



Дада на экране. «Новобрачная, раздетая своими холостяками, даже» М. Дюшана в «Антракте» Р. Клера

В.В. Виноградов

кандидат искусствоведения

Статья посвящена самым первым работам второй волны французского киноавангарда. Основное внимание в работе уделяется знаменитому дадаистскому фильму «Антракт» Р. Клера, который рассматривается в контексте художественной практики дадаизма. Главным произведением, повлиявшим на образную систему «Антракта», становится знаменитая инсталляция М. Дюшана «Новобрачная, раздетая своими холостяками, даже».

дадаизм,
киноавангард,
анаграмма,
андрогин,
сюрреализм,
хронофотография

Вторая волна французского киноавангарда заявляет о себе дадаистскими экспериментами. Родиной дадаизма (в живописи и литературе) была Швейцария. Основатели этого направления – поэты Тристан Тцара, Рихард Гюльзенбек, Гуго Балль; художники Ганс Арп, Марсель Янко – эмигранты, осевшие в нейтральном Цюрихе. Их художественная деятельность представляла собой сатиру, насмешку над обществом, которому Европа была обязана Первой мировой войной. Дадаисты принципиально отграничивают себя от экспрессионистов и футуристов и выдвигают, в качестве одной из основ своего метода, – эпатаж, разрушающий привычную художественную образность. Но разрушение (как таковое) не является единственной их целью. Они пытаются создать особый тип связей в художественном произведении, возвращающий человека к «центру жизни», давая возможность по-новому соотнести, сблизить между собой окружающие предметы.

Их метод базируется на следующих основных положениях:

1. Разрушение традиционного авторского образа через эпатажное обращение, пытающееся разрушить каноны общепринятой морали, читательского вкуса, где есть хоть малый намек на поэтичность, сентиментальность, пафос и пр.

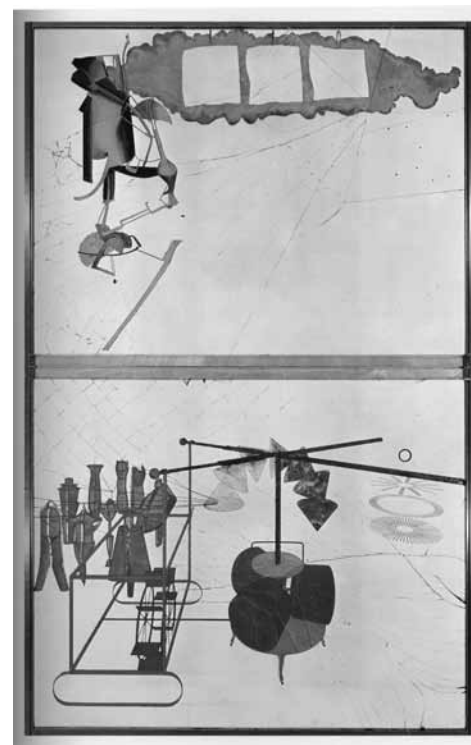
2. Тотальное отрицание всего, вплоть до собственных утверждений. Задача дадаистов не создавать идеологию, противостоящую общепринятой, а отказываться от идеологии как таковой.

3. Создать новый тип связей между событиями, предметами на основе внешних формальных подобий, аналогий, языковых игр и пр. Это не отречение от связности, а провозглашение особых, специфических, именно для искусства, связей.

С самых первых своих шагов дадаизм развивается в двух направлениях: первая группа – т.н. «абсолютный Дада», возглавляемая Т. Тцара, и «политический Дада» – группа Р. Гюльзенбека. По окончании войны группа Т. Тцары переезжает во Францию, где к ней присоединяются писатели и художники, близкие дадаистским принципам: Франсис Пикабия, Марсель Дюшан, Блез Сандра, Андре Бретон, Луи Арагон и др.

«Политический Дада» в 1917 году располагается в Германии (Рихард Гюльзенбек, Рауль Гаусман, Йоханнес Баадер, Вальтер Меринг, Георг Гросс, Джон Гартфильд). Кроме «политического Дада» в Германии организовывается и группа «абсолютного Дада», главой которого становится поэт Курт Швиттерс.

«Абсолютный Дада» (в немецком варианте) приходит к своему высшему воплощению в теории «последовательной поэзии». К. Швиттерс считал, что освобождение слова от ассоциаций – замечательное достижение абстрактной поэзии Дада, но нельзя останавливаться на достигнутом, и идеальная поэзия должна оперировать уже не словом, а буквой. Так или иначе, но слово все равно способно вызывать ассоциативный ряд, связанный с традицией, а вот буква уже нет. Буква сама по себе бессмысленна, и «последовательная поэзия» должна строиться из этих элементарных единиц, образующих особые звуковые сочетания. Идеалом подобной поэзии (и живописи) становится свойственная музыкальному произведению выразительность. Особое значение придается звучанию слова и каждой букве. Таким обра-



М. Дюшан.
«Новобрачная,
раздетая своими
холостяками, даже»
(см. Примечания)

зом, перед зрителем или читателем разворачиваются целые зрительные (читай звуковые) симфонии. Дадаисты декларируют абсолютное освобождение словесного и визуального материала от

прежних философских, религиозных, эстетических и пр. связей. Слово должно использоваться как совершенная и независимая вещь, как абстрактное звуковое сочетание.

Особым интересом в этой связи стала пользоваться теория «симультанеизма»¹. Например, Т. Тцара в своей «симультанеистической поэзии» (*poème simultané*) предполагал многоголосую декламацию, в которой словесный материал должен был заменять оркестровые инструменты. Многие дадаисты используют различные формы «негритянской» и «маорийской» поэзии, где стихотворение слагается из комбинаций существующих и придуманных слов. Вновь созданные словесные образования должны были окончательно разрушить прежние ассоциативные связи и создать новые. «Слова, – пишет Р. Гюльзенбек, – должны остаться сферическими образами, замкнутыми в себе, маленькими мирами, имеющими свою собственную жизнь, свои собственные законы»². Андре Бретон в статье «Слова без морщин» пишет: «Современная поэзия представляет в этом отношении уникальное поле для наблюдений. Полан, П. Элюар, Ф. Пикабия продолжают поиски, наметившиеся еще в произведениях Исидора Дюкасса (псевдоним – Лотреамон), «Броске костей» Стефана Малларме, «Победе» и некоторых каллиграммах Гийома Аполлинера. Однако тогда никто еще не мог с точностью сказать, живут ли слова своей собственной жизнью, равно как и мало кто осмеливался видеть в них самостоятельные источники энергии. Отделив идеи от слов, все только и ждали – впрочем, без особой надежды, – когда же слова станут повелевать идеями. И вот свершилось: слова творят, наконец, то, чего от них так долго требовали. Любой пример этого с разных точек зрения поистине бесценен. (...) Шесть «словесных игр», опубликованных в предпоследнем номере «Литератур» за подписью Рроз Селяви, заслуживают, на мой взгляд, самого пристального внимания вне зависимости от личности их автора, Марселя Дюшана, по двум причинам: с одной стороны, они привлекают математической точностью (здесь и перенесение буквы внутрь слова, и свободное перемещение слогов внутри фразы и т.д.), а с другой – отсутствием того комического начала, которое считалось неотъемлемым признаком жанра, но лишь обесценивало подобные опыты»³.

В период 1920–1922 годов дадаизм становится самым популярным художественным течением в Европе. Одной из областей апробации новых идей явился и кинематограф. Первым экспериментатором, попытавшимся обратиться к абстрактной живописи в кино, стал немецкий художник Вальтер Руттман с фильмами: «Победитель», «Опус I – IV», «Чудо». Он экспериментирует

⁴Необходимо отметить, что в те времена поиски дадаистов, супрематистов, неопластицистов (Тео Ван Дусбург), кубистов, футуристов, объединяла одна общая задача. Каждый из представителей этих направлений пытался преодолеть «тяжелый материальный монолит», лишив материю веса, расщепив ее на составные части, для того чтобы она выступала носителем движения. Это движение становится символическим «четвертым измерением» (к трем измерениям объема). Все это должно было создать искомую «кинетическую пластику», которую предвзято особая «парящая пластика». Кинематограф давал возможность открытия новых возможностей в формотворчестве. Работы Руттмана были первым шагом к созданию «кинетической пластики» – ему удалось расчленить объем на составляющие, преодолеть «земное притяжение» каждого объекта и заставить его (объект) двигаться. Однако основная проблема заключалась в секрете органического перехода от изображения к изображению, от одной фазы движения к другой. Для решения подобных задач некоторые художники используют фотограммы, дающие возможность шире использовать световое и пространственное членение. – прим.авт.

с различными движущимися абстрактными формами (треугольник, круг, квадрат), его интересует игра геометрических фигур, эффект сменяемости одной фигуры другой, динамика и пр. Кроме В. Руттмана художники Викинг Эггелинг («Диагональная симфония», «Вертикальная симфония», «Параллельная симфония») и Ганс Рихтер («Ритм 21», «Ритм 23», «Ритм 25») также обращаются к подобным экспериментам. Эти работы весьма напоминают движущуюся графику. Естественно, что кинематограф был для них именно тем видом искусства, который мог позволить наблюдать характер изменений наиболее полно в силу присутствия временной составляющей. Для художников акт создания подобных произведений в кинематографе являлся попыткой синтезировать в единое целое изображение и его музыкальное воплощение. Различные живописные симфонии, опусы и пр., имевшие порядковые номера, могли быть объединены в единое художественное пространство. Главной же заслугой Викинга Эггелинга была демонстрация особых пространственных явлений с помощью движения простейших геометрических фигур. Режиссер расщеплял фигуры на элементы и наблюдал за их пластическими отношениями во время движения, основанными на музыкальной драматургии⁴. Его ученик Ганс Рихтер, двигавшийся в том же направлении, разрабатывал проблему «пространственно-временной непрерывности». Увеличивая и уменьшая квадраты, художник пытался создать особую ритмическую основу фильма. Кроме этого, на их поиски повлияло общее увлечение восточной каллиграфией. Экспериментаторов чрезвычайно интересовал феномен иероглифа как воплощения двойственности графических форм. С одной стороны, иероглиф некая чистая форма, а с другой – возможность наполнения абстрактных форм новым интеллектуальным содержанием. В итоге это была попытка создать интеллектуальное содержание в чистой форме. Постоянно экспериментируя с изменениями форм, художники приходят к кинематографу как к средству, наиболее адекватно выражающему их поиски. Пытаясь создать различные вариации форм, они использовали бумажные рулоны, позволяющие наглядно проследить эти изменения. В конце концов, бумажная лента логично превратилась в киноленту.

* * *

Во Франции первым опытом Дада в кино стало «Возвращение к разуму» Ман Рея. История повествует о знаменитом вечере «Бородатое сердце», устроенном дадаистами 6 июля 1923 года в Театре Мишель в Париже. Тристан Тцара, руководивший

¹ Одновременное изображение неодновременных фрагментов или ракурсов предмета. Наблюдался в художественной практике импрессионистов (Э. Дега, К. Моне, К. Писсарро, О. Ренуара, П. Сезанна, А. Сислея), а в 10-е гг. XX в. орфизме (Р. Делоне, Ф. Купка, Ф. Пикабия, М. Дюшан). – прим. авт.

² DADA almanach Richard Huelsenbeck Ed: Les presses du réel – Avant-gardes, Champ Libre edition, Paris, 1980.

³ André Breton «Les mots sans rides» Littérature, 2e série, n° 7 (décembre 1922).

этим вечером, составил программу, куда входила его пьеса «Газовое сердце», музыкальные произведения Милё, Стравинского, Сати. Были представлены «Ритмы 21» Ганса Рихтера, «Прекрасный Нью-Йорк» Шарля Шейлера и Пола Стрэнда, а также первый французский дадаистский фильм «Возвращение к разуму» Ман Рея.

Если произведение Рихтера в целом отвечало дадаистскому настрою, то «Прекрасный Нью-Йорк» было достаточно сложно причислить к этому направлению. Документальная картина больше напоминала опыты «Первого авангарда» (по своему духу) или уже предвосхищала его третью волну. Снятая в поэтическом ключе, с бликующими водными просторами, дымами, она никак не вписывалась в скандальный круг работ дадаистов. Тем не менее фильм спровоцировал бурные эмоции, но еще больший накал страстей вызвала работа Ман Рея. Если «Ритмы 21» были первым абстрактным кино, ожившей графикой, то «Возвращение к разуму» представлял собой первый фильм, созданный на основе т.н. «рейограмм»⁵.

В своей книге «Автопортрет»⁶ Ман Рей рассказывал историю создания этой работы. Накануне вечера «Бородатое сердце» Тца-ра пришел к Рею, чтобы осведомиться о готовности его фильма. Рей ничего не подготовил. Предводитель дадаистов увидел лишь снятую на пленку бумажную спираль, подвешенную пространственную конструкцию, поворачивающуюся вокруг своей оси, коробку с куриными яйцами и обнаженный торс женщины (его подруги, модели – известной Кики с Монпарнаса). Это был материал для фотографий, которые Рей публиковал в авангардистских журналах. В спешке, так как фильм был заявлен на афишах, Ман Рей принялся за работу. У него в распоряжении был моток пленки около 30 метров, часть которой он посыпает солью и перцем, а на оставшуюся бросает кнопки, пуговицы, металлическую стружку. После двухсекундной экспозиции он проявляет пленку и монтирует свои «рейограммы» с имеющимся материалом. По стилю фильм отличался от мультипликации движущихся геометрических форм Эггелинга, Рихтера и Рутмана. Что демонстрировала эта работа? Во-первых, входящие в моду эксперименты с фотограммами. Фотограмма давала возможность создать особое, необычные визуальные эффекты в светотеневых композициях предметов. Примечательно, что заранее детально запланировать изображение было нельзя, – все зависело от массы случайностей. Тиражировать одну и ту же композицию было также невозможно. Необходимо отметить, что подобная техника воспроизводила общую для авангарда увлеченность веро-

ятными моделями. Вероятность противопоставлялась строгой детерминированности, и следование вероятностному принципу означало разрушение привычных связей между событиями и предметами.

Кроме этого Ман Рей использует, как и многие дадаисты, различные бытовые предметы (кнопки, проволоку и пр.), не являющиеся традиционным художественным материалом. Эти предметы, с одной стороны, разрушали привычную художественную образность, а с другой – создавали особую «визуальную симфонию» благодаря эффекту отстранения, созданному «рейограммой». Порой сами предметы узнать было довольно затруднительно, как, например, пуговицы. Благодаря подобному приему был выдержан дадаистский принцип разрушения традиционных значений предметов, превращающихся в «замкнутые миры»,



М. Дюшан.
«Обнаженная,
спускающаяся
по лестнице»

живущие по своим собственным законам.

После «рейограмм» следовал еще один важный для авангарда образ – висящая на нити и вращающаяся вокруг своей оси конструкция, состоящая из вертикальных и горизонтальных пластин. Это была одна из экспериментальных моделей, создающих так называемый «кинетический объем» («парящая пластинка»). Вращающиеся горизонтальные и вертикальные пластины должны были, по мысли создателя, организовать «свободный объем» – новое пространство, лишённое веса, монолитности и т.д. Этому «свободному объёму» вторит другая композиция – бумажная лента, свернутая в спираль (весьма распространенный авангардистский образ), создающая подобное пространство. Интересно, что показ объектов венчает женский обнаженный торс, который так же, как и эти инсталляции, преодолевает традиционную «земную» телесность. Световые линии, преломляю-

⁵ «Рейограмма» – особая техника фотографии. М. Рей изобретает ее и называет в честь себя: предметы укладываются на фоточувствительную бумагу и композиция «засвечивается». – прим. авт.

⁶ Man Ray. Autoportrait. Paris. Robert Laffont. 1964.

⁷ «Дьявольский луч» («Париж уснул»). Сценарий, написанный Клером, напоминал некоторые фильмы Фейада и Жассэ. Ученый при помощи таинственных лучей усыпляет весь Париж, который попадает во власть шести персонажей: сторожа Эйфелевой башни, летчика и четырех пассажиров самолета, один из которых – вор, а другой – детектив, отслеживающий его. Рене Клер, сняв этот фильм, опубликовал следующие принципиальные положения своей концепции: «Современное поколение, решая свою главную задачу, должно привести кино к его истокам и для этого освободить его от душающего фальшивого искусства. Я считал возможным, как это было вначале развития кино, поставить фильмы, сценарии которых написаны специально для экранизации и учитывают возможности киноактеров». Фильм был снят целиком на натуре, с минимальными затратами. Тонкая ирония, прекрасные кадры создали Рене Клеру наряду с Фейадом, его учителем, славу поэта Парижа. Жорж Шарансоль, друг режиссера, писал: «Он был вскормлен Жарри и Аполлинером, и в «Дьявольском луче» виден также Мак Сеннетт и дадаизм. Этот фильм показал нам истинное лицо режиссера». – прим. авт.

циеся на теле, игра света и тени должны были решать схожую задачу. Тело выглядело так, словно оно конструировалось этими линиями, в результате чего теряло вес, а его элементы становились носителями динамики. Переход к внешнему движению (модель повторяет движения деревянной инсталляции) и схожесть с его внутренней динамической организацией заставляли зрителя сопоставлять эти два образа. Здесь весьма важной оказывалась функция света. Свет и тень выступали в качестве организующих новый объем.

Фильм был смонтирован с поспешностью, места склеек были видны. Демонстрация его закончилась грандиозным скандалом, что было, безусловно, во вкусе Дада. В результате этого скандала лагерь дадаистов раскололся, и из него выделилась группа, ставшая фундаментом будущего сюрреалистического направления.

На следующий год появляются еще два фильма дадаистского направления: «Антракт» Р. Клера и «Механический балет» Ф. Леже.

27 ноября 1924 года дадаисты демонстрируют фильм «Антракт», один из своих наиболее ярких киноmanifestов. Известный меценат Рольф де Маре, руководитель труппы Шведского балета (долго сотрудничавший с авангардистами), заказывает Франсису Пикабия кинематографический дивертисмент, который должен был демонстрироваться в антракте между актами его балета в студии на Елисейских полях. Из всей компании дадаистов единственным человеком, имевшим отношение к кино, был Рене Клер, снявший в 1923 году «Париж уснул»⁷ (весьма благожелательно принятый Дада), что и послужило причиной его выбора на должность режиссера.

Сценарий был написан Ф. Пикабия, вдохновившимся текстом известного писателя-авангардиста Блеза Сандрара «После обеда, балет» (*Après-dîner, ballet*), и включал лишь общую наметку будущего действия. Фильм создавался поистине коллективно. Кроме того что в нем воплотились темы и образы произведений многих дадаистов (Ф. Пикабия, М. Дюшана, М. Рея и др.), была использована и хореографическая часть – «Остановка» (*Relâche*) Шведского балета. Кроме Ф. Пикабия и М. Рея в картине снялся Жан Борлен – балетная прима труппы, композитор Эрик Сати, написавший музыку к этому дадаистскому эксперименту, композитор Дариу Милё, композитор Жорж Орик, писатель Марсель Ашар, журналист и критик Жорж Шарансоль, режиссер и продюсер Роже ле Бон, режиссер Жан Мами, Рольф де Маре, писатель Пьер Скиз.

Фильм предполагалось демонстрировать в перерывах между актами балета, отсюда и первое значение названия «Антракт».

⁸ Picabia Ecrits, deux volumes. Ed. Olivier Revault d'Allonnes et Dominique Bouissou. Paris, Belfond, 1978.

⁹ Там же. С. 24.

¹⁰ DADA almanach Richard Huelsenbeck Ed: Les presses du réel – Avant-gardes, Champ Libre edition, Paris, 1980.

¹¹ Садуль Ж. Всеобщая история кино, т. 1, пер. с франц.; Общ. ред. и вступит. ст. С.И. Юткевича; Фильмогр. ред. и коммент. Г.А. Авенаруса. М.: Искусство, 1958.

Кроме этого значения, «Антракт» имел еще одно, но уже символическое: «Антракт» явился антрактом в обыденной жизни, в размеренности буржуазного уклада.

«Антракт «Остановки», – писал Пикабия, – это фильм, который передает наши мечтания и нематериализованные события, происходящие в нашем сознании... <...> «Антракт» – это настоящий антракт, антракт в скуке монотонной жизни и в условностях, полных смешного и лицемерного уважения... «Антракт» верит не в высокие материи, а в удовольствие от жизни. Он верит в удовольствие фантазии и уважает одно желание – расхотаться...»⁸ Пикабия называет эту работу «мгновенным балетом в двух актах с кинематографическим антрактом и хвостом собаки Франсиса Пикабии»⁹. Упоминание о хвосте собаки Пикабии отсылало к другому известному манифесту 1913 года, написанному Тристаном Тцара, где, давая определение Дада, в некоторых областях Италии так называют мать, это может быть обозначением детской деревянной лошадки... и воспроизведением младенческого лепета. Во всяком случае – нечто совершенно бессмысленное, что отныне и стало самым удачным названием для всего течения»¹⁰.

Говоря о своих экспериментах и задачах, дадаисты декларировали разрушение традиционной художественной образности ради прихода «Великого Ничто», настаивали на отсутствии какого бы то ни было смысла в их образах (как раз его отсутствие и выдавалось за то новое, что приходит в их искусство).

Действительно, авангард традиционно декларирует полное разрушение старого искусства, наносит пощечину общественному вкусу, воплощает чистый нигилизм, разрушая традиционную образность и пр. Дадаистский текст, так же, как и впоследствии сюрреалистический, не был исключением, он выступал в качестве абсолютно нового и беспрецедентного в истории культуры, отрицающего традиции, культурный код, а также ставил задачу блокировки обычного характера коммуникативности. Как правило, тексты подобного «аномального» типа отказываются от привычного сюжета и всего того, что может связывать его с «нормализованным» коммуникативным актом.

Рене Клер писал об «Антракте»: «Пикабии, который столько сделал для освобождения слова, принадлежит право освободить образ. В «Антракте» образ, «отвергнув свой долг что-то означать», рождается «для конкретного существования». Я не вижу ничего более достойного для будущего кино, чем эти опыты визуального бормотания»¹¹.

В 1918 году в Париже Франсис Пикабия выпускает свой знаменитый «Каннибалистский манифест Дада». Приведу его фрагмент: «Вы все – обвиняемые. Встать. С вами можно говорить, только когда вы стоите. Встать, как для «Марсельезы», встать, как для русского гимна, встать, как для God save the King, встать, как перед знаменем. Наконец, встать перед Дада, говорящим от лица жизни и обвиняющим вас в способности любить лишь из снобизма, лишь тогда, когда это дорого стоит. Вы снова сели? Тем лучше, так вы выслушаете меня с большим вниманием. Что вы делаете здесь, скученные, как насупленные устрицы, – вы же все серьезны – не так ли? Серьезны, серьезны, смертельно серьезны. Смерть – дело серьезное, да? Можно умереть героем, а можно идиотом, что, в сущности, одно и то же. Единственное слово, которое не теряет своего значения день ото дня, – это слово «смерть». Вы любите смерть, когда умирают другие. К смерти, к смерти, к смерти! И лишь деньги не умирают, они только путешествуют. Это – бог, которого уважают, серьезный персонаж – деньги – фамильная честь семейства. Почет и слава деньгам; человек, у которого есть деньги, – это человек почтенный... Дада ничем не пахнет, он – ничто, ничто, ничто. Как ваши надежды; ничто, как ваши райские кушчи; ничто, как ваши кумиры; ничто, как ваши политические мужи; ничто, как ваши герои; ничто, как ваши художники; ничто, как ваши религии; ничто. Свистите, кричите, бейте мне морду, что дальше? Еще я вам скажу, что все вы – болваны. Через три месяца мы, я и мои друзья, продадим вам наши картины за несколько франков»¹².

Однако – несмотря на подобные декларации дадаистов, а позже и сюрреалистов, создающих «аномальные», «лепечущие», «бормочущие» тексты, опирающиеся на «Великое Ничто», «диктат подсознания», «автоматическое письмо» и пр., – в их произведениях можно обнаружить и абсолютно сознательные и контролируемые механизмы формирования текста. С одной стороны, авангард настаивает на разрушении традиционной смысловой основы в своих произведениях (что фиксируется практически во всех текстах-манифестах), с другой – его работы имеют лишь внешние признаки подобного аномального строения. Часто оказывается, что эти образы от-



М. Дюшан.
«Ты мне надоела»

¹² Хюбнер К. Истина мифа. Пер. с нем. – М.: Республика, 1996. С. 285.

¹⁴ Ecrits critiques, préf. Bernard Noël. Ed. Carole Boulbès. Paris, Mémoire du Livre, 2005.

части рационализированы и имеют конкретный диапазон значений. Как правило, в подобных текстах воспроизводится два основных культурологических мифа: «миф рождения» и «миф смерти». «Миф смерти» свидетельствует о конце традиционной образности, культурных кодов, а «миф рождения» декларирует появление «нового мира», основанного на новой предметности и новых связях, новой логике.

Действительно, дадаизм принципиально наметил собственный разрыв с классической рационалистической традицией. Дадаисты вполне осознавали, что тем самым они противопоставляют себя цивилизации, сформированной картезианской формой мышления. Например, Ганс Рихтер писал, что «начиная с Декарта, утвердилось суеверие, провозглашающее полную объяснимость мира с помощью рассудка. И, как противовес этому суевию, стало необходимо нечто крайне ему противоположное. (...) Официальная вера в непогрешимость разума, логики и причинности представилась нам абсурдной...»¹³ Ему вторит Пикабия: «Разум являет нам в своем свете вещи такими, каковы они не суть в действительности. Но все же: каковы они в действительности?»¹⁴

В дадаизме вполне уживается и «детский лепет», и абсолютно рациональная игра, требующая расшифровки. Эти работы становятся сродни всевозможным ребусам, допускающим различные смысловые комбинации. Например, известно разъяснение самого Ф. Пикабия одной из своих картин, которая состояла из автомобильной свечи с надписью Forever и подписи внизу – «Портрет американской девушки в состоянии обнаженности». Американская девушка – это воспламенительница, которую интересует лишь связь «forever» (навсегда) – замужество.

Из этого примера видно, что дадаизм хоть и провозглашает разрушение традиционной образности, но апеллирует к «новой логике» понимания.

В анализе картины «Антракт» попытаемся обозначить эти две составляющие строения текста, смысл которого, таким образом, может раскрыться (хотя бы частично).

Условно картина делится на три основные части: пролог; серия, связанная с превращениями; эпизоды похорон и погони.

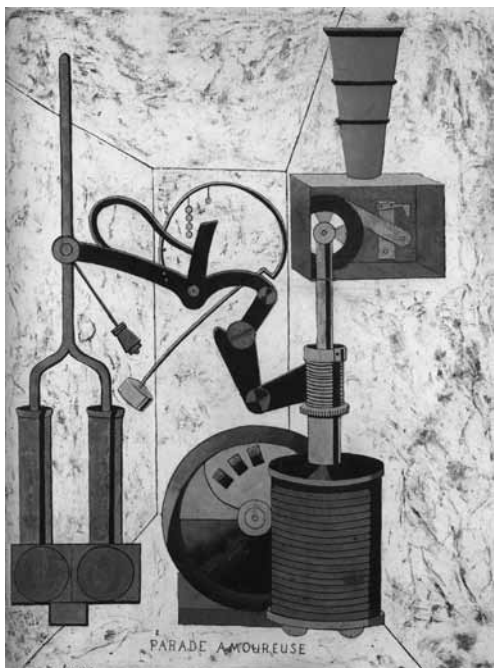
Пролог: на крыше парижского дома появляется движущееся артиллерийское орудие, направляющее свой ствол на город. Возникшее неизвестно откуда (как и мифологически само направление Дада), оно двигается само по себе и, в конце концов, разворачивается прямо по направлению к зрительному залу.

Первая возникающая ассоциация связана с пониманием происходящего как аттракциона в духе трюков Ж. Мельеса. В самом деле, дух режиссера весьма ощутимо витает над этой работой. Но почему именно Мельес? Очевидно, здесь играет роль преемственность двух составляющих его творчества – изящная ирония, которая становится основой дадаизма, и мотив «волшебных превращений» (метаморфоз), чем так зачарована практически вся вторая волна авангарда. «Метаморфозы» по своей сути – есть мотив, связанный с рождением и развитием мира, аналогичный дарвиновской теории эволюции. Дадаизм словно создает собственную теорию эволюции, провозглашая тем самым «миф рождения» с его основными принципами становления мира.

Зритель наблюдает, как с двух сторон по направлению к оставившейся пушке прыжками, словно дети (Дада вообще символ детского поведения), направляются 57-летний композитор Эрик Сати и 44-летний Франсис Пикабия. После непродолжительного обсуждения они заряжают пушку снарядом в виде огромного карандаша и стреляют прямо в зрительный зал – своего рода символическое послание группы Дада зрителю.

Это послание-выстрел, послание-скандал призвано было разрушить устоявшиеся стереотипы восприятия, традиционный тип мышления, в результате чего мир должен перевернуться, потерять собственную систему координат. Как следствие этого выстрела перед зрителем возникают перевернутые виды города. Как было сказано выше, кинематограф в те времена знал два вида взгляда: взгляд с высоты человеческого роста и взгляд сверху (с крыши, фуникулера, аэроплана и пр.). Первый означал либо взгляд человека-свидетеля, или мог быть имперсональным взглядом каме-

ры. Второй взгляд – «обобщающий», ассоциировался с взглядом человека, находящегося «вне системы» (весьма показателен этот образ в фильме Р. Клера «Париж уснул»), или с взглядом (естественно в те времена неявно), имеющим сакральное значение.



Ф. Пикабия.
«Парад любви»

Почему пушка находилась именно на крыше? Очевидно, она символизировала взгляд, противопоставляющий себя взгляду всего остального мира и направляющая ему послание-снаряд, призванное уничтожить прежние понятия и связи. Дадаисты выступают здесь в роли переустроителей мира, отсюда и взгляд сверху. Интересно, что первая часть картины вообще проходит исключительно в «верхнем мире». По сути перед нами воспроизводится классическая система мифологических осей. Горизонтальная ось – это мир людей, вертикальная же соединяет мир небесный, земной и подземный.

Итак, залп-послание дадаистов должен перевернуть мир, в результате чего разрушится традиционная «декартова система координат», что иллюстрируется самой системой внешне бессвязного и бессмысленного повествования. Но именно эта внешняя бессвязность и бессмысленность создает фундамент новой логики. Связываться предметы и события теперь будут, исходя из новых принципов, основанных на внешних подобиях (формы объекта, его движения). Кроме этого, весьма востребованной окажется логика различных языковых игр, выражающихся в анаграммах (позже ее активно применяют сюрреалисты).

Как следствие этого взрыва – в фильме появляются кадры крыш домов в различных перевернутых видах, символизирующих разрушение традиционного восприятия, уклада. Изменилось сознание человека, мир изменился, потеряв «земное притяжение», и в этом перевернутом пространстве появляются куклы с «раздувающимися головами» – символ «взрывающегося сознания». Это значение продиктовано самой логикой образа, который имеет языковой эквивалент. С другой стороны, он представляет собой явную кинематографическую цитату (знаменитые мельесовские фильмы, основанные на трюке «раздувающаяся голова» и часто заканчивающиеся ее взрывом). Помимо всего прочего, образ «круглых голов» является устойчивым мотивом в творчестве самого Ф. Пикабия. Резиновая (каучуковая) голова с самого начала выступает в его творчестве как образ, символизирующий тему изменения, перевоплощения, метаморфоз. К нему он приходит уже в 1909 году в работе «Каучук». Постепенно пластический образ этого материала, близкого ко всякого рода изменениям (каучук, резина способны принимать различные формы), приобретает более оформленные и конкретные значения. Например, популярный мотив картин Пикабия – головы, смотрящие в разные стороны. Однажды, в шутку комментируя свои идеи, он заметил, что «Бог сделал головы круглыми для того, чтобы наш мыслительный процесс мог постоянно менять направление».

И действительно на многих картинах Пикабиа изображены головы, смотрящие в разные стороны, словно символизирующие смену и различие во взглядах.¹⁵

¹⁵ Serge Fauchereau, Picabia, éditions Cercle d'Art, Paris, 2002.

Таким образом, этот эпизод может являться символом смены мировоззрения. Куклы, а их три, расположены в некоем помещении (очевидно, намек на голову), находящемся на достаточном возвышении, это видно по «окнам-глазам», через которые дана панорама внешнего мира. Процесс «раздувания голов» связан с вращательным движением (постоянно изменяющееся направление). Надо отметить, что эти типы движения станут лейтмотивом всего фильма, начиная с оружейного выстрела (та же форма круга, превращающего снаряд-карандаш в «шар»). Раздувшиеся головы кукол, готовые взорваться, сменяются кадром вращающейся вокруг своей оси балерины. Эстафета в передаче сходного типа движения различным объектам, очевидна. Параллельно с этими сценами в фильм врезаются кадры мелькающих верхушек деревьев, снятых с мчащегося автомобиля.

Благодаря монтажному соединению возникает ощущение, что куклы словно смотрят через стеклянный пол на танцующую где-то вверху балерину. Весьма показательным, что этот кадр снимается с нижней точки: ракурс, означающий смену традиционного «взгляда из партера», маркирующий символ снижения, символической или действительной смерти и т.п. Перед нами образ балерины, заключенный в контекст дадаистского нигилизма. Его можно прочесть как попытку снижения образа традиционного классического искусства – привычный «взгляд из партера» на балетное действие сменяется неожиданным, «неприличным взглядом снизу», словно зритель оказывается в положении подглядывающего подростка.

Белая пачка балерины превращается в движущиеся огни города. Теперь возникает целая монтажная цепочка: вращающаяся балерина и раздувающиеся головы кукол перекликаются (по характеру движения) с движущимися (достаточно хаотично) ночными огоньками города. Далее, огоньки превращаются в боксерские перчатки – еще одна метаморфоза. Свет и белые боксерские перчатки схожи по своей форме и отчасти по своему действию. Перчатка, бьющая в лицо, уравнивается со светом, бьющим в глаза. Кроме этого, показанные руки в перчатках продолжают тему хаотического («вероятностного») движения. В довершении всего, перчатка (как и снаряд в прологе) так же «выстреливает в экран», нанося символический удар зрителю.

В следующих кадрах мы видим боксерские перчатки уже на фоне дневного Парижа. Если огоньки соответствовали ночному Парижу, то днем они превращены в светлые перчатки (огня не

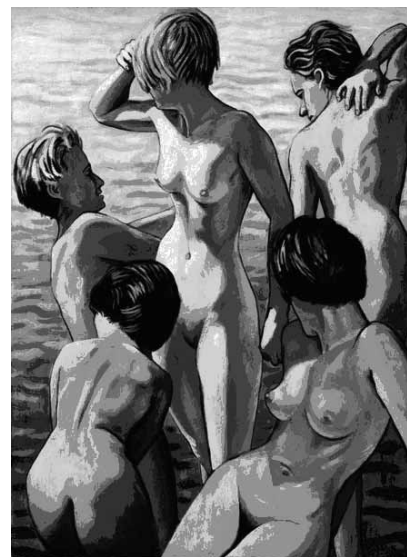
видно днем). Подобное превращение будет повторено несколько раз – то огни превращаются в перчатки, то перчатки в огни. Надо отметить, что сама форма подобных превращений в фильме весьма продумана.

Дальнейшая метаморфоза связана с приемом «обратного превращения» (словно в фильмах Мельеса) – огня в спичку. Фантастический трюк, противоречащий реальной бытовой логике. Огонь, превратившись в спичку, оказывается на голове у одного из персонажей фильма, где начинает совершать все те же, что и балерина, круговые вращения вокруг своей оси. К ней присоединяются другие спички – их целое множество. Они загораются на голове, как фонари на темном фоне Парижа в предыдущих кадрах. Теперь вращение, раздувание, горение (огонь имеет тот же смысл, что и вращающаяся балерина, движущиеся огни, перчатки, бьющие в лицо и высекающие из глаз искры на фоне тем-

ноты) – вещи одного порядка, создающие синонимический ряд нового типа. Надо отметить, что волосы-спички, волосы-предметы – частый мотив в живописи как Ф. Пикабиа, так и М. Дюшана. Использование повседневных предметов в художественном творчестве становится одним из распространенных дадаистских приемов. Через него осуществляется попытка разрушить художественный образ, ориентированный на традиционные эстетические предпочтения. Оба художника используют особые коллажи, состоящие из обычных бытовых предметов: солонок, спичек, пуговиц, зубочисток и пр., что благодаря М. Дюшану стало называться «реди-мейд».

И снова кадры с куклами, смонтированные так, словно они подсматривают за балериной. Раздувающаяся кукольная голова найдет своего реального двойника – человека, пытающегося унять «головной зуд» (спички загораются именно на его голове).

Он поднимает голову и видит здание с обилием множющихся, накладывающихся друг на друга колонн, в перевернутых, словно теряющих земное притяжение, кадрах. Колонны, по своей форме перекликающиеся со спичками, вновь демонстрируют разламывающийся и переворачивающийся классицистский мир с его античным порядком.



Ф. Пикабиа.
«Пять женщин»



М. Дюшан.
«L.H.O.O.Q.»

Следующая сцена. Вид крыши, шахматная доска с фигурами, за которой сидят Марсель Дюшан (слева) и Ман Рей (справа). Может возникнуть вопрос, почему шахматы? Мы знаем, что шахматы были серьезным увлечением двух художников (Дюшана и Рея), в особенности Дюшана, ставшие впоследствии его основной профессией (он даже является автором известной монографии, посвященной эндшпилям), что дало А. Бретону повод сравнить его шахматную карьеру с карьерой коммерсанта А. Рембо. Чем так притягивала эта игра людей, стремившихся преодолеть традиционный рационализм? Более того, образ шахмат станет устойчивым мотивом в творчестве обоих художников. По всей видимости, дадаисты включают шахматы в собственную систему как игру, основанную на логике,

замкнутую на саму себя, а не на окружающий мир. Шахматная игра основана не на обыденной логике, а на собственной (как и логика Дада). Кадры фильма представляют собой монтажное чередование перевернутых колонн-спичек и шахмат, подчеркивая их общее единство. Но фигуры неожиданно падают на доске, и между игроками возникает спор. Попытка примирения обозначится с помощью особой «дадаистской логики» – кадра с двойной экспозицией, в который помещается шахматная доска с фигурами на фоне площади Согласия. Но струя воды (очевидно дадаистской) сбивает фигуры с доски и заставляет исчезнуть самих играющих. Никакого примирения, никакого согласия. Только конфликт – основной принцип существования Дада.

Далее возникает еще один образ дадаистского послания – планирующий над городом бумажный кораблик плавно спускается с крыши на асфальт, причем по все той же вращательной спиралевидной траектории. Почему бумажный кораблик? Кораблики, бумажные голуби – детская игра, уподобиться которой стремится дадаистская стратегия. Дадаистский разрушительный поток воды (он льется сверху), смывающий фигуры и падающий на площадь Согласия, превращается в мирно спускающийся листок-послание. Важно, что вода, проливающаяся на площадь Согласия, символизирует разрушение возможности примирения и согласия как принципа существования мира. Примечательно, что в дадаистском манифесте 1918 года Рихарда Хюльзенбека по-

¹⁶ DADA almanach
Richard Huelsenbeck
Ed: Les presses du
réel – Avant-gardes,
Champ Libre edition,
Paris, 1980.

сле изложения программных основ Дада значится: «Быть против этого манифеста – значит быть дадаистом!»¹⁶. Таким образом, конфликт – это основа дадаистского мира.

Следующие кадры возвращают нас к основному ряду метаморфоз фильма: планирующий в воздухе кораблик превращается в уже знакомый образ балерины, которую камера наблюдает с той же самой нижней точки. Вновь возникают планы, ставящие в параллель па балерины и кораблик, кружащий в воздухе. Ракурс меняется, и мы видим эти па уже с привычной точки зрения, затем вновь возникает нижний план и так несколько раз – одна точка зрения сменяется другой.

Затем следует знаменитый дадаистский аттракцион – балерина с бородой, усами и в пенсне. Сам по себе образ весьма провокационный, в котором нашел отражение мотив снижения прекрасного, разрушения привычной образности, иронии, которая уже была продемонстрирована сходным образом в картине Дюшана «L.H.O.O.Q.», представляющей собой копию знаменитой картины Леонардо «Мона Лиза» с пририсованными усами и бородой¹⁷.

¹⁷ Надпись L.H.O.O.Q. обыгрывает известную загадку взгляда Моны Лизы. С одной стороны, аббревиатура слышится как английское «лук» – взгляд. Но Дюшан дает свою интерпретацию этого взгляда. Надпись является аббревиатурой французской фразы, найденной в архиве у Дюшана: Elle a chaud au cul comme des ciseaux ouverts (досл. «У нее горячо в заднице, как открытые ножницы»). Образ открытых ножниц означает раздвинутые женские ноги. Сама аббревиатура читается как Эль (L) Аш (H) ОО (OO) Кю (Q). Слышится эта аббревиатура, как: эль а шо о кю (ль) – «у нее горячо в заднице». Таким образом, ее таинственный взгляд (по Дюшану) разгадывается через мотив сексуального желания. – прим. авт.

Но снижение – не единственное значение этого образа. Мы приблизились к одному из наиболее интересных мотивов в фильме: балерина, танцующая на стеклянном полу. Безусловно, справедливым может быть сравнение образа балерины с открывающимся и закрывающимся в такт прыжков цветком – символом прекрасного, подвергающегося дадаистскому снижению (где вместо пестиков видны две ноги). Однако, не отрицая всего, что связано с механизмом снижения, этот образ все-таки требует дополнительного уточнения, тем более что отсылки к творческой практике одного из создателей фильма М. Дюшана весьма очевидны. В основу этого образа легли идеи художника, воплощенные в его знаменитой инсталляции, над которой он работал много лет – «Большое стекло» (Grande Verre) или «Новобрачная, раздетая своими холостяками, даже» (La mariée mise a nu par ses célibataires, même). Работа, выполненная в стекле, состоит из двух частей: верхней («области новобрачной») и нижней («области холостяков»). Каждый из объектов был представлен в виде механизма. Обращение к механизмам у Дюшана, да и у многих других дадаистов того времени, означало сарказм, усмешку, брошенную в адрес традиции (в отличие от поэтизации механизмов, например в конструктивизме). Две области разделены между собой стеклянной «перегородкой-охладителем». Над прикованными

внизу «холостяками» (Дюшан впервые написал этот механизм под названием «Мельница для какао-бобов №1») подвешена «невеста» («апофеоз девственности»), достигшая «цели своего желанья» и излучающая «кинематическое цветение» (намек на образ цветка в фильме очевиден – открывающаяся и закрывающаяся пачка балерины). Общий итог ее «великолепных вибраций» – «оргазм, который может (мог бы) вызвать ее падение».

На наш взгляд, именно эти дюшановские образы наиболее полно раскрывают смысл «Антракта». Инсталляция «Большое стекло» вошло в состав его знаменитого произведения «Зеленый ящик»¹⁸.

¹⁸ См. Примечания.

Вокруг «Большого стекла» Дюшана существует целый корпус литературы, интерпретирующей образы этой инсталляции. Обозначим лишь общий смысл основных версий. Как определял композицию сам автор, в инсталляции существует две области – верхняя и нижняя. Нижняя представлена, как и в фильме, взглядом холостяков, смотрящих с «неприличной» точки на невесту, находящуюся в верхней области. Этот взгляд связан не только со снижением, символической смертью, но и с еще очень важной темой, которая, как правило, всегда возникает параллельно с этим рядом (достаточно вспомнить основу карнавальской культуры) – темой эротики. Безусловно, она присутствует в качестве основной в этой инсталляции. Отсюда обилие психоаналитических трактовок этого произведения, декларирующих «комплекс мастурбации», «кастрационный миф» и пр. Кроме того, многие исследователи говорят об авторском пессимистическом взгляде Дюшана на любовь, для которого подлинное чувство невозможно, а также о теологическом смысле этой работы, в которой автор декларирует древнюю идею Верхнего и Нижнего миров.

Механизм действия данной инсталляции таков. С помощью «сквозняковых клапанов» невеста обменивается командами с «холостяцким механизмом». Проводником команд служит «Млечный путь». Девять «самцовых форм», заполненных светильным газом, выпускают его через капиллярные трубки. После того как газ подходит к ситу, он превращается во взрывчатую жидкость. В подготовке сит используется пыль, которая заливается лаком, для получения прозрачного цемента. Салазки совершают возвратно-поступательные движения по желобу. Это движение вызвано падением бутылок из-под бенедиктина, выстроенного по оси колеса водяной мельницы. Следствием этого движения становится раскрытие ножниц (вспомним «Мону Лизу» Дюшана и надпись L.H.O.O.Q.), вызывающее впрыск жидкости, которая устремляется вверх, проносясь мимо «глазных свидетелей» и до-

стигая тем самым области пушки. Отсутствующий наверху регулятор силы тяжести должен закрепиться в равновесии на одежде невесты: параллельно с этим на него воздействует боксерский поединок (здесь можно вспомнить и эпизод с перчатками из «Антракта»), разворачивающийся под ним. Одежя невесты – три плоскости, которые задействованы в зеркальной отсылке каждой капли впрыска. Верхняя надпись, опирающаяся на «Млечный путь», получается при помощи трех сквозняковых клапанов, состоящих из квадратов. Через них передаются команды, которые должны присоединиться к впрыску.

Одно из смысловых значений этой инсталляции раскрывает и уточняет другая работа, которая была установлена в Нью-Йорке на Пятой авеню в книжном магазине по случаю выхода книги А. Бретона. Дюшан, Матт и Бретон помещают в витрину обнаженный женский манекен без головы. Верхняя половина витрины находилась ниже уровня зрения прохожего, а для того чтобы ее рассмотреть, проходящий должен был нагнуться. В момент, когда прохожий нагибался, отражение его головы и туловище манекена соединились. Получалась женская фигура с мужской (как правило) головой. Это одна из причин возникновения андрогина в фильме «Антракт». Смотрящий, по мысли Дюшана, вступал таким образом в соитие, которое мыслилось аналогичным акту художественного восприятия.

* * *

Что для нас в данном случае является наиболее интересным – так это то, что и в этой инсталляции, и в «Большом стекле» разворачивается метафора кинематографа как нового вида искусства. Кинематограф, по сути своей, был близок Дада. Новое искусство использовало «непреобразованную художественно» реальность, не говоря уже о том, что сам механизм просмотра представляет собой тот же взгляд на окружающий мир через стекло. Теперь любой предмет, механизм мог стать «искусством». Это была новая формула видения, новая «машина зрения». В 1913 году Дюшан в витрине магазина увидел мельницу для помола кофе и изобразил этот отнюдь не художественный механизм на полотне, придав ему тем самым статус художественного объекта.

Дюшан создает новую визуалистскую метафору, новую «машину зрения», состоящую из трех элементов: объекта – стеклянной перегородки – наблюдателя. Что касается объекта, то теперь им может быть все что угодно (вплоть до механической метафоры вождения – образы новобрачной и холостяков). Нет больше особой художественной сферы. Стеклянная перегородка

ка – ее образ весьма похож на оптическую систему в фотографии и в кинематографе. С одной стороны, она почти не трансформирует предмет наблюдения, он словно перед нами, а с другой – бесконечно отдаляет его от нас. Мы можем видеть объект, но не можем прикоснуться к нему. С тем же сталкивается и человек на киносеансе – он видит окружающий мир, но этот мир находится словно «за стеклом». Поразительно, но именно стекло, прозрачный непроницаемый материал, отчуждающий реальность, превращает ее в объект нового интереса зрителя. Не смоделированный и созданный художником, как это было в традиционной

системе искусств, а мир, лишенный для человека тактильного контакта. Все, что мы видим и к чему не можем прикоснуться, становится для нас объектом зрительского интереса. Нас притягивает эта недоступность. Новая «машина зрения» была воплощением истинного фланерства. Человек, стоящий перед стеклянной витриной и наблюдающий за происходящим, лишенный возможности прикоснуться к объекту, превращался в «чистый глаз мира», в дюшановского холостяка. Но что еще принципиально отличает обычный взгляд от взгляда через стекло?

Сам Дюшан в своих дневниках указывает на двойственность впечатления, производимого предметами, выставленными за стеклом. Они «обнажены» и ка-

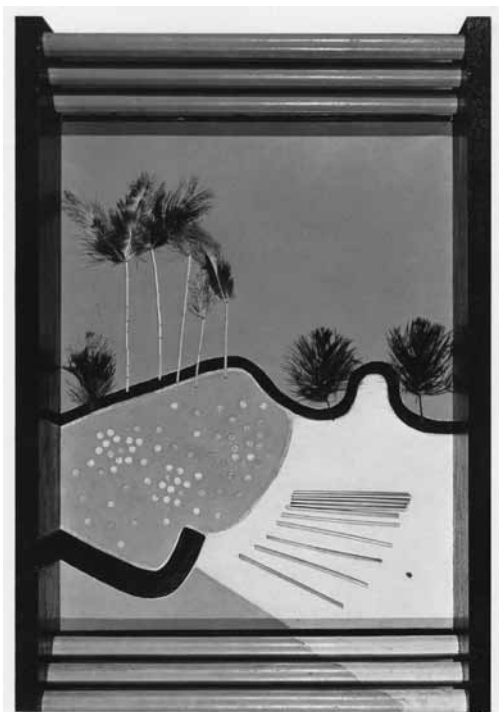
жутся доступными, но одновременно принадлежат «иному» пространству. Это один из секретов фланерства – превратиться в «чистый взгляд неучастия». Только тогда «мир этот» начнет превращаться в «мир другой». Здесь заключен фундамент типологии нового зрелища. Интересно, что Дюшан в своей инсталляции делает намек на принципиальное различие этих пространств. Нижняя часть «Большого Стекла» выполнена в трехмерном пространстве, в то время как верхняя часть под названием «новобрачная» – это проекция четвертого измерения в виде трехмерного геометрического сечения, которое, в свою очередь, было

редуцировано до двухмерности стекла, двухмерной тени изображения четырехмерного тела в зеркале. Дюшан иногда называл свое произведение «Задержкой» (Retard), что рифмуется по смыслу с «остановкой», «Антрактом». Стекло хоть и прозрачное, но прозрачное почти так же, как и кинематограф, – фиксирует, воссоздает окружающий мир, который почти такой же, как реальность. Весь вопрос в этом «почти». «Почти» и становится для Дюшана еще одной основой для возможности усложнить пространственное строение своей инсталляции. Когда в результате перевозки стекло треснуло и на нем появилась паутина из трещин, Дюшан заявил, что так даже лучше... Трещины подчеркивали это разделение, это «почти». Стекло как особая магическая субстанция пропускала взгляды холостяков, задерживая их на мгновение (задержка), а затем транслировала их дальше, но уже в ином пространстве. Что же это за стекло и следующая за ним область? По всей видимости, это метафоры сознания. Трансляция того, что запечатлевают камера, может превратиться в область сознания смотрящего. Интересно, что на Холостяков мы смотрим через стекло, а Новобрачную видим, словно в самом стекле. Тогда Стекло – это и есть Сознание. Таким образом, схема выглядит следующим образом: мы смотрим на Холостяков и видим далее их воображение, ментальный образ того, что видят они.

Кинокамера может транслировать нам не реальность как таковую, а само сознание. Зритель, в сущности, смотрит не на реальность, а на отражение сознания, на некий отпечаток иного сознания. Эта позиция переключается, в частности, с идеями Эмиля Вюйермоза, считавшего, что камера обладает механическим эквивалентом сознания. Дадаистский «Антракт», по своей сути, воспроизводил на экране ту самую ментальную сферу. Теперь кинематограф не является снятым на пленку театром и не слепым отражением действительности, отныне он может фиксировать то, что происходит в сознании человека. По своим задачам «Антракт» и преследовал эти цели – ему надо взорвать традиционную ментальность и предложить новый способ мышления, сопоставления объектов. То, что делается Дюшаном, Пикабиа и др. в литературе и живописи, повторяется в фильме.

* * *

Позиция Дюшана в «Большом стекле», по мнению многих исследователей, ироническая, высмеивающая традиционную культурную мифологию, сводящая культ к гротескному механизму. Кто-то считает «Большое стекло» ироническим образом современной любви. Ирония призвана исполнять роль отстра-



Ф. Пикабиа
«Перья»

нения, в чем (по мнению Дюшана) великое достоинство человека. Отсюда и метафора «Новобрачной» – раздетой и в то же время нетронутой, находящейся за стеклянной перегородкой, в то время когда холостяки «крутят свою мельницу для какао внизу».

«Антракт» частично пародирует ту же самую структуру и образы, являясь вариацией «Большого стекла». Он так же разделен на две части, повествует о двух мирах и построен по принципу разделения (есть мир верхний (крыши Парижа, балерина, яйцо, в которое надо попасть, и т.д.) и мир нижний (похороны, погоны – все это происходит на земле).

С другой стороны, Дюшан абсолютно увлечен своей «машинерией» и для него эти механизмы, «охлаждающее стекло», – новые многозначные метафоры мира и человека. Художник многократно возвращался к своему замыслу: «Я хотел сделать не картину для глаз, а картину, в которой краски были бы средством, но не целью сами по себе. То, что подобную живопись зовут литературной, меня не волновало; слово «литература» вообще-то имеет крайне туманный смысл, а здесь, по-моему, просто не подходит... Есть большая разница между живописью, обращенной к сетчатке, и живописью, которая переходит за пределы зрительного впечатления, – живописью, использующей краски на манер трамплина, чтобы прыгнуть дальше. Так делали ренессансные монахи. Их не интересовали краски. А интересовало выражение в той или иной форме идеи божества. Думая о другом и пользуясь другими средствами, я исхожу из того же: чистая живопись не интересует меня – ни сама по себе, ни как цель. У меня цель другая, я ищу комбинацию или, по меньшей мере, выражение, которое можно создать одним только серым веществом».¹⁹

«Большое стекло» ощутимо повлияло на многих художников, в частности, и на Ман Рея, который перерабатывает дюшановские образы в своем творчестве. Например, дюшановская балерина-новобрачная превращается у него в персонаж «Женщина-вода».

Но вернемся к фильму. За «стеклянной перегородкой» воды мы видим образ балерины (весьма схожий по внешнему облику с новобрачной). Необходимо отметить, что вообще образ женщины часто выступает у дадаистов, а позже у сюрреалистов, как фантазм – существо, находящееся между двумя мирами, в состоянии изменения, метаморфоз. Этот фантазм приобретает порой вид андрогина²⁰. Андрогин – один из кошмаров в снах-галлюцинациях сюрреалистов и, вместе с этим, веселый снижающий образ в дадаистской игре, сохраняющий эротические коннотации. Достаточно вспомнить женского двойника Дюша-

на – Рроз Селяви, инсталляцию с манекеном или его известные образы «Прекрасной Елены».

В картине возникает еще одна метаморфоза – голова женщины превращается в яйцо (излюбленная в будущем сюрреалистическая метафора), а водная гладь – в фонтан в балаганном аттракционе. Суть аттракциона заключается в том, что в яйцо надо попасть выстрелом из ружья (тема «Большого стекла»²¹). Изначально аттракцион попадания в цель был у Дюшана связан с мотивом поиска невесты. В разговоре с Жаном Шюстером Дюшан признался: «Фигуру невесты я нашел в тогдашних площадных балаганах. Сценки там разыгрывали куклы, нередко представлявшие свадьбу. Зрители швыряли в них шарами; самые меткие сшибали голову и выигрывали приз»²². Тема невесты, звучащая в «Большом стекле», безусловно, была связана с «аттракционом», где Жан Борлен в охотничьей одежде, с ружьем стоит на краю карниза. Он вскидывает ружье и никак не может прицелиться – яйцо множится. Кроме самой темы выбора здесь отражается интерес Дюшана к хронографическому представлению движения. Этим движением Дюшан увлекался еще в Мюнхене, когда появляется его «Обнаженная, спускающаяся по лестнице».

Превращения продолжают. Вода исчезает, она давала возможность держаться яйцу (здесь очевидное символическое разрушение водяной/стеклянной перегородки), и звучит выстрел (тема оргазма явна в контексте «Большого стекла»). Яйцо разбивается, из него вылетает голубь и садится на голову стреляющему, превращая его самого в мишень. Подобное сказочное превращение (в яйце утка и пр.) прозвучало, например, в творчестве Ф. Пикабия.

Если говорить о возможных смысловых значениях этого эпизода, то здесь (возможно) присутствует мотив выхода из «мужского круга». Выстрел по яйцу – это выбор невесты и прощание с «холостяками». Интересно, что стреляющий Жан Борлен одет в охотничью форму. Эта форма создает основу мужского сообщества, союза. Благодаря этому выходу он сам становится мишенью. На сей раз в качестве охотника выступает Пикабия. Он появляется на крыше с ружьем и стреляет в Охотника. Весьма показателен после этого выстрела взгляд камеры снизу (взгляд уже не подглядывающего, а взгляд смерти), снимающей падающего стрелка. Заключает этот эпизод взгляд на солнце, которое меркнет, означая конец мира, смерть.

Вторая часть фильма повествует о похоронах Жана Борлена. Вновь возникает тема подглядывания – у дам, выражающих свое соболезнование, поднимаются от ветра юбки. Абсолютно дада-

²¹ Скорее всего, именно благодаря ему возникают образы фонтана, выстрела, бокса, санной горки, похорон (гробовщик), исчезающего и появляющегося солнца (зонтик от солнца) и пр. – прим. авт.

²² Marc Décimo, Marcel Duchamp mis à nu. À propos du processus créatif, Les presses du réel, coll. «L'écart absolu / Chantier», Dijon, 2004.

¹⁹ Marcel Duchamp, Duchamp du signe, Flammarion, 1975.

²⁰ Философия образа андрогина, активно используемого авангардом, восходит к античным и библейским представлениям, служит введением в учение об Эросе (именно Эрос соединяет разрезанные половинки андрогин). Учение же об Эросе, которое развивается в «Пире» Платона и в других диалогах, связано с такими понятиями, как Единое, бессмертие души, истина. – прим. авт.

истская шутка, имеющая также отношение к теме «невесты и женихов».

На катафалке значатся инициалы его скорбящих друзей FP и ES (Франсис Пикабия и Эрик Сати). Кроме этого видна и подпись-звезда, принадлежащая Жану Кокто. Катафалк представляет собой скандал в стиле Дада – он запряжен верблюдом,

украшен хлебом и око-роками (один из провожающих не выдерживает и отщипывает кусочки). За катафалком выстраивается процессия, среди членов которой можно найти персонажей «Большого стекла». В процессии можно узнать писателя и сценариста Марселя Ашара, кинокритиков Жоржа Шаренсоля и Пьера Сиза.

Бег всей процессии (что кощунственно само по себе) снимается в режиме рапид (отсылающему нас к такому же снижающему взгляду, как взгляд снизу на балерину). В процессе движения катафалк случайно от-

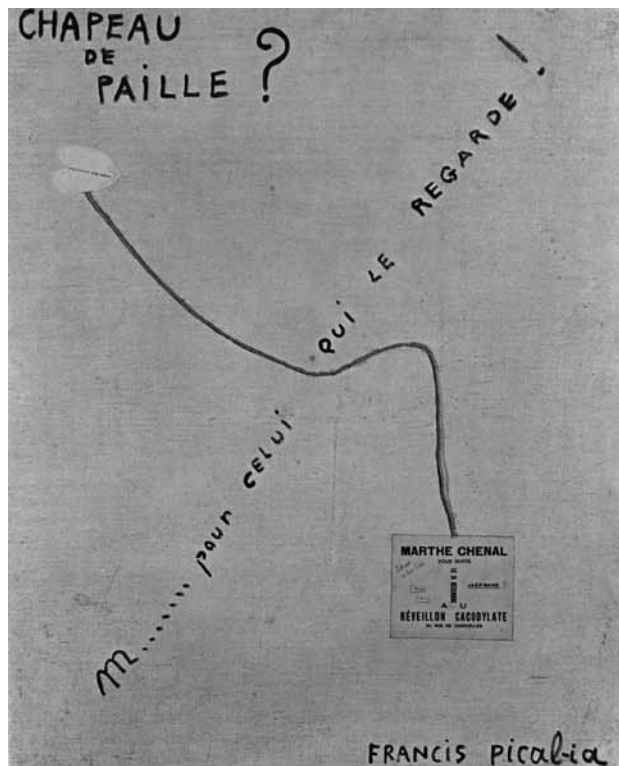
цепляется и начинает двигаться самостоятельно. Все бегут за гробом покойника – символической девственницей, принадлежащей иному миру. Найдя ее, догнав, они естественно должны все исчезнуть – символическое «охлаждающее стекло» ломается, что символизирует состояние оргазма/смерти. Во время погоны мы видим кадры, снятые в духе монтажного кинематографа с использованием субъективной камеры. Эти съемки воспроизводили впечатления Дюшана от его поездки на уик-энд в Юрские горы с Пикабия и Аполлинером. Быстрая поездка в автомобиле по Франции взволновала его, и он сочинил фантазию в прозе. В этой фантазии автомобиль, как животное, пожирает длинную, прямую, пустую дорогу, а лучи фар, как хвост кометы, устрем-

ляются вперед в кажущуюся бесконечность. Нечто подобное авторы пытаются воссоздать и в фильме «Антракт»: американские горки, бешеная скорость движения, мелькание пейзажей.

Наконец, во время движения гроб выпадает из катафалка и оказывается на поляне, где его находят преследователи. Неожиданно открывается крышка, и появляется покойник Жан Борлен, одетый как фокусник у Мельеса и с волшебной палочкой в руках. После ее прикосновения исчезает каждый из преследователей, а затем и сам Борлен.

Нельзя не признать тот факт, что фильм представлял собой особую киноверсию «Большого стекла» М. Дюшана, посвященную «невесте» и «холостякам», в основе сюжета которой лежит символический мотив «соития», а момент его наступления сопровождается смертью. Погибает «охотник», выбравший невесту, и исчезают все догнавшие гроб – воскресший покойник уничтожает и себя, и окружающих.

Главное принципиальное отличие «Антракта» от «Большого стекла» заключено в том, что в фильме происходит символическое разрушение стеклянной перегородки, в результате чего мир дадаистской фантазии поглощает все вокруг. Пространство «невесты» – своего рода волшебная палочка, способная победить этот мир, разрушив традиционные понятия и связи, что и является основной целью Дада.



Ф. Пикабия
«Соломенная шляпа»

ПРИМЕЧАНИЯ:

18. «Зеленый ящик (*La boîte verte*) содержит 69 тем и имеет идентификационное клеймо: «выполнено Марселем Дюшаном/ Прооз Селяви» (*de par Marcel Duchamp/ Rose Selavy*). Эротика является одной из главных скреп этого произведения (уже цифра 69 имеет явную эротическую коннотацию). Прооз Селяви – женский двойник Дюшана. Конечно, роза – древний и весьма емкий символ. Это цветок, выросший на могиле Адониса и воплощавший в себе два начала, – любовь и смерть. Его активно использовали на протяжении многих веков, и образ этот не был обойден сюрреалистами. Но, как и многие другие образы художника, его псевдоним был основан и на анаграмматическом строении: *Rose Selavy* (или в грамматически нормализованном виде – *Rose c'est la vie* (*Poza – это жизнь*), также может читаться как *Eros c'est la vie* (*Эрос – это жизнь*). Есть и еще вариант – «*d'argose*» и «*c'est le vit*» «поливать – жить». Поэтому он добавляет второе r. Кроме этого, в имени содержится еще одно значение, важное для Дюшана. В 1921 г., когда он подписал свое первое письмо *Rose Selavy*, а до этого у него встречалась подпись *Marsélavy*. Понятно, что *Mar*, означало Марсель, а вместе «*Марсель – это жизнь*». Но в имени *Rose Selavy* и *Marsélavy* содержится одно общее слышащееся – *сель* (*один*). Одиночество. Само название инсталляции также представляет собой различные анаграммы: *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* может прочитываться как *Marcel y est mis à nu mais par terre* (Марсель здесь обнажен, но не повержен). На все вопросы о значении последнего слова *même* (даже) Дюшан обычно отвечал, что ввел его для того, чтобы внести элемент бессмысленности в эту фразу. Но, если обратиться к частичным анаграммам и отбросить оборот «раздетая своими холостяками», то мы сможем прочесть *La mariée même* (а на слух понять, как *La mariée m'aime*, что значит «Новобрачная меня любит»). Интересно само слово *célibataires* (холостяки) после акрофонической перестановки превращается в *ses bites à laire* (досл. – мужск. полов. орган в эрегированном состоянии). Теперь становится понятным странное употребление образа холостяков. Кроме этого *La mariée* (...) *célibataires* образуют имя самого Дюшана и создают его образ. Марсель (*Marcel*) – *mariée* плюс *célibataires* (кроме этого, имя Марсель может прочитываться как аббревиатура (*Холостой жених*). Ограничимся вышеуказанными расшифровками и обратимся к следующему вопросу – имеет ли образ новобрачной конкретного адресата, кроме своего обобщающего значения? По всей видимости, да. Это его сестра Сюзанна. Дюшан был чрезвычайно привязан к ней. Когда она вышла замуж, Дюшан посвятил ей целый цикл картин и инсталляций: «Девственница», «Переход от девственницы к невесте», «Невеста, раздетая своими холостяками, одна в двух лицах», «Печальный молодой человек в поезде», «Дульсинья», «Ивонна и Мадлен в осколках», «Соната», «Портрет отца», «Король и ферзь, пронизанные стремительными обнаженными», «Шахматисты», «Обнаженная, спускающаяся по лестнице».

ОБЛАСТЬ «НЕВЕСТЫ» (верхняя половина стекла):

1. Невеста («Подвешенная бабенка», в виде цилиндра) а) Оса или Цилиндр секса
2. Верхняя надпись, получаемая с помощью трех сквозняковых клапанов и окруженная Млечным путем (кинематическое цветение)
3. Всасывающие поршни или Сети
4. Девять пулевых отверстий
5. Одежние Невесты
6. Пластинчатый охладитель
7. Горизонт
8. Район картины отбрасываемых теней
9. Район зеркального отображения скульптуры капель
10. Жонглер с силой тяжести (также называемый Тренером, Торговцем, или Опекуном силы тяжести)

АППАРАТ ХОЛОСТЯКОВ (нижняя половина стекла):

11. Девять яблочных форм (или Матрица Эроса), образующие Кладбище униформ и ливреи а) Священник; б) Посыльный; в) Жандарм; г) Кирасир (Кавалерист); д) Полицейский; е) Гробовщик; ж) Лакей (Слуга в ливрее); з) Кондуктор автобуса и Станционный смотритель (есть варианты: жандарм, кирасир, страж порядка, священник, разносчик кофе, посыльный из галантерейного магазина, лакей, факельщик из похоронного бюро, начальник вокзала)
12. Капиллярные трубки
13. Сита, или Зонтики от солнца (внутри них находятся дренажные стоки)
14. Мельница для какао-бобов: а) Рама в стиле Людовика XV; б) Катки; в) Галстук; г) Штык; д) Ножницы
15. Район водопада
16. Диван-качалка (Колесница или Сани): а) Колесо водяной мельницы; б) Бегунки, скользящие в канавке
17. Глазные свидетели: а) Таблица окулиста; б) Таблица окулиста; в) Таблица окулиста
18. Район Насоса-бабочки
19. Санная горка (или Штопор, или Отводящие стоки)
20. Район трех ударов (или всплесков)
21. Груз с девятью отверстиями
22. Мандала (увеличительное стекло, фокусирующее Всплески)
23. Камешки
24. Матч боксеров: а) Первый стержень; б) Второй стержень
25. Район скульптуры капель
26. Район эффекта «Уилсона-Линкольна». Элементы под №№10 и 18–26 не были закончены в «Большом стекле» (1915–1923)

ЛИТЕРАТУРА:

1. Хюбнер К. Истина мифа, Пер. с нем. – М.: Республика, 1996.
2. Breton André « Les mots sans rides « Littérature, 2e série, № 7 (décembre 1922).
3. DADA almanach Richard Huelsenbeck Ed: Les presses du réel – Avant-gardes, Champ Libre edition , Paris, 1980.
4. Duchamp Marcel, Duchamp du signe, Flammarion, 1975.
5. Fauchereau Serge, Picabia, éditions Cercle d'Art, Paris, 2002.
6. Man Ray. Autoportrait. Paris. Robert Laffort. 1964.
7. Picabia Ecrits, deux volumes. Ed. Olivier Revault d'Allonnes et Dominique Bouissou. Paris, Belfond, 1978.

КИНОБИЗНЕС
СТРАТЕГИЯ И ТАКТИКА УПРАВЛЕНИЯ