

Бронвин Кларк-Кули

(Bronwyn Clark-Coolee) —
аспирантка Технологического
университета Сиднея (Австралия).
bronwyn.clark-coolee@uts.edu.au

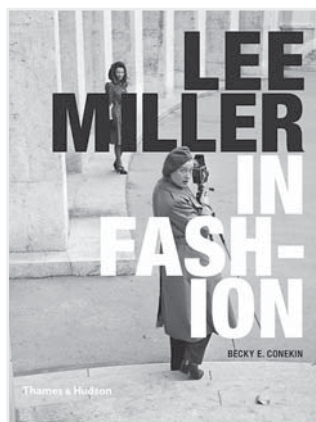
Неуловимое притяжение Ли Миллер

История Ли Миллер (1907–1977) сегодня хорошо известна — в значительной мере благодаря усилиям ее единственного сына Энтони Пенроуза, посмертному созданию архива Ли Миллер (1980), изданию принадлежащей его перу авторитетной и во многом сформировавшей

образ Миллер биографии «Несколько жизней Ли Миллер» (The Lives of Lee Miller, 1985) и популяризации творчества Миллер за счет многочисленных последующих публикаций и выставок. Среди них — двоякая выставка «Сюрреалист и фотограф: Роланд Пенроуз и Ли Миллер» (The Surrealist and the Photographer: Roland Penrose and Lee Miller, 2001) в Шотландской национальной галерее современного искусства¹, пространная биография Каролин

Рецензия впервые
опубликована
в журнале
Fashion Theory:
the Journal of Dress,
Body & Culture
(2015. Vol. 19.4)

Becky E. Conekin.
Lee Miller in Fashion.
**Thames
and Hudson, 2013**



Бёрк «Ли Миллер: по обе стороны камеры» (Lee Miller: On Both Sides of the Camera, 2005)², масштабная выставка «Искусство Ли Миллер» (The Art of Lee Miller, 2007) в музее Виктории и Альберта, приуроченная к столетию со дня ее рождения, и «Ман Рэй, Ли Миллер: соратники по сюрреализму» (Man Ray, Lee Miller: Partners in Surrealism, 2011), пример более поздней, хотя и не столь крупной выставки, организованной Музеем Пибоди в Эссексе (США)³.

Учитывая, что жизнь и творчество Ли Миллер вот уже тридцать лет регулярно привлекают внимание различных исследователей и авторов, новую книгу о ней можно было бы считать еще одним в ряду многочисленных и часто похожих, если не повторяющих друг друга, исследований. Ее автор, однако, утверждает, что в книге «впервые проливается свет на работу Миллер в сфере моды — для американского, британского и французского Vogue — и предпринимается попытка показать, что именно эта работа составила суть и без того впечатляющей жизни и карьеры» (с. 16). В разделе благодарностей автор, историк моды Бекки Э. Конекин, отмечает, что занимается этой темой давно: «Хотя работа над этой книгой продолжалась всего полтора года, я пишу о Ли Миллер уже больше десяти лет» (с. 220). Среди более ранних публикаций Конекин о работе Миллер в сфере моды — пространная статья в данном журнале «Ли Миллер, модель, фотограф и военный корреспондент: сотрудничество с Vogue в период с 1927 по 1953 год» (Конекин 2015), а также статья, посвященная совмещению Миллер ролей модели и фотографа в межвоенный период, в сборнике «Мода как фотография», одобрительно встреченном критикой (Conekin 2008). Кроме того, особого внимания заслуживает тот факт, что в области, где преобладают биографические исследования, Конекин в связи с Миллер обратилась к «проблеме биографии», женственности и моды, а также к ограничениям, сковывавшим дух современности в послевоенной Британии (Conekin 2005). Следуя своим побуждениям, Конекин отделяет нынешнюю публикацию от других работ на схожие темы, утверждая, что «после смерти Миллер вновь обрела репутацию художника, а ее сотрудничество с Vogue и фотографии для модных журналов оказались забыты», и подчеркивая, что «мода важна для полноценной картины ее творческого пути» (с. 15).

Отношения Миллер с модой еще не становились предметом отдельной книги, но саму эту тему нельзя назвать неисследованной. Я бы сказала, что ее место в истории жизни и творчества Миллер, где все зачастую тесно переплетено, хорошо известно. Более того, когда биографы пытаются осмыслить ее насыщенную событиями жизнь, эта тема обычно играет роль одной из ключевых сюжетных линий. Что

едва ли удивительно, ведь, как заметила в другом месте Конекин, сотрудничество Миллер с *Vogue* продолжалось более двадцати пяти лет и распространялось на три страны (Conekin 2005: 98), а жизнь Миллер — как указывали разные авторы — можно проследить по череде запоминающихся фотографий, многие из которых сегодня широко известны, ее фотографий, сделанных другими, в том числе такими значимыми для истории модной фотографии людьми, как Эдвард Стайхен и Георгий Гойнинген-Гюне, работавшими соответственно в американском и французском *Vogue*, наряду с ее собственными снимками (включая военные репортажи), опубликованными главным образом в британском, но частично и в американском *Vogue*. К тому же само вступление Миллер в мир моды — то есть ее удача, когда она в буквальном смысле столкнулась на одной из нью-йоркских улиц с Конде Настом, основателем издательской империи, который и привел ее, тогда девятнадцатилетнюю девушку, в *Vogue*, — не только бытующая в индустрии моды легенда, но и обстоятельство, часто расцениваемое как важная биографическая веха. В частности, в 1927 году знаменитое стилизованное изображение Миллер, нарисованное Жоржем Лепаном, украсило обложку *Vogue*. Не менее часто упоминают и о другом повороте судьбы, сопутствовавшем бесстрашной решимости, которую Миллер проявила около двух лет спустя в Париже при знакомстве с Ман Рэем, одним из наиболее знаковых и коммерчески успешных фотографов-сюрреалистов, известным в том числе своими фотографиями для модных изданий. Хотя об этом примечательном периоде в жизни Миллер обычно говорят в контексте ее роли модели и музыки сюрреалистов либо отношений с Ман Рэем, именно в это время она сформировалась как фотограф. Навыки и знания, полученные, пока она была «подмастерьем» Ман Рэя, наряду с теми, что Миллер усвоила, работая моделью, и связями в мире моды помогли ей предпринять радикальный шаг, встав, как иногда говорят, по другую сторону объектива⁴. Когда разразилась Вторая мировая война, Миллер жила в Лондоне — проведя в начале 1930-х годов некоторое время в Нью-Йорке как рекламный фотограф (работающий, в частности, для американского *Vogue*), а в конце 1934 года уехав с первым мужем в Каир, — и снова именно благодаря покровительству *Vogue* смогла заниматься профессиональной деятельностью, в данном случае модной фотографией и фоторепортажами, включая изменившие ее жизнь и получившие широкое признание снимки, сделанные ею в качестве аккредитованного военного корреспондента армии США, а позднее военно-воздушных сил — с декабря 1942 года по февраль 1946-го⁵. Неохотно вернувшись к своей лондонской жизни после

множества сильных впечатлений и рабочих поездок, Миллер продолжала сотрудничать с Vogue до начала 1950-х годов, когда она постепенно завершила карьеру, а позднее — что важно для последующего восприятия ее работы — решительно уходила от вопросов о своих прежних достижениях⁶.

Миллер жила в невероятно насыщенный исторический период, и ее жизни, как отметила Бекки Конекин в другой работе, свойственна фрагментарность (с. 39). Всю ее сложность, например, часто обозначают чередой ярких эпизодов — эпизодов, имеющих также большое социальное и культурное значение: Нью-Йорк 1920-х годов, Париж в межвоенные годы, Нью-Йорк 1930-х — после биржевого краха 1929 года, Ближний Восток и Европа накануне войны, Великобритания и Европа в годы Второй мировой, в том числе события, свидетельницей и летописицей которых стала Миллер, — бомбардировки Лондона, бои во Франции, изувеченная войной Германия, освобождение концлагерей Бухенвальда и Дахау, освобождение Парижа. Учитывая все это, ее меняющуюся идентичность — модели, музы, модного фотографа, военного корреспондента, — а также суть и природу ее порой невероятного опыта, излагая детали ее творческого пути, легко соскользнуть в описание биографии — тип повествования, к которому действительно часто тяготеют авторы, требующие отдать Миллер должное. Во многих отношениях такую интонацию изначально задал ее сын, опубликовавший первую биографию Миллер после того, как он обнаружил объемный фотоархив матери, который она не показывала ему при жизни, и попытался составить более глубокое представление о ее жизни⁷. Конекин отмечает, что одна из целей Пенроуза, которую часто упоминают, ссылаясь на его собственные слова, состояла в том, чтобы опровергнуть мнение, насаждаемое самой Миллер: «что она не сделала ничего или почти ничего важного» (с. 19, 203; Conekin 2005: 49; Conekin 2008: 80). Однако если вспомнить, сколько с тех пор написано о жизни и творчестве Миллер, подход Конекин несколько удивляет. Книга устроена вполне привычным образом. Перед нами подробная хронология, по большей части повествование — конечно, с точки зрения моды, но в значительной степени построенное на перечислении биографических обстоятельств. Создается впечатление, что цель, заявленная Пенроузом, все еще не достигнута, что Миллер остается — как заявила Бёрк в 2005 году и как утверждает в предисловии к своей книге Миллер — малоизвестной фигурой, о которой надо в очередной раз рассказать, кто она такая, что сделала и в какое время жила (с. 19). Поэтому встает вопрос, на какую аудиторию рассчитана книга, а вместе

с ним перед автором возникает дилемма: стараться привлечь нового или массового читателя, возможно, незнакомого с биографией Миллер, или обращаться к более сведущей и заинтересованной публике, желающей узнать больше о вовлеченности Миллер в мир моды и ее роль в нем.

Книга, конечно, привлекает прежде всего обещанием раскрыть тему моды. С самого начала, прочитав набранное крупными буквами название, ожидаешь анализа не только работы Миллер в сфере моды, но и, как отмечено в предисловии — и как намекает, по крайней мере, обложка издания Thames and Hudson, — ее фотографий для модных журналов. Постулируя намерение «представить наследие Миллер как модного фотографа», Конекин предлагает «новый взгляд на ее необыкновенную жизнь, равно как и на историю моды в переломные периоды» (с. 19). То есть, повторюсь, напрашивается мысль, что фотографии Миллер для модных изданий в целом остались недооцененными, когда ею стали интересоваться как художником (с. 15). Тезис Конекин, по сути, касается значимости сделанного Миллер. Логично предположить, что, стремясь исправить это упущение, исследовательница отметит, что как область, достойная изучения, мода исторически отошла на второй план, особенно в исторических нарративах эпохи модерна; что в фотографии существует своя иерархия, и рекламная фотография, например сделанные на заказ портреты и снимки для модных журналов, обладает в подобных нарративах низким статусом; наконец, что положение модной фотографии в подтверждающем ее ценность пространстве музея до сих пор считается спорным (см.: Williams 2008). Однако Конекин помещает творчество Миллер в более широкий контекст. Далее следует история жизни Миллер с четким акцентом на сфере моды. Хронологическое распределение материала по шести главам понятно, но знакомство с модой часто подразумевается само собой; мода просто присутствует, как если бы цель заключалась в том, чтобы средствами повествования зафиксировать саму ее форму.

Если говорить о переосмыслении фигуры Миллер, напрашивается сравнение с другим текстом из этого ряда — книгой Марка Хэворт-Бута «Искусство Ли Миллер» (The Art of Lee Miller, 2007). Если мы заглянем в ее предметный указатель, мы не увидим слова «мода». Тем не менее Хэворт-Бут обращается, например, к периоду работы Миллер для британского Vogue, к 1940–1946 годам, и включает в книгу многие содержательные репродукции военных репортажей Миллер на целый разворот — у Конекин воспроизведены лишь некоторые из них, — сопровождая снимки анализом. В главах под достаточно

общими заголовками «Война» и «После войны» на первый план, естественно, выходит работа Миллер в качестве военного корреспондента. Конекин, стремясь предложить другую перспективу, выстраивает в трех последних главах своей книги несколько более детальную периодизацию: «Модная фотография в Лондоне, 1939–1944», «Война и мода, 1944–1946» и «Разочарование и уход из моды, 1946–1977». В этих главах, составляющих вторую часть книги, особенно много фотографий, «не перепечатаваемых с тех пор, как они впервые появились на страницах британского Vogue», наряду с прежде не публиковавшимися снимками, составляющими одно из главных достоинств книги (с. 123). Особенно красноречивы фотографии, которыми Миллер иллюстрировала состояние французской моды сразу после освобождения Парижа (глава пятая, «Война и мода») и которые наглядно показывают документальную ценность ее фотографий для модных журналов — в глазах как современников, так и более широкой публики в позднейшие эпохи. Читая эти три главы, мы не только понимаем, как Миллер — на тот момент «наиболее постоянный и продуктивный фотограф» британского Vogue — изменила журнал в годы войны, не только начинаем осознавать, с какими трудностями она сталкивалась, сколько изобретательности и ярких идей привнесла в мир моды, — мы видим ее способность (засвидетельствованную этими фотографиями) улавливать и передавать более общее политическое и культурное значение моды в тяжелых условиях войны (с. 83)⁸. Кроме того, мы видим, насколько тесно модная фотография у Миллер переплеталась с военными репортажами — переход столь же плавный, как превращение самой Миллер из модели в рекламного фотографа в предшествующее десятилетие: надо отметить, что это наблюдение родилось спонтанно благодаря масштабу исследования Конекин⁹.

Впрочем, учитывая, что внимание Конекин обращено на такого рода нюансы, ее книгу лучше всего читать вместе с другими публикациями. И Марк Хэворт-Бут, и Ричард Кальвокоресси, автор книги «Ли Миллер: портреты с натуры» (Lee Miller: Portraits from Life, 2002), например, четко определяют ценность и значение модной фотографии Миллер на фоне ее творчества в целом¹⁰. Любопытно, что, хотя Конекин упоминает обе эти книги, она не останавливается подробно на подходах, предложенных их авторами. Хэворт-Бут, как я уже сказала, уделяет особое внимание работе Миллер для британского Vogue начиная с 1940-х годов. Подчеркивая, сколько она дала журналу, исследователь отмечает, что именно там Миллер «на протяжении четырех лет оттачивала свои таланты... после обучения профессиональной фотографии... и прежде чем стать военным

корреспондентом» (Haworth-Booth 2007: 152). Кальвокоресси, со своей стороны, предлагает более сложную точку зрения. В своей книге, написанной в 2002 году, он называет «продолжительное сотрудничество Миллер с журналом Vogue, где было опубликовано большинство ее фотографий», одной из трех основных причин, по которым ее работы оставались «относительно неизвестными вплоть до недавнего времени» (CalvoCorressi 2002: 6)¹¹. Признавая, что именно там «она, безусловно, сформировалась как художник», Кальвокоресси полагает, что работа для Vogue «в то же время помешала ей сделать себе имя независимого фотографа». Примечательно, что, отделяя военные репортажи Миллер от ее «портретных заказов и модной фотографии» для британского Vogue, Кальвокоресси приписывает им особую ценность: по словам исследователя, «ее работа перешла в более напряженную и морально значимую фазу... когда она начала фотографировать последствия бомбежек для Лондона и его жителей» (Ibid.: 7). Хотя это дискуссионный вопрос, из этих описаний вытекает конфликт между ценностями, традиционно приписываемыми документальной фотографии, как правило, за правдивое отображение реальности — и привилегированным положением военного репортажа внутри этого жанра, — и эфемерной коммерческой подоплекой модной фотографии, «скомпрометированной и двойственной» по своей сути (Zahn 2002: T31). К тому же существует предвзятое мнение, что слова «художник» и «искусство» неуместны по отношению к фотографу и фотографии. Возникает и вопрос об определении самого термина: какое определение модной фотографии Конекин стремится утвердить в своей книге? Некоторые портреты представителей мира моды, приведенные в пятой главе, особенно поражают воображение, — среди них выделяется знаковый портрет Эльзы Скъяпарелли, снятый в 1945 году, — и неясно, попали ли они в поле зрения Конекин как образцы модной фотографии по критерию замысла или контекста.

Кроме того, возникает ощущение, что творчество Миллер лежит в некой сложной плоскости. Например, Оливье Зам, писавший в одно время с Кальвокоресси, предлагает совершенно иную точку зрения. Отмечая, что «модная фотография заметно изменилась», Зам утверждает, что «справедливо или нет, ее больше не рассматривают как второстепенный или исключительно коммерческий жанр, признавая ее самостоятельную культурную ценность» (Ibid.: T28). Эфемерность и своеобразие модной фотографии представляются Заму достоинством: «модная фотография — это прежде всего фотография, сделанная на заказ, в конкретных обстоятельствах... это то,

что ее ограничивает, и одновременно ее ключевая характеристика»; при этом он утверждает, что «нас интересует прежде всего... исключение из правил» (Ibid.: Т29, Т33)¹². Если некоторые фотографии Миллер для модных изданий носят преимущественно описательный характер — например, большинство снимков 1939–1942 годов объединяет фокус на изображенном предмете одежды, — другие тяготеют к иным жанрам, например документальной или портретной фотографии, а третьи явно навеяны сюрреализмом. О склонности модной фотографии заимствовать из других жанров и вбирать в себя другие изображения написано много. В частности, Зам отмечает, что она размывает «не только границы между жанрами, но и границы искусства в целом» (Ibid.: Т28). Задаваясь вопросом, как пересмотр понятия жанра может расширить наши представления о модной фотографии, историк моды Маргарет Мэйнард тоже говорит о способности модной фотографии раздвигать границы (Maynard 2008: 56). Мэйнард размышляет, насколько переосмысление модной фотографии в целом повлияет на производство смысла, и развивает свою мысль, показывая, как два рассматриваемых ею примера «колеблются между тем, чтобы быть модной фотографией или чем-то бóльшим» (Ibid.: 60)¹³. Именно «что-то большее» — что Мэйнард, вероятно, назвала бы жанровой неопределенностью (Ibid.: 66) — присуще наиболее сильным из сделанных Миллер модных фотографий. Вопросы определения и значения — лишь вкратце намеченные здесь — наводят на мысль, что ценность работы Миллер лежит не просто в той или другой плоскости, а в актуальности свойственного ей смешения жанров для сегодняшних дискуссий о модной фотографии в целом.

Об актуальности наследия Миллер Конекин в общих чертах говорит в послесловии. Приводя в качестве примера две современные модные коллекции — весеннюю коллекцию Анн Демельмейстер 2008 года и осеннюю коллекцию Фриды Джаннини для Gucci 2007–2008 годов, — Конекин заканчивает тем, с чего вполне могла бы начать. Упомянув также статью, вышедшую «около тридцати лет назад» и озаглавленную «Женщины, на которых мы хотим быть похожими», она отмечает, что Миллер предстает как «порой недооцененная, но часто упоминаемая фигура» (Conekin 2013: 209). Любопытно, однако, что при таком взгляде на первый план выходит роль Миллер как музы и иконы стиля, а не как фотографа, причем в интонации предисловия и послесловия звучит некоторое сожаление, сближающее их с другими предисловиями к работам о Миллер и ее творчестве (см., например, Burke 2006, на которую в предисловии же ссылается Конекин). Хотя Конекин подчеркивает значимость тяготения

Миллер к сюрреализму в модной фотографии (с. 19), а в более широком плане — «фотожурналистского подхода, доведенного Миллер до совершенства в годы Второй мировой войны» и «предвосхитившего тенденции британской фотографии 1960-х годов» (с. 213), связь с современным контекстом получается не та, какой можно было бы ожидать, не затрагивая ни модную фотографию, ни способы репрезентации в целом. Например, не обсуждаются возможные связи или параллели с современной модной фотографией, тяготеющей к документальности. Но зазор между ролью «Ли Миллер в моде» и модной фотографией Миллер, порой сливающимися в «работу Миллер в сфере моды», еще красноречивее говорит о более общей двойственности в подаче материала. Зазор между двумя этими, несомненно, взаимосвязанными, но с учетом целей исследования требующими разграничения темами, замечен не сразу — возможно, из-за читательских ожиданий от книги, — но впервые дает о себе знать в предисловии. В конце книги этот разрыв — проходящий через обе части книги — оговаривается кратким упоминанием о «Ли Миллер и ее работе в сфере моды по обе стороны объектива» (с. 209), тем не менее задолго до этого нас начинает беспокоить несоответствие между тем, что нам вроде бы предлагали, и тем, с чем мы имеем дело.

Текст Конекин также заставляет задуматься о сложностях архивной работы, особенно когда исследователь пытается изложить подробную историю жизни своего героя, по кусочкам собрав ранее не задокументированные или разрозненные свидетельства. Высока вероятность, что в итоге, особенно если автор задается целью вернуть недооцененное или «забытое» имя и тем более если работа направлена на увековечение памяти, ценность исследования будет ограничиваться описанием или портретом. Можно сказать, что так и вышло с написанной Энтони Пенроузом авторитетной биографией, созданной в пространстве между памятью и архивом, архивом и повествованием, — основополагающим, если угодно, текстом для не завершенного пока проекта, архива Ли Миллер¹⁴. Хотя на протяжении всей книги Конекин ссылается на наиболее полную биографию, написанную Кэролин Бёрк (Burke 2006), влияние Пенроуза ощущается очень сильно и постоянно — на уровне не только формулировок и характеристик, но и типично нарративного прочтения фотографий Миллер. Я не хочу сказать, что книга Конекин неинформативна или ей недостает деталей. Наоборот, детали подчас необычайно познавательны и сообщают новые сведения о возникновении и обстоятельствах съемки конкретных кадров. Один из таких примеров — воспроизведенные в четвертой главе фотографии, публиковавшиеся в британском

Vogue с 1939 года по начало 1940-х: они сопровождаются комментариями, где проанализированы диссонирующие изобразительные или необычные риторические элементы. Но я имею в виду, что в целом предложенная Конекин интерпретация фотографий Миллер остается привязана к определенному способу изложения, ориентированному на биографические принципы единства и связности повествования. Несмотря на то что книга действительно захватывает, в конечном счете перед нами не столько критическое осмысление или даже переосмысление модной фотографии Миллер в более широком контексте, сколько рассказ об остающихся в тени аспектах уже рассказанной и хорошо знакомой истории.

Повторение и влияние авторитетных вариантов истории, особенно когда ее герой — человек с необычной биографией, — тема, которую куратор Мария Луиза Фриза недавно подняла в предисловии к каталогу выставки «Диана Вриланд после Дианы Вриланд» (Clark & Frisa 2012; рецензия: McNeil 2014). Формулируя свой подход к работе, Фриза поясняет: «Вриланд — чрезвычайно харизматичная и уникальная для истории моды фигура, поэтому есть риск, что в рассказах о невероятной жизни, которую она вела, черты ее личности закостенеют» (Clark & Frisa 2012: 16). Задачей проекта, направленного на переосмысление, было, по словам Джудит Кларк, другого куратора выставки, «работать в манере самой Вриланд... понять, как мы можем посмотреть на нее сейчас, *сейчас*, когда ее кураторский стиль заметен в музеях по всему миру» (Ibid.: 183). Для кураторов ключевую роль играл акт интерпретации — подход, определявший отношение к моде самой Вриланд. «Оглядываясь на все материалы, отмеченные именем Дианы Вриланд, — отмечает Фриза, — мы понимаем, что они рассказывают о непрерывном настоящем моды» (Ibid.: 17–18). Отталкиваясь от «идей ассоциативности и наращивания материала» и держа в уме такие аспекты, как соотношение между ее «неповторимым... стилем... [и] презентацией объектов», кураторы стремились этой выставкой ответить на вопрос, «какого рода интерпретация подходит к работе Вриланд» (Ibid.: 186, 184, 183). Хотя книга «Ли Миллер в моде» тоже подается как переосмысление, она в гораздо меньшей степени предлагает какой-то подход и заставляет задуматься. На протяжении всей книги на первый план выходит осведомленность автора о Миллер как ее главном действующем лице. Книга выстроена вокруг подробностей биографии героини и словно должна отвечать на вопрос: «Как Миллер стала таким модным фотографом, каким она была?» При этом, несмотря на все старания Конекин с максимальной полнотой обозначить место Миллер и ее работы в сфере моды,

главный итог — связанный как с особенностями подхода Конекин, так и с более общими, критическими оценками творчества Миллер — заключается в неотступном ощущении, что чего-то не хватает, что упущен какой-то элемент, необходимый для понимания того, почему ее модная фотография «выпала из поля зрения».

В рецензиях на биографии и мемуары часто звучит упрек, что история рассказана не до конца или что в ней опущены некие детали. Оба жанра предполагают знание и понимание материала. За рамками повествования в них часто остается больше, чем можно перечислить, они неизменно написаны с очень субъективной точки зрения и неизбежно порождают остающиеся без ответа вопросы. Книга Конекин не биография и не мемуары, но автор тем не менее в своей манере повествования придерживается предписанных этими жанрами правил. В результате при чтении возникает настоятельно требующий ответа вопрос: учитывая, что Ман Рэй оказал некоторое влияние на Миллер как на фотографа и что они всю жизнь оставались близкими друзьями, в какой мере уход Ман Рэя из модной фотографии в 1940-х годах сыграл роль в последующем отречении Миллер от своей профессии (см.: Williams 2008: 209–210; Bramly 1998: 36–39)? Более того, несмотря на намек на тяготение Миллер к сюрреализму, Конекин лишь мельком упоминает столь важное для Миллер художественное направление, равно как и отношения между сюрреализмом и модой¹⁵. Поскольку отголоски сюрреализма проходят через всю жизнь Миллер, возникает искушение предположить, что именно здесь кроется какое-то упущение. В книге обращение к сюрреализму сводится к упоминаниям о роли Миллер как музы, стилистических параллелях, ее остроумии и игре с контрастами, но не исключено, что продуктивнее было бы говорить о сюрреализме восприятия, о преломлении повседневного в сюрреалистическом сознании (см., например: Sheringham 2006). Однако очевидно, что ключ к пониманию биографии Миллер и значения ее модной фотографии где-то еще, за пределами простого пересказа и изложения, с которыми мы здесь имеем дело. Ведь более глубокая и сложная коллизия таится в самих деталях военных репортажей Миллер — центральной темы в работах о ее творчестве — и связанных с ними вопросах репрезентации.

Работу Миллер в сфере моды часто воспринимают как ступень на пути к более важной и снискавшей ей признание работе военного корреспондента, принижают или игнорируют — по контрасту считая слишком тривиальной или легкомысленной, — а то и просто избегают говорить о ней. Нередко, например, фотографии и отчеты, предназначенные для *Vogue* и напечатанные на его страницах, расценивают

как нечто существующее вне моды. Как заявила одна исследовательница, Аннализа Зокс-Уивер, по поводу изучения военных репортажей Миллер и контекста их публикации: «Как первоисточники фотографии Миллер и сопровождающий их текст обладают внутренней целостностью» (Zox-Weaver 2003: 160). Отодвигая в сторону «рекламную модную фотографию» Миллер, но задавшись целью понять, как «нетипичный подход Миллер ставит под сомнение каноны военных репортажей» (Ibid.: 132), Зокс-Уивер напоминает нам, что «роль Миллер как единственной женщины-фотографа, служившей в армии и сопровождавшей войска во время европейской кампании, позволила ей зафиксировать происходящее и активно участвовать в осмыслении истории»¹⁶. Двигаясь вместе с американской пехотой по мере того, как союзные войска шли через Западный фронт к Германии, Миллер стала одной из первых, кто запечатлел зверства сначала Бухенвальда, а затем Дахау сразу после освобождения обоих концлагерей в апреле 1945 года. Ее фотографии не просто документируют немыслимые злодеяния и картины разрушения, увиденные ею в концлагерях, — в телеграмме редакторам журнала Миллер умоляла «поверить ей»¹⁷, — но, как отмечает Шэрон Сливински, «принадлежат теперь к числу широко известных и часто воспроизводимых групп изображений... символизирующих Холокост как целое» (Sliwinski 2010: 391). Важно, что, как добавляет Сливински, «такие фотографии... одновременно свидетельствуют о событиях, вызывающих неприятие цивилизации, и упорно остаются за гранью человеческого понимания» (Ibid.: 392). Именно здесь можно усмотреть связь с творчеством Миллер в более широком плане: сам факт, что Миллер стала свидетельницей исторической катастрофы, запечатленной на ее снимках, заставляет задуматься о том, как воспринимать ее работы в жанре модной фотографии. Учитывая, что эти снимки — важные свидетельства, на том или ином уровне другие аспекты ее деятельности не избежат сопоставления с ними. Поэтому, как будто подтверждая правдивость ее военных снимков — которые куратор Джейн Ливингстон, например, назвала «корпусом этически безупречных изображений» (Livingston 1989: 76) — и серьезность отношения Миллер к службе военного корреспондента, некоторые авторы придерживаются широко распространенного взгляда на моду. В таких случаях очарование и изобретательность моды нередко представляют как нечто чуждое чудовищной реальности и серьезности военных фотографий Миллер.

Хотя в книге «Ли Миллер в моде» приводится много нового материала, изложена в ней по большей части уже знакомая история. Стремление к повествовательности в значительной мере

ограничивает автора. Так, Конекин, разумеется, останавливается на военных репортажах Миллер, однако не оценивает противоположные векторы в восприятии ее модной фотографии, а такая перспектива помогла бы поместить ее работы в более широкий критический контекст. Ориентируясь на ключевые тексты, рассказывающие историю Миллер, Конекин при этом подходит к теме с более общей точки зрения. Подробности биографии до некоторой степени помогают скорректировать представления о «работе Миллер в сфере моды», но доводы, выдвинутые Конекин в пользу ценности ее модной фотографии, в конечном счете строятся скорее на привлекательности этих снимков, чем на четкой аргументации. Убедительность некоторых изображений — настоящее откровение, но как понять модную фотографию Миллер в отрыве от истории ее жизни? Нам успешно показали, что Миллер сделала немало снимков для модных изданий, но каково значение ее снимков в истории модной фотографии в целом?

Образ Ли Миллер, к чьей биографии исследователи обращаются снова и снова, остается притягательным и вместе с тем неуловимым.

Перевод с английского Татьяны Пирусской

Литература

Конекин 2015 — Конекин Б. Ли Миллер, модель, фотограф и военный корреспондент: сотрудничество с Vogue в период с 1927 по 1953 год // Теория моды: одежда, тело, культура. 2015. № 35. С. 11–46.

Angeletti 2006 — Angeletti N. In Vogue: The Illustrated History of the World's Most Famous Fashion Magazine. N.Y.: Rizzoli, 2006.

Bramly 1998 — Bramly S. Man Ray: A Portrait of the Artist as Fashion Photographer // Emmanuelle de l'Ecotais A., Sayag A. (eds) Man Ray: Photography and its Double. Corte Madera, CA: Ginko-Press, 1998. Pp. 36–39.

Burke 2006 — Burke C. Lee Miller: On Both Sides of the Camera. London: Bloomsbury, 2006.

Calvocoressi 2002 — Calvocoressi R. Lee Miller: Portraits from Life. N.Y.: Thames and Hudson, 2002.

Clark & Frisa 2012 — Clark J., Frisa M.L. Diana Vreeland after Diana Vreeland (exhibition catalog). Venice: Marsilio Editori, 2012.

Conekin 2005 — Conekin B.E. Lee Miller and the Limits of Post-war British Modernity: Femininity, Fashion and the Problem of Biography // Breward C., Evans C. (eds) Fashion and Modernity. Oxford: Berg, 2005. Pp. 39–61.

Conekin 2006 — Conekin B.E. Lee Miller: Model, Photographer, and War Correspondent in Vogue 1927–1953 // Fashion Theory. 2006. 10 (1–2). Pp. 97–126.

Conekin 2008 — Conekin B.E. Lee Miller's Simultaneity: Photographer and Model in the Pages of Inter-war Vogue // Shinkle E. (ed.) Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. London: I.B. Tauris, 2008. Pp. 70–83.

Haworth-Booth 2007 — Haworth-Booth M. The Art of Lee Miller. London: V&A Publication; New Haven: Yale University Press, 2007.

Livingston 1989 — Livingston J. Lee Miller: Photographer. N.Y.: Thames and Hudson, 1989.

Martin 1989 — Martin R. Fashion and Surrealism. London: Thames and Hudson, 1989.

Maynard 2008 — Maynard M. The Fashion Photograph: An «Ecology» // Shinkle E. (ed.) Fashion as Photograph: Viewing and Reviewing Images of Fashion. London: I.B. Tauris, 2008. Pp. 54–66.

McNeil 2014 — McNeil P. Why Don't You — Think for Yourself? // Diana Vreeland after Diana Vreeland. Fashion Theory. 2014. 18 (4). Pp. 419–426.

Prodger 2011 — Prodger P. Man Ray, Lee Miller: Partners in Surrealism. London: Merrell, 2011.

Sheringham 2006 — Sheringham M. Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Sliwinski 2010 — Sliwinski S.W. Visual Testimony: Lee Miller's Dachau // Journal of Visual Culture. 2010. 9 (3). Pp. 389–408.

Williams 2008 — Williams V. A Heady Relationship: Fashion Photography and the Museum, 1979 to the Present // Fashion Theory. 2008. 12 (2). Pp. 197–218.

Zahm 2002 — Zahm O. On the Marked Change in Fashion Photography // Chic Clicks: Creativity and Commerce in Contemporary Fashion Photography (exhibition catalog). Boston: Institute of Contemporary Art in conjunction with Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2002. Pp. T28–35.

Zox-Weaver 2003 — Zox-Weaver A. When the War Was in Vogue: Lee Miller's War Reports // Women's Studies. 2003. 32 (2). Pp. 131–163.

Примечания

1. См., например, рецензию Дэвида Хэйра: www.theguardian.com/artanddesign/2002/oct/26/art.photography (по состоянию на 21.03.2023). Книга Ричарда Кальвокоресси «Ли Миллер: портреты с натуры» (Lee Miller: Portraits from Life) написана как раз по следам

- этой выставки (Calvocoressi 2002). Одно из эссе для каталога написала Кэролин Бёрк.
2. Впервые опубликована в 2005 г. Американское издание вышло под названием «Жизнь Ли Миллер» (Lee Miller: A Life; Knopf).
 3. Два последних примера — выездные выставки, сопровождавшиеся публикациями (Haworth-Booth 2007; Prodger 2011).
 4. Часто отмечают, например, что нюансам студийного освещения Миллер научил Гойнинген-Гюне.
 5. В 1934 г. Миллер вышла замуж за предпринимателя Азиза Элуи Бея. После 1937–1939 гг., когда она путешествовала, накануне Второй мировой войны Миллер обосновалась в Лондоне вместе с английским художником-сюрреалистом Роландом Пенроузом. Они познакомились в 1937 г. в Париже, а поженились в 1947-м.
 6. С июля 1944 г. по февраль 1946-го Миллер восемнадцать месяцев провела в зоне боевых действий. «Ее репортажи [как военкора] публиковались в британской и американской версиях Vogue с октября 1944-го по май 1946 г.» (Calvocoressi 2002: 90). По словам Конекин, «лишь в ноябре 1948 г. Миллер всерьез вернулась к модной фотографии» (Conekin 2013: 185).
 7. Хорошо известно, что до последнего года жизни Миллер у Пенроуза были напряженные отношения с матерью.
 8. Фотографии Миллер публиковались в каждом номере с марта 1940 г. по июль 1945-го. Говоря о том, как изменился Vogue в годы Второй мировой войны, легендарный арт-директор издания Александр Либерман заметил: «Из совершенно искусственного журнала с изящно одетыми дамами Vogue превратился в нечто имеющее более непосредственное отношение к реальности» (Angeletti 2006: 142).
 9. Иногда создается впечатление, что четкой границы между этими ипостасями Миллер нет. См., например, ее «Модный автопортрет» для британского Vogue за сентябрь 1930 г. и еще один — в июньском номере 1931 г., где Миллер — одновременно фотограф и модель (Conekin 2013: 50–51).
 10. Ричард Кальвокоресси, в 1987–2007 гг. занимавший пост директора Шотландской национальной галереи современного искусства, отбирал фотографии для ретроспективной выставки Ли Миллер, прошедшей в галерее в 2001 г. Как я уже сказала, книга «Ли Миллер: портреты с натуры» написана по следам этой выставки.
 11. Вторая причина, по мнению Кальвокоресси, заключается в том, что Миллер почти ничего не делала для продвижения собственных работ, а третья, «пожалуй, главная причина невнимания к ее

творчеству — восхищение, которое она вызывает как неординарная личность» (Calvocoressi 2002: 6).

12. Интересно, что увещевания Зама перекликаются с советом, который Ман Рэй получил от Пуаре: «„Старайтесь, чтобы ваши фотографии были не похожи друг на друга“, — убеждал Пуаре Ман Рэя» (цит. по: Bramly 1998: 37).
13. Мэйнард пишет о двух фотографиях: «Как выделиться в городе» (How to Stand Out in the City, 1960) Лоуренса Ле Гуая и «Взгляде прекрасного зверя» (Beautiful Beast Looks, 1961) Хельмута Ньютона.
14. Здесь можно вспомнить подход к изучению «заново открытого» фотоархива сюрреалистки Клод Каон (настоящее имя — Люси Швоб, 1894–1954) и его восприятие начиная с 1990-х гг. С началом Второй мировой войны творчество Каон оказалось забыто. Хотя ее биографию, безусловно, изучали — см., например, книгу Франсуа Леперлье «Клод Каон» (Claude Cahun, 1992), — последующее «возвращение» ее творчества, составляющего теперь заметный корпус литературы, носило преимущественно теоретический характер.
15. Упомянуты знаковый текст Ричарда Мартина «Мода и сюрреализм» (Fashion and Surrealism, 1989; Conekin 2013: 47) и Эльза Скьяпарелли (Ibid.: 164).
16. Зокс-Уивер пишет: «Поступив в 1940 г. в штат британского Vogue, Миллер постепенно оставила модную фотографию и обратилась к городским пейзажам разрушенного войной Лондона» (Zox-Weaver 2003: 132).
17. Это известно из многих источников; как отмечает Конекин, арт-директор американского Vogue Александр Либерман опубликовал подборку сделанных Миллер фотографий Бухенвальда под заголовком «Поверьте», позаимствовав этот призыв из отправленной Миллер телеграммы» (Conekin 2013: 170).