л.: Музыка, 1979. 344 с.
2. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 166 с.
3. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2001. 704 с.
4. Раабен Л. Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Л.: Советский композитор, 1986. 197 с.
5. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков. М.: Искусство, 1970. 292 с.
6. Юнг К.-Г. Аналитическая психология. Тавистокские лекции. СПб.: МЦНК и Т «Кентавр», 1994. 29 с.
7. Юнг К.-Г. Психологические типы. СПб. – М.: Ювента; Прогресс-Универс, 1995. 715 с.
8. Яворский Б. Л. Избранные труды: в 2-х т. М.: Советский композитор, 1987. Т. 2. Ч. 1. 368 с.

A. K. GLAZUNOV'S QUARTETS: ATTEMPT AT CRITICAL REVIEW

Sevost'yanova Liliya Vasil'evna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Sobinov Saratov State Conservatory
spresso4@gmail.com

The article is devoted to the critical review of A. K. Glazunov's quartets. Basing on the statements of B. V. Asafiev and B. L. Yavorsky, as well as on the classification of psychological types by Carl Gustav Jung, the author shows the dominance of extraverted sensation in the psychological world of the quartets. This led to dissolution in objects (traditions of quartets by Rimsky-Korsakov, Borodin, Tchaikovsky and Taneyev) and depreciation of the subjective factor. The quartets by Glazunov are dominated by desire for pleasure, the increased level of aesthetic quality. The cult of beauty, expository static character, leveling of the development techniques of progress and contrast, and filling of statuary exposition with decorative methods showing signs of secondary character, borrowing from the Kuchkists' creativity come to the fore. The principles of variation, endowment of the simplest harmonic turns and tonalities with colorful properties, hypertrophy of the principles of the suite character, predominance of centripetalism become omnipresent. As a result, the author comes to the conclusion about gradual depletion of the composer's creative energy.

Key words and phrases: extraversion; sensation; dissolution in objects; depreciation of subjective factor; cult of pleasure; aestheticism; colorfulness; coloring nature; centripetal properties of suite character.

УДК 7.037.5; 77.04

Дата поступления рукописи: 29.01.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-2.33>

В статье впервые в отечественном искусствознании проводится комплексное исследование основных стратегий интерпретации темы маски в сюрреалистической фотографии. В работе выявляются такие подходы к трактовке темы маски в сюрреалистической фотографии, как ее репрезентация как артефакта / найденного объекта, фетиша / элемента сексуальной игры, интерпретация как формы идентичности. Исследование показало, что при обращении к мотиву маски сюрреалистическая фотография актуализирует такие темы, как этнография, колониализм, эротизм, желание, насилие, смерть, гендерная идентичность, самопознание.

Ключевые слова и фразы: модернизм; сюрреализм; фотография; маска; идентичность.

Шик Ида Александровна

Государственный Эрмитаж, г. Санкт-Петербург
ida.shik@bk.ru

ТЕМА МАСКИ В СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ФОТОГРАФИИ

Маска, сочетающая в себе скрытое и явное, сакральное и профанное, подлинное и притворное, всегда находилась в фокусе внимания культуры и социума. В истории человечества она выступала в роли элемента ритуальных практик, театральных представлений, маскарадов, карнавалов и эротических игр, формы самопрезентации и социальной коммуникации [6].

Целью данной статьи является анализ основных стратегий интерпретации темы маски в сюрреалистической фотографии. Для такого значительного направления в искусстве XX в., как сюрреализм, темы маски и перевоплощения были одними из ключевых.

Актуальность данного исследования определяется тем, что тема маски предельно близка фотографии, поскольку, как отмечают специалисты, она со времен своего появления была родственна ритуалу и театру, а также являлась средством социальной самопрезентации [2]. Научная новизна работы связана с тем, что в данной статье впервые в отечественном искусствознании проводится комплексное исследование интерпретации темы маски в сюрреалистической фотографии на материале снимков из сюрреалистических журналов и авторских работ фотографов-сюрреалистов. Хотя специалисты отмечают интерес отдельных фотографов-сюрреалистов к мотиву маски [3; 5; 7; 9-11; 13; 14], целостное представление об интерпретации данной темы в сюрреалистической фотографии еще не сформировано в современной гуманитарной науке.

Первая стратегия работы с темой маски в сюрреалистической фотографии – это репрезентация маски как культурного артефакта или найденного объекта. Сюрреалисты, как и другие представители европейского авангарда, проявляли интерес к *art premier*. Как справедливо отметила М. Уорхайм, «сюрреалистическое стремление расширить пределы индивидуальной реальности человека с помощью обращения к фрейдистскому бессознательному приводило их к непосредственной заинтересованности примитивным искусством» [24, р. 92]. Кроме того, сюрреалисты разделяли научный интерес к изучению неевропейских культур, характерный для Франции в период после Первой мировой войны, о чем свидетельствуют публикации статей по этнографии в журналах *Documents* и *Minotaure*. Обращение к неевропейским культурам явилось реакцией на банкротство европейской системы ценностей, которое сделалось очевидным в период Первой мировой войны. Интерес к неевропейским культурам и высокая оценка *art premier* были также частью антиколониальной позиции сюрреализма, наиболее значительными проявлениями которой были их выступление против войны в Марокко (1925) и участие в выставке «Правда о колониях» (1931) [7, р. 203-234].

Объектами этнографического интереса сюрреалистов нередко становились ритуальные маски африканских народов. Как писал Р. Кайуа, «одна из главных загадок этнографии заключается в повсеместном использовании масок в первобытных обществах. <...> Они появляются в ходе праздника – этого междуцарствия, когда бал правят головокружение, волнение и текучая подвижность, когда всякая упорядоченность мира временно отменяется, чтобы тем самым обрести новую жизнь» [4, с. 107-108]. Кайуа подчеркивает, что выступление масок на празднике представляет собой символическое «вторжение сил, которых человек опасается и над которыми, как он чувствует, у него нет власти» [Там же, с. 108]. Надевая маску, субъект на время становится воплощением этих сил и «отождествляет себя с ними, и вскоре, обезумев, в своем бреде и впрямь считает себя богом» [Там же]. В иллюстрированных фотографиями статьях К. Эйнштейна [12] и Э. фон Сюдова [23] в журнале *Documents* особое внимание уделялось типу «маски Януса» (Нигерия, Камерун), имеющей два различных лица. Обращение к двуликой маске в контексте журнала *Documents* может рассматриваться как стремление подчеркнуть амбивалентность человеческой природы. Настоящий «парад» снимков масок разворачивается в первых двух выпусках журнала *Minotaure* (1933), второй из которых был посвящен этнографической миссии Дакар-Джибути (1931-1933). Фотографии масок воспроизводятся как иллюстрации к статьям М. Лейрису, посвященным погребальным танцам [16], маскам [18] и ритуальным объектам догонов [19], а также как часть раздела «Маски и головные уборы французского Судана» [8], с кратким описанием их функций. Маски поражают разнообразием форм и пластической экспрессией. На визуальном уровне им удается передать то ощущение трепета, которое они вызывают при использовании в ритуалах. Что касается фотографий, то они представляют собой простую форму документации культурных артефактов, не предлагая какой бы то ни было интерпретации.

Тема маски как культурного артефакта получает развитие в фотографиях, иллюстрирующих статью Кларенса Джона Лафлина «Скульптура, увиденная заново» (1954). Наиболее репрезентативной является фотография родового фетиша бакота, в которой «освещение используется для того, чтобы создать эффект стоящих живых глаз, поскольку для создателей этого объекта он в буквальном смысле был проекцией живого духа умершего» [15, р. 2]. На фотографии танцевальной маски из Габона мастер с помощью света подчеркивает ее характерные черты, такие как огромный нос, узкие глаза-щели, крохотный рот, и придает ей таинственность. Как отмечал сам Лафлин, «эти снимки являются частью группы, в которой фотограф стремится показать, что камера может действительно *интерпретировать* скульптуру вместо того, чтобы создавать обычный вид документации, представленный в большинстве музейных фотографий» [Ibidem].

Помимо ритуальных масок неевропейских народов, предметом интереса сюрреалистов выступали также маски, являвшиеся частью их собственной культуры. Хрестоматийным примером сюрреалистического *найденного объекта* является маска, приобретенная скульптором А. Джакометти во время похода на блошиный рынок вместе с А. Бретоном. «Первым предметом, который действительно приковал наше внимание *как что-то невиданное*, была металлическая полумаска – удивительно твердая и вместе с тем как бы легко отвечающая какой-то необходимости, нам неведомой. <...> Полумаска была плоская, с глубоким желобом для носа и мягко закругленная к вискам; перпендикулярно к одним пластинкам были расположены другие, почти вертикальные, все гуще теснящиеся у висков; они и придавали этому слепому лицу высокомерное выражение *уверенности в себе*, что и остановило наш взор» [1, с. 23]. Снимок маски, выполненный Ман Рэем, появился в качестве иллюстрации к «Безумной любви» (1937) А. Бретона: на фотографии перед нами металлическая маска с прямоугольными прорезями для глаз, отбрасывающая зловещую тень. Маска послужила Джакометти в качестве «находки-катализатора» при создании его скульптуры «Невидимый объект» (1934) [Там же, с. 22-25]. Как впоследствии выяснилось, подобные маски использовались во время Первой мировой войны для защиты, однако не только не защищали, но и приносили вред, поскольку были тяжелыми и сковывали движения, приводя к гибели людей [Там же, с. 30]. В контексте «Безумной любви» маска рассматривается как репрезентация мрачных сил Танатоса – влечения к смерти в человеческой природе [Там же, с. 30-31].

Вторая стратегия работы с темой маски в сюрреалистической фотографии – это использование маски как объекта эротической игры или фетиша в постановочных снимках. Характерным примером этого является знаменитая серия Ман Рэя «Черная и белая» (1926), включающая в себя ряд снимков Кики де Монпарнас с африканской маской бауле, которая принадлежала Джорджу Сакие – художнику, коллекционеру, искусствоведа, арт-директору французского издания *Vogue*. На самой известной фотографии серии, ставшей впоследствии «иконкой» сюрреализма, в центре композиции показана голова Кики с закрытыми глазами, лежащая на столе.

Справа от нее помещена вертикально черная маска бауле, которую она придерживает рукой. Маска является воплощением африканской культуры с ее неистовством и свободой, которой не хватало сюрреалистам в их собственной западной культуре. Черты маски и лица модели перекликаются друг с другом: идеально ровный овал лица, прямой нос, тонкие полукружья бровей, закрытые миндалевидные глаза, маленький рот. Маска – своеобразный «фотонегатив» лица Кики. Эстетический эффект снимка строится по принципу контраста: черное / белое, одушевленное / неодушевленное, женщина / маска, вертикальное / горизонтальное, европейское / африканское. Черты лица модели были идеализированы мастером посредством ретуши снимка, что способствовало уподоблению ее лица «прекрасной маске» своего времени. Как отметила У. Чадвик, «женщина фетишизирована как искусственно созданный образ, ее голова – совершенной яйцеобразной формы, ее лицо – прекрасная маска» [9, р. 12]. В «Черной и белой» мастер дает понять, что «от черной африканской маски один шаг до превращения ее в европейский идеал красоты: пассивный, рукотворный, симметричный» [Ibidem]. В культурных традициях той эпохи женщина воспринималась как своеобразный объект, «меланхоличный и отстраненный» [Ibidem]. На снимках Ман Рэя модели часто запечатлены в состоянии сна / полудремы либо с отсутствующим взглядом, что является воплощением представлений о женской «пассивности». Закрытые глаза Кики на снимке также означают, что доступ к иной реальности, «фантастической и экзотической», возможен только посредством обращения к «грезам и бессознательному» [Ibidem, р. 13]. Однако закрытые глаза модели могут интерпретироваться не только как ее пребывание в состоянии сна, но и в состоянии смерти (падающая на стол тень ассоциируется с отделением головы от тела; символически она соотносится с неодушевленной, неживой маской, чье ритуальное значение, возможно, связано с контактом с миром мертвых). Согласно З. Фрейду, «сновидение (или “ночной кошмар”) о смерти любимого – “типичная мечта”. <...> Любимая женщина подсознательно возвращается как тревожный символ угрозы для мужчины, кастрации, смерти» [7, р. 200].

Откровенно садомазохистский характер носит серия снимков, иллюстрирующая статью М. Лейриса «*Caput mortuum*, или Женщина алхимика» (*Documents*, 1930, no. 8) [17], которая запечатлела женщину в черной кожаной маске. На одном из снимков серии голова женщины в черной маске слегка запрокинута, а ее шея скована двумя кожаными колье с огромными заклепками, на втором шею модели в несколько рядов обвивает железная цепь, на третьем ее голова сильно запрокинута, а обнаженное тело – беспомощно распластано (мы видим только его верхнюю часть). Снимки отличает ощущение недосказанности – тема садизма отчетливо звучит здесь, но мы не знаем, какие именно «сексуальные игры» имеются в виду. Хозяином черной кожаной маски и колье, предоставившим фотографии для публикации в журнале *Documents*, был У. Сибрук – журналист, писатель, этнограф, оккультист, известный своими садомазохистскими пристрастиями. Как справедливо отметил О. Шоу, созданный образ содержит в себе «как фетишистские воспоминания о желании (садомазохистские фантазии), так и мистические возможности религиозного откровения (может ли эта маска быть лицом Бога, удивляется Лейрис)» [10].

Любимая мужчинами-сюрреалистами проблематика желания и смерти иронично обыгрывается в серии снимков «Ода некрофилии» (*S.nob*, 1962, no. 2) мексиканского фотографа Кати Хорны, чьи работы коррелируют с эстетикой сюрреализма. В этой серии, в качестве модели в которой выступила известная художница Л. Каррингтон, Хорна разворачивает своеобразный эротический спектакль. На сматой кровати лежит одинокая белая маска, ставшая символическим заместителем ушедшего в иной мир возлюбленного, рядом с которой мы видим зажженную свечу и скрывающую свое лицо женщину. Она принимает то образ безутешной вдовы, облаченной в черные одежды, то обнаженной любовницы, ведущей безмолвные беседы с отсутствующим персонажем. Субъект и объект желания поменялись местами: женщине отводится активная роль, мужчине – пассивная. Хорна строит эту серию на «ряде контрастов, как формальных, так и смысловых, между тьмой и светом, присутствием и отсутствием, наслаждением и страданиями» [21]. «Ода некрофилии» вызывает смешанные чувства: здесь есть место и абсурду, и любопытству, и переживанию утраты.

Третья стратегия использования масок в сюрреалистической фотографии – это обращение к маске как «форме идентичности» [6]. Первый вариант работы с маской как формой идентичности у фотографов-сюрреалистов – это применение гротескных, карнавальных масок, порождающих сюрреалистические «парадоксальные сопоставления» в постановочных снимках. Как отметил Р. Кайуа, в современном обществе карнавальная маска сохраняется как пережиток колдовской, ритуальной маски [4, с. 147]. Он писал, что «карнавал по своему происхождению представляет собой взрыв вольности, который... требует переодевания и зиждется на производимой им свободе. Огромные, нелепые, грубо раскрашенные картонные маски – это то же самое в народном быту, что бальные полумаски в быту светском. <...> Маски ненадолго берут реванш над благопристойной сдержанностью, которую приходится соблюдать все остальное время года. <...> Эта предельно упадочная форма сакральной *mimicry* есть не что иное, как игра» [Там же, с. 148]. В статье Ж. Лимбура «Эсхил, карнавал и цивилизованные люди» (*Documents*, 1930, no. 2) исследуются трагические и гротескные свойства маски, начиная от масок древнегреческого театра и заканчивая противогазами времен Первой мировой войны [20]. Статью сопровождают четыре снимка Жака-Андре Буаффара, запечатлевшие мужчину в различных карнавальных масках. Лимбур характеризует карнавальные маски следующим образом: «...лица банальных людей, которые заставят новорожденного выпрыгнуть вон из его собственной кожи: головы чиновников, самые настоящие посмертные маски старожилы из этого квартала. Картонные лица отличались от своих моделей – индустриальных магнатов, мясников, извращенцев – не более чем бумажный цветок от садового» [Ibidem, р. 98]. На первой фотографии мы видим маску с огромными глазами и пухлыми, растянутыми в клоунской улыбке губами, обнажающими ровные ряды зубов, на второй глаза маски

закрываются черными кругами, рот слегка приоткрыт, а лицо имеет несколько испуганное выражение. Третья маска представляет «серьезного» бородатого мужчину в больших круглых очках, а на четвертой нас встречает оплывшее мужское лицо с непомерно огромным носом и печальными глазами. С точки зрения Лимбура, карнавальные маски устарели, уступив место «единственной по-настоящему аутентичной современной маске» – противозау, в который может однажды облачиться половина человечества [Ibidem, p. 101].

С темой гротескной, карнавальной маски последовательно работал американский фотограф Ральф Юджин Митъярд, чьи снимки корреспондируют с сюрреалистической эстетикой. На фотографиях Митъярда мы видим членов его семьи, облаченных в уродливые, устрашающие маски, на фоне заброшенных домов и поросших травой полей. Например, на снимке «Без названия» (1964) перед нами один из сыновей фотографа, на котором – маска женщины с копной кудрявых волос, с вытаращенными глазами и широко открытым, кричащим ртом. Рядом с мальчиком висит еще одна маска: женщины в очках с белыми, заплетенными в косы волосами, представляющая собой более «миролюбивую» ипостась первой. Митъярд привносит «зловещее замешательство в семейные фотографии, исследуя контрасты между молодостью и старостью, детством и смертностью, близостью и непостижимостью, общим и скрытым. <...> Он использовал маски для того, чтобы универсализировать своих моделей, вместо того, чтобы создавать индивидуальные портреты» [22]. Своей кульминации эта идея достигает в книге Митъярда «Семейный альбом Люсибель Крайтер» (1974), где члены его семьи и друзья запечатлены в гротескных масках в повседневном окружении – на фоне улицы, сада, двора. Каждый из них, независимо от пола и возраста, носит имя Люсибель Крайтер.

Предложенная Митъярдом стратегия работы с темой гротескной маски получит развитие в творчестве другого американского фотографа – Артура Тресса, чьи работы близки эстетике сюрреализма. Например, в работе «Дети в масках, 110 улица» (1969) мальчик и девочка, стоящие на пустынной улице, облачены в карнавальные наряды и маски: на девочке платье и маска взрослой женщины с меланхоличным лицом, а на мальчике – костюм с изображением Микки Мауса и стилизованная маска скелета. Благодаря маскам машущие руками дети превращаются в странную, нелепую пару взрослых. Мотив маски получит развитие в работе «Девочка в маске» (1975): мастер запечатлел девочку в белом платье и гротескной маске гнома с длинной бородой, поднимающуюся по лестнице. Слияние живого и неживого, юности и старости дополнено слиянием мужского и женского, а также подъемом по лестнице – символом полового акта в сновидениях. В работе «Хоккеист» (1972) мастер обыгрывает мотив хоккейной маски: на переднем плане снимка мы видим хоккеиста, лицо которого полностью скрыто маской. Фигура в нечеловеческой маске словно надвигается на зрителя, вызывая чувство потенциальной опасности, ощущение *жуткого*. Хоккеист погружен в туман, что усиливает сходство его образа с ночным кошмаром. По мысли М. Гойсдоттер, работы Тресса вызывают «ощущение клаустрофобии», поскольку их герои «кажутся задыхающимися, с масками на лицах, наполовину погруженными в песок или воду, запертыми в тесном пространстве» [13, p. 35].

Вторая стратегия работы с маской как формой идентичности, применяемая фотографами-сюрреалистами, – это обращение к театру и маскараду Новейшего времени, требующему от субъекта исполнения ряда социальных ролей одновременно. Обе тенденции нашли отражение в творчестве Клод Каон, которая создавала автопортреты, ставящие под вопрос пол портретируемого, и запечатлевала себя во множестве театральных образов. Свообразным прологом к фотографическому маскараду Каон является ее «Автопортрет» (1929): перед нами обнаженная модель с короткими волосами, закрывшая руками грудь (неясность пола), а лицо – полумаской (сокрытие черт лица). Фотограф создает ряд автопортретов, в которых она примеряет на себя «мужской» образ: ее мальчишеская фигура, короткие волосы и крупные черты лица идеально сочетаются с мужской одеждой и манерой держаться («Автопортрет» (1928)) – или же просто стремится подчеркнуть гендерную неопределенность своего облика («Человеческая граница» (1929)). Андрогинный характер автопортретов Каон связан с ее принадлежностью к лесбийской культуре, пониманием пола как некоей условности, личным неприятием в себе специфических женских черт и физиологических особенностей, стремлением к отказу от традиционных маркеров женственности, а также нежеланием придерживаться тех ролей, которые предлагает женщине патриархальное общество (жены, матери, Музы) [11].

Для Каон личность – это набор масок, сменяющих одна другую. В книге «Испорченная исповедь» (1930) Каон писала: «Под одной маской – следующая. Я срываю одну личину за другой, и этому никогда не будет конца» [Цит. по: 5, с. 32]. Эту концепцию в книге иллюстрирует соответствующий фотомонтаж (К. Каон, М. Мур, илл. № 9): из ее огромной шеи «вырастает» множество масок, варьирующих выражение лица и эмоциональный настрой. Будучи актрисой театра, в своих автопортретах Каон запечатлевает себя в ряде образов: Медуза Горгона, Ангел, Дьявол, Атлет, Офелия, Муза, японская кукла, тибетский монах, каждый раз предстывая с новой стороны.

Более консервативный взгляд на проблему соотношения маски и субъекта предлагают работы американского фотографа К. Д. Лафлина. Его интерпретация маски близка юнгианской «персоне», от которой исходит опасность замещения подлинного «Я» субъекта его «искусственным» образом. В работе «Маски разделяют нас. Наши альтер-эго преследуют другие миры, другие времена» (1949) мастер запечатлел молодую женщину в дверном проеме, через который она перебросила тонкую руку с длинными ногтями; на голове модели фата, а ее лицо скрывает плоская маска с нарисованными глазами и бровями, придавая ему искусственный вид. Фотография «Маски срастаются с нами» (1953) запечатлела полуразмытое лицо молодой женщины в темной накидке на фоне увитой плющом стены, которое стало единым целым с идеальной, безжизненной пластмассовой маской, повторяющей ее черты. Комментируя этот снимок, Лафлин писал,

что «в нашем обществе большинство из нас носят защитные маски (психологические, не физические) различного вида – и по разным причинам. Очень часто конечный результат заключается в том, что маски накладываются на нас, вытесняя наши подлинные характеры, чтобы освободить место для наших предполагаемых образов. Этот процесс показан здесь в визуальном и символическом планах посредством многократной экспозиции негатива – тревожная вещь заключается в том, что маска, как сама женщина, стала более сложной и поверхностной» [Цит. по: 14, р. 146]. В целом маска воспринимается Лафлином негативно – как то, что препятствует отношениям между людьми, скрывая их истинную суть.

Таким образом, ключевыми для сюрреалистической фотографии стратегиями интерпретации темы маски являются ее репрезентация как культурного артефакта / найденного объекта в документальных снимках, использование в качестве фетиша / элемента эротической игры в постановочных фотографиях, а также обращение к маске как форме идентичности, унифицирующей индивидуальные черты или же превращающей личность человека в бесконечный набор театральных образов. Можно сказать, что сюрреалистическая фотография раскрывает весь спектр социокультурных значений маски – от ритуального объекта до формы самопрезентации. При обращении к мотиву маски сюрреалистическая фотография актуализирует такие темы, как этнографическое исследование социума, колониализм, эротизм, желание, насилие, смерть, гендерная идентичность, самопознание. «Игра с масками» в сюрреалистической фотографии основывается на ключевом для нее принципе трансгрессии, направленной на преодоление социальных, культурных, моральных и гендерных границ.

Список источников

1. Бретон А. Безумная любовь / пер. с франц. М.: Текст, 2006. 188 с.
2. Васильева Е. В. Маска и характер в фотографии XIX века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение. 2012. Вып. 4. С. 175-186.
3. Гавришина О. В. Империя света: фотография как визуальная практика эпохи «современности». М.: Новое литературное обозрение, 2001. 192 с.
4. Кайуа Р. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры / пер. с франц. М.: ОГИ, 2007. 304 с.
5. Краусс Р. Холостяки / пер. с англ. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 144 с.
6. Штайн О. А. Маска как форма идентичности: введение в философию образа. СПб.: Издательство РХГА, 2012. 160 с.
7. Bate D. Photography and surrealism: sexuality, colonialism and social dissent. L. – N. Y.: I. B. Tauris, 2004. 240 p.
8. Casques et masques de danse du Soudan français // Minotaure. 1933. № 2. Mission Dakar-Djibouti 1931-1933. P. 20-21.
9. Chadwick W. Fetishizing Fashion / Fetishizing Culture: Man Ray's "Noire et blanche" // Oxford Art Journal. 1995. Vol. 18. № 2. P. 3-17.
10. Chow O. Idols/Ordures: Inter-repulsion in Documents' big toes [Электронный ресурс]. URL: <http://www.drainmag.com/content/DESIRE/Essay/Chow.html> (дата обращения: 18.11.2017).
11. Don't Kiss Me. The Art of Claude Cahun and Marcel Moore / ed. by L. Downie. L.: Aperture, 2006. 240 p.
12. Einstein C. Masque de danse rituelle Ekoi // Documents. 1929. № 7.
13. Goysdotter M. Impure Vision: American Staged Photography of the 1970s. Lund: Nordic Academic Press, 2013. 176 p.
14. Jaguer E. Les mystères de la chambre noire: le surréalisme et la photographie. Paris, 1982. 223 p.
15. Laughlin C. J. Sculpture Seen Anew // College Art Journal. 1954. Vol. 14. № 1. P. 2-6.
16. Leiris M. Danses funéraires Dogon // Minotaure. 1933. № 1. P. 73-76.
17. Leiris M. Le caput mortuum ou la femme de l'alchimiste // Documents. 1930. № 8. P. 21-26.
18. Leiris M. Masques Dogon // Minotaure. 1933. № 2. Mission Dakar-Djibouti 1931-1933. P. 45-51.
19. Leiris M. Objets rituels Dogon // Minotaure. 1933. № 2. Mission Dakar-Djibouti 1931-1933. P. 26-30.
20. Limbour G. Eschyle, le carnaval et les civilisés // Documents. 1930. № 2. P. 96-102.
21. Peniche Montfort E. Fetiches de Kati Horna. Fotografía y surrealismo [Электронный ресурс]. URL: <http://reflexionesmarginales.com/3.0/18-fetiches-de-kati-horna-fotografia-y-surrealismo/> (дата обращения: 18.11.2017).
22. Ralph Eugene Meatyard: Dolls and Masks [Электронный ресурс]. URL: <http://www.artic.edu/exhibition/meatyard> (дата обращения: 18.11.2017).
23. Sydow E. von. Masques-Janus du Cross-River (Camerun) // Documents. 1930. № 6. P. 324-328.
24. Warehime M. Brassai: Images of Culture and Surrealist Observer. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1998. 193 p.

MASK THEME IN SURREALIST PHOTOGRAPHY

Shik Ida Aleksandrovna

The State Hermitage Museum, Saint Petersburg

ida.shik@bk.ru

For the first time the article carries out the complex study of the main strategies for interpreting the mask theme in surrealist photography in the national art history. The work reveals such approaches to the interpretation of the mask theme in surrealist photography as its representation as an artifact / found object, fetish / element of sexual game, interpretation as a form of identity. The research shows that when referring to the mask motive surrealist photography updates such topics as ethnography, colonialism, eroticism, desire, violence, death, gender identity, and self-knowledge.

Key words and phrases: modernism; surrealism; photography; mask; identity.