

Виноградов Владимир Вячеславович

### **РОЖДЕНИЕ ВТОРОЙ ВОЛНЫ ФРАНЦУЗСКОГО КИНОАВАНГАРДА**

Статья посвящена самым первым работам "второй волны" французского киноавангарда, начавшейся с дадаистских экспериментов. Художественная практика дадаизма становится основой для обновления существующей модели кинематографа 1920-х гг. В статье уделяется место не только описанию общей ситуации, связанной с возникновением авангарда, но и разбору некоторых знаковых работ этого направления.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2011/2-2/10.html](http://www.gramota.net/materials/3/2011/2-2/10.html)

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2011. № 2 (8): в 3-х ч. Ч. II. С. 38-43. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2011/2-2/](http://www.gramota.net/materials/3/2011/2-2/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_hist@gramota.net](mailto:voprosy_hist@gramota.net)

Итог фильма - это превращение классицистского сада в барочное пространство. Где уже сами газоны, клумбы, бассейны начинают напоминать зеркала в оправе. Зеркала - таинственные объекты, умножающие героев и одновременно делающие их призраками. Это отражение как раз и есть элемент, создающий предельность классической формы, уводящий их в область кажимости. Создается атмосфера, в которой отсутствует личностная воля. Ж. Делёз назвал персонажей Рене и Робб-Грийе «зомби», подчеркивая кататоническую<sup>1</sup> природу образов «Мариенбада». Они находятся в странном состоянии некоего сна, в котором словно плывут по течению, не имея возможности и желания остановиться. Это - специфическое обезволивание, слияние, подчинение внешней силе, которая, соединяя реальность и фантазию, предмет и человека, превращает их в бесконечную барочную складку. Все происходит словно во сне, по воле некоей таинственной силы, разыгрывающей это представление. Герои теряются в парке, в котором, казалось, невозможно потеряться. В нем нет ни цветка, ни дерева, только гравий, мрамор и прямые линии, создающие пространства, плоскости «без единой тайны»...

#### Список литературы

1. **Рене Ален:** сборник. М.: Искусство, 1982.
2. **Робб-Грийе Ален.** В прошлом году в Мариенбаде / пер. с франц. В. Румянцевой. М.: Музей кино, 1999.
3. **Leperechey Sarah.** Alain Resnais: une lecture topologique. Paris - Montréal - Budapest: L'Harmattan, 2000.
4. **Oms Marcel.** Alain Resnais: biographie. Paris: Rivages, 1988.
5. **Roob Jean-Daniel.** Alain Resnais: biographie. Lyon: La Manufacture, 1986.

#### “NEW NOVEL” INFLUENCE ON ALAIN RESNAIS’S EXPERIMENTAL CINEMATOGRAPH

Vladimir Vyacheslavovich Vinogradov, Ph. D. in Art, Associate Professor

Sector of European Cinema of Research Institute of Cinematography  
Department of Film Art Study of All-Russian University of Cinematography named after S. A. Gerasimov  
vinogradov\_v.v@mail.ru

The article is devoted to the description of the period in the history of cinematograph (the end of the 50s - the beginning of the 60s), connected with the search of the new means of expressing “memory space” on the screen by the example of the French producer Alain Resnais’s creativity. Two of his works - “Hiroshima, my love” and “Last year in Marienbad” - are analyzed in this article.

*Key words and phrases:* baroque; existence; “new novel”; “new wave”, memory, temporality, classicism.

УДК 778.5

*Статья посвящена самым первым работам «второй волны» французского киноавангарда, начавшейся с дадаистских экспериментов. Художественная практика дадаизма становится основой для обновления существующей модели кинематографа 1920-х гг. В статье уделяется место не только описанию общей ситуации, связанной с возникновением авангарда, но и разбору некоторых знаковых работ этого направления.*

*Ключевые слова и фразы:* дадаизм; киноавангард; рейограмма; анаграмма; сюрреализм; хронотография.

**Владимир Вячеславович Виноградов**, к. искусствоведения, доцент  
Кафедра киноведения  
Всероссийский университет кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК)  
vinogradov\_v.v@mail.ru

#### РОЖДЕНИЕ ВТОРОЙ ВОЛНЫ ФРАНЦУЗСКОГО КИНОАВАНГАРДА ©

В период 1920-1922 гг. дадаизм становится самым популярным художественным течением в Европе. Возникший в Швейцарии, Дада уютно располагается в Германии и Франции.

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 Сандрар, 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.

© Виноградов В. В., 2011

<sup>1</sup> Кататонический синдром характеризуется возникновением у человека состояния «оцепенения», «восковой гибкости».

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.

«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 образом, 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.

Особый интерес в этой связи представляет теория «симультанеизма»<sup>1</sup>. 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» [4, р. 28].

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 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 драматургии<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Необходимо отметить, что в те времена поиски дадаистов, супрематистов, неопластицистов (Тео Ван Дусбург), кубистов, футуристов, абстракционистов, конструктивистов объединяла одна общая задача. Каждый из представителей этих направлений пытался преодолеть «тяжелый материальный монолит», «непроницаемый объем», лишив материю веса, расщепив ее на составные части, для того, чтобы она выступала носителем движения. Это движение, создаваемое объемными отношениями, становится символическим четвертым измерением (к трем измерениям объема). Все это должно было создать искомую «кинетическую пластику», которую предваряла особая «парящая пластика». Кинематограф, как он виделся многим, давал возможность открытия новых возможностей в формотворчестве. Работы Руттмана были первым шагом к созданию «кинетической пластики» - ему удалось расчлнить 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.

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 г. в Театре Мишель в Париже. Тристан Тцара, руководивший 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 «киноимпрессионизма» 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»<sup>1</sup>.

В своей книге «Автопортрет» Ман Рей рассказывал историю создания этой работы. Накануне вечера «Бородатое сердце» Тцара 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 тридцати 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 Рутгмана.

Что демонстрировала эта работа? Во-первых, входящие в моду эксперименты с фотограммами. Фотограмма давала возможность создать особые, 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 вероятностными 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», 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 пластика»). Вращающиеся горизонтальные и вертикальные пластины должны были, по мысли создателя, организовать «свободный объем» - новое пространство, лишенное веса, монолитности и т.д. Этому «свободному объему» 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, преломляющиеся 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.

<sup>1</sup> «Рейограмма» - особая техника фотографии. М. Рей изобретает ее и называет в честь себя - предметы укладываются на фоточувствительную бумагу и композиция «засвечивается». - Прим. авт.

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 киноманifestов. Известный меценат Рольф де Маре, руководитель труппы Шведского балета (долго сотрудничающий 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» (весьма благожелательно принятый Дада), что и послужило причиной его выбора на должность режиссера.

Сценарий был написан Ф. Пикабия, вдохновившимся текстом известного писателя-авангардиста Блеза Сандра «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 Маами, Рольф де Маре, писатель Пьер Скиз.

Фильм предполагалось демонстрировать в перерывах между актами балета, отсюда и первое значение названия «Антракт». 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 - расхохотаться...» [9, р. 22]. Пикабия называет эту работу «мгновенным балетом в двух актах с кинематографическим антрактом и хвостом собаки Франсиса Пикабии» [Ibidem, р. 24]. Упоминание о хвосте собаки Пикабии отсылало к другому известному манифесту 1913 года, написанному Тристаном Тцара, где, давая определение Дада, тот писал: «Дада - это хвост священной коровы у племени Кру, 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» [4, р. 28].

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 пощину 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»: «Пикабия, 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» [9, р. 265].

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 отчасти 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 суеверию стало необходимо нечто крайне ему противоположное. (...) Официальная вера в непогрешимость разума, логики и причинности представлялась нам абсурдной...» [2, с. 285]. Ему вторит Пикабия: «Разум являет нам в своем свете вещи такими, каковы они не суть в действительности. Но все же: каковы они в действительности?» [9, р. 43].

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 подписью 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.

Приведем еще несколько примеров такого рода загадок. В фильме «Антракт» возникает 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 Дюшаном в картине «L.H.O.O.Q.», представляющей собой копию знаменитой картины Леонардо «Мона Лиза» с пририсованными усами и бородой<sup>1</sup>. Одно из смысловых значений этой картины 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 соединялись. Получалась женская фигура с мужской (как правило) головой. Смотрящий, по мысли Дюшана, вступал таким образом в соитие, которое мыслилось аналогичным акту художественного восприятия.

Надо подчеркнуть, что отсылки к творческой практике М. Дюшана в «Антракте» весьма очевидны. Образ балерины - центральный. В основу его 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 «Мельница для какао-бобов № 1») подвешена «невеста» («апофеоз девственности»), достигшая «цели своего желания» 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».

Инсталляция «Большое стекло» входила в состав его знаменитого произведения - «Зеленый ящик»<sup>2</sup>. На наш взгляд, именно эти дюшановские образы наиболее полно раскрывают смысл «Антракта».

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> «Зеленый ящик (*La boîte verte*) содержит 69 тем и имеет идентификационное клеймо: «выполнено Марселем Дюшаном / Рроз Селяви» (*de par Marcel Duchamp / Rose Selavy*). Эротика является одной из главных скреп этого произведения (уже цифра 69 имеет явную эротическую коннотацию). Рроз Селяви - женский двойник Дюшана. 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* (Роза - это жизнь), также может читаться как *Eros c'est la vie* (Эрос - это жизнь). Есть и еще вариант - *d'arroser* 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 Sélavy*, а до этого у него встречалась подпись *Marsélavy*. Понятно, что *Mar* означало Марсель, а вместе «Марсель - это жизнь». Но в имени *Rose Sélavy* 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 прочитать *La mariée même* (а на слух понять, как *La mariée m'aime*, что значит «Новобрачная меня любит»). Интересно, что само слово *célibataires* (холостяки) после акрофонической перестановки превращается в *ces bites à l'aire* (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).

Интересно, что Дюшан в своей инсталляции делает намек на принципиальное различие пространств женихов и невесты. 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 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 запечатлевает 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.

Камера 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. Дадаистский «Антракт» по своей сути воспроизводит 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.

Собственно весь «Антракт» пародирует структуру и образы «Большого стекла». Он так же разделен на две части, повествует о двух мирах - есть мир верхний (крыши Парижа, балерина, яйцо, в которое надо попасть и т.д.) и мир нижний (похороны, погоня - все это происходит на земле). В основе сюжета 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.

#### *Список литературы*

1. Садуль Ж. Всеобщая история кино / пер. с франц.; общ. ред. и вступит. ст. С. И. Юткевича; фильмогр. ред. и коммент. Г. А. Авенариуса. М.: Искусство, 1958. Т. 1.
2. Хюбнер К. Истина мифа / пер. с нем. М.: Республика, 1996.
3. Breton André. Les mots sans rides // Littérature. 2<sup>e</sup> série. 1922. № 7. Décembre.
4. DADA almanach / Richard Huelsenbeck // Les presses du réel: avant-gardes. Paris: Champ Libre edition, 1980.
5. Duchamp Marcel. Duchamp du signe. Flammarion, 1975.
6. Ecrits critiques / préf. Bernard Noël; ed. Carole Boulbès. Paris: Mémoire du Livre, 2005.
7. Fauchereau Serge. Picabia: éditions Cercle d'Art. Paris, 2002.
8. Man Ray. Autoportrait. Paris: Robert Laffont, 1964.
9. Picabia Ecrits: deux volumes / ed. Olivier Revault d'Allonnes et Dominique Bouissou. Paris: Belfond, 1978.

#### **THE BIRTH OF THE SECOND WAVE OF THE FRENCH CINEMA AVANT-GARDE**

**Vladimir Vyacheslavovich Vinogradov**, Ph. D. in Art, Associate Professor

*Sector of European Cinema of Research Institute of Cinematography  
Department of Film Art Study of All-Russian University of Cinematography named after S. A. Gerasimov  
vinogradov\_v.v@mail.ru*

The article is devoted to the very first works of the "second wave" of the French cinema avant-garde, which was started with Dadaistic experiments. Artistic practice of Dadaism becomes the basis for the renewal of the existing cinematograph model of the 1920s. In the article the author pays attention not only to the description of the general situation connected with the avant-garde origin but also to the analysis of some of the symbolic works of this trend.

*Key words and phrases:* Dadaism; cinema avant-garde; rayogram; anagram; surrealism; chronotography.