

Фотографические приемы художницы Клод Каон (1894–1954) и эстетика символизма: к вопросу атрибуции

Научный руководитель – Авдеева Вера Владимировна

Яковлева Ульяна Сергеевна

Студент (магистр)

Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н.Ельцина,
Институт гуманитарных наук и искусств, Екатеринбург, Россия

E-mail: rachulia@inbox.ru

Клод Каон (в действительности, Люси Рене Матильда Швоб) родилась в Нанте, изучала философию и искусство в Оксфорде, после обучения приняла решение о переезде в столицу Франции. По прибытии в Париж, Люси Швоб сменила настоящее имя на известный исследователям псевдоним Клод Каон, который, исходя из особенностей французского языка, воспринимался в качестве нейтрального и мог подойти как женщине, так и мужчине. Постепенно художница обрела статус модели собственных творческих поисков, она все чаще стала снимать себя на камеру с целью исследования индивидуальности и половых вариаций. [3]

Все творчество Клод следует рассматривать на уровне само-рефлексии. Она решила изображать себя всегда по-разному: женственной и кокетливой, в мужском облике с бритой головой или в образе силача со штангой. В фотографиях, датированных 1920-ми годами, видно, как фотохудожница акцентировала внимание на своем лице, одежде, жестах - постоянное варьирование образами указывает на ее желание через театральность продемонстрировать множественность личин. Фотографии, созданные художницей в этот период, довольно часто относят к сюрреализму, что неслучайно, поскольку они напрямую отвечали эстетическим требованиям, продиктованным программой манифеста Андре Бретона (1896-1966). Более того, известно, что в 1921 году Клод Каон вместе со своей сводной сестрой Сюзанн Малерб (1892-1972) впервые посещают галерею сюрреалистов (Galerie surréaliste) на улице Жака Калло (Jacquet Callot), а в 1935 году Каон входит в состав нового творческого объединения «Контратака», среди участников которого числились Андре Бретон, Поль Элюар (1895-1952), Бенжамен Пере (1899-1959) и другие сюрреалисты. [1, 5] Однако мы не считаем верным приписывать Каон полное звание сюрреалистки, поскольку ее раннее творчество было напрямую связано с символизмом. И беря в расчет анализ снимков, созданных во втором десятилетии XX века, мы можем видеть истоки многих мотивов, которые были в дальнейшем переосмыслены Каон.

Для примера рассмотрим автопортрет Каон, датированный 1914 годом. Ее волосы разбросаны на подушке, словно змеи на голове у Медузы Горгоны, прямой гипнотизирующий взгляд устремлен точно в камеру. Данная фотография была создана Каон в то время, когда кубизм активно развивался в Париже благодаря экспериментам Жоржа Брака (1882-1963) и Пабло Пикассо (1881-1973), но элементы символизма и ар-нуво продолжали оказывать влияние на французскую культуру и искусство. Поэтому неудивительно, что Клод Каон на ранних этапах своего творчества активно обращалась к символистским темам и сюжетам. [2] Вне всяких сомнений, во многом на путь переосмысления этого направления ее определил дядя Маурис Швоб (1859-1928) - известный писатель-символист.

Медуза Горгона является одной из наиболее известных мифических фигур, которая довольно часто используется в качестве героини произведений символистов и входит в разряд так называемых “femmes fatales”. Каон обращается к этому образу и в своих критических автобиографических записках *Aveux non Avenus* (1919-1925), как воплощению

силы, красоты и независимости. [2] Взгляд Медузы, притягивающий и отталкивающий одновременно, обращал мужчин в камень. Но как мы знаем, Медуза погибла от рук Персея, который смог отрубить ей голову и направить ее взгляд на отполированный медный щит Афины.

К этому времени Каон и Сюзанн Малерб жили вместе на правах любовной пары. В связи с этим исследователь творчества художницы Ген Дой считает, будто взгляд Каон вовсе не преследует мужчину с целью ввести того в оцепенение, а направлен на привлечение женщины. И в этом смысле, взгляд фотохудожницы, не скрывающей своих лесбийских наклонностей, может быть трактован как вполне осознанный, бесстрашный жест. Медуза Горгона в исполнении Каон скорее заявляет о конфликте принятия или отталкивания себя. И в этом смысле этот образ может считаться одной из ранних попыток Каон представить образ женщины для женщины, а не для мужчины, посредством ниспровержения стереотипов, переосмысляя позицию женщины в целом. [2]

Каон всю жизнь была связана с фотографией, даже в то время, когда она активно писала. Ее снимки всегда были подчинены письму, притом не только собственному. Эссе Мауриса Швоба "The puppets of love" написано в форме диалога между мужчинами, утверждающими, что истинная женская натура полна обмана и порока. И один из собеседников говорит о том, что все люди играют, словно актеры - в особенности женщины, которые всегда носят маски любви. Маска становится их собственным лицом, поэтому отличить настоящую женщину от той, что скрывает свое истинное лицо, практически невозможно. [4] Вполне вероятно, что Каон читала это эссе, поскольку всегда восхищалась литературными достижениями дяди, и постоянное обращение к мотиву маскарада в позднем творчестве является симптоматичным не только для времени создания конкретных снимков.

В работах Каон можно отчетливо видеть связь литературы и фотографии. Мотивы мимикрии, эротики, маскарада обыгрываются ей постоянно. Однако восстание против абсурда действительности и уход от нее во внутренний мир грез характерны как для сюрреалистов, так и символистов. Представители каждого из этих направлений вырабатывали собственную, отличную эстетическую программу. Снимки Клод Каон действительно во многом отвечают требованиям сюрреалистической эстетики, но зная о ее, можно сказать, родственной связи, с символизмом, анализируя многие сюжетные сходства, становится очевидным путь становления ее как художницы. Поэтому мы смеем утверждать, что ранние постановочные фотографии Каон созданы исходя из определений символизма, вершиной которого является полисемичный знак, играющий на вариации смыслов и полунамеков. Позже этот способ создания образов будет нацелен на репрезентацию современной женщины, но уже с помощью измененного художественного языка.

Источники и литература

- 1) Гальцова, Е.Д. Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. СПб: Издательство Российского Гуманитарного Университета. 2012.
- 2) Doy, G. Claude Cahun. A sensual politics of photography. London – New York: I.B. Tauris. 2007.
- 3) Hille, K. Meyer-Büser, S. Ausstellung im Kunstsammlung Nordrhein – Westfalen. Die andere Seite des Mondes. Katalog Dusseldorf: Gebundene. 2011.
- 4) Rice, S. Inverted odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman. New York: Grey Art Gallery, New York University, 1999.
- 5) www.connectotel.com/cahun/cahunchr.html (Claude Cahun – Chronology).

Иллюстрации



Рис. 1. Claude Cahun, self-portrait, 1914, ЖНТ



Рис. 2. Claude Cahun, self-portrait, 1927, ЖНТ



Рис. 3. Claude Cahun, self-portrait, 1932, ЖНТ