

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО МАН РЭЯ 1920-х ГОДОВ: ОТ ФОТОГРАФИИ К КИНЕМАТОГРАФУ

Статья посвящена художественному эксперименту в области фотографии и кинематографа, проводимому в Париже 1920-х годов Ман Рэем, «классиком» французского авангарда американского происхождения. Новаторские фототехники и светотеневые эффекты, дополненные движением кинопленки, получают развитие в экспериментальных фильмах Ман Рэя «Возвращение к разуму» и «Эмак Бакия».

Новаторские тенденции в искусстве европейского модернизма получили яркое воплощение в творчестве Ман Рэя, талантливого художника американского происхождения, ставшего одним из основоположников французского визуального авангарда еще до своего прибытия в Париж в начале 1920-х годов. Так, уже в 1913 году молодой американец «писал в расплывчатой кубистской манере; не сколькими годами позже он создавал абстрактные образы расплывчато агрессивных механических фигур и странных объектов»¹.

Бунтарь от природы, Ман Рэй инстинктивно отрицал любые художественные влияния. Тем не менее, он с готовностью откликался на появление в искусстве инновационных техник и приемов, используя их в собственном творчестве. Квинтэссенция мировоззрения художника сводится к непреходящему стремлению «освобождаться от любых ограничений и концентрироваться на осознании мгновения, ибо именно в мгновении реализуется истинная суть творческого акта»². Небольшие идеи, «осенявшие» Ман Рэя в такие моменты прозрения, преломлялись сквозь призму присущего художнику ярко выраженного рационализма. Одновременный интерес к искусству и науке, совмещенный с активно деятельным отношением к миру, вдохновлял его на опыты с самыми разными художественными материалами и жан-

рами как по отдельности, так и в сочетании друг с другом.

«Урбанист-мечтатель», Ман Рэй мог в равной степени наслаждаться «кухонными объектами, друзьями, знаменитостями, любовницами, предметами искусства, оранжерейными цветами и идеями, почерпнутыми из науки»³. Гармоничное сочетание тонкого художественного вкуса, склонности к новаторству и американского практицизма довольно быстро принесло ему славу и как художнику-авангардисту, и как популярному фотографу, выполнявшему на заказ портреты богатых клиентов и работавшему по контрактам в модных журналах.

Произведения Ман Рэя почти всегда представляют собой увлекательную и непрекращающуюся игру между художественными жанрами, формами и материалами. Так, фотография у него приближается к живописи, живопись цитирует фотографические эксперименты, работы двухмерного плана порой оптически трансформируются в трехмерные скульптуры, а знаменитые «объекты» необъяснимым образом превращаются в картины. При этом целью Ман Рэя является не «имитация одного художественного языка посредством другого, а стирание граней как между высоким и низким искусством, так и между различными медиа»⁴.

Подобное мировоззрение неизбежно заставляло художника обращаться к са-

мым современным средствам выражения и работать с ними так, как мало кому удавалось ранее. Сделав фотографию своим основным творческим занятием в Париже 1920-х годов, Ман Рэй начал серию экспериментов с целью создания «образа, который сохранял бы двойственность освещенных объектов посредством включения теней»⁵. Художник интерпретировал фотографию как, прежде всего, запись света, поэтому неудивительно, что вскоре свет стал и главным материалом, и главной темой его творчества: «он играл с переходами от белого к черному и с их динамическими оппозициями. Отсюда та значимость, которую он придавал различным оттенкам серого и градациям света»⁶.

Своеобразная «зачарованность» игрой света и тени позже будет определять большую часть творчества Ман Рэя, выходя за рамки фотографии и распространяясь на произведения иных видов искусства. Тем не менее, в начале 1920-х годов именно фотография позволила художнику создать ряд интересных техник, основанных на корреляции различных градаций света. Так, исследование возможностей смазанного фокуса помогло Ман Рэю показать фотографируемый объект в визуальном слиянии с фоном. *Соляризация*, изобретенная им лично, также позволяла разрушать четкие пластические образы, создаваемые фотокамерой, путем «затушевывания средних тонов и подчеркивания светотеневых контрастов по краям», в результате чего «фигуры трансформировались в серебристые силуэты»⁷.

Эксперименты Ман Рэя в области фотографии часто проходили в тесной параллели со все еще актуальными инновациями в современном художнику изобразительном искусстве: «В соляризациях Ман Рэй нашел фотографическую аналогию механизации фигуры, прису-

щей кубистской живописи и скульптуре»⁸. Однако наиболее радикальной техникой, впоследствии нашедшей отражение в кинематографических опытах художника, стали *рэйографы*.

Прием был открыт абсолютно случайно, что придало ему еще большую значимость в глазах увлеченного дадаизмом Ман Рэя. Суть техники сводится к размещению объектов на поверхности неэкспонированной пленки, которая затем освещается короткой вспышкой: в результате предметы оставляют на пленке отпечатки своих форм без участия камеры. Позитивный кадр дает хорошо очерченную белую форму на темном фоне, в то время как негатив переворачивает соотношение цветов. Получившиеся формы являются не художественными изображениями в привычном смысле слова, а точными физическими отражениями реальных объектов.

Вскоре после изобретения *рэйографов* лидер дадаистов Тристан Тцара предложил включить их в первый фильм Ман Рэя «Возвращение к разуму» («Le Retour à la raison»), премьера которого состоялась на скандально известной дадаистской вечеринке «Бородатое сердце» («Le Coeur à barbe») в июле 1923 года. Сама идея не встретила сопротивления в душе художника, который мечтал попробовать себя в молодом тогда виде искусства и даже отснял несколько сцен к тому времени, когда Тцара обратился к нему. Кинематограф, способный дать новое направление эксперименту со светом и тенью, привлекал Ман Рэя возможностью вдохнуть жизнь в статичные фотографии: «Моим намерением было привести в движение композиции, которые я создавал в фотографии»⁹.

В целом творчество Ман Рэя в 1920-е годы можно определить как нарастающий вызов общепринятым художественным процессу, равно как и традици-

онному соотношению между инструментом, материалом и произведением. Опираясь на теорию знака Пирса, Ж.-М. Буур проводит любопытную параллель между *аэрографами* Ман Рэя (то есть картинами, созданными без кисти) и *рэйографами* (то есть фотографиями, сделанными без фотоаппарата), которые, в конечном итоге, привели к созданию фильма, частично снятого без камеры: «В каждом случае речь идет о создании знака, принадлежащего к категории, которую Пирс квалифицирует как индекс: такой знак характеризуется конкретной физической смежностью со своим референтом»¹⁰. Ман Рэй «последовательно релятивизирует и обесценивает» индексный знак, в конце концов даже «приостанавливая миметические отношения, на которых основана большая часть традиционного искусства», и освобождая таким образом место для «иконических знаков по терминологии Пирса»¹¹.

С какими бы медиа Ман Рэй ни работал, он всегда подчеркивал их суть, конкретность и физическую ощущимость материала, особая организация которого порождала определенное художественное значение. Так, иногда художник использовал кинопленку как бумагу для письма. Написанные на негативе при проекции фразы переворачивались и становились нечитаемыми, но сам факт их присутствия на пленке усиливал ощущение ее материальности. Кроме того, именно нечитаемость фразы, ее очевидная бессмысленность помогала разрушить любую предполагаемую нарративность, так же как и любую попытку зрителя идентифицироваться с художественным миром фильма.

В этой связи ироническое название первого фильма Ман Рэя может быть интерпретировано как оригинальное восприятие первичного кинематографи-

ческого материала, то есть игры света на поверхности материальных объектов. *Возвращение к разуму* в буквальном смысле возвращается к теоретической точке отсчета кинематографа как вида искусства. Все образы в этом коротком фильме основаны на игре света, проецируемого на различные по форме и текстуре поверхности. Ман Рэй не делает попытки выстроить художественное пространство произведения путем использования кадров с противоположно направленными планами или субтитров. Созданный в течение ночи накануне показа фильм является сложным коллажем из *рэйографов*, приведенных в движение, и кадров, изображающих ряд двух- и трехмерных произведений Ман Рэя.

Вне сомнения, влияние предшествующих экспериментов в фотографии на кинематографическое творчество художника было весьма ощутимым и многогранным как на уровне съемки, так и на уровне монтажа: «Отталкиваясь от фотомонтажей, Ман Рэй полагал, что киномонтаж должен (совсем как «rapiers collés»¹² Макса Эрнста или «монтажи из слов» в стиле «Изысканного трупа»¹³) давать эксклюзивные эффекты, рожденные в случайных оппозициях. Тем более, что только что изобретенный им *рэйограф*, обыгрывающий фотографические реалии, добавлял к необычности монтажа необычность систематических деформаций»¹⁴.

Так, несколько *рэйографов*, «смонтированных» в единую последовательность, дают эффект «танцующих» форм на экране благодаря легким вариациям в расположении исходных объектов в каждом отдельном кадре. Однако даже чередуя позитивные и негативные слайды, Ман Рэй мог создать лишь несколько минут проекции. Процесс оказался слишком трудоемким и малоэффективным для нужд кинематографа, что стало при-

чиной отказа художника от использования *рэйографов* как ведущей кинематографической техники. Тем не менее, их непредсказуемая природа зачаровывала Ман Рэя: угадать, как именно они будут смотреться при проекции, было практически невозможно. Для художника-экспериментатора большой процент непредсказуемости в кино был решающим: «Все фильмы, которые я снял, были во многом импровизациями. Я не писал сценария. Это было автоматическое кино»¹⁵.

Возвращение к разуму начинается с демонстрации соли, рассыпанной на пленке: при проекции она смотрится как мерцающее поле из белых крошек на черном фоне, ставя под вопрос саму изобразительную природу кино. Далее Ман Рэй исследует художественный потенциал различных объектов, беспорядочно размещенных на пленке: черная канцелярская кнопка вращаясь описывает круг по белому экрану — каждый раз она по-разному расположена в кадре, производя «скачущий» эффект. Затем экран оживает «дождем» из черных падающих гвоздей. Последовательность *рэйографов* повторяется в позитивной версии: теперь те же самые объекты белого цвета мелькают на черном фоне, прерываясь лишь однажды неразборчивой надписью, сделанной рукой Ман Рэя.

Исследование возможностей света и тени продолжается в более традиционной кинематографической манере: кадры с фонарями наочных улицах текут в съемки огней вращающейся карусели. Симметричные круглые формы рядами заполняют экран. Идеи, затронутые в абстрактных кадрах с *рэйографами*, подхватываются, таким образом, и в реалистичных эпизодах: игра света и тени при движении по кругу становится основным предметом съемок. То, что Ман Рэй отснял эпизоды с вра-

щением еще до предложения Тцара участвовать в дадаистском вечере, предполагает серьезность и длительность увлечения художником этой идеей.

В «Возвращении к разуму» Ман Рэй снимает свою работу «Танцовщик/Опасность» (*«Dancer/Danger»*) (1920), создавая иллюзию движения путем формирования дымовой завесы перед картиной, ибо вращать ее перед камерой было вряд ли возможно. Не могло вращаться и напечатанное дадаистское стихотворение художника, состоящее из точек и тире, поэтому его привели в движение, покачивая из стороны в сторону. Следующая последовательность *рэйографов* демонстрирует ряд геометрических форм и уже знакомые соляные поля, продолжая игру света и тени, оживленную вращением.

Затем рулон бумаги в вертикальном положении раскручивается перед камерой. Подвешенная на веревке коробка для яиц, вращаясь, отбрасывает причудливые подвижные тени на стену, служащую фоном. Короткий фильм заканчивается кадром с обнаженным женским торсом: женщина стоит у окна, занавешенного тюлем, который пропускает дневной свет внутрь комнаты. Медленно поворачиваясь из одной стороны в другую, тело женщины выступает в роли экрана для мягких круглых теней от рисунков на тюле.

В «Возвращении к разуму» камера Ман Рэя не вращается вокруг объекта съемки: обычно предмет сам движется перед статичной камерой. В большинстве кадров камера расположена настолько близко к объекту, что он фактически заполняет собой экран. Обе особенности съемок явно унаследованы художником из фотографии. Преобладание крупного плана, так же как и специфика монтажа, обеспечивает связку между эпизодами: предположительно наудачу выбранные

объекты объединяет манера съемок и однородность движения, преимущественно вращательного. Так, кружящаяся в воздухе коробка для яиц, отбрасывающая причудливые тени на стену, ассоциируется с покачивающимся из стороны в сторону женским торсом перед туловищем занавеской; вращающаяся карусель предполагает визуальную параллель с поворачивающимся абажуром и так далее.

В целом, несмотря на то что фильм был собран очень быстро и не очень хорошо принят авангардной аудиторией, «Возвращение к разуму» стало для Ман Рэя важным творческим опытом. Длящийся всего несколько минут фильм содержит множество тем, мотивов и приемов, получивших развитие в последующем кинематографическом творчестве художника. Неслучайно немалая часть «Возвращения к разуму» была использована в более длинном и детально структурированном фильме Ман Рэя «Эмак Бакия» («Emak Bakia») (1926).

«Возвращение к разуму» не было единственным источником автозаимствования для Эмак Бакия. Историческое свидетельство гласит о том, что в 1924 году Ман Рэй снял еще один экспериментальный фильм под названием «О чем мечтают юные фильмы» («À quoi rêvent les jeunes films») в соавторстве с Анри Шометтом. Однако, по завершению проекта финансировавший его граф Этьен де Бомон решил присвоить фильм и демонстрировать под своим именем. Разъяренные Ман Рэй и Шометт выкрали свое произведение у Бомона и разрезали его на части. Эпизоды, снятые Шометтом, позже превратились в «Пять минут чистого кино» («Cinq minutes de Cinéma Pur») (1925), а секции Ман Рэя вошли в его новый фильм «Эмак Бакия», заказанный Артуром Вилером, биржевым магнатом, считавшим кинемато-

граф «будущим всего производства искусства и денег»¹⁶.

Ман Рэй подошел к новой задаче в характерной ему манере, пользуясь случайным стечением обстоятельств и неупорядоченными идеями, что привело к созданию «попурри из эпизодов». Художник признавался, что не планировал ничего заранее, черпая вдохновение из съемок окружающей его действительности: «Я очень люблю отправляться на поиски приключений с камерой в руках. Новое есть всегда, везде. Достаточно оглянуться вокруг»¹⁷.

Основанный на предыдущих киноэкспериментах Ман Рэя «Эмак Бакия» не является ни абсолютно абстрактным, ни привычным повествовательным фильмом, рассчитанным на массовую аудиторию. В то же время, он явно использует элементы обоих подходов: манипулируя возможностями кинематографа, художник создает компиляцию из сатирических кадров и искажений, представляющих свет как основной визуальный и эмотивный компонент фильма. В программе для первых показов «Эмак Бакия» в Париже и Нью-Йорке автор поясняет, что фильм должен был дать «паузу для размышления о современном состоянии кинематографа»¹⁸. Художник также заявляет, что «Эмак Бакия» — это «фильм, состоящий из импровизаций в пространстве нескольких квадратных футов, снятый с образов, проходящих мимо. Если экран <...> внезапно убрали бы, проекция фильма в пустое пространство не потеряла бы ни капли смысла»¹⁹.

Последнее высказывание имеет особую значимость в свете глубокого понимания Ман Рэем многогранного потенциала кинематографа как вида искусства. Проекция фильма «в пустое пространство» обычно понимается как радикальный художественный эксперимент, характерный, в частности, для со-

временного искусства видеосталляций. Ман Рэй же серьезно планировал нечто подобное уже в 1920-е годы. Так, в 1928 году в Париже граф и графиня Пекки-Блант выступали хозяевами костюмированного бала, по условиям которого все гости должны были явиться в белом. Некоторые устные свидетельства гласят, что Ман Рэй присутствовал на балу и пытался использовать в качестве экрана танцующие пары, одетые в белое: «Из высокого окна Ман Рэй проецировал классический фильм Мельес, раскрашенный вручную, прямо на гостей вечеринки, трансформировавшихся с помощью букв из титров немого фильма в одушевленный алфавит, танцующий под музыку»²⁰.

Работая над «Эмак Бакия», Ман Рэй не забывал и о более характерной для своей эпохи проблематике. Подзаголовок «кинопоэма» подразумевал, что новое кинематографическое произведение должно было поэтически выражать идеи сюрреализма. В каком-то смысле «Эмак Бакия» может пониматься как исследование потенциала камеры для трансформации привычной действительности, то есть создания *сюрреальности*. На протяжении всего фильма довольно узноваемые образы противопоставляются друг другу и превращаются в незнакомые путем кинематографической манипуляции и монтажа. Многие образы, связанные с тематикой зрения как такового, предполагают явно сюрреалистский взгляд на вещи.

Под аккомпанемент популярной в 1920-е годы джазовой музыки «Эмак Бакия» начинается с кадра с заглавием, двигающимся по волнобразно-вращательной траектории. Очевидно, такого эффекта Ман Рэю удалось достичь при помощи зеркал и искажающих линз. В первом же игровом эпизоде фильма задействованы съемки под необычным

углом, когда глаз режиссера дублируется «глазом камеры», перевернутым в зеркальном отображении: «Благодаря зеркальному эффекту образ предполагает двойное прочтение: автопортрет, вне сомнения, но также и перевернутый зрительный механизм; начальный образ сразу же становится метаязыком»²¹.

В высшей степени метафоричное и в то же время вполне реалистичное начало фильма сменяется абстрактной последовательностью *рэйографов* из соляных кристаллов. Насладившись в течение нескольких мгновений их игрой, камера Ман Рэя внезапно переключается на поле маргариток, нарочито противопоставляя абстрактные и узнаваемые образы. Направляя камеру сверху вниз, режиссер создает визуальную параллель между цветами и соляными частицами: и те, и другие заполняют собой весь экран, а кинематографическая последовательность выстраивается на основе однородности форм и текстуры снимаемых объектов.

Появляется и новый подход к съемкам движения по сравнению с «Возвращением к разуму»: камера описывает круг над полем маргариток. Природа движения, в особенности вращения, исследуется посредством *рэйографов* гвоздей и канцелярской кнопки из «Возвращения к разуму». Кружащиеся абстрактные белые формы на черном экране сменяются огнями в темноте, также двигающимися по кругу. Танцевальная музыка сопровождает необычный киномонтаж на протяжении всего фильма, вовлекая зрителя в процесс вращения на уровне подсознания и создавая общую игривую атмосферу. «Игривость» ночной жизни города иллюстрируется и кадрами бегущей по загибающемуся торцу высотного здания строкой рекламы, светящейся в темноте.

Игра света и теней, порожденная причудливыми геометрическими формами, также создает иллюзию вращения. Позже Ман Рэй писал о том, как собирал для фильма вспомогательную аппаратуру, вроде «искажающих зеркал, электрического вращающегося стенда, набора кристаллов»²², и специальные лампы. Вероятно, большинство абстрактных сцен снималось при их участии. Так, например, движение камеры по кругу вдоль озаренной плиссированной поверхности, сходной по текстуре с абажуром, явно снято с помощью искажающих линз и зеркал.

Первый более или менее нарративный сегмент в «Эмак Бакия» открывается образом глаз, отражающихся в фарах машины. Затем на экране появляется сам автомобиль: его ведет дама в черной маске — камера Ман Рэя намеренно фокусируется на прорезях для глаз. Дама за рулем — Роуз Вилер, жена Артура Вилера, финансировавшего проект. Она с готовностью согласилась участвовать в фильме, поскольку Ман Рэй категорически не желал привлекать к съемкам профессиональных актеров. Визуальный ряд подчеркивает связь между неожиданно и пугающе живыми «глазами» машины, с одной стороны, и пустыми глазницами маски странной женщины без лица — с другой: «Выводя на первый план метонимию, Ман Рэй осуществляет монтажный переход двумя наезжающими движениями камеры: первое — по направлению к механическому глазу автомобиля, второе — к замаскированному лицу Роуз Вилер»²³.

Искусно запутав зрителя, теряющего контроль над субъектом и объектом взгляда, Ман Рэй внезапно направляет камеру на быстро убегающее из-под колес автомобиля шоссе, обрамленное по краям деревьями. Свесившись через бортик, художник выбирает необычный

угол для съемок. Неожиданно в поле зрения появляется стадо овец, а в следующих кадрах камера уже смотрит на быстро приближающуюся машину снизу — очевидно, с дороги. Как будто испуганная чем-то, на ноги вскакивает свинья, гревшаяся на солнце. Затем все смешивается: смазанное движение вращающейся камеры предполагает столкновение машины с овцами. По воспоминаниям Ман Рэя, идея снять такую сцену появилась у него абсолютно случайно, когда Роуз Вилер и вправду чуть не врезалась в стадо овец на большой скорости: режиссер тогда «вышел из машины» и подбросил камеру «на тридцать футов в воздух, поймав ее снова»²⁴.

После импровизированного столкновения машина останавливается: из нее на землю начинают ступать бесконечные элегантные пары женских ног. Это одни и те же ноги, показанные несколько раз подряд с целью установления определенного ритма для последующей серии чередующихся друг с другом кадров крупного плана, в которых предположительно женские ноги танцуют чарльстон, а мужская рука играет на бандже. Чуть позже «женщина» (которая на самом деле оказывается мужчиной, переодетым в женскую одежду) идет из танцевального зала в будуар и садится перед зеркалом, где поправляет макияж, надевает украшения и причесывается. Закончив заниматься туалетом, «женщина» встает и подходит к открытой двери балкона.

Идя вразрез с ожиданиями зрителя, воспитанного классическим кинонarrативом, Ман Рэй не показывает ее выходящей на балкон из комнаты: новым объектом съемок становится пляж — на экране демонстрируются крупным планом морские волны, пена и ноги человека, лежащего на песке. При съемках моря камера описывает полный круг во-

круг своей оси, что вызывает определенную «потерянность» зрителя в пространстве фильма. Этот эпизод был, необычно для Ман Рэя, спланирован заранее, о чем гласит свидетельство самого художника: «Были и более тщательно спланированные эпизоды... вращающееся море, становящееся небом, тогда как небо становилось морем, и так далее, все приемы, которые могли вызвать раздражение у определенной части зрительской аудитории»²⁵.

Затем камера уходит под воду и, с помощью искажающих линз, показывает рыб, чьи движения порождают причудливые тени, вступающие в игру со снимаемыми объектами. Хотя фокус и темп съемок постоянно меняются, они неизменно возвращаются к сквозной теме осевого движения и света. Так, после длительной последовательности из узнаваемых образов людей и животных на экране появляется кадр с вращающимся произведением Ман Рэя — минискульптурой из пробок под названием «Идол рыбака» (*«Fisherman's Idol»*). Геометрические фигуры — конусы, сферы и цилиндры сняты на фоне кубистской картины художника «Танец» (*«Dance»*) (1915). Мужской манекен из коллажа «Деловой человек» (*«Homme d'affaire»*) «прыгает из положения стоя вверх и снова вниз, причем линии прослеживают его траекторию. Затем следуют импровизации с натюрмортом, изображающим игральные кости, и электрическим логотипом»²⁶.

Абстрактные формы вновь начинают чередоваться с кадрами вполне реалистичных образов: первый из них демонстрирует лицо пробуждающейся женщины, скрытое за веером, который медленно отводится в сторону. Женщина открывает глаза и растворяется в кадре с каруселью и вращающимися кристаллами, на поверхности которых играют све-

товые лучи и их отражения. Затем лицо женщины снова появляется на экране: на этот раз она быстро открывает глаза и улыбается, ее черты растворяются в цветке коралловой формы — хорошо освещенная астра или георгин светлого цвета четко вырисовывается на темном фоне. В следующем кадре лицо склоняется над руками, лежащими на столе: визуальные акценты сделаны на крупном перстне и губах женщины, начинаяющих шевелиться, как будто в попытке заговорить.

Эпизод весьма показателен с точки зрения вызова зрительскому восприятию: поскольку фильм не содержит традиционно выстроенного нарратива, то есть не «рассказывает историю» в привычном смысле, зритель знает, что «говорящая» женщина не обращается ни к какому другому персонажу внутри закрытого художественного пространства фильма. Напротив, ее лицо в кадре крупного плана, кажется, обращено прямо на зрителей, каждый из которых чувствует, что персонаж обращается лично к нему сквозь завесу экрана. Инстинктивно зритель пытается вслушаться, чтобы понять, что она говорит: немой фильм не оправдывает подобные зрительские ожидания, и вскоре женское лицо растворяется в ярком свете.

Какое-то время на экране игриво мелькают абстрактные вращающиеся поверхности и вспышки света. Затем внезапно и проекция, и музыкальное сопровождение обрываются. В полнейшей тишине на темном экране появляется титр «Причина этой экстравагантности» (*«La Raison de cette extravagance»*), вводящий последний «нarrативный» эпизод фильма. Под аккомпанемент «Вальса веселой вдовы» к двери здания на городской улице подъезжает машина, из которой выходит безупречно одетый дэнди (Жак Риго, в соответствии с исто-

рическими свидетельствами) с портфелем в руке и направляется к зданию. Оказавшись внутри, он открывает портфель и начинает извлекать из него огромное количество белых воротничков, методично разрывая их на части и бросая на пол. Напоследок Риго срывает воротник со своей белоснежной рубашки и поступает с ним аналогично.

На экране крупным планом демонстрируется танец двух воротничков, вертикально поворачивающихся в стороны и растворяющихся в некое подобие искаженных белых зарешеченных окон или сходных сложно идентифицируемых форм. Визуально похожие на воротнички фигуры продолжают вращаться в том же ритме. В следующей последовательности кадров сняты размытые человеческие фигуры: ориентируясь на руки и тени, ими отбрасываемые, камера направлена вверх. На этом этапе Ман Рэй сводит воедино две доминантные темы фильма, противопоставляя кадры, предполагающие человеческое присутствие, и абстрактные светотеневые вращения.

Дав «объяснение экстравагантности» «Эмак Бакия», которое ничего не объясняет, а продолжает эксплуатировать те же самые образы и приемы, Ман Рэй подчеркивает природу кинематографа как вида искусства. Игнорирование художником композиционных требований также демонстрирует его нежелание «удовлетворять эстетические аппетиты поклонников авангарда, равно как и радовать тех, кто просто надеялся увидеть фильм, в котором «все становится понятным», прежде чем он закончится»²⁷. Действительно, при том, что любой намек на связность кинодискурса в «Эмак Бакия» постоянно сводится на нет, в нем присутствуют несколько более или менее традиционно снятых эпизодов, введенных, по признанию самого режиссе-

ра, нарочно, «чтобы зрители не подумали», что он «слишком увлекся художественностью»²⁸.

Обманув таким образом все возможные зрительские ожидания, фильм заканчивается лицом «Кики с Монпарнаса» — Алис Прин, любовницы и модели Ман Рэя на момент съемок фильма, — в кадре крупного плана. Кики открывает глаза и закрывает их вновь: на ее веках нарисована еще одна пара глаз, иллюстрирующая один из главных концептов фильма — «завораживающую конфронтацию реального и воображаемого»²⁹. Как будто реагируя на шутку, заложенную в фильме, Кики широко улыбается: на ее зубах черными растворяющимися буквами написано слово «Конец» («Finis»).

Предвидя неоднозначную реакцию зрителя, Ман Рэй подготовил защиту своему фильму в самом названии: «Отвечая критикам, которые хотели бы осмыслить достоинства или недостатки фильма, можно просто перевести название «Эмак Бакия», старинное баскское выражение, которое было выбрано, потому что оно звучит красиво и означает: «Оставьте нас в покое»³⁰.

Будучи пародией на кинематограф на современной ему стадии развития, фильм Ман Рэя строится, прежде всего, как ряд визуальных, а не тематических ассоциаций. Так, например, эпизод с бегущими овцами всплывает в памяти зрителя позже, когда он наблюдает на экране умножающиеся человеческие ноги, выходящие из машины и танцующие чарльстон. Обыгрывая саму природу человеческого видения, Ман Рэй переворачивает камеру снизу вверх, снимает различные крупные планы под невообразимыми углами, чередуя их со вполне узнаваемыми сценами в привычной перспективе. В целом, «"Эмак Бакия" — это чистая визуальная поэзия, продемонстрировавшая великолепное владение Ман

Рэем кинематографическим искусством: он замедляет и убыстряет съемку, поочередно касается то объективного материального мира, то абстрактного, создает напряжение и снимает его смехом»³¹.

Как и положено «чистой визуальной поэзии», фильм активно использует мотив глаза, чрезвычайно важный для всего художественного творчества Ман Рэя. Глаз, кажется, вместе с режиссером исследует возможности монтажа и наложения кадров, метафорически становясь субъектом кинематографической деятельности. Статус «субъекта кадра»³², приписываемый глазу наравне со статусом объекта зрительского взгляда, усиливается тем, что мотив глаза всегда ассоциируется с началом «нarrативных» эпизодов: «Фильм Ман Рэя по сути целиком структурирован проблемой взгляда и видения»³³.

Взаимонаправленность взглядов, один из которых принадлежит зрителю «Эмак Бакия», а другой, в некотором смысле, — самому фильму, придает произведению Ман Рэя статус «экспериментальной» работы. Взаимозаменяемость субъекта и объекта взгляда порождает неуверенность зрителя в собственном пространственном положении относительно пространства фильма: «Эксперимент проходит в сознании зрителя, в его желании принять то, что глаз сообщает ему. Успех эксперимента пропорционален зрительской готовности к открытиям и наслаждению. <...> Нас просят сформировать собственное восприятие произведения искусства и самой жизни»³⁴.

Сходным образом мотив глаза фигурирует и в некинематографических работах Ман Рэя, созданных в тот же временной период, что и «Эмак Бакия». Так, художник помещает изображение глаза, вырезанное из фотографии, на

подвижный маятник метронома в «Неразрушимом объекте» («Objet indestructible») (1923). Еще один вырезанный образ глаза фигурирует в его Комке без снега («Boule sans neige»³⁵) (1927), тогда как нарисованная версия органа зрения является частью его «Замочной скважины» («Trou de Serrure») (1928) — картины, визуально обыгравшей старую шутку о подглядывании в замочную скважину из множества популярных фильмов, очевидно, хорошо известных Ман Рэю. Явный эротический подтекст позволяет трактовать замочную скважину как двойную метафору, отсылающую, с одной стороны, к части женской анатомии, а с другой — к глазу подглядывающего. Такая интерпретация картины подтверждается и присутствием абстрактного образа ключа в правой части нарисованной композиции, ассоциирующегося с фаллосом и предполагаемой эротической деятельностью за дверью.

Вполне очевидно, что Ман Рэя привлекала тайна, которой сюрреалисты окружали образ женщины как «посредника» между мужчиной и его рациональным видением мира, с одной стороны, и иррациональной природой, мифическим происхождением Вселенной — с другой. Гетеросексуальный союз понимался сюрреалистами как идеальное слияние двух основных жизненных начал, ведущее к искомой *сюрреальности*. Совмещенные с равно значимым в сюрреалистской эстетике мотивом глаза, кадры с образами женщин и, тем более, лиц не совсем определенной половой принадлежности в фильмах Ман Рэя создают сюрреалистскую атмосферу мифической тайны межполовых отношений.

Так, присутствие переодетого мужчины, поглощенного откровенно женским родом деятельности перед зеркалом, во многом отвечает за напряжение

и интригующую суть всего эпизода. Пробуждение женщины, чьи глаза загадочно смотрят прямо в глаза зрителю, также активно участвует в создании общего смысла фильма: «То улыбающийся, то строящий гримасы камере, направленной на него, взгляд обращается к каждомуциальному зрителю. Ман Рэй сигнализирует таким образом постоянный переход из реального мира в область воображаемого и раскрывает вторую причину визуальной экстравагантности, только что им созданной»³⁶.

Подводя итоги развития кинематографической деятельности Ман Рэя в 1920-е годы, можно утверждать, что оно происходило в нескольких направлениях одновременно. Первое произведение, «Возвращение к разуму», родилось из фотографических опытов, в каком-то смысле сходных с экспериментами Фернана Леже в живописи, приведшими художника к созданию фильма «Механический балет» (*Ballet mécanique*) (1924). Однако если Леже интересует крупный план и кубистское видение объекта как таковое, Ман Рэй пытается исследовать потенциал кинематографического движения в приложении к статичным экспериментам со светом и тенью в фотографии. Особый интерес для художника представляет вращательное движение, дающее возможность получить наибольшее количество ракурсов при съемках объекта и теней, отбрасываемых им под направленным светом.

Наблюдая игру теней в собственных трехмерных произведениях, Ман Рэй приходит к любопытным теоретическим заключениям: «Если под тремя разными углами три луча света проецируются на объект или объект фокусируется одновременно под тремя разными углами по отношению к единственному лучу света, получившиеся тени приобретут различные пропорции, хотя их природа оста-

нется той же»³⁷. Подобные размышления, должно быть, привели художника к предложению необычного способа демонстрации двухмерных произведений. Существует авторский набросок вращающейся конструкции, которую зрители могли двигать как угодно, наблюдая статичные образы в разных ракурсах: «Можно подумать, что именно интерес к множественным точкам зрения заставил его предложить для «Вращающихся дверей» (*Revolving Doors*) небывалый в истории живописи (но хорошо известный коммерсантам) демонстрационный механизм: турникет, вращающуюся витрину, которая превращает зрителя в генератора движения и придает картине мобильность»³⁸.

Даже в виде предварительного наброска конструкция иллюстрирует сходство между новаторским творчеством Ман Рэя в 1920-е годы и современным искусством инсталляций: оба явления совмещают различные медиа в одной работе и вовлекают зрителя в непосредственное пространство произведения. Более того, вращающаяся витрина Ман Рэя напрямую связана с его интересом к кинематографу, даже если на рассматриваемом этапе художник мог сам этого не осознавать: «Подготовительный рисунок странным образом напоминает о «докинематографических» машинах, вроде праксиоскопа»³⁹.

Таким образом, «Возвращение к разуму» является прямым результатом попытки Ман Рэя дать жизнь статичным фото-образам посредством движения. В противоположность ему, «Эмак Бакия», снятый тремя годами позже, свидетельствует, что режиссер более чем осознавал потенциал кинематографа как нового независимого вида искусства. Если в первом фильме объекты вращаются перед статичной камерой, то во втором — сама камера приобретает подвижность.

Демонстрируя отличное знание канонов современного ему кинематографа, Ман Рэй передразнивает как популярное, так и авангардное кино, художественно исследуя зрительный аппарат как таковой. Объектив камеры понимается как граница между фильмом и его создателем, с одной стороны, и фильмом и его зрителем — с другой. Такой взгляд

на сущность кинематографа позволяет Ман Рэю требовать от зрителя равной степени участия в выстраивании общего смысла произведения. Этот же подход объясняет многое в провокационной природе его фильмов и обеспечивает им достойное место среди лучших образцов парижского экспериментального кино 1920-х годов.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Perl J. Man Ray. Aperture Masters of Photography.* New York, 1988. P. 5–6.
- ² *Sers P. Man Ray and the Avant-garde // Sers P. Man Ray Photographs.* London, 1982. P. 12–13.
- ³ *Perl J.* Цитир. изд. С. 10.
- ⁴ *Settford D. F. Man Ray's Man Rays.* West Palm Beach, 1994. P. 50.
- ⁵ *Martin J.-H. Introduction // Sers P.* Цитир. изд. С. 7.
- ⁶ *Sers P.* Цитир. изд. С. 12.
- ⁷ *Perl J.* Цитир. изд. С. 8.
- ⁸ Там же. С. 9.
- ⁹ *Mitry J. Le Cinéma expérimental: histoire et perspectives.* Paris, 1974. P. 142.
- ¹⁰ *Bouhours J.-M., Haas P. de. Man Ray: Directeur du mauvais movies.* Paris, 1997. P. 14.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Буквально — «приклеенная бумага» (фр.). Жанр изобразительного искусства, изобретенный сюрреалистами. Его суть заключается в спонтанном наклеивании на холст самых различных материалов (от вырезок из газет до трехмерных объектов) с целью создания общей композиции, содержание и смысл которой определяется лично каждым зрителем.
- ¹³ Игра, придуманная сюрреалистами, заключающаяся в том, что каждый игрок, пряча от соседей, пишет на листе бумаги существительное — тему фразы. Загнутый лист передают соседу слева и получают от соседа справа. Не видя написанного существительного, сюрреалист добавляет к нему прилагательное. Затем таким же образом добавляются другие члены предложения. По окончании игры оглашается результат. Первая фраза, написанная таким способом, дала название игре: «Изысканный труп выпьет новое вино».
- ¹⁴ *Mitry J.* Указ. изд. С. 141–142.
- ¹⁵ Там же. С. 142.
- ¹⁶ *Moritz W. Americans in Paris: Man Ray and Dudley Murphy // Horak J.-C. Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde 1919–1945.* Madison, Wisconsin, 1995. С. 119.
- ¹⁷ *Bouhours J.-M., Haas P. de.* Указ. изд. С. 20.
- ¹⁸ *Hutton Turner E. Transatlantic // Foresta M. A. Perpetual Motif. The Art of Man Ray.* Washington, D. C., 1988. P. 161.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ *Prose F. The Lives of the Muses: Nine Women & the Artists They Inspired.* New York, 2002. P. 233.
- ²¹ *Bouhours J.-M., Haas P. de.* Указ. изд. С. 56.
- ²² *Hedges I. Constellated Visions: Robert Desnos's and Man Ray's L'Etoile de mer// Kuenzli K. Dada and Surrealist Film.* Cambridge, Mass. & London, 1998. P. 100.
- ²³ *Bouhours J.-M., Haas P. de.* Указ. изд. С. 56.
- ²⁴ *Settford D. F.* Указ. изд. С. 43.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ *Hutton Turner E.* Указ. изд. С. 162.
- ²⁷ *Matthews J. H. Surrealism and Film.* Ann Arbor, 1971. P. 81.

-
- ²⁸ Там же. С. 80.
- ²⁹ Philips S. S. Themes and Variations: Man Ray's Photography in the Twenties and Thirties // *Foresta M. A. Perpetual Motif: The Art of Man Ray*. Washington, D. C., 1988. P. 199.
- ³⁰ Hutton Turner E. Цитир. изд. С. 164.
- ³¹ Там же. С. 163.
- ³² Kovacs S. From Enchantment to Rage: The Story of Surrealist Cinema. London and Toronto, 1980. P. 130.
- ³³ Bouhours J.-M., Haas P. de. Указ. изд. С. 56.
- ³⁴ Foster S. C. Configurations of Freedom // *Foresta M. A. Perpetual Motif: The Art of Man Ray*. Washington, D. C., 1988. P. 255.
- ³⁵ Игра слов: «boule de neige» (фр.) — «снежный ком, снежок».
- ³⁶ Bouhours J.-M., Haas P. de. Указ. изд. С. 56.
- ³⁷ Там же. С. 14.
- ³⁸ Там же. С. 14–15.
- ³⁹ Там же. С. 15.

E. Domaratskaya

MAN RAY'S EXPERIMENTAL ART IN THE 1920s: FROM PHOTOGRAPHY TO CINEMA

*The article focuses on the creative experiment in «mechanical» arts carried out by Man Ray in the 1920s Paris. Having offered a number of revolutionary techniques in photography, such as solarization, rayographs etc., the artist tried them out in cinema. His first film *Return to Reason* (*Retour à la raison*) reveals a great deal of photographic influence, particularly in the camera's static position, the pertinent play of light and shadow and the extensive use of close-ups and rayographs. Man Ray's second cinematic work, *Emak Bakia*, is more of a parody of contemporary cinema, both mass and avant-garde, and a further trial of the medium's potential.*