

ПОЭТИКА КИНО

**ПЕРЕЧИТЫВАЯ
"ПОЭТИКУ КИНО"**



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2001

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Поэтика кино

2-е издание

Перечитывая «Поэтику кино»

Санкт-Петербург
2001

Под общей редакцией Р.Д.Копыловой

Художник В.А.Пахомов

ISBN 5-86854-066-3

© РИИИ, 2001

© Коллектив авторов, 2001

Эта книга под одной обложкой объединяет два сборника: второе издание классического киноведческого труда «Поэтика кино», впервые увидевшего свет в 1927 г., и собрание статей современных авторов, цель которого вписать идеи и концепции «Поэтики» в движение сегодняшней киноведческой, эстетической и культурологической мысли. Второй сборник задуман как «зеркальный» по отношению к первому: каждой статье из «Поэтики кино» соответствует статья из сборника «Перечитывая “Поэтику кино”», являя собой свободную рефлексию на ее темы. Кроме того, в нашем издании «Поэтика кино» снабжена постраничными комментариями.

Из состава «Поэтики кино», в числе авторов которой значатся прославленные имена Ю.Тынянова, В.Шкловского, Б.Эйхенбаума, А.Пиотровского, за семь десятилетий с момента ее выхода целиком переиздавались только три статьи. Теперь читатель получает книгу в полном объеме, приобретая возможность оценить ее смысловое богатство, вместе с авторами сборника «Перечитывая “Поэтику кино”» увидеть в ней как целостное явление кинотеории 20-х гг., своеобразный манифест киноэстетики «русской формальной школы», так и собрание ярко индивидуальных воззрений, взглядов, позиций, способов научного творчества. Возвращая «Поэтику кино» в научный обиход, мы уповаем на то, что наша книга вызовет интерес не только у специалистов – киноведов, филологов, культурологов, но и у всякого, кто хочет раздвинуть горизонты своего знания о путях развития русской художественной культуры XX в.

«Поэтика кино» была задумана и осуществлена в Зубовском институте. Совершенно логично и естественно, что ее второе рождение происходит здесь же. В реализации настоящего проекта, замышленного в Российском институте истории искусств, кроме его научных сотрудников, петербургских киноведов, приняли участие также московские ученые – сотрудники Государственного института искусствознания.

Авторский коллектив посвящает свой труд памяти Стеллы Давидовны Гуревич.

ПОЭТИКА КИНО

Под ред. Б.М.Эйхенбаума

С предисловием К.Шутко

Москва **Кинопечать** Ленинград
1927

Санкт-Петербург
2001

**Комментарии С.Д.Гуревич
(при участии В.А.Кузнецовой и Л.Б.Шварца)**

Содержание

<i>К.Шутко.</i> Предисловие	9
<i>Б.Эйхенбаум.</i> Проблемы киностилистики	13
<i>Ю.Тынянов.</i> Об основах кино	39
<i>Б.Казанский.</i> Природа кино	60
<i>В.Шкловский.</i> Поэзия и проза в кинематографии	90
<i>А.Пиотровский.</i> К теории киножанров	93
<i>Е.Михайлов и А.Москвин.</i> Роль кинооператора в создании фильма	110
Комментарии	122

Предисловие*

Предлагаемые в этом сборнике статьи ставят ряд вопросов, которые должны в целом приблизить нас к решению или, по крайней мере, к постановке одного основного вопроса: каким должно быть кинозрелище нашего времени. Поэтому название сборника «Поэтика кино» уже круга заданий, в нем поставленных. Это происходит не только в силу скромности, с которой подходят к своей задаче авторы статей, а и по той причине, что всякий, кто по-деловому приступает к рассмотрению сущности кинозрелища, выводится за пределы собственно исследуемого материала и вступает в область очень сложных вопросов, на первый взгляд как будто имеющих очень отдаленное отношение к явлениям кино.

Разумеется, можно ограничить себя в исследовании большого вопроса одним каким-нибудь его участком, но для того, чтобы получить хоть малые результаты при этом ограничении, – все равно и это малое должно быть взято под знаком целого.

Можно поставить себе при изучении кино задачу указать: каковы особенности, составляющие природу кинопроизведения, каковы его виды (жанры), что составляет стиль киноведи и т.п., но по всякому отдельно рассматриваемому поводу придется взять всю данную конк р е т н у ю связь элементов киновосприятия.

Нужно ли у нас в Советской России, где кинопроизводство только делает первые шаги, т е п е р ь тратить усилия на теоретизирование, на ф и л о с о ф с т в о в а н и е по поводу кинофильм? Не праздное ли это занятие? Не рано ли пытаться создавать теорию факта, когда налицо фактическая скудость? Законные вопросы, но при всем их практицизме – это очень непрактические, бездейственные подшептывания.

Именно теперь, когда не успели еще создаться традиции вкусов, законов советской кинофильмы, нужно вооружить себя правильным теоретическим оружием, чтобы легче, продуктивнее идти по пути создания нужной нам кинофильмы.

Пусть будут признаны ограниченными, узкими точки зрения, изложенные в этом сборнике, но для того, чтобы з а ф и к с и р о в а т ь даже эти отрицательные признания, придется п о д у м а т ь о сущности кино, о его законах, его стиле и т.д.

* Тексты публикуемых в настоящем издании статей приведены к современным нормам орфографии и пунктуации. Сохранены подстрочные примечания первого издания. Кроме того, статьи снабжены современными комментариями (с. 122–136), ссылки на которые обозначены шифрами (прим. ред.).

И не только потому это следует сделать, что, по словам Б.Эйхенбаума, «период, когда кино укрепляло свое социально-экономическое значение – уже отходит в прошлое», а потому, что социально-экономическое значение кино как никогда вырастает; из технического изобретения или индивидуального умения кино превращается в мощное хозяйственное событие, связанное прочнейшими путями со всей общественно-хозяйственной системой современного общества.

Утверждение, что кино только теперь удостоивается высокого признания со стороны поэтов и исследователей, может быть правильно только в отношении жрецов искусства; их великодушная амнистия низкого зрелища пришла только теперь, но все бурное развитие кинематографии за последние полтора десятка лет испытывало на себе непрерывно организующее воздействие фактических производителей кинофильм.

Нужно осторожнее и осмотрительнее отнестись к проявляемому за последнее время интересу к кинематографии со стороны традиционных представителей старых и многоопытных искусств, ибо этот интерес часто не бескорыстного свойства. В 1912 году на I-м Международном Парижском Конгрессе кинотеатровладельцев диктовалась бесхитростная теория сюжетосложения фильма – «сюжеты картин должны быть так составлены, чтобы пробуждать в массах чувства красоты, величия души, правды и добра и чтобы они на по м и н а л и и м п о с т о я н н о о б и х г р а ж д а н с к и х о б я з а н н о с т я х»; нужно было появиться 7.000 фильм американского производства, чтобы эта «формальная» директива затем могла быть изложена в виде пышных теоретических лекций на специальных кинофакультетах американских университетов.

Предупреждающий о такой схоластике А.Пиотровский, при построении теории (якобы специфически кинематографической) так называемого счастливого конца в современной ходовой американской фильме, не учитывает такой «теоретической» догмы, как заявление А.Цукора¹: «его мечта дать народам всего мира здоровое развлечение... они (народы) хотят смеяться, ибо жизнь не всегда весела... поэтому “счастливый конец” в фильме – п р а в и л о нашей организации».

Это заявление, при всей убогости его теоретического содержания, должно непременно войти в поле рассмотрения при исследовании «законов» современного кинопроизведения. Следует проявлять поменьше теоретического энтузиазма в открытии кинематографических законов современного киноискусства, памятуя, что, по заявлению В.Гайса², «необходимость производить 600 картин в год требует очень много творческих сил. Производственники тренируют ре-

¹ Журнал Сине-Фоно. 1912.

жиссеров и сценаристов... привлекают опытных писателей и участвующих в технике кинокомпозиции».

Поэтому иногда весело читать о досужих опытах неких теоретиков, которые пробуют хронометрировать такие шедевры кинематографии, как «Табачница из Севильи»³, «Испанская танцовщица»⁴, и находят поразительную закономерность: каждый акт длится 11–12 минут. Уже закипают теоретические мозги, готов родиться кинематургический «закон»⁵ строения части, а оказывается, что сие происходит из довольно устойчивой длины метража каждой катушки (reel) и только.

Нельзя забывать в своих теоретических экскурсиях на разведки современной кинематографии, что ее продукция – не боговдохновенный, творческий процесс, а результат очень тонко задуманного и сложнейшим, техническим способом осуществленного финансового, экономического, общественного расчета.

И этого не скрывают западные, дипломированные теоретики кино. Один из них, W.Влоет, пишет: «задачей киномастера является обязательно и всегда – объединение искусства с “делом” (Geschäft); кто этого не сумеет, тот невольно содействует тому, что киноорганизации вынуждены производить доходные пустячки для массового потребления».

Для нашей советской обстановки не так ощутителен этот императив сочетания искусства с гешефтом, но это никак не может быть оправданием идеалистическому благодушию, сказавшемуся, напр., в провозглашении Эйхенбаумом надежды, ради которой он и оказался готовым заняться постановкой теоретических вопросов, – надежды на то, что «сумасшедший коммерческий успех кино, наложивший свою печать на всю историю его “золотого” детства, – уже накануне кризиса».

Во-первых – фактически неверно, что у кино было детство – «золотым». Золото начинает притекать только теперь, а во-вторых – именно зависимость кино от золота или золота от кино обязательно скажется на конструкции кинопроизведения.

Обобщая все сказанное, можно было бы наметить условия плодотворного практического, так сказать, теоретизирования в таком общем виде.

Поставить, попытаться поставить ряд вопросов, касающихся сущности кинофильма, необходимо и неотложно. Ибо теоретическая кухня современного буржуазного кино руководится слишком прозрачными классовыми, эксплуататорскими аппетитами, чтобы мы для своей киноработы всерьез могли питаться из этого источника.

Необходимо до корня рассмотреть природу киноявления, созданного всей предыдущей кинематографией в лице ее «величайших» и лучших производителей. Необходимо рассмотреть формальные катего-

рии, часто заимствованные или навязанные традицией, никакого отношения не имеющей к предмету кинофильма, в тесной связи со всем материалом, входящим в построение кинофильма.

Лучше еще год не обзаводиться каким ни на есть кинозаконишком, а зарыться поосновательнее в дебри кинематографического явления, становясь перед ним без готовой терминологии, часто чужеродной ему (это признается и всеми авторами сборника), и хотя бы начерно получить определения действительно отысканного и рассмотренного в киномире.

Тогда, может быть, окажутся понятными эти псевдоопределения – «поэзия и проза в кино», законы сюжетосложения, семантическая природа киновещи, будет ясным кажущееся противоречие между определением киножанров только как явлений искусства и фактическим исключением из этих определений всего наличия современных кинопроизведений (у А.Пиотровского, поскольку он приходит к тому, что только открываемые еще в советском кино жанры вытекают из самых основ кинематографии). Окажется, может быть, понятным, что самая «основа кинематографа – не дана, а может быть целиком создана как наличием задач, которые будут на нее возложены, так и привлечением средств для их решения. Тогда яснее и толковее можно будет определить, в чем сказывается компромиссность «Броненосца “Потемкина”» и почему в «Шестой части мира» давно известный жанр хроники может восприниматься как искусство. И наконец, станет, может быть, ясным, что втискивать кино вещь в понятие только искусства – занятие, которое при добросовестном исполнении приведет к тому, с чего начинается В.Шкловский свою статью о прозе и поэзии. И может быть, окажется, что для создания кино вещи потребуется не «поэтика», а все охватывающая воинствующая теоретика, точно и беспощадно вытравливающая из практического обихода всю заваль схоластической формалистики. С такой теорией киноработы возможно будет преодоление и организация всего, что окажется подвластным засъемке киноаппаратом – строжайшим исполнителем определенного общественного задания. Теоретические пробы этого сборника и следует рассматривать как призыв к теоретической работе в области кино.

К. Шутко

Проблемы киностилистики

1

Искусств самих по себе как явлений природы нет – существует свойственная человеку потребность в искусстве. Эта потребность удовлетворяется по-разному – в разные эпохи, у разных национальностей, в разных культурах. Отдельные элементы природы, входящие в построение человеческого быта, изолируются и, подвергнутые специальной культуре, становятся основой того или другого искусства. Как материал искусства эти элементы должны обладать некоторыми качествами или «способностями» и быть в некоторых особых отношениях к быту. Эти отношения меняются – меняются и самые формы искусства, и самая их группировка.

Кино стало искусством не сразу. В его истории надо различать два момента: изобретение аппарата, при помощи которого оказалось возможным воспроизводить на экране движение, и использование это аппарата для превращения фотографической ленты в кинофильму. В первой стадии кинематограф был только аппаратом, механизмом; во второй – он стал своего рода инструментом в руках оператора и режиссера. И то и другое явилось, конечно, не случайно. Первое явилось естественным результатом технических усовершенствований в области фотографии; второе – естественным и необходимым результатом новых художественных требований. Первое относится к области изобретений, развивающихся по законам своей логики; второе – можно отнести скорее к числу открытий: оказалось, что киноаппарат может быть использован для организации нового искусства – и именно такого искусства, потребность в котором давно назрела.

Изобретатели киноаппарата вряд ли думали, что они создают условия для организации нового искусства. Характерно, что прошло около 20 лет, прежде чем кинотехника была осознана как техника киноискусства. В первые годы интерес был сосредоточен на самой иллюзии движения. Кино воспринималось как технический фокус и не шло дальше принципа движущейся фотографии. Ни о сценариях, ни о монтаже не было речи. До 1897 г. не думали даже о склеивании кусков. Техническое усовершенствование аппарата как такового стояло в центре внимания.

Кинолента, не превосходящая 17 метров, воспроизводила какую-нибудь одну сценку – вроде «Выхода рабочих из завода Люмьер»*. Долгое время основное место в кинорепертуаре занимали «видовые» карти-

* G.-Michel Coissac¹. Histoire du cinématographe. Paris. 1925. Книга эта, к сожалению, вовсе не дает истории кинематографа, а представляет собой рекламу французской кинопромышленности.

ны – своего рода движущиеся открытки. Это была примитивная стадия бытовых сценок и ландшафтов (определилась, между прочим, «фотогеничность» воды). К этим первоначальным жанрам скоро присоединились комические картины, сыгравшие большую роль в деле осознания кино как искусства: обходясь, благодаря самому существованию комического, без сложных мотивировок и фабульных сплетений и оперируя обыкновенным бытовым материалом, они вместе с тем создали первичную основу для будущих кинотрюков и выработали ряд типичных шаблонов, необходимых для кинограмоты. Но принцип движущейся фотографии все же был главным и единственным.

Изобретение киноаппарата, собственно говоря, вдохнуло новую жизнь в самую область фотографирования, до тех пор очень ограниченную. Обыкновенная фотография, при всех своих тенденциях стать «художественной», не могла занять самостоятельного положения среди искусств, поскольку она была статична и потому только «изобразительна». Рядом с графикой, предоставляющей художнику достаточно свободы для осуществления разнообразных замыслов, фотография, естественно, оказывалась чем-то подсобным, чисто техническим, не обладающим качествами «стиля». Поэтому она крепко вошла в обиход, в быт и не имела перед собой никаких других перспектив. Киноаппарат динамизировал фотографический снимок, превратив его из замкнутой, статической единицы в кадр – в бесконечно малую долю движущегося потока. Тем самым, впервые в истории, «изобразительное» по своей природе искусство получило возможность развертываться во времени и оказалось вне конкуренции, вне классификации, вне аналогий. Ассоциируясь разными своими элементами и с театром, и с графикой, и с музыкой, и с литературой, оно вместе с тем явилось как нечто совершенно новое. Механические средства фотографии (светотень, съемка вне фокуса, размеры снимка и проч.) получили новое значение, став средствами особой киноречи. Вместе с развитием кинотехники и осознанием разнообразных возможностей монтажа определилось необходимое и характерное для каждого искусства различие материала и конструкции. Иначе говоря – явилась проблема формы.

На фоне кино область простой фотографии окончательно определилась как элементарная, обиходная, прикладная. Отношения между фото и кино – нечто вроде отношения между практическим и поэтическим языком. Киноаппарат дал возможность открыть и использовать такие эффекты, которые простая фотография не могла бы и не стала бы утилизировать. Явилась проблема «фотогеничности» (Луи Деллюк²), главное значение которой в том, что она внесла в область кинематографии принцип в ы б о р а материала по специфическим признакам.

Искусство живет тем, что вычитается из обихода как не имеющее практического приложения. Обиходный автоматизм словоупотребления оставляет неиспользованными массы звуковых, семантических и синтаксических оттенков – они находят себе место в словесном искусстве (Виктор Шкловский). Танец строится на движениях, не участвующих в обыкновенной походке. Если искусство и пользуется обиходом, то как материалом, – с тем, чтобы дать его в неожиданной интерпретации или в смещении, в подчеркнуто деформированном виде (гротеск). Отсюда – неизменная «условность» искусства, которой не могут преодолеть даже самые крайние и последовательные «натуралисты», поскольку они остаются художниками.

Первичная природа искусства – это потребность в разряде тех энергий человеческого организма, которые исключаются из обихода или действуют в нем частично. Это и есть его биологическая основа, сообщающая ему силу жизненной потребности, ищущей удовлетворения. Основа эта, по существу игровая и не связанная с определенно выраженным «смыслом», воплощается в тех «заумных», «самоцельных» тенденциях, которые просвечивают в каждом искусстве и являются его органическим ферментом. Использованием этого фермента для превращения его в «выразительность» организуется искусство как социальное явление, как особого рода «язык». Эти «самоцельные» тенденции часто обнажаются и становятся революционным лозунгом – тогда начинают говорить о «заумной поэзии», об «абсолютной музыке» и пр. Постоянное несовпадение между «заумностью» и «языком» – такова внутренняя антиномия искусства, управляющая его эволюцией.

Кино стало искусством, когда в нем определилось значение этих двух моментов. **Фотогения** – это и есть «заумная» сущность кино, аналогичная в этом смысле музыкальной, словесной, живописной, моторной и прочей «зауми». Мы наблюдаем ее на экране вне всякой связи с сюжетом – в лицах, в предметах, в пейзаже. Мы заново видим вещи и ощущаем их как незнакомые. Деллюк замечает: «Локомотив, океанский пароход, аэроплан, железная дорога, по самому характеру своей структуры, фотогеничны. Всякий раз, когда на экране бегут кадры “киноправды”, показывающие нам движение флота или корабля, – зритель вскрикивает от восторга*». Дело, конечно, не в самой «структуре» предмета, а в его подаче на экране. Фотогеничным может быть любой предмет – это вопрос года и стиля. Художник фотогении – оператор. Используемая как «выразительность», фотогения превращается в «язык» мимики, жестов, вещей, ракурсов, планов и пр., являющихся основой киностилистики.

* Деллюк Л. Фотогения кино. Пер. Т.Сорокина. М.: Новые веки, 1924. С. 96.

Давно назревала потребность в новом массовом искусстве – в искусстве, самые художественные средства которого были бы доступны «толпе», и толпе именно городской, не имеющей своего «фольклора». Это искусство как обращающееся к массам должно было явиться в качестве нового «примитива», революционно противостоящего утонченным формам старших, обособленно живущих искусств. «Примитивность» эта могла быть осуществлена на основе изобретения, которое, выдвигая на первый план новый художественный элемент и делая его конструктивной доминантой, сделало бы возможной особую форму слияния (синкретизации) отдельных искусств.

Эволюция искусства, взятого как нечто единое, выражается в постоянных колебаниях между обособлением (дифференциацией) и слиянием. Каждое отдельное искусство существует и развивается на фоне других – и как особый вид, и как разновидность. В разные эпохи то или другое искусство стремится стать массовым и вдохновляется пафосом с и н к р е т и з м а, стремясь поглотить в себе элементы других искусств. Дифференциация и синкретизация – постоянные и одинаково значительные процессы в истории искусств, развивающиеся соотносительно. Синкретические формы вовсе не есть принадлежность только искусства дикарей или «народа», как думали раньше; тенденция к их построению – постоянный факт художественной культуры. Музыкальные драмы Вагнера или симфонические танцы балетных новаторов – отдельные проявления синкретических тенденций нового времени. Этим попыткам не хватало духа революционной «примитивности», необходимой для того, чтобы новая форма получила значение массового искусства, противопоставляющего себя другим именно широтой своего воздействия. Общий перелом культуры, во многом возвращающий нас к принципам раннего средневековья, выдвинул решительное требование – создания нового искусства, свободного от традиций, примитивного по своим «языковым» (смысловым) средствам и грандиозного по возможностям своего влияния на массы. Соответственно «технизму», под знаком которого живет культура нашей эпохи, это искусство должно было родиться из недр самой техники.

Таким искусством и явилось в начальной своей стадии кино. Характерно, что в первые годы своего существования (пожалуй – вплоть до европейской войны) кино оценивалось как вульгарное, «низкое» искусство, пригодное только для толпы. Оно завоевало свои первоначальные позиции в провинции и на окраинах столиц. Соблазнившийся рекламой и зашедший в кинотеатр интеллигент чувствовал себя неловко при встрече с другим таким же интеллигентом: «И ты тоже соблазнился?» – пробега-

ло в мыслях у обоих. Кто бы мог тогда поверить, что большой зал Ленинградской консерватории будет занят кинотеатром? Такова обычная картина в эволюции искусств и отдельных жанров.

На фоне других искусств кино выглядело чем-то примитивным, почти пошлым, оскорбительным для тонкого вкуса. Самый факт создания нового искусства на основе фотографии нарушал привычные «высокие» представления о творчестве. Киноаппарат цинично противостоял мнимой «кустарности» старших искусств и сообщал им (особенно театру) до некоторой степени архаический оттенок. В среду искусств, защищенных традициями, врвался дерзкий новичок, угрожающий превратить искусство в простую технику. Киносеанс – это какое-то сплошное «снижение» театрального спектакля, начиная с одетого в пальто, как будто мимоходом зашедшего зрителя, и кончая голым экраном, заменяющим и занавес, и сценическую площадку. Механическое воспроизведение, механическое повторение (два-три сеанса в вечер), фабричное производство и проч., и проч. Очень естественно, что интеллигенция, в большинстве жившая традициями старой художественной культуры, сначала игнорировала кино как механический примитив, способный удовлетворять только «улицу».

Нечего много говорить о том, что война и революция ускорили процесс распространения кино в массах. При других исторических условиях кино, вероятно, пришлось бы выдержать гораздо более длительную и сложную борьбу. Любопытно, кстати, напомнить, что еще до войны, в эпоху разложения символизма, теоретики театра и режиссеры увлечены были идеей «соборного» театрального действия. В жизни театра чувствовалось какое-то оскудение, которое пытались преодолеть опытами утонченного возрождения «старинного театра», *comedia del'arte* и проч. Рядом с идеей «соборности» является как изысканный парадокс, свидетельствующий о кризисе театрального искусства, идея «театра для себя» (Н.Евреин³), и широким потоком разливается театральная пародия^{**}. А между тем все яснее и яснее обозначалось охлаждение к театру – и не только в среде зрителей, но и в среде актеров.

Мечты о «соборности» не осуществились и остались характерным историческим признаком эпохи театрального разложения, но неожиданно явилось новое, массовое и, в этом смысле, своего рода «соборное» искусство. Более того, оно оказалось соборным не только в отношении зрителя («улица»), но и в отношении самого производства. Как синкретическая форма и как техническое изобретение кино собрало вокруг себя массы разнообразных специалистов, и долгое время фильма являлась зрителю

* См., напр., статьи в сборнике «Театр. Книга о новом театре». СПб.: Шиповник, 1908. Статьи Сологуба, Черткова, Луначарского и др.

** *Казанский Б.В.* Метод театра: Анализ системы Н.Н.Евреинова. Л.: Academia. 1925.

без всяких имен, без всякого «авторства» – как плод соединенных усилий целого коллектива.

Однако от этой «соборности» до той, о которой мечтали символисты, очень далеко: это – соборность навыворот. Даже самое понятие «массовости» требует в отношении кино целого ряда оговорок. Мы, свидетели «рождения кино», склонны, конечно, к некоторой романтизации его. Но если заставить себя вдуматься спокойно – массовость кино есть понятие не качественное, а количественное, не связанное с его существом. Это – характеристика успеха кино, т.е. чисто социального явления, обусловленного целым рядом исторических обстоятельств, с кино как с таковым не связанных. Наоборот – кино само по себе вовсе не требует присутствия массы, как хотя бы театр. Имея аппарат, каждый у себя дома может смотреть фильму и быть, таким образом, участником массы кинозрителей, не входя в кинотеатр. Более того – сидя в кинотеатре, мы, в сущности, вовсе не ощущаем себя членами массы, участниками массового зрелища; наоборот – условия киносеанса располагают к тому, чтобы зритель почувствовал себя как бы в полном уединении, и это чувство составляет одну из своеобразных психологических прелестей кинозрелища. Фильма не ждет от нас даже аплодисментов – аплодировать некому, кроме механика. Состояние зрителя близко к одиночному, интимному созерцанию – он как бы наблюдает чей-то сон. Малейший посторонний звук, не относящийся к фильму, раздражает его гораздо сильнее, чем в театре. Разговор соседей (например, чтение надписей вслух) мешает ему сосредоточиться на движении фильма; его идеал – не чувствовать присутствия других зрителей, быть наедине с фильмом, стать глухонемым.

Оказывается, что, при всей своей массовости, кино способно быть наиболее камерным искусством. Конечно, некоторые киножанры, по своему своему характеру, имеют в виду присутствие толпы, но переносить эту особенность отдельных жанров на все кино невозможно. Важно иметь в виду, что «массовый» период кино – период, когда кино отрывало себе положение среди других искусств и укрепляло свое социально-экономическое значение, – уже отходит в прошлое. То и дело появляются фильмы, являющиеся результатом художественного экспериментирования и как таковые не имеющие установки на массового зрителя. Кино уже имеет некоторую свою не только коммерческую, но и художественную историю – историю стилей и школ. Рядом с этим кинозритель приобрел уже некоторую устойчивость вкуса, привык к шаблонам, от которых не любит отходить. Тем самым наметилось уже то сложное отношение двух сторон, которое характерно для каждого искусства. «Кабинет доктора Калигари»⁴ как фильма для массового зрителя провалился по всей Европе, а в истории кино это – очень важный сдвиг, влияние которого чувствуется на целом ряде последующих фильмов. «Наше гостепри-

имство»⁵ с Бестером Китонем⁶, заново ставящее проблему комического в кино (трагические ситуации при комическом поведении героя), оказалось просто слишком умной, слишком сложной по замыслу фильмой, чтобы вызвать полный восторг среди зрителей – гораздо более элементарный комизм «Труса»⁷, естественно, доходит легче. Очень возможно, что сумасшедший коммерческий успех кино, наложивший свою печать на всю историю его «золотого детства», уже накануне кризиса – кино вступает в отроческий период, гораздо более трудный, но и более обещающий. Только в этой надежде и стоит ставить те сложные теоретические вопросы, которые я пытаюсь наметить в этой статье.

3

В той стадии, при которой мы присутствуем, кино представляет собой новую синкретическую форму искусства. Изобретение киноаппарата сделало возможным выключение основной доминанты театрального синкретизма, слышимого слова, и замену его другой доминантой – видимым в деталях движением. Таким образом, театральная система, завязанная на слышимом слове, оказалась перевернутой. Кинозритель находится в совершенно новых условиях восприятия, обратных процессу чтения: от предмета, от видимого движения – к его осмыслению, к построению внутренней речи. Успех кино отчасти связан именно с этим новым типом мозговой работы, в обиходе не развивающимся. Можно сказать, что наша эпоха – менее всего эпоха словесная, поскольку речь идет об искусстве. Кинокультура противостоит как знак эпохи культуре слова, книжной и театральной, которая господствовала в прошлом веке. Кинозритель ищет отдыха от слова – он хочет только видеть и угадывать.

Однако называть кино «немым» искусством неправильно: дело не в «немоте», а в отсутствии слышимого слова, в новом соотношении слова и предмета. Театральное соотношение, при котором мимика и жест сопровождают слово, отменено, но слово как артикуляционная мимика сохраняет свое действие. Киноактер во время съемки говорит – и это имеет свой эффект на экране. Кинозритель, действительно, как бы превращается в глухонемого (вопрос о музыке – дальше), но это не уничтожает роли слова, а только переводит его в другой план. Известен случай в английском кинотеатре, когда присутствовавшая на сеансе группа глухонемых заявила протест против содержания произносившихся актерами фраз, совершенно не соответствовавших изображаемому на экране сценам. Оказывается, что для глухонемых кино – гораздо более «словесное» искусство, чем театр, где, по условиям самого спектакля (расстояние между сценической площадкой и зрителем), они не могут ясно ви-

деть движения органов речи. Обыкновенный кинозритель, конечно, не улавливает артикуляции самой по себе, но она и для него имеет значение, поскольку актеры ведут себя на экране не как глухонемые и не разыгрывают пантомимы. Разработка артикуляционной мимики на экране – это вопрос будущего: она, во всяком случае, не должна быть пассивным остатком от съемки.

Но еще важнее другой факт – процесс в н у т р е н н е й р е ч и у зрителя. Для изучения законов кино (прежде всего – монтажа) очень важно признать, что восприятие и понимание фильмы неразрывно связаны с образованием внутренней речи, связывающей отдельные кадры между собой. Вне этого процесса могут быть восприняты только «заумные» элементы кино. Кинозрителю приходится проделывать сложную мозговую работу по сцеплению кадров (построение кинофраз и кинопериодов), почти отсутствующую в обиходе, где слово покрывает собой и вытесняет иные способы выражения. Он должен непрерывно составлять цепь кинофраз – иначе он ничего не поймет. Недаром есть люди, для которых киноязыковая работа оказывается трудной, утомительной, непривычной и неприятной. Одна из главных забот режиссера – сделать так, чтобы кадр «дошел» до зрителя, т.е. чтобы он угадал смысл эпизода, или, иначе говоря, перевел бы его на язык своей внутренней речи; эта речь входит, таким образом, в расчет при самом построении фильма.

Кино требует от зрителя некоторой специальной техники угадывания, и техника эта, вместе с развитием кино, будет, конечно, усложняться. Уже теперь режиссеры часто пользуются символами и метафорами, смысл которых прямо опирается на ходячие словесные метафоры. Кинозрению сопутствует непрерывный процесс внутренней речи. Мы уже привыкли к целому ряду типичных шаблонов киноязыка; малейшее нововведение в этой области поражает нас не менее, чем появление нового слова в языке. Трактовать кино как искусство совершенно внесловесное невозможно. Защитники кино от «литературщины» часто забывают, что в кино выключено слышимое слово, но не выключена мысль, т.е. внутренняя речь. Изучение особенностей этой киноречи – одна из самых важных проблем в теории кино.

В связи с вопросом о внутренней речи решается и вопрос о надписях. Надпись – один из необходимых смысловых акцентов фильма, но говорить о надписях «вообще» – нельзя. Надо различать их виды и их функции в фильме. Наиболее неприятный и чуждый кино вид надписей – это надписи повествовательного характера, надписи «от автора», разъясняющие, а не дополняющие. Они заменяют собой то, что должно быть показано и, по существу киноискусства, у г а д а н о зрителем. Они свидетельствуют поэтому о недостатках сценария или о недостаточной кинематографической выдумке режиссера. Такая над-

пись прерывает не только движение фильма на экране, но и поток внутренней речи, заставляя зрителя превратиться на время в читателя и за-
п о м н и т ь то, что на словах сообщает ему «автор». Другое дело – над-
писи р а з г о в о р н ы е, составленные с учетом особенностей кино и
вовремя помещенные. Короткие титры, появляющиеся в те моменты, ко-
гда на экране идет диалог, и сопровождающие собой определенные и ха-
рактерные жесты актеров, воспринимаются как совершенно естествен-
ный элемент фильма. Они не заменяют собой того, что можно сделать
иначе, и не разрывают киномышления, если сделаны применительно к
законам кино (большую роль при этом играет самая графика надписей).
Раз диалог должен дойти до зрителя, то помощь надписи необходима.
Разговорная надпись не заполняет собой сюжетной пустоты и не вводит в
фильму повествующего «автора», а только заполняет и акцентирует то,
что зритель видит на экране.

Опыт, между прочим, указывает на то, что комические фильмы
более других нуждаются в разговорных надписях, и надписи эти иногда
значительно усиливают комический эффект; достаточно вспомнить тит-
ры «Еврейского счастья»⁸, «Знака Зорро»⁹ («Видели ли вы что-нибудь
подобное?»), «Труса» («Садитесь!»). Происходит это потому, что комизм
вообще есть явление смысловое, тесно связанное поэтому со словом. Ко-
мическая фильма строится обычно на деталях отдельных положений, а
детали эти могут «дойти» до зрителя только через посредство надписей.

Во всяком случае, раз кино не есть разновидность пантомимы и
слово в нем не выключено вообще, то надписи – совершенно законная
часть фильма, и весь вопрос только в том, чтобы они не превращались в
литературу, а входили бы в фильм как ее естественный элемент, кине-
матографически осознанный.

Другой вопрос, тоже связанный, с одной стороны, с проблемой ки-
новосприятия, а с другой – с фактом выключения слышимого слова, – это
вопрос о музыке в кино. Вопрос этот теоретически еще почти не осве-
щен, а практически – почти не возбуждает сомнений. Выключенное
слышимое слово потребовало себе замены – и эквивалентом некоторых
сторон слова явилась музыка. Музыка берет на себя роль эмоционального
усилителя и аккомпанирует процессу внутренней речи. Но этим еще да-
леко не разрешаются вопросы о характере музыки в кино и о возможных
отношениях между фильмой и ее музыкальной иллюстрацией. Каковы
должны или могут быть принципы этой иллюстрации?

Во Франции очень популярна мысль о «музыкальной фильме»; о
ней с большим пафосом, хотя и без достаточной определенности, гово-
рит, например, Л.Муссинак¹⁰: «Световые фразы должны слиться с мело-
дическими; ритмы должны сочетаться, проникать и взаимно дополнять

друг друга с величайшей точностью и одновременностью»^{*}. Рядом с этой красноречивой фразой интересно привести слова Белы Балаша¹¹, склонного к совсем иному решению этого вопроса: „Характерно, что мы сразу замечаем отсутствие музыки, но не обращаем никакого внимания на ее присутствие. Любая музыка оказывается годной к любой сцене... Ибо музыка пробуждает совсем другие видения, которые только мешают видениям на экране, когда слишком близко соприкасаются с ними»^{**}. Более серьезные надежды возлагает Балаш на обратное сочетание – на создание фильма, сопровождающих музыкальные произведения.

Замечание Балаша очень тонко и правильно. Хорошая фильма настолько поглощает наше внимание, что музыки мы как будто не замечаем; в то же время фильма без музыкального сопровождения кажется нам обедненной. Что же это – привычка или связанная с природой самого кино потребность? Мне кажется, что вопрос этот разрешается в связи с тем, что я говорил об интимности киновосприятия, о созерцании фильма как сна. Эти особенности восприятия требуют, чтобы фильма была окутана особой эмоционально-условной атмосферой, присутствие которой может быть так же незаметно, как присутствие воздуха, но вместе с тем так же необходимо. Внутренняя речь кинозрителя гораздо более текуча и неопределенна, чем речь произносимая, – музыка, не нарушая ее потока, способствует ее оформлению. Интимный процесс образования внутренней речи вступает в союз с музыкальной интерпретацией, образуя нечто единое. Надо еще отметить, что музыка до известной степени способствует переводу эмоций, возбуждаемых экраном, в мир именно художественных эмоций – фильма без музыки производит иногда жуткое впечатление. Можно, таким образом, утверждать, что музыкальное сопровождение фильма о б л е г ч а е т процесс образования внутренней речи и именно потому не ощущается само по себе.

В этой сложной проблеме есть еще одна неясная сторона – вопрос о ритме кино и о его соответствии или родстве с музыкальным ритмом. Люди, охотно говорящие о ритме кадров или монтажа, часто играют метафорой или употребляют слово «ритм» в том же общем и мало плодотворном смысле, в каком говорят о ритме в архитектуре, в живописи и проч. В современном кино мы имеем не р и т м в точном смысле (как в музыке, в танце, в стихе), а некую общую р и т м и ч н о с т ь, которая не имеет никакого отношения к вопросу о музыке в кино. Правда, метраж кадров может, до некоторой степени, служить основой для построения киноритма, но это дело будущего, о котором трудно говорить сейчас.

* Муссиак Л. Рождение кино. Пер. С.Мокульского и Т.Сорокина. Л.: Academia, 1926. С. 50.

** Balázs Béla. Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. 1924. S. 143. (Есть русский перевод.)

Возможно, что в дальнейшей эволюции кино (когда оно перейдет от отрочества к юности) яснее обнаружатся его ритмические возможности – тогда могут определиться особые ритмические жанры, с установкой не на фабулу, а на фотогению. Возможно, что эта форма (аналогичная стиху) родится именно из опытов киноиллюстрирования музыкальных произведений. Тогда яснее определится и вопрос о музыке в кино. Пока ее роль типична именно для синкретической стадии.

4

Итак, кино определилось как искусство «фотогении», пользующееся языком движений (выражений лица, жестов, поз и проч.). На этой почве оно вступило в соперничество с театром – и одержало победу. Значительную роль в этой победе сыграло то обстоятельство, что кинозритель получил возможность видеть детали (выражений лица, вещей и т.д.) и с легкостью, равносильной воображению, переноситься из одного места в другое, видеть перед собой людей и предметы в разных планах, ракурсах, освещении и пр. Кинодинамика, развивающаяся на экране, победила театр, переведя его на положение какой-то «милрой старины». Театру приходится заново осознавать себя – уже не как синкретическую форму, а как обособленное искусство, в котором слово и тело актера должны быть освобождены от всего другого.

Одним из существенных недостатков театра, поскольку он являлся искусством синкретическим, – недостатком, преодоление которого в условиях театрального спектакля возможно только до некоторой степени, – была неподвижность сценической площадки и связанная с этим неподвижность точки зрения и планов. Зрительные эффекты театрального представления (мимика, жест, декорации, вещи) неизбежно сталкиваются с проблемой р а с с т о я н и я между неподвижной площадкой и зрителем. Игра зрительными деталями в театре оказывается почти невозможной; тем самым мимика и жест скованы в своем развитии и актер, обладающий именно мимическим дарованием, не может развернуть его в театре. Неподвижность же площадки приводит к тому, что актеру приходится играть на фоне стоящих в одном положении декораций; это связывает драматурга и вносит в словесную динамику театрального искусства нечто чуждое, лишнее, статическое. Вещь в театре играет совершенно пассивную роль, являясь посторонним свидетелем или соглядатаем актера и надоедая зрителю своим присутствием. Деление театрального пространства на части (включением и выключением света), применение вертящихся сцен и проч. – все это не меняет сущности и воспринимается как жалкое подражание кинематографу. То, что для кино является его сущностью и его природой, в театре выглядит грубо, тяжело – как потуги на

остроумие у человека, им не обладающего. Театр, конечно, должен идти другим путем – путем превращения сценической площадки в арену исключительной деятельности актера, путем уничтожения театрального пространства как определенного места действия, иначе говоря – путем возвращения к принципам шекспировского театра.

Кино уничтожило самый вопрос о сценической площадке – об ее неподвижности и о расстоянии между нею и зрителем. Экран – мнимая точка, и неподвижность его тоже мнимая. Расстояние между актером и зрителем непрерывно меняется – вернее сказать, что его вовсе нет, а есть только масштабы, планы. Лицо актера может быть дано в гиперболических размерах, при которых видно малейшее движение мускула; зритель, если это нужно по ходу фильма, видит малейшую деталь жеста, костюма, обстановки. Ничто не стоит и не ждет своей очереди – меняются и места действия, и части сцен, и точки зрения на них (сбоку, сверху и пр.). Все эти технические возможности сделали кино соперником не только по отношению к театру, но и по отношению к литературе. До изобретения кино и осознания монтажа литература была единственным искусством, способным разворачивать сложные сюжетные построения, развивать фабульные параллели, свободно менять место действия, выделять детали и проч. Теперь, на фоне кино, многие из этих привилегий литературы потеряли свое монопольное право. Кинодинамика и здесь оказалась достаточно могущественной. Литература, как и театр, оплодотворяя собой кино и содействуя его развитию, в то же время лишилась своего прежнего положения и должна в дальнейшей своей эволюции учесть присутствие нового искусства.

Если, сверх сказанного, принять во внимание связь, существующую между кино и изобразительными искусствами (тема, требующая особого рассмотрения), то характеристика современного кино как синкретической формы кажется оправданной. Кино, действительно, так или иначе коснулось всей системы старших, обособленных искусств и, отталкиваясь от них, оказывает в то же время решительное воздействие на их дальнейшую эволюцию. Перед нами новый факт: фотогения и монтаж создали возможность такой динамики зрительных образов, которая недоступна ни для какого другого искусства. Эта динамика, перспективы которой еще далеко не исчерпаны, заставила пока другие искусства собраться около нового центра и обслуживать его. Начали определяться разные стили фильм – в зависимости от того или иного метода переработки материала, от того или иного «уклона». Собственные киностили еще только намечаются, и теория еще почти не касалась этого вопроса.

Принято говорить о «натуралистичности» кино и считать это его особым преимуществом. Это мнение, в его примитивно-категорической форме, конечно, наивно, и с ним надо бороться, потому что оно затемня-

ет специфические законы кино как искусства. Совершенно естественно, что в ранней своей стадии, когда еще не определились даже самые «языковые» средства кино, оно еще не создало своих художественных возможностей и заботилось исключительно о создании иллюзии, о приближении к «натуре». В дальнейшем, вместе с использованием киноаппарата в качестве инструмента, потеряли первоначальное значение общие планы, наиболее «натуралистичные», еще не порвавшие с чисто фотографическими принципами, и кино стало развивать свои условные возможности, далекие от примитивного натурализма, – как крупный план, наплыв, ракурс и проч.

Принцип «фотогении» определил основную сущность кино, совершенно специфическую и условную. Отныне деформация натуры заняла в кино, как и в других искусствах, свое естественное место. В руках оператора киноаппарат действует уже так же, как краска в руках художника. Одна и та же натура, снятая с разных точек, в разных планах и по-разному освещенная, дает разные стиливые эффекты. В последнее время натурные снимки все чаще и чаще заменяются павильонными – именно потому, что натура мешает выдержать определенный стиливой тон фильма. Режиссеры заботятся не только о композиции фильма (монтаж), но и о композиции отдельных кадров, руководствуясь уже чисто изобразительными принципами – симметрии, пропорции, общего соотношения линий, распределения света и проч. Раз речь идет о стилях фильма и о композиции кадров – значит, пресловутая «натуралистичность» представляет собой только один из возможных стилей, и притом несколько не менее условный, чем остальные. Требования «типажа» и, в связи с этим, проблема киноактера (актер и «натура») явились вовсе не потому, что кино натуралистично, а по условиям кинопроекции: крупный план и особенности фотогении препятствуют пользованию гримом в той степени, как им пользуются в театре. Отсюда – совершенно иные принципы выразительности и самой игры.

Итак, натурализм в кино не менее условен, чем натурализм литературный или театральный. Правда, кино может вводить в фильм действительную природу, чего не может, например, сделать театр. У кинорежиссера может быть своего рода «записная книжка», в которой он хранит заснятые мимоходом бытовые сценки – для того, чтобы использовать их при монтаже какой-нибудь фильма (например, в фильме «физиологического» типа), но он может сделать это, как и писатель, только при условии подчинения этого материала общему стиливому знаку фильма и ее жанровому замыслу.

5

В вопросе о том или другом стиле фильма решающее значение имеют характер съемки (планы, ракурсы, освещение, диафрагмирование и т.д.) и тип монтажа. У нас принято понимать монтаж только как «сю-

жетосложение», между тем как основная его роль – стилистическая. Монтаж – это прежде всего система кадроведения или кадровосцепления, это своего рода синтаксис фильма.

Сюжетосложение само по себе определяется сценарием или даже либретто; если оно и зависит от монтажа, то лишь в той степени, в какой монтаж дает ему ту или другую стилистическую окраску, мотивируя чередование параллелей, давая тот или другой темп, пользуясь крупными планами и проч. Кино имеет свой язык, т.е. свою стилистику и свои приемы фразеологии. Я пользуюсь этими терминами, конечно, не для того, чтобы сблизить кино со словесностью, а по совершенно законной аналогии, которая позволяет, например, говорить и о «музыкальной фразе», «музыкальном синтаксисе» и т.д. Явление внутренней речи, характерное для киновосприятия, дает мне полное право пользоваться этой терминологией, не нарушая специфических особенностей кино.

С.Тимошенко^{*12} попробовал «перечислить» основные приемы монтажа и дать их «описание». Но прежде чем перечислять и описывать (если это даже возможно в общей форме), надо построить теорию монтажа, а ее-то в книге и нет¹³. В этом перечислении (указано 15 приемов), во-первых, смешиваются чисто стилистические приемы, как «прием контраста», с приемами, имеющими иное значение, а во-вторых – монтаж как таковой, т.е. вопрос о принципах и приемах кадроведения, оставлен совершенно в стороне. Например, «перемена места» сама по себе – вовсе не прием и не монтаж; это техническая возможность, предоставляемая киноаппаратом и экраном, как и «перемена точки съемки» или «перемена плана». Монтаж – прием использования этой возможности, варианты которого зависят и от жанра фильма, и от стилистической манеры режиссера. Как перейти от одного места к другому, от одной параллели к другой – вот основная проблема монтажа при перемене места, требуемой сюжетным движением фильма. Это – проблема стилистики (логики) и мотивировки.

Перемену места мы видим в любой фильме, но один режиссер отличается от другого именно монтажом этой перемены – приемами ее подготовки и разработки.

Движение фильма строится по принципу временного и пространственного сцепления. Динамика кино, предоставляющая режиссеру право свободно перемещать место, планы, ракурсы и менять темпы, ставит вместе с тем свои требования, которых в таком виде не знает ни литература, ни театр, – требования временной и пространственной непрерывности. Это – та особенность кино, которую Балаш удачно называет «visuelle Kontinuität» (зрительная непрерывность). Говоря о фильмах, переделан-

* Искусство кино и монтаж фильма. Л.: Academia, 1926.

ных из литературных произведений, Балаш замечает, что в них всегда есть что-то безжизненное, отрывочное: «Задуманный в словесной форме рассказ перескакивает через многие именно такие моменты, через которые в фильме нельзя перескакивать. Слово, понятие, мысль существуют вне времени. Картина имеет конкретную силу настоящего и живет только в нем... Поэтому фильма, особенно при изображении душевных движений, требует полной непрерывности отдельных моментов»¹⁴.

Здесь режиссер наталкивается на «сопротивление материала», которое он должен так или иначе преодолеть: кино требует такого монтажа, при котором у зрителя, хотя бы в пределах отдельных частей, создавалось ощущение времени, т.е. непрерывной последовательности эпизодов. Дело не в «единстве времени», как оно понималось в театре, а в том, чтобы ощущались временные отношения отдельных моментов. Каждый такой момент может как угодно сокращаться или растягиваться (один из основных темповых эффектов монтажа) – в этом отношении кино обладает богатейшими конструктивными возможностями, но каждое последующее должно быть в тех или других временных отношениях к предыдущему. В том-то и дело, что соседние кадры фильма воспринимаются как предыдущее и последующее – это общий закон кино; режиссеру остается, подчиняясь этому закону, использовать его для построения времени, т.е. создать иллюзию непрерывности.

Если действующее лицо выходит из дома, то в следующем кадре нельзя показать его входящим в другой дом – это противоречит и времени, и пространству. Отсюда – необходимость так называемых «проходов», которые в руках неопытных режиссеров обычно загружают собой фильму, потому что вносят лишние и тем самым бессмысленные детали. Именно в этих пунктах требуется остроумие и выдумка режиссера, именно здесь сказывается искусство монтажа: необходимость, диктуемую природой материала, использовать как стилистический прием (обманывающий зрителя и скрывающий от него власть «закона»).

Все эти «нельзя», как и во всяком искусстве, конечно, относительны и в любой момент могут превратиться в «можно». Но это может быть сделано только при определенных стилевых и жанровых условиях. Нарушить закон в искусстве можно, но просто обойти его нельзя. Если нет положительной мотивировки, то должна быть отрицательная.

Итак, отсюда мы приходим к понятию монтажа как киностилистики. Реальность и значение этой проблемы обоснованы, как мне кажется, тем, что я говорил о «внутренней речи» кинозрителя и о законах кадроведения («зрительная непрерывность» и логика сцеплений). Обходя вопросы о принципах монтажа, С.Тимошенко тем самым лишает себя возможности распределить самые приемы так, чтобы они не скрещивались и не смешивались. «Прием контраста», например, – это частный случай

мотивировки при перемене места; иначе говоря, это один из монтажных приемов, имеющий чисто стилистический характер. Вот пример самого автора книги: «Богатый американец после сытного обеда садится в удобный стул. Следующий кадр – в тюрьме: преступник – из рабочих завода этого богача – садится на электрический стул. – Американец-богач нажимает кнопку электрического звонка: зажигается роскошная люстра. – В тюрьме нажимают кнопку: сквозь тело рабочего проходит ток» и т.д.¹⁵ В системе его «перечисления» это одновременно – и «прием перемены места», и «прием контраста», причем и то и другое относится к «сюжетосложению». На самом деле это – либо мотивировка перемены места (если этого требует сюжет), либо использование контраста в идеологических целях, своего рода ораторский прием сопоставления. В том-то и дело, что смысл приема зависит от его функции.

В дополнение к тому, что я говорил выше о временной последовательности, надо еще отметить, что этому не противоречит монтаж, построенный на принципе *о д н о в р е м е н н о с т и* эпизодов. Эта одновременность – не та, которую мы имеем, например, в литературе, когда автор, переходя от одних персонажей к другим, говорит: «В то самое время, когда...» и т.д. В литературе время играет совершенно условную роль связи – оно только указывается, и автор может обращаться с ним как угодно, поскольку он повествует. В кино – одновременность есть та же последовательность, только проведенная путем скрещивания параллелей (я говорю нарочно так, вопреки геометрическому понятию параллелей). Одна последовательность прерывается для того, чтобы продолжаться на другом материале. Это и дает возможность не только создавать иллюзию непрерывности, но и разнообразно строить самое время – тем более, что оно связано и с пространством. К подробностям этого вопроса, в связи с вопросом о темпе, я вернусь ниже – в главе о кинопериоде.

Перехожу теперь к вопросам киностилистики в узком смысле этого слова, т.е. к вопросам киносинтаксиса (понятие кинофразы, монтаж кинопериода) и киносемантики (смысловые знаки кино, метафора и проч.).

Вопросы эти, конечно, требуют специального изучения на материале отдельных фильмов – я ограничиваюсь здесь почти только их постановкой.

6

Всякое искусство, восприятие которого протекает во времени, должно иметь в себе некую членораздельность, поскольку оно в той или иной мере является «языком». Начиная с мелких долей, составляющих природу самого материала, можно идти дальше и доходить до членений, которые представляют собой уже определенные конструктивные доли,

реально воспринимаемые. Так, стопы в стихе являются членением механическим, абстрактным, хотя в построении стиха они, несомненно, участвуют; в восприятии же реально существуют не они, а группы элементов, объединяемые и сопоставляемые ритмическими акцентами.

В кино надо различать самый п о з и т и в (плёнку) и его п р о е к ц и ю н а э к р а н е. Позитив представляет собой идеальную механическую расчлененность. Он состоит из прямоугольников (кадров) высотой каждый в $\frac{1}{32}$ м; отдельно взятый такой кадр – это мельчайшая доля одного движения, в природе непрерывного, нерасчлененного. Это – механическая и в этом смысле абстрактная (не воспринимаемая на экране) расчлененность, а не членораздельность. Это – техническая основа кино, вне которой оно не могло бы существовать.

Как всякое искусство кино существует и развивается на основе своей собственной, искусственно созданной, условной, своего рода в т о р и ч н о й природы, образовавшейся в результате превращения природы в материал. Искусственно разложенное на абстрактные доли (кадры), движение заново слагается перед глазами зрителя на экране, но уже по-своему, по законам кино. Кино создано благодаря двум возможностям, составляющим его собственную, вторичную природу: технической (природа киноаппарата) и психофизиологической (природа человеческого зрения). Первая делает расчлененным и прерывистым то, что в действительности непрерывно; вторая заново сообщает движению отдельных снимков иллюзию непрерывности.

Таким образом, кадры существуют в пленке отдельно именно для того, чтобы уничтожиться на экране, слиться в одно движение. Иначе говоря, п л е н о ч н ы й (фотографический) кадр является для зрителя членением мнимым, абстрактным – своего рода атомом фильма. Отсюда – характерная двойственность самого термина «кадр» в устах кинопрактиков: кадр пленочный, отдельно существующий только в пленке, и кадр м о н т а ж н ы й, который С.Тимошенко определяет как «отдельный кусок фильма, от склейки до склейки, снятый одним объективом, с одной точки, одним планом».

Очевидно, что в вопросе о членораздельности киноречи основное значение имеют не фотографические, не пленочные, а монтажные кадры, поскольку именно они воспринимаются как реальные доли. Именно они, вступая в связь с соседними, образуют систему кадроведения, которая и является основной проблемой киностилистики. В этой системе следует, очевидно, различать более мелкие и более крупные членения, в соответствии с тем, как образуется внутренняя речь кинозрителя. Монтаж является именно монтажом, а не простой склейкой отдельных кусков, поскольку его принципом является образование смысловых единиц и сцепление. Основная единица этого сцепления и есть к и н о ф р а з а.

Если под «фразой» вообще понимать некое основное членение, реально воспринимаемое как отрезок (словесный, музыкальный и т.д.) движущегося материала, то ее можно определить как группу элементов, собирающуюся вокруг акцентного ядра. Музыкальная фраза, например, образуется группировкой тонов вокруг ритмомелодического или гармонического акцента, по отношению к которому предыдущее движение является подготовкой. В кино аналогичную роль играет группировка разных фотографических планов и ракурсов.

Мы имеем в кино три основных экранных движения: движение м и м о зрителя, движение н а зрителя и движение о т зрителя вглубь. Первое из них, которое можно назвать панорамным, есть движение элементарное, для кино не характерное; оно господствовало в ранней стадии кинематографии («видовые» картины), когда все показывалось в общем плане, без монтажа, и когда кино было еще только движущейся фотографией, недалекой от принципов волшебного фонаря. Вместе с переходом от киноленты к кинофильму определилось значение монтажа не только как сюжетной формы, но и как формы стилистической (кадроведение). Создание киноречи, с ее особой семантикой, потребовало создания акцентных моментов, выделением которых и планируются кинофразы. Тем самым определилось стилистическое значение планов и ракурсов.

Чисто технические средства фотографии были осознаны как средства членораздельности киноречи. Общий план сохранился только как ориентирующий элемент кинофразы, как своего рода «обстоятельство места или времени», по старинной грамматической терминологии. Акцентные члены фразы создаются первым и крупным планами, являющимися своего рода подлежащим и сказуемым кинофразы. Д в и ж е н и е п л а н о в (от общего плана к первому и затем к крупному или в ином порядке), в центре которого, в качестве основного стилистического акцента, стоит крупный план – таков основной закон построения кинофразы, отступления от которого, конечно, возможны так же, как во всяком искусстве от всякого «закона». К этому присоединяется перемена ракурсов (своего рода придаточное предложение), вносящая в схему кинофразы дополнительные акценты. Дается сцена в общем плане, затем первый план, потом тот же план, но в другом ракурсе (сверху), и т.д.

Можно ли сейчас наметить какие-нибудь типы кинофраз? Для этого, конечно, нужна гораздо более детальная разработка этого вопроса, проведенная лабораторным путем на отдельных кадрах. Вряд ли плодотворна была бы отвлеченная классификация, но кое-что сказать об этом можно. Совершенно реальная для кинозрителя разница – между длинной и короткой кинофразой. Монтаж кинофразы можно растягивать и сокращать. В некоторых случаях общий план может иметь важное значение – его затягивание дает впечатление длинной, медленно развивающейся

фразы; в других случаях, наоборот, фраза составляется из быстро сменяющихся первых и крупных планов, что производит впечатление отрывистости, лаконичности. Кроме того, существенное различие в стилистическом построении кинофразы зависит от того, каков ход ее планов: от деталей, показанных крупным планом, к панораме, или наоборот. В первом случае получается нечто вроде перечисления, ведущего к итогу, – зритель, не зная целого, всматривается в детали, улавливая сначала только их фотогению и предметное значение: высокий забор, огромный замок, собака на цепи. Затем открывается панорама – и он понимает: двор патриархального купеческого дома, поставленного на суровую ногу. Это – тип фразы, при котором зрителю приходится осмыслить детали после общего плана – вернуться к ним обратно. Иначе говоря, это – р е г р е с с и в н ы й тип кинофразы. Его особенность – не только в порядке планов, но и в том, что детали должны быть наделены некоторой особой семантической символикой, смысл которой угадывается зрителем до заключительного акцента. Монтаж такой фразы строится по принципу загадки. Другой тип кинофразы, п р о г р е с с и в н ы й, ведет от общего плана к деталям, так что зритель как бы сам постепенно приближается к картине и с каждым кадром все больше и больше ориентируется в происходящих на экране событиях. Можно сказать еще, что первый тип кинофразы ближе к описательному роду, тогда как второй – к повествовательному. Естественно, что эти типы кинофраз даются с особенной ясностью и последовательностью именно в н а ч а л е фильма, когда зрителю надо ввести в самую атмосферу картины.

Итак, кинофраза планируется группировкой монтажных кадров на основе движения планов и ракурсов, объединяемого акцентными моментами. Стилистическое разнообразие кинофраз зависит от приемов монтажа.

7.

От кинофразы перейдем к вопросу о сцеплении фраз, о построении кинопериода. Раз начатое движение кадров требует смыслового сцепления по принципу пространственно-временной непрерывности. Речь идет, конечно, об и л л ю з и и непрерывности, т.е. о том, что на экране движение пространства и времени должно быть п о с т р о е н о, потому что зритель должен его ощущать. Пространственно-временные отношения играют в кино роль основной смысловой связи, вне которой зритель не может ориентироваться в движении кадров.

В театре проблема пространства и времени имеет совершенно иное значение – в связи с его временной и пространственной однопланностью, статичностью. В этом отношении театр гораздо «натуралистичнее» кино. Время в театре пассивно – оно просто совпадает с реальным временем

зрителя. Драматург, конечно, может ускорять темп действия или вмещать в один акт гораздо большее число событий, чем это возможно в действительности, но это может быть сделано только при условии, что зритель, как и читатель, забывает о времени и безразличен к мотивировке. У с л о в н у ю непрерывность театр дать не может: время в театре заполняется, а не строится. Если действующее лицо, по ходу пьесы, должно сесть писать письмо, то ему не остается делать ничего другого, как писать на глазах у зрителя – параллелизм действия, при помощи которого кинорежиссер строит киноремя, возможен в театре только частично, и функция его совсем иная. «Единство времени» в театре – проблема, в сущности, не времени, а сюжета, тогда как в кино сюжет сам по себе может охватывать сколько угодно времени (год, много лет, целую жизнь), а «единство времени» как проблема монтажа (временная непрерывность отдельных частей) есть проблема именно построения времени.

В кино время не заполняется, а строится. Перебиванием сцен и переменой планов и ракурсов режиссер может замедлить или ускорить не только темп действия, но и темп самой фильма (монтажа), создавая таким образом совершенно своеобразное ощущение времени. Известны эффекты гриффитсовских¹⁶ финалов («Интолеранс»¹⁷, «Две сиротки»¹⁸) – темп действия замедляется почти до неподвижности, а темп монтажа ускоряется и доходит до бешеной быстроты*. В кино мы имеем, таким образом, два рода темпов: темп действия и темп монтажа. Скрещением этих двух темпов и образуется особое киноремя. Они могут и совпадать и не совпадать. Например, первая часть «Чертova колеса»¹⁹ представляет собой только экспозицию и завязку (матросы «Авроры» идут в Народный дом, где Шорин знакомится с Валеj); действие развивается очень медленно – за счет деталей (американские горы, колесо), монтаж которых идет в очень быстром темпе.

Время в кино неразрывно связано с пространством (Балаш употребляет особый слитный термин – *Zeitraum*). В театре актер, уходящий со сцены, тем самым уходит за пределы сценической площадки, т.е. единственного театрального пространства. Сцена остается «пустой», и если акт не кончен, то кто-то другой должен заменить ушедшего, по крайней мере до возвращения первого. Отсюда – типичные для театрального монтажа «совпадения» выходов и входов, являющиеся его необходимой условностью. Иначе говоря, театральное пространство так же пассивно, как время, – оно как таковое не участвует в динамике пьесы, а только заполняется. Кинозритель мыслит пространством – оно существует для него помимо персонажей. Театральный актер связан сценической площадкой и не смеет покинуть ее, потому что за нею – пустота, не существующее для зрителя отрицательное пространство; актер в кино – существо, окруженное безграничным пространством и сво-

* Об этом – у Б.Балаша и у С.Тимошенко (Искусство кино и монтаж фильма. С. 42–44).

бодно в нем перемещающееся. Если он вышел из дома, то, даже помимо условий киновремени, зритель должен так или иначе видеть его следование в другое место. Иначе говоря, пространство в кино имеет не столько сюжетное, сколько стилистическое (синтаксическое) значение. Отсюда – необходимость «проходов»; это – не «натурализм», а своеобразная логика кино. В основе которой – принцип пространственно-временной непрерывности.

Этим принципом и определяется монтаж сцепления кинофраз, поскольку речь идет именно о стилистической функции монтажа. Кинопериод, величина которого, конечно, может быть самая разнообразная, ощущается как некая замкнутая часть именно постольку, поскольку движение кадров, его составляющих, связано непрерывностью пространственно-временных отношений. Разработка отдельных пространственно-временных моментов (кинофраз) и сцепление их заканчивается некоторой их сводкой, установлением смысловых отношений между ними. Когда зритель начинает смотреть фильму, он видит отдельные куски; после двух-трех кинофраз он начинает понимать отношения между персонажами, место действия, смысл их поступков и разговоров, но все это еще частично. Затем наступает момент, когда для него проясняются смысловые отношения всех элементов, составляющих монтажный материал данной части; скрещением монтажных кадров в определенной точке, проясняющей взаимную связь предыдущих кусков и заканчивающей их движение, замыкается кинопериод. В качестве заключительного момента обычно фигурирует крупный план в особой роли, аналогичной музыкальному «fermato»: поток времени как бы останавливается, дыхание фильма задерживается – зритель погружается в созерцание.

Из этой общей характеристики кинопериода следует, что основная стилистическая проблема его монтажа заключается в мотивировке переходов от одной кинофразы к другой. Сюжетная мотивировка сама по себе не разрешает этой проблемы, поскольку она не имеет отношения к вопросу о темпе монтажа и о построении пространственно-временных отношений. Стилистические и стилиевые приемы монтажа сказываются именно в том, как режиссер ведет кадры, соединяя один сюжетный момент с другим. Тут прежде всего выступает разница между монтажом плавным, медленным, разбивающим киноремя на мелкие доли, последовательно цепляющиеся друг за друга (например, одна сцена, проведенная на бытовых деталях или на разнообразии ракурсов), и монтажом быстрым, который может дойти до степени «мелькающего» или «рваного», когда зрителю даются в коротком метраже отдельные мгновения. Это – одна сторона киносинтаксиса. Другая его сторона выражается в том, как от одной сцены режиссер переходит к следующей.

Дело в том, что каждая сцена дается зрителю в кусках, толчками. Многого зритель не видит совсем – промежутки между толчками запол-

няются внутренней речью. Но чтобы эта внутренняя речь строилась и давала бы зрителю впечатление полноты и логичности, толчки должны идти в некоторой определенной связи и переходы должны быть достаточно смотивированы. Некоторые перемонтированные картины до такой степени искажаются, что монтаж превращается в какое-то дерганье, так что у зрителя не образуется никакой внутренней речи и он ничего не понимает (пример из репертуара последней осени – «Цирковые близнецы»²⁰ с Вернером Краусом²¹, а раньше – «Безрадостная улица»²² с Астой Нильсен²³ и Хмарой²⁴). Если действующее лицо направляется из одного пункта в другой, то режиссер, в зависимости от того или другого стилистического замысла, может действовать разнообразно: или показать нам в деталях его путь, или перескочить через несколько моментов, заменив эти пропуски материалом другого эпизода. Монтаж вообще строится на такого рода заменах – его движение многолинейно. Иллюзия пространственно-временной непрерывности создается не действительной непрерывностью, а ее эквивалентами: пока семья обедает, в другом месте происходит то-то. Параллели используются по принципу движущейся одновременности – они скрещиваются во внутренней речи зрителя как совпадающие во времени.

Но тут-то и встает проблема мотивировки. В каком месте прервать одну линию и как перейти к другой? Иначе говоря, какими логическими отношениями связать параллели или куски кинопериода, чтобы необходимость перехода превратить в стилистическую закономерность.

Частично я уже говорил об этом выше – в связи с книгой С.Тимошенко. Тут-то и выступает значение таких приемов, как контраст, совпадение, сравнение и пр. Разнообразие в этой области неисчерпаемо, но общей основой служит та или другая а с с о ц и а ц и я. Иногда, конечно, в это дело вмешивается надпись, но это именно тот случай, когда надпись наименее желательна. П р и е м ы а с с о ц и и р о в а н и я ч а с т е й п е р и о д а – вот основная стилистическая проблема монтажа.

Я останавливаюсь на этом выводе, потому что дальнейшая разработка этого вопроса должна опять-таки делаться лабораторным путем. Ведь тут неизбежно встает вопрос о стилевых и жанровых разнообразиях фильма, которого я здесь сознательно почти не касаюсь.

8

Мне остается сказать (тоже, конечно, в самом общем виде) об основных особенностях киносемантики, т.е. о тех сигналах, какими кино дает зрителю понять смысл происходящего на экране. Иначе говоря, это – вопрос о том, как отдельные моменты фильма «доходят» до зрителя.

Я уже говорил о том, что кинозрителю приходится многое угадывать. В конце концов, кино, как и всякое другое искусство, есть особая

система иносказания (поскольку вообще оно используется как «язык»). Главная особенность кино в том, что оно обходится без помощи слышимого слова – перед нами язык фотогении. Режиссеру, актеру и оператору дана задача – «сказаться без слов», а зрителю – понять это. Здесь и огромные преимущества кино, и огромные затруднения, преодоление которых требует специальной выдумки и специальной техники.

Киноязык не менее условен, чем всякий другой. Основу киносемантики составляет тот запас мимической и жестовой выразительности, который усваивается нами в обиходе и потому «непосредственно» понятен на экране. Но запас этот, во-первых, слишком скуден для построения фильма, а во-вторых – и это главное – он сам по себе достаточно многозначен. Кроме того, кино, как и всякое искусство, склонно культивировать именно те элементы этой семантики, которые в обиходе не утилизуются. У кино есть не только свой «язык», но и свой «жаргон», мало доступный для непосвященных.

Отдельно взятый жест или выражение лица, как и отдельно взятое «словарное» слово, многозначны, неопределенны. Сюда вполне приложима та теория основных и второстепенных (колеблющихся) признаков значения, которую развил, анализируя стиховую семантику, Ю. Тынянов*. «Слово не имеет одного определенного значения. Оно – хамелеон, в котором каждый раз возникают не только разные оттенки, но иногда и разные краски. Абстракция “слова”, собственно, является как бы кружком, заполняемым каждый раз по-новому в зависимости от того лексического строя, в который оно попадает, и от функций, которые несет каждая речевая стихия. Оно является как бы поперечным разрезом этих разных лексических и функциональных строев».

Все это сохраняет свою силу и при изучении киносемантики. Отдельный фотографический снимок – это своего рода «словарное», оторванное кинослово. Семантика фотографической карточки, не имеющей «контекста», стоящей вне «предложения» и потому вне всякого «лексического плана», бедна и абстрактна. Классическое «приготовьте выражение», которым иные фотографы предупреждают о съемке, диктуется отсутствием семантического задания, отсутствием «контекста». Фотографическая витрина – это «словарь», тогда как витрина киноснимков – это собрание цитат. Любопытно сравнить впечатление от этих снимков до сеанса и после: в первом случае вы можете угадать только самый общий смысл отдельных сцен – «они целуются», «один следит за другим» и проч.; во втором случае – снимки оживают, как оживает цитата из знакомого произведения, – потому что вы знаете картину, знаете «контекст».

Из всего сказанного можно сделать вывод: в кино мы имеем семантику кадров и семантику монтажа. Отдельно семантика

* См. его книгу «Проблема стихотворного языка». Л., 1924. С. 48 и сл.

кадра как такового выступает редко, но некоторые детали в композиции кадров, связанные именно с фотогенией, имеют иногда самостоятельное семантическое значение. Однако основная семантическая роль принадлежит, конечно, монтажу – поскольку именно он окрашивает кадры, помимо их общего смысла, определенными смысловыми оттенками. Известны случаи, когда при перемонтировке фильма одни и те же кадры, попав в новый монтажный «контекст», могут получать совсем новый смысл. Точно так же кадр, входящий в хронику киножурнала (вот где выступает исключительно семантика кадров, потому что монтаж не играет самостоятельной смысловой роли), может быть использован в фильме, но смысл его будет уже совсем другой, потому что он войдет в семантику монтажа. Дело в том, что кино – искусство *насквозь сукцессивное*²⁵, начиная от пленочных кадров и кончая кадрами монтажными: смысл отдельных кадров постепенно выясняется из их соседства и последовательности. Основные признаки их значения сами по себе крайне неустойчивы и создаются в пределах самого кино как смысловые шаблоны, на которых внимание опытного кинозрителя уже не задерживается.

Сукцессивность кино имеет особый характер в связи с тем, что монтаж дает не полную последовательность, а последовательность прерывистую. Экранная мимика, например, совсем не то, что мимика сценическая. Мимика театрального актера сопровождает произносимые им слова, аккомпанирует им; театральный актер действительно *мимирует* – не в узловых пунктах, а непрерывно. Киноактеру совсем не приходится давать мимической *гаммы*, разработка которой необходима театральному актеру. В кино мимики в этом смысле слова нет, а есть только отдельные выражения лица, позы или жесты как сигналы того или другого смысла. Именно поэтому киномимика одновременно и богаче и беднее театральной – она идет совсем в другом плане и подчиняется совсем другим законам выразительности. Мимическая манера Чаплина²⁶ или Китона²⁷ имеет семантический эффект только в кино – в связи с крупными планами и другими монтажными особенностями. Сценическая мимика воспринимается на экране как «переигрывание» именно потому, что она для кино слишком дробная, построенная по принципу выразительной гаммы. Киномимика гораздо более статична, потому что динамика сосредоточена в монтаже; в кино важна смысловая четкость отдельных выражений лица, важен типаж, но совсем не важно и не нужно мимирование. Перед нами на экране – толчки, мелькающие мгновения; они должны запоминаться как таковые, а их смысловые оттенки даются «контекстом» фильма, семантикой ее монтажа.

Остается еще один общий вопрос – о тех случаях, когда режиссеру надо дать смысловой комментарий к тому или другому моменту фильма или ко всей фильме в целом, т.е. когда в фильме должно явиться нечто «от авто-

* См. в той же книге Ю.Тынянова. С. 40.

ра), сверх сюжета самого по себе. Самый легкий способ – дать этот комментарий в надписи, но современное кино уже старается действовать иными средствами. Я имею в виду появление в кино метафоры, которая иногда получает даже характер символики. С семантической точки зрения ввод метафоры в кино особенно любопытен тем, что этим лишний раз подтверждается реальное значение внутренней речи не как случайного, психологического элемента киновосприятия, а как конструктивного элемента самой фильма. Кинометафора возможна только при условии опоры на словесную метафору. Зритель может понять ее только в том случае, если в его речевом запасе имеется соответствующее метафорическое выражение. Конечно, в дальнейшем развитии кино возможны образования собственных смысловых шаблонов, которые могут послужить основой для построения самостоятельных кинометафор, но принципиально дело от этого не меняется.

Кинометафора есть своего рода зрительная реализация словесной метафоры. Естественно, что материалом для кинометафор могут служить только ходячие словесные метафоры – зритель быстро понимает их именно потому, что они хорошо знакомы ему и потому легко отгадываются как метафоры. Так, например, слово «падение» употребляется в языке метафорически, как путь к гибели; отсюда оказалась возможной метафора в «Чертовом колесе»: в трактире, куда попадает матрос Шорин, показывается биллиард – и его шар п а д а е т в лузу. Совершенная эпизодичность этой сцены дает понять зрителю, что смысл ее – не фабульный, а комментарный: начинается «падение» героя. Другой пример – из «Шинели»²⁸: в сцене между Акакием Акакиевичем и «значительным лицом» меняются ракурсы снизу, когда Акакий Акакиевич смотрит на «значительное лицо», и сверху, когда «значительное лицо» кричит на Акакия Акакиевича. «Сверху – снизу» взяты здесь из словесной метафоры («смотреть сверху вниз на кого-нибудь»). Последний пример, между прочим, дает основание думать, что кинометафоре предстоит большое будущее, поскольку она может строиться на приемах ракурса, освещения и т.д.

Чрезвычайно интересно во всем этом вопросе то, что словесная метафора сама по себе не выходит за пределы чисто словесной семантики, если у автора нет специальных тенденций придать ей комический смысл. Не раз указывалось на то, что развертывание или реализация словесной метафоры является в литературе преимущественно пародийным приемом (см., напр., у Маяковского). Кинометафора есть как будто подлинная, осуществленная на экране реализация словесной метафоры – отчего же она может восприниматься серьезно? Дело тут, очевидно, в том, что в кино, во-первых, мы двигаемся в пределах не словесной, а кинематографической мотивировки, а во-вторых – в том, что внутренняя речь кинозрителя, образующаяся по поводу кадров, не реализуется в виде точных словесных формулировок. Получается обратное отношение: если словесная метафора не реализуется в сознании

читателя до ясного зрительного образа (т.е. буквальный смысл заслоняется метафорическим), то кинометафора не реализуется в сознании кинозрителя до пределов полного словесного предложения.

Можно было бы еще многое сказать об условных семантических знаках кино (наплыв, вуалирование, впечатывание и пр.), осмысление которых связано либо со словесными шаблонами, заново метафоризованными, либо с привычными для зрителя шаблонами фотографии и графики. Но говорить об этом надо подробно. Киносемантика – новая и сложная тема, требующая специального рассмотрения. Мне было важно пока только установить семантическую роль монтажа и подчеркнуть значение кинометафоры как использования словесного материала на экране.

Об основах кино

I

Изобретение кинематографа было встречено так же радостно, как изобретение граммофона. В этой радости было чувство первобытного человека, впервые изобразившего на клинке оружия голову леопарда и одновременно научившегося протыкать себе нос палочкой. Шум журналов был подобен хору дикарей, встречающему гимном эти первые изобретения.

Первобытный человек, вероятно, убедился скоро, что палочка в носу – изобретение не бог весть какое, во всяком случае ему понадобилось на это больше времени, чем европейцу для того, чтобы прийти в отчаяние от граммофона. Дело, по-видимому, не столько в том, что кинематограф – техника, сколько в том, что кино – искусство.

Я помню жалобы на то, что кино плоско и бесцветно. Не сомневаюсь, что к первобытному изобретателю, изображавшему голову леопарда на клинке, явился критик, который указал на малое сходство изображения, а за ним – второй изобретатель, который посоветовал первому наклеить на изображение подлинную шерсть леопарда и вделать подлинный глаз. Но шерсть, вероятно, плохо клеилась к камню, а из небрежно нарисованной головы леопарда возникло письмо, потому что небрежность и неточность не мешали, а п о м о г а л и рисунку превратиться в знак. Вторые изобретатели обычно не имеют удачи – и перспективы кинетофона, стереоскопического кино и цветного кино нас мало восхищают. Потому что подлинного леопарда все-таки не получится, и еще потому, что с настоящими леопардами искусству нечего делать. Искусство, как и язык, стремится к абстрактивизации¹ своих средств. Не всякое средство может поэтому быть пригодным.

Когда человек изображал голову зверя на клинке – он не только и з о б р а ж а л его, но это давало ему магическую храбрость. – его тотем был с ним, на его оружии, его тотем вонзался в грудь его врага. Иначе говоря, в рисунке его было две функции: репродуктивно-материальная и магическая. Случайным результатом оказалось то обстоятельство, что голова леопарда появилась на всех клинках всего племени – так она стала знаком отличия своего оружия от вражеского, стала мнемоническим знаком, а отсюда идеограммой, буквой. Что совершилось? Закрепление одного из результатов и вместе переключение функций.

Таков и путь перехода технических средств в средства искусства. Живая фотография, главная роль которой – сходство с изображаемой

природой, перешла в искусство кино. При этом была переключена функция всех средств – они уже не средства сами по себе, а средства со знаком искусства. И здесь «бедность» кино, его плоскостность, его бесцветность – оказались средствами положительными, подлинными средствами искусства, точно так же как несовершенство и примитивность древнего изображения тотема оказались положительными средствами на пути к письму.

2

Изобретения кинетофона, стереоскопического кино – изобретения, стоящие на первой стадии кинематографа, имеющие в виду функцию репродуктивно-материальную, «фотографию как таковую». Они отправляются не от кадра-куска, несущего на себе тот или иной смысловой знак, в зависимости от всей целостной динамики кадров, а от кадра как такового.

Вероятно, большое натурное сходство почувствуют зрители, когда увидят в стереоскопическом кино выпуклые стены домов и выпуклые человеческие лица, но выпуклости, сменяемые в монтаже выпуклостями же, выпуклые лица, наплывающие на другие выпуклые лица, – показались бы неправдоподобным хаосом, составленным из отдельных правдоподобностей.

Вероятно, окрашенные в естественный цвет, натура и человек были бы очень схожи с подлинниками, но громадное лицо на крупном плане, естественно окрашенное, было бы чудовищной и никому не нужной натяжкой, подобно раскрашенной статуе с вращающимися на шарнирах глазами. Не говоря уже о том, что окраска вытесняет одно из главных стиливых средств – смену разных осещений одноцветного материала.

Идеальнейший кинетофон должен был бы пользоваться таким адски аккуратным монтажом, при котором действующие лица производили бы нужные им (и ненужные кино) звуки в полной независимости от законов развертывания киноматериала. Получился бы не только хаос ненужных речей и шумов, но он сделал бы неправдоподобной и законную смену кадров.

Стоит представить себе прием наплыва, когда говорящий вспоминает другой разговор, чтобы остаться равнодушным к этому почтенному изобретателю. «Бедность» кино – на самом деле его конструктивный принцип. Право же, давно пора перестать произносить кислый комплимент «Великий Немой». Мы ведь не сетуем на то, что к стихам не прилагаются фотографии восплаемых героинь, и никто не называет поэзию «Великим Слепым». Каждое искусство пользуется каким-нибудь одним элементом чувственного мира как ударным, конструктивным, другие же – дает под его знаком в виде мыслимых. Так, наглядные, живописные представления не изгоняются из области поэзии, но получают и особое качество и особое применение: в описательной поэме XVIII в. все пред-

меты природы не называются, например, а «описываются» метафорически, связями и ассоциациями из других рядов. Для того чтобы сказать: чай, льющийся из чайника, – говорилось в такой поэме: «Кипящая душистая струя, бьющая из блестящей меди». Таким образом, живописное, наглядное представление здесь не дано и служит мотивировкой связи многих словесных рядов – их динамика основана на заданной загадке. Незачем и говорить, что в этой связи тоже не даны подлинные, наглядные представления, а представления словесные, в которых важна смысловая окраска слов и ее игра, а не самые предметы. Если мы подставим в словесные ряды ряды подлинных предметов – получится невероятный хаос вещей, и только.

Подобно этому и кино пользуется словами только либо как мотивировкой для связи кадров, либо элементом, играющим роль лишь по отношению к кадру, контрастную или иллюстрирующую, и если кино наполнить словами – получится хаос слов, и только.

И для кино как искусства не существует уже изобретений самих по себе, а существуют только технические средства, усовершенствующие его данности, отбирающиеся по их соответствию с его основными приемами. Здесь получается взаимодействие техники и искусства, обратное тому, что было вначале: уже самое искусство н а т а л к и в а е т на технические приемы, искусство отбирает их в своем поступательном движении, меняет их применение, их функцию и, наконец, отбрасывает – а не техника наталкивает на искусство.

Искусство кино уже имеет свой материал. Этот материал может разнообразиться, усовершенствоваться, но и только.

3

«Бедность» кино, его плоскостность, его бесцветность – на самом деле, его конструктивная сущность; она не вызывает как дополнение новые приемы, а новые приемы создаются ею, вырастают на ее основе. Плоскостность кино (не лишающая его перспективы) – технический «недостаток» – сказывается в искусстве кино положительными конструктивными принципами с и м у л ь т а н н о с т и (одновременности) нескольких рядов зрительных представлений, на основе которой получают совершенно новое толкование жест и движение.

Перед нами всем знакомый прием наплыва: бумага с ярко отпечатанным шрифтом, которую держат пальцы; шрифт бледнеет, очертания бумаги блекнут, сквозь нее вырисовывается новый кадр – очертания движущихся фигур, постепенно конкретизирующихся и, наконец, совершенно вытесняющих кадр бумаги с шрифтом. Ясно, что эта связь кадров возможна только при плоскостности их; будь кадры выпуклыми, рельефными – это их взаимопроникновение, эта их simultанность, одновре-

менность была бы неубедительной. Только на основе пользования этой симультанностью возможна такая композиция, которая является не только репродукцией движения, но и сама построена на принципах этого движения. Пляска может быть дана в кадре не только как «пляска», но и «пляшущим» кадром – путем «движения аппарата» или «движения кадра» – все в этом кадре кольшется, один ряд людей пляшет на другом. Здесь дана особая симультанность пространства. Закон непроницаемости тел побежден двумя измерениями кино, его плоскостранственностью, абстрактностью.

Но и одновременность, и однопространственность важны не сами по себе, они важны как смысловой знак кадра. Кадр идет за другим кадром, несет на себе смысловой знак этого предыдущего кадра, окрашен им в смысловом отношении – во всей своей длительности. Кадр, который построен, сконструирован по принципам движения, далек от материальной репродукции движения – он дает смысловое представление движения. (Так строится иногда фраза у Андрея Белого: она важна не своим прямым смыслом, а самым ее фразовым рисунком.)

Бескрасочность кино позволяет ему давать не материальное, а смысловое сопоставление величин, чудовищное несовпадение перспектив. У Чехова есть рассказ: ребенок рисует большого человека и рядом маленький дом². Это, может быть, и есть прием искусства; величина отрывается от своей материально-репродуктивной базы и делается одним из смысловых знаков искусства; кадр, заснятый с увеличением всех предметов, сменяется кадром с перспективным преумножением. Кадр, заснятый сверху с маленьким человеком, сменяется кадром другого человека, заснятым снизу (см., напр., кадр Акакия Акакиевича и значительного лица в сцене распекания – «Шинель»³). Натуральная окраска стирала бы здесь основную установку – смысловое отношение к величине. Крупный план, выделяющий предмет из пространственного и временного соотношения предметов, – при натуральной окраске терял бы свой смысл.

Наконец, бессловесность кино, вернее, конструктивная невозможность наполнить кадры словами и шумами, вскрывает характер его конструкции: у кино есть собственный «герой» (специфический его элемент) и собственные средства спайки.

4

По поводу этого «героя» возникают разногласия, характерные для самой природы кино. По своему материалу кино близко к изобразительным, пространственным искусствам – живописи, по развертыванию материала – к «временным» искусствам – словесному и музыкальному.

Отсюда пышные метафорические определения: «кино – живопись в движении» (Луи Деллюк⁴) или «кино – музыка света» (Абель Ганс⁵). Но оп-

ределения эти – это ведь почти что «Великий Немой». Называть кино по соседним искусствам столь же бесплодно, как эти искусства называть по кино: живопись – «неподвижное кино», музыка – «кино звуков», литература – «кино слова». Особенно это опасно по отношению к новому искусству. Здесь сказывается реакционный пассажизм: называть новое явление по старым.

Искусство между тем не нуждается в определениях, а нуждается в изучении. И вполне понятно, что на первых порах «героем» кино был объявлен его репродуктивно-материальный объект – «видимый человек», «видимая вещь» (Бела Балаш⁶). Но искусства отличаются не только и не столько своими объектами, сколько отношением к ним. В противном случае – искусством слова был бы простой разговор, речь. Ведь и в речи тот же «герой», что в стихах – слово. В том-то и дело, однако, что нет «слова» вообще; слово в стихе играет совершенно не ту роль, что в разговоре, слово в прозе – от жанра к жанру – не ту роль, что в стихе.

И не потому неверен выбор в «герои» искусства кино «видимого человека», «видимой вещи», что возможно осуществление кино беспредметного, а потому, что здесь не подчеркнуто специфическое пользование материалом, – а ведь оно одно делает материальный элемент элементом искусства, потому что здесь не подчеркнута специфическая функция этого элемента в искусстве.

Видимый мир дается в кино не как таковой, а в своей смысловой соотносительности, иначе кино было бы только живой (и неживой) фотографией. Видимый человек, видимая вещь только тогда является элементом киноискусства, когда они даны в качестве смыслового знака.

Из первого положения вытекает понятие стиля кино, из второго – понятие киноконструкции. Смысловая соотносительность видимого мира дается его стилистическим преобразованием. Колоссальное значение при этом получает соотношение людей и вещей в кадре, соотношение людей между собою, целого и части – то, что принято называть «композицией кадра», – ракурс и перспектива, в которых они взяты, и освещение. Здесь кино, именно благодаря своей технической плоскостности и одноцветности, перерастает плоскостность; в сравнении с чудовищной свободой кино в распоряжении перспективой и точкой зрения – театр, обладающий технической трехмерностью, выпуклостью (именно благодаря этой своей особенности), осужден на одну точку зрения, на плоскостность как элемент искусства.

Ракурс стилистически преобразует видимый мир. Г о р и з о н - т а л ь н а я, чуть наклонная труба фабрики, переход по мосту, заснятый снизу, – ведь это такое же преобразование вещи в искусстве кино, как целый ассортимент стилистических средств, делающих вещь новой в искусстве слова.

Не все ракурсы и не всякое освещение, разумеется, являются одинаково мощными стилистическими средствами, не всегда сильные стили-

стические средства применимы – но всегда здесь художественное отличие кино и театра.

5

Для кино не существует проблемы единства места – для него существует только проблема единства ракурса и света. Один «павильон» в кино – это сотни разнородных ракурсов и освещений, а стало быть, сотни разных соотношений между человеком и вещью и вещами между собой – сотни различных «мест»: 5 декораций в театре – это только 5 «мест» с одним ракурсом. Поэтому ложны в кино сложные театральные павильоны со сложным расчетом перспективы. Поэтому же не оправдана погоня за фотогеничностью. Предметы не фотогеничны сами по себе, такими их делает ракурс и свет. Поэтому и вообще понятие «фотогении» должно уступить место понятию «киногении».

То же относится ко всем стилистическим приемам кино. Деталь движущихся ног, вместо идущих людей, сосредоточивает внимание на ассоциативной детали так же, как синекдоха в поэзии. И здесь и там важно, что вместо вещи, на которую ориентировано внимание, дается другая, с ней ассоциативно связанная (в кино ассоциативной связью будет движение или поза). Эта замена вещи деталью переключает внимание: под одним ориентирующим знаком даны разные объекты (целое и деталь), а это переключение как бы расчленяет видимую вещь, делает ее рядом вещей с одним смысловым знаком, с м ы с л о в о й в е щ ь ю кино.

Совершенно ясно, что при этом стилистическом (а стало быть, и смысловом) преобразении – не «видимый человек» и не «видимая вещь» являются «героем» кино, а «новый» человек и «новая» вещь – люди и вещи, преобразенные в плане искусства, – «человек» и «вещь» кино. Видимые соотношения видимых людей нарушаются и подменяются соотношениями «людей» кино – ежеминутно, бессознательно, почти наивно – так это заложено в основу искусства. Мэри Пикфорд⁷, играя девочку, окружает себя исключительно высокими актерами и «обманывает», вероятно, даже не думая о том, что в театре ей не удалось бы «обмануть». (Здесь, разумеется, не стилистическое преобразование, а только техническое пользование одним из законов искусства.)

6

На чем, однако, основано явление этого нового человека и новой вещи? Почему стиль кино их преобразует?

Потому что всякое стилистическое средство является в то же время и смысловым фактором. При одном условии – если стиль организован, если ракурс и свет не случайны, а являются системой.

Есть литературные произведения, в которых простейшие события и отношения даны такими стилистическими средствами, что вырастают в загадку; у читателя смещается понятие соотношения между большим и малым, обычным и странным; он, колеблясь, идет за автором, у него смещена «перспектива» вещей и их «освещение» (таков, например, роман Джозефа Конрада⁸ «Теневая черта», где несложное событие: молодой морской офицер получает командование судном – вырастает в грандиозное, «смещенное»). Здесь дело – в особом семантическом (смысловом) строе вещей, в особом вводе читателя в действие.

Те же возможности мы имеем и в стиле кино, и в существенном деле там обстоит так же: смещение зрительной «перспективы» является в то же время смещением с о о т н о ш е н и я между вещами и людьми, вообще смысловой перепланировкой мира. Смена различных освещений (или выдержанность одного светового стиля) точно так же перепланирует с р е д у, как ракурс – отношения людей и вещей.

Снова «видимая вещь» заменяется вещью искусства.

Таково же значение в кино и метафоры – одно и то же действие дано на других его носителях – целуются не люди, а голубки. И здесь видимая вещь расчленена, при одном смысловом знаке даны разные его носители, разные вещи, но вместе с тем расчленено и самое действие, и во второй параллели (голуби) дана его определенная смысловая окраска.

Даже этих простых примеров достаточно, чтобы убедиться, что в кино преобразено и натуралистическое и «видимое» д в и ж е н и е – это видимое движение может быть расчленено, может быть дано на другом предмете. Движение в кино существует либо как м о т и в и р о в - к а р а к у р с а точкой зрения движущегося человека, либо как х а - р а к т е р и с т и к а человека (жест), либо как и з м е н е н и я с о - о т н о ш е н и я между людьми и вещами; приближение и отдаление от человека (вещи) определенных людей и вещей, т.е. движение в кино, существует не само по себе, а как некоторый смысловой знак. Поэтому вне смысловой функции движение внутри кадра вовсе не необходимо. Его смысловая функция может быть возмещена монтажом как сменой кадров, причем эти кадры могут быть и статичными. (Движение внутри кадра как элемент кино вообще сильно преувеличено; беготня во что бы то ни стало – утомляет).

А если в кино не «видимое движение» – стало быть, оно оперирует и «своим временем». Для утверждения д л и т е л ь н о с т и какого-нибудь положения существует в кино п о в т о р н о с т ь кадра – кадр перебивается минимальное число раз в варьированном или в том же са-

мом виде – и такова его длительность, бесспорно далекая от обычного, «видимого» понятия длительности, длительность, сплошь соотносительная: если повторный кадр будет перебивать большое количество кадров – эта «длительность» будет велика, несмотря на то, что «видимая длительность» повторного кадра будет ничтожна. Сюда же – условное значение д и а ф р а г м ы и з а т е м н е н и я как знака большого пространственного и временного разграничения.

Специфичность «времени» в кино вскрывается на таком приеме, как крупный план. Крупный план абстрагирует вещь, или деталь, или лицо из пространственных соотношений, и вместе – из временного строя. В «Чертовом колесе»⁹ есть сцена: налетчики выходят из ограбленного дома. Режиссерам нужно было показать налетчиков. Они сделали это группой на общем плане. Получилась невязка: почему налетчики медлят? Но если бы они были показаны крупным планом – они могли бы медлить сколько им угодно, ибо крупный план абстрагировал бы, вырвал бы их из временного строя.

Итак, длительность кадра создается его повторением, а значит, соотносительностью кадров между собою. Временная абстрактность же появляется вследствие отсутствия соотнесенности между предметами (или группами предметов) – между собою, внутри кадра.

И первое, и второе подчеркивает, что «киновремя» является не реальной длительностью, а условной, основанной на соотнесенности кадров или соотнесенности зрительных элементов внутри кадра.

7

На эволюции приемов искусства всегда сказывается его специфическая природа. Эволюция приемов кино многому учит.

Ракурс в его первичном виде был мотивирован как точка зрения зрителя или точка зрения действующего лица. Так же – восприятием действующего лица – был мотивирован крупный план детали.

Мотивированный точкой зрения действующего лица необычный ракурс лишался этой мотивировки, преподносился как таковой; этим самым он становился точкой зрения зрителя, этим самым он стал стилистическим средством кино.

Взгляд действующего лица в кадре падал на какую-либо вещь или деталь – эта вещь была подаваема крупным планом. При уничтожении этой мотивировки крупный план становится самостоятельным приемом выделения и подчеркивания вещи как смыслового знака – вне временных и пространственных отношений. Обычно крупный план играет роль «эпитета» или «глагола» (лицо с подчеркнутым в крупном плане выражением), но возможны и другие применения: используется самая вневре-

менность и внепространственность крупного плана как средство стиля для фигур сравнения, метафоры и т.д.

Теперь, если после кадра, на котором крупным планом дан человек на лугу, будет следовать крупным планом же кадр свиньи, гуляющей тут же, — закон смысловой соотносительности кадров и закон вневременного, внепространственного значения крупного плана победит такую, казалось бы, крепкую натуралистическую мотивировку, как одновременность и однопространственность прогулки человека и свиньи; в результате такого чередования кадров получится не временная или пространственная последовательность от человека к свинье, а смысловая фигура сравнения: человек — свинья.

Так вырастают и закрепляются самостоятельные смысловые законы кино как искусства.

Значение эволюции приемов кино — в этом росте его самостоятельных смысловых законов, в их обнажении от натуралистической «мотивированности вообще».

Эта эволюция коснулась таких, казалось бы, крепко мотивированных приемов, как «из наплыва». Этот прием очень крепко и притом однозначно мотивирован как «воспоминание», «видение», «рассказ». Но прием «короткого наплыва» — когда в кадре «воспоминания» еще сквозит лицо воспоминающего — уничтожает уже внешнюю литературную мотивировку «воспоминания» как чередующегося во времени момента и переносит центр тяжести на **о д н о в р е м е н н о с т ь**, с и м у л ь т а н н о с т ь кадров; нет «воспоминания» или «рассказа» в литературном смысле — есть «воспоминание», в котором одновременно продолжается лицо воспоминающего, — и в этом, чисто кинематографическом своем смысле, этот прием близок к другим: наплыв лица на несоизмеримые с ним по величине ландшафт или сцену. Последний прием по своей внешней, литературной мотивировке несоизмеримо далек от «воспоминания» или «рассказа», но кинематографические их смыслы очень близки.

Таков путь эволюции приемов кино: они отрываются от «внешних» мотивировок и приобретают «свой» смысл; иначе говоря, они отрываются от **о д н о г о**, внеположного смысла — и приобретают **м н о г о** «своих» внутрисловожных смыслов. Эта множественность, многозначность смыслов и дает возможность удержаться известному приему, делает его «своим» элементом искусства, в данном случае — «словом» кино.

С удивлением мы констатируем, что адекватного слова в языке и литературе по отношению к наплыву — нет. Мы можем в каждом данном случае, в каждом данном применении — **о п и с а т ь** его словами, но подыскать ему адекватное слово или понятие в языке нельзя.

Такова же многозначность крупного плана, который то дает деталь с точки зрения действующего лица или с точки зрения зрителя, то использует результат этого отъединения детали – вневременность и внепространственность в качестве самостоятельного смыслового знака.

8

Кино вышло из фотографии.

Пуповина между ними обрезана с того момента, как кино осознало себя искусством. Дело в том, что есть у фотографии свойства, которые являются неосознанными, как бы незаконными эстетическими качествами. Установка фотографии – сходство. Сходство – обидно, мы обижаемся на слишком похожие фотографии. Поэтому фотография тайком деформирует материал. Но деформация¹⁰ эта допускается при одной предпосылке, – что выдержана основная установка – сходство. Как бы ни деформировал позой (позицией), светом и т.д. фотограф наше лицо, – все это принимается при молчаливом общем согласии о том, что портрет сходен. С точки зрения основной установки фотографии – сходства, – деформация является «недостатком»; ее эстетическая функция как бы незаконнорожденная.

Кино имеет другую установку, и «недостаток» фотографии превращается в ее достоинство, эстетическое качество. Здесь – коренное различие фото и кино.

А между тем в фото есть и другие «недостатки», которые превратились в кино в «качества».

В сущности, каждая фотография деформирует материал. Достаточно взглянуть на «виды» – может быть, это субъективное заявление, но я распознаю сходство видов только по ориентирующим, вернее, дифференцирующим деталям – по какому-нибудь одному дереву, скамейке, вывеске. И это не потому, что «вообще не похоже», а потому, что вид в ы д е л е н. То, что в природе существует только в связи, то, что не отграничено, – на фото выделено в самостоятельное единство. Мост, пристань, дерево, группа деревьев и т.д. не существуют в созерцании как единицы – они всегда в связи с окружающим; фиксация их мгновенна и преходяща. Фиксация эта, будучи закреплена, – в миллионы раз преувеличивает индивидуальные черты вида и как раз этим вызывает эффект «несходства».

Это относится и к «общим видам» – выбор ракурса, как бы бесхитроsten он ни был, выделение места, как бы пространно это место ни было, – ведет к тем же результатам.

Выделение материала на фото ведет к е д и н с т в у каждого фото, к особой т е с н о т е с о о т н о ш е н и я всех предметов или элементов одного предмета внутри фото¹¹. В результате этого внутреннего

единства соотношение между предметами или внутри предмета – между его элементами – перераспределяется. Предметы деформируются.

Но этот «недостаток» фото, эти его неосознанные, «неканонизованные», по выражению Викт. Шкловского, качества – канонизируются в кино, становятся его отправными качествами, опорными пунктами.

Фото дает е д и н с т в е н н о е положение; в кино оно становится е д и н и ц е й, мерой.

Кадр – такое же единство, как фото, как замкнутая стиховая строка. В стиховой строке по этому закону все слова, составляющие строку, находятся в особом соотношении, в более тесном взаимодействии; поэтому смысл стихового слова не тот, другой по сравнению не только со всеми видами практической речи, но и по сравнению с прозой. При этом все служебные словечки, все незаметные второстепенные слова нашей речи – становятся в стихах необычайно заметны, значимы.

Так и в кадре – его единство перераспределяет смысловое значение всех вещей, и каждая вещь становится соотносительна с другими и с целым кадром.

Учтя это, мы должны выдвинуть и другое положение: при каких условиях становятся относительны между собою все «герои» кадра (люди и вещи), вернее, нет ли условий, мешающих их относительности? Есть.

«Герои» кадра, как слова (и звуки) в стихе, должны быть дифференцированными, р а з л и ч н ы м и – только тогда они соотносительны между собой, только тогда они взаимодействуют и взаимно окрашивают смыслом друг друга. Отсюда – п о д б о р людей и вещей, отсюда и ракурс как стилевое средство разграничения, отличия, д и ф ф е р е н ц и р о в а н и я.

«Подбор» возник из натуралистического сходства, из соответствия человека и вещи кино – человеку и вещи быта, – то, что на практике называется «подбором типажа». Но в кино, как и во всяком искусстве, то, что вносится по известным причинам, – начинает играть роль, уже не соизмеримую с причинами. «Подбор» служит прежде всего д и ф ф е р е н ц и р о в а н и ю актеров внутри фильма – это не только внешний, но и внутрифильмовый подбор.

Отсюда же – из требования дифференцированности «героев кадра» – вытекает значение д в и ж е н и я в кадре. Дым парохода и ползущие облака нужны не только как таковые, не сами по себе, так же, как

* Я употребляю здесь и всюду ходовое слово «кадр» в смысле: кусок, объединенный одним и тем же ракурсом, светом. Фактический кадр-клетка будет в отношении кадр-куска то же, что стиховая стопа по отношению к строке. Понятие стопы в стихе – скорее учебное и, во всяком случае, уместное только по отношению к немногим метрическим системам, и новейшая теория стиха имеет дело со строкой как с метрическим рядом, а не со стопой как со схемой. Собственно, в теории фильма техническое понятие кадр-клетки несущественно – оно сполна подменяется вопросом о длине кадр-куска.

случайный человек, идущий по пустынной улице, так же, как мимика лица и жест человека по отношению к человеку и вещи. Они нужны как дифференцирующие знаки.

9

Этот, простой на вид, факт определяет всю систему мимики и жеста в кино и ограничивает ее решительно от системы мимики и жестов, связанных с речью. Мимика и жесты речи реализуют, «проявляют» в моторно-зрительном отношении речевую интонацию; в этом отношении они как бы дополняют слова*.

Такова роль жестов и мимики в речевом театре. Роль жестов и мимики в пантомиме – в «замещении» изъятого слова. Пантомима – искусство, основанное на изъятии, – своего рода игра в поддавки. При этом вся суть именно в возмещении недостающего элемента другими. Но в самом искусстве слова есть уже случаи, когда «дополняющая» мимика и жесты мешают. Генрих Гейне утверждал, что мимика и жесты вредят словесному строению: «Мускулы лица находятся в слишком сильном, возбужденном движении, и тот, кто их наблюдает, видит мысли говорящего прежде, чем они высказаны. Это мешает внезапным шуткам».

Это значит, что реализация речевой интонации в мимике и жесте мешает (в данном случае) словесному построению, нарушает его внутренние отношения. Гейне в конце стихотворений дает внезапную шутку и вовсе не хочет, чтобы подвижная мимика или даже хотя бы начало жеста сигнализировали шутку прежде, чем она дана. Стало быть, речевой жест не только сопровождает слово, но и сигнализирует его, предупреждает его.

Поэтому так чужда кинематографу театральная мимика: она не может сопровождать слово за неимением его в кино, но она сигнализирует слово, подсказывает его. Эти подсказываемые жестах слова обращают кино в какой-то неполный кинетофон.

Мимика и жест в кадре, прежде всего, есть система отношений между «героями» кадра.

10

Но и мимика может быть в кадре безотносительна, и облака могут не ползти. Относительность и дифференциальность могут быть перене-

* Здесь крайне любопытен спор лингвистов о безличных предложениях. По мнению Вундта¹² (опровергавшемуся Паулем¹³), в безличном предложении: «Горит!» – роль подлежащего играет ж е с т, указывающий на горящий предмет (дом, при метафорическом употреблении – грудь и т.п.). Шахматов¹⁴ полагает, что роль подлежащего играет в таких случаях речевая интонация. Из этого примера ясно видна связь между речевыми жестом и мимикой, с одной стороны, речевой интонацией – с другой.

сены в другую область – от к а д р а к смене кадров, к м о н т а ж у. И неподвижные кадры, сменяемые друг другом особым образом, дают возможность свести движение внутри кадров к минимуму.

Монтаж не есть связь кадров, это дифференциальная с м е н а кадров, но именно поэтому сменяться могут кадры, в чем-либо соотносительные между собою. Эта соотносительность может быть не только фабульного характера, но еще и в гораздо большей степени – стиливого. У нас на практике существует только фабульный монтаж. Ракурс и освещение при этом обычно перетасовываются в хаос. Это ошибочно.

Мы условились, что стиль – смысловой факт. Поэтому стилистическая неорганизованность, случайный порядок ракурсов и освещения – это примерно то же, что перетасовка интонации в стихе. Между тем свет и ракурс, в силу своей смысловой природы, конечно, контрастны, дифференциальны – и поэтому их смена так же «монтирует» кадры (делает их соотносительными и дифференциальными), как фабульная смена.

Кадры в кино не «развертываются» в последовательном строе, постепенном порядке – они с м е н я ю т с я. Такова основа монтажа. Они сменяются, как один стих, одно метрическое единство сменяется другим – на точной границе. Кино делает с к а ч к и от кадра к кадру, как стих от строки к строке. Как это ни странно, но если проводить аналогию кино со словесными искусствами, то единственной законной аналогией будет аналогия кино не с прозой, а со стихом.

Одно из главных следствий скачкового характера фильма – дифференцированность кадров, их существование в качестве единств. К а д р ы к а к е д и н с т в а р а в н о п р а в н ы. Длинный кадр сменяется кадром очень коротким. Короткость кадра не лишает его самостоятельности, его соотносительности с другими.

Собственно говоря, кадр важен как «п р е д с т а в и т е л ь»: в воспоминании «из наплыва» даются не все кадры вспоминаемой героини сцены, а деталь – один кадр, – подобно этому, кадр вообще не исчерпывает данного фабульного положения, а только является его «представителем» в соотносительности кадров. Это дает возможность на практике, при перемонтаже, подрезать до минимума кадры или использовать в качестве «представителя» кадр из совершенно другого фабульного положения.

Одной из разниц между «старым» и «новым» кино была трактовка монтажа. Тогда как в старом кино монтаж был средством спайки, склейки и средством объяснения фабульных положений, средством, самим по себе неощутимым, скрадываемым, – в новом кино он стал одним из опорных, ощущаемых пунктов – ощущаемым ритмом.

Так было в поэзии: благополучная монотония, неощущаемость застывших метрических систем сменилась резким ощущением ритма в «свободном стихе», *vers libre*. В раннем стихе Маяковского строка, со-

стоящая из одного слова, следовала за длинной, равное количество энергии, падавшее на длинную строку, падало затем на короткую (строки, как ритмические ряды, – равноправны), и поэтому энергия шла толчками. Так и в ощутимом монтаже – энергия, падающая на длинный кусок, падает затем на короткий. Короткий кусок, состоящий из кадра «представителя», – равноправен с длинным, и – подобно строке в стихах, состоящей из одного-двух слов, – такой короткий кадр выделяется по своему значению, по своей ценности.

Таким образом, ход монтажа помогает в выделению кульминационных пунктов. Тогда как в неощущаемом монтаже на кульминационный пункт падало большее количество времени, – при монтаже, ставшем ощутительным ритмом фильма, кульминационный пункт выделяется именно вследствие своей короткости.

Этого не было бы, если бы кусок как единство не был соотносительным мерилom, мерой фильма. Мы произвольно мерим фильм, отталкиваясь от единства к следующему единству. Вот почему произведения режиссеров-электиков, где в одной части применен принцип старого монтажа, монтажа-склейки, где единственным мерилom является исчерпанность «сцены» (фабульного положения), а в другой – принцип нового монтажа, где монтаж стал ощутительным элементом построения, – действуют физиологически раздражающе. Нашей энергии дается известное задание, известный ход – и вдруг это задание меняется, первоначальный импульс теряется, а так как он уже нами принят в первых частях фильма, то новый не нащупывается. Такова сила меры в кино – меры, роль которой похожа на роль меры, метра в стихе.

При такой постановке вопроса – чем оказывается ритм кино, – термин, который часто употребляют и которым часто злоупотребляют?

Ритм – это взаимодействие стилистических моментов с метрическими в развертывании фильма, в ее динамике. Ракурсы и освещения имеют свое значение не только в смене кадров-кусков как маркирующий знак смены, но и в выделении кусков как кульминационных. Это должно быть учтено в применении особых ракурсов и особых освещений. Они должны быть не случайными, не «хорошими» и «красивыми» сами по себе, – а хорошими в данном случае, по их взаимодействию с метрическим ходом фильма, с мерой монтажа. Ракурс и освещение, выделяющие метрически выделенный кусок, играют совсем не ту роль, что ракурс и освещение, выделяющие в метрическом отношении слабо выделенный кусок.

Аналогия кино со стихом необязательна. Само собою, кино, как и стих, – искусство специфическое. Но восьмидесятники не поняли бы нашего кино, так же, как не поняли бы современного стиха:

Наш век обидел вас, ваш стих обидя¹⁵.

«Скачковой» характер кино, роль в нем кадрового единства, смысловое преобразование бытовых объектов (слова в стихе, вещи в кино) – роднят кино и стих.

11

Поэтому кинороман столь же своеобразный жанр, как роман в стихах. Пушкин говорил же: «<...> пишу не роман, а роман в стихах. Дьявольская разница»¹⁶.

В чем же эта дьявольская разница киноромана и романа как словесного жанра?

Не только в материале, а и в том, что стиль и законы конструкции преобразуют в кино все элементы. казалось бы, единые, одинаково применимые ко всем видам искусств и ко всем жанрам их.

Таково же положение вопроса о фабуле и сюжете в кино. Нужно при решении вопроса о фабуле и сюжете всегда принимать во внимание специфический материал и стиль искусства.

Два положения выставлены создателем новой теории сюжета, Виктором Шкловским: 1) сюжет как развертывание, и 2) связь приемов сюжетосложения со стилем. Первое, – перенесшее изучение сюжета из плоскости рассмотрения статических мотивов (и их исторического бытования) на то, как снуются мотивы в конструкции целого, – уже дало свои плоды, привилось. Второе – еще не привилось и кажется забытым¹⁷.

О нем я и хочу говорить.

Так как вопрос о фабуле и сюжете в кино наименее исследован и для этого требуются большие предварительные изучения, еще не проделанные, я позволяю себе разъяснить его на литературном материале, более исследованном, с тем чтобы только п о с т а в и т ь здесь вопрос о фабуле и сюжете в кино. Думаю, что это не лишнее.

Прежде всего условимся о терминах: фабула и сюжет.

Фабулой обычно называют статическую с х е м у отношений типа: «Она была мила, и он любил ее. Он, однако, не был мил, и она не любила его» (эпиграф Гейне)¹⁸. С х е м а отношений («фабула») «Бахчисарайского фонтана» будет тогда примерно такова: «Гирей любит Марию, Мария не любит его. Зарема любит Гирея, он не любит ее». Совершенно ясно, что эта схема ничего не разъясняет ни в «Бахчисарайском фонтане», ни в эпиграфе Гейне и одинаково применима к тысячам разных вещей, начиная с фразы эпиграфа и кончая поэмой. Возьмем другое ходовое понятие фабулы: с х е м а д е й с т в и я. Фабула обозначится тогда примерно, в минимуме так: «Гирей разлюбил Зарему из-за Марии. Зарема убивает Марию». Но что же делать, когда этой-то развязки у Пушкина в о в с е н е т? Пушкин только предоставляет д о г а д ы в а т ь с я о развязке – развяз-

ка намеренно завуалирована. Сказать, что Пушкин уклонился от нашей фабульной схемы, будет смело, потому что он и вовсе с ней не считался. Это примерно то же, что отстукивать стопу (схему ямба) по его стихам:

Мой дядя самых честных правил
Когда не в шутку занемог, –

и говорить, что в слове «занемог» Пушкин уклонился от ямба. Не лучше ли отрешиться от схемы, чем считать произведение «отклонением» от нее? И действительно, правдивее считать метром стихотворения не «стопу» – схему, а всю акцентную (ударную) наметку вещи. Тогда «ритмом» будет вся динамика стихотворения, складывающаяся из взаимодействия метра (ударной наметки) с речевыми связями (синтаксисом), со звуковыми связями («повторами»).

То же и в вопросе о фабуле и сюжете. Либо мы рискуем создавать схемы, не укладывающиеся в произведении, либо мы должны определить фабулу как в с ю семантическую (смысловую) наметку действия. Тогда сюжет вещи определится как динамика ее, складывающаяся из взаимодействия всех связей материала (в том числе и фабулы как связи действия) – стилистической, фабульной и т.д. В лирическом стихотворении тоже есть сюжет, но в нем совершенно другого порядка фабула, и у нее совсем иная роль в развитии сюжета. Понятие сюжета не покрывается понятием фабулы. Сюжет может быть эксцентричен по отношению к фабуле^{*}. Здесь в этих отношениях сюжета и фабулы возможны несколько типов:

1. Сюжет опирается главным образом на фабулу, на семантику действия.

Здесь особую важность приобретает распределение фабульных линий, причем одна линия тормозит другую – и этим самым двигает сюжет. Любопытный пример типа, когда сюжет развивается на ложной фабульной линии. Пример – новелла Амброза Бирса²⁰ «Приключение на мосту через Совиный ручей»: человека вешают, он срывается в ручей – сюжет развивается далее на ложной фабульной линии – он плывет, убегает, бежит к дому – и только там умирает. В последних строках обнаруживается, что бегство чудилось ему в течение предсмертной минуты. То же и в «Прыжке в неизвестность» Л.Перутца²¹.

Интересно, что в одном из наиболее фабульных романов – «Отверженные» Гюго – «торможение» совершается как обилием второстепенных фабульных линий, так и в вводе исторического, научного, описательного материалов – самих по себе. Последнее характерно для развития сюжета, а не фабулы. Роман как большая форма требует такого внефабульного развития сюжета. Развитие

^{*} Это впервые показано Виктором Шкловским в работах о Sterne и Розанове¹⁹.

сюжета, адекватное развитию фабулы, характерно для авантюрной новеллы. (Кстати, «большая форма» в литературе не определяется числом страниц, как в кино – метражом. Понятие «большой формы» – понятие энергетическое, здесь должен приниматься во внимание момент затрачиваемой читателем (или зрителем) работы по конструированию. Пушкин создал большую стиховую форму на основе отступлений. «Кавказский пленник» по размеру не больше, чем иные «послания» Жуковского, но он – большая форма, ибо «отступления» на далеком от фабулы материале необычайно расширяют «пространство» поэмы, заставляя читателя одинаковое количество стихов в «Послании» Жуковского к Воейкову и в «Кавказском пленнике» Пушкина проходить с совершенно различным количеством проделанной работы. Я потому привожу этот пример, что Пушкин использовал материал «посланий» Жуковского в своей поэме, но сделал его *о т с т у п л е н и е м* от фабулы.)

Этот момент торможения на далеком материале и характерен для большой формы.

То же и в кино: «большие жанры» отличаются от «камерных» не только количеством фабульных линий, но и количеством тормозящего материала вообще.

2. Сюжет развивается мимо фабулы.

При этом фабула загадана, причем загадка и разгадка только мотивируют развитие сюжета – разгадка может быть и не дана. Сюжет при этом переносится на членение и спайку частей речевого материала вне фабулы. Фабула не дана, вместо нее пружинит и ведет «искание фабулы», как ее эквивалент, заместитель. Таковы, например, многие вещи Пильняка²², Леонарда Франка²³ и др. «Ища фабулы», читатель производит сцепку и членение отдельных частей, связанных между собою только стилистически (или самой общей мотивировкой – напр., единством места или времени).

Совершенно ясно, что в последнем типе выступает в качестве главного сюжетного двигателя – *с т л ь*, стилевые соотношения связываемых между собою кусков.

12

Связь приемов сюжетосложения со стилем может быть обнаружена и на произведениях, где сюжет не эксцентричен по отношению к фабуле.

Возьмем «Нос» Гоголя.

Фабульная наметка вещи, семантика действия ее такова, что вызывает мысль о сумасшедшем доме. Достаточно проследить схему одной фабульной линии, линию «носа»: отрезанный нос майора Ковалева... гуляет по Невскому в качестве «Носа»; «Нос», желающий удрать в дилижансе в Ригу, перехвачен квартальным надзирателем и возвращен в тряпочке бывшему владельцу.

Как могла быть осуществлена в сюжете такая фабульная линия? Как просто нелепость стала художественной «нелепостью»? Оказывается, здесь играет роль вся смысловая система вещи. Система называния вещей в «Носе» такова, что делает возможной его фабулу.

Вот появление отрезанного носа:

«<...> увидел что-то белее в себе... «Плотное, – сказал он про себя, – что бы это такое было?»»

«<...> Нос, точно нос <...> Как будто чей-то знакомый».

«<...> Я заверну его в тряпочку и положу в уголок: пусть там маленечко полежит, а после его вынесу».

«<...> Чтобы я позволил себе в комнате лежать отрезанному носу. Вон его. Вон <...> Чтобы я духу его не слышала».

«<...> Хлеб – дело печеное, а нос совсем не то»²⁴.

Подробный стилистический анализ первого знакомства читателя с отрезанным носом завел бы слишком далеко, но и из приведенного ясно, что отрезанный нос превращен семантической (смысловой) системой фраз в нечто двусмысленное: «что-то», «плотное» (средн. род), «его, он» (очень часто местоимение, в котором всегда блекнут предметные, вещные признаки), «позволить носу» (одушевл.) и т.д. И эта смысловая атмосфера, данная в каждой строке, стилистически так строит фабульную линию «отрезанного носа», что читатель, уже подготовленный, уже втянутый в эту смысловую атмосферу, – без всякого удивления читает потом такие дикийвинные фразы: «Нос посмотрел на майора, и брови его несколько нахмурились».

Так определенная фабула становится сюжетным членом: через стиль, дающий смысловую атмосферу вещи.

Мне могут возразить, что «Нос» – вещь исключительная. Но только недостаток места мешает мне доказать, что таким же точно образом дело обстоит в «Петербурге» и «Московском чудаче» Белого (стоит обратить внимание на «кистасканность» фабулы в этих, однако же, замечательнейших романах) и мн. др.

О тех же вещах и о тех авторах, стиль которых «сдержан» или «бледен» и т.п., не следует думать, что стиль не играет роли – все равно, каждое произведение есть семантическая система, и как бы ни был стиль «сдержан», он существует как средство построения смысловой (семантической) системы, и существует непосредственная связь между этой системой и сюжетом, будь то сюжет, развивающийся на фабуле или вне фабулы.

Системы же, конечно, разные в разных вещах. Но есть в словесном искусстве род, в котором глубочайшая связь смысловой системы и сюжета бросается в глаза. Такова семантическая система, представленная стихом.

В поэзии, будь то героическая поэма XVIII века или эпос Пушкина, – отчетлива эта связь. Споры вокруг метрических систем всегда в поэзии оказываются спором о словесных системах – и в ко-

нечном счете от этого спора зависит вопрос о трактовке сюжета в поэзии, об отношении сюжета и фавулы.

Потому что с этим вопросом (об отношении сюжета к фавуле) связан вопрос о жанрах.

Это отношение не только разное в разных романах, новеллах, поэмах, лирике, но и разное – в романе, с одной стороны, новелле – с другой, в поэме, с одной стороны, лирике – с другой.

13

В этой статье я только хочу поставить вопрос: 1) о связи сюжета со стилем в кино. 2) о том, что жанры кино определяются отношением сюжета к фавуле.

Для постановки этих вопросов я и сделал «разбег» от выяснения вопроса на литературе. «Прыжок» в кино требует длительного изучения. Мы видели на литературе, что нельзя говорить о фавуле и сюжете «вообще», что сюжет тесно связан с данной семантической (смысловой) системой, которая, в свою очередь, определяется стилем.

Сюжетная роль стилистико-семантических средств в «Броненосце Потемкине» – очевидна, но не изучена. Дальнейшее изучение обнаружит это и не на таких явных примерах. Указание на «сдержанность» стиля, на «натуралистичность» его в тех или других фильмах, у тех или иных режиссеров – не отвод роли стиля. Это только разные стили, и у них разные роли по отношению к развитию сюжета.

Будущее изучения сюжета в кино зависит от изучения его стиля и особенностей его материала.

Как в этом отношении мы наивны, доказывает установившийся, ставший уже у нас хорошим тоном, метод обсуждения фильм в критике: а) обсуждается (по готовой фильме) сценарий, потом идет обсуждение режиссера и т.д. Но о сценарии по готовой фильме говорить не приходится. Сценарий почти всегда дает «фавулу вообще», с некоторым приближением к скачковому характеру кино. Как будет развита фавула, как будет сюжет – сценарист не знает, так же, как и режиссер до просмотра кусков. И здесь – особенности того или иного стиля и материала могут позволить развитие всей сценарной фавулы – фавула сценария войдет «вся» в картину, а могут и не позволить – и в процессе работы фавула незаметно в частностях изменяется, направляется развитием сюжета.

Разговор о «железном сценарии»²⁵ возможен там, где есть стандартизованные стили режиссеров и актеров, т.е. тогда, когда сценарий управляется уже от известного киностыля.

Неизученность теории вызывает и более существенные ошибки практики.

Таков вопрос о киножанрах.

Жанры, которые возникли в словесном (и театральном) искусстве, часто переносятся целиком, готовыми в кино. Что при этом получается? Неожиданные результаты.

Например, документальная историческая хроника. Перенесенная из словесного искусства целиком в кино, она делает фильму прежде всего воспроизведением движущейся портретной галереи. Дело в том, что в литературе главная предпосылка (достоверность) дается уже сама собой – историческими именами, датами и т.д., а в кино оказывается главным вопросом при таком документальном подходе – самая достоверность. «Похоже ли?» – будет первый вопрос зрителя.

Когда мы читаем роман об Александре Первом, то, каковы бы ни были его поступки в романе, это – поступки «Александра Первого». Если они неправдоподобны, то «Александр Первый обрисован неверно», но «Александр Первый» остается предпосылкой. В кино – наивный зритель будет говорить: «Как этот актер похож (или не похож) на Александра Первого!» – и будет прав, и в своей правоте – даже при комплиментах – будет разрушать самую предпосылку жанра – достоверность.

Так тесно связан вопрос о жанрах с вопросом о специфическом материале – и стиле.

В сущности кино и до сих пор живет чужездными жанрами: «роман», «комедия» и т.д.

В этом отношении примитив «комическая» был честнее, и в нем теоретически заложены основы для разрешения вопроса о киножанрах более, чем в компромиссном «киноромане».

Развитие сюжета шло в «комической» вне фабулы, вернее, при примитивной фабульной линии сюжет разворачивался на случайном (с точки зрения фабульной, на деле же – специфическом) материале.

Здесь как раз суть вопроса: не во внешних, второстепенных признаках жанров соседних искусств, а в отношении специфического киносюжета к фабуле.

Максимальная установка на сюжет = минимальной установке на фабулу, и обратно.

«Комическая» напоминала не комедию, а, скорее, юмористическое стихотворение, так как сюжет развивался в ней обнаженно из семантико-стилистических приемов.

Только робость не позволяет обнаружить в современных киножанрах не только кинопоэму, но и кинолирику. Только робость мешает обозначать на афише документальную историческую хронику как «движущуюся портретную галерею» из такой-то эпохи.

Вопрос о связи сюжета со стилем в кино и их роли в определении киножанров, повторяю, требует длительного изучения. Я ограничиваюсь здесь его постановкой.

Природа кино

1

Построение сколько-нибудь авторитетной и просто последовательной поэтики фильма необходимо требует предварительного установления хотя бы основных принципов общей теории кино, которую можно было бы назвать «кинематологией». Действительно, несмотря на довольно большую уже литературу о кино, существеннейшие вопросы этого искусства не только не разработаны методически, но даже и не намечены сколько-нибудь научно. Это, конечно, объясняется, с одной стороны, молодостью самого кино, с другой же – устарелостью эстетических взглядов, до сих пор господствующих в отношениях к искусству. Правда, новое искусствознание действительно работает над пересмотром традиционных воззрений по методам современной науки, но и оно занимается исключительно «высокими» искусствами, история которых наиболее разработана. Кино же оставалось до последнего времени низким и вульгарным жанром, каким-то уклонением или суррогатом искусства, чем-то средним между цирком и радио.

Между тем уже то выдающееся место, которое кино сумело в какие-нибудь тридцать лет занять в современной культуре, сравнительно с прочими искусствами, насчитывающими несколько тысяч лет существования, дает ему, казалось бы, право на особое внимание. К этому присоединяются два обстоятельства, делающие построение теории кино и принципиально важным для научного искусствознания вообще.

Кино возникло на нашей памяти и развилось буквально на наших глазах. Поэтому изучение его представляет такие возможности и обещает такие результаты, которых не могут дать остальные искусства, происхождение которых уходит далеко во мрак времен и скрыто от трезвого исследования туманом легенд и догмой традиции.

Кино возникло из фотографии и остается ею по своей природе и технике. Оно развилось в особую отрасль промышленности с колоссальным капиталом, огромным числом рабочих и сложным фабричным оборудованием. Этот технический характер резко выделяет его среди прочих «высоких» искусств, остающихся, в производственном отношении, в общем, на той же первоначальной ступени ремесла или даже «рукоделия». Современное искусствознание, строясь исключительно на изучении этих последних, тем самым неизбежно сохраняет без изменения самую основу традиционной эстетики, преодолеть которую оно стремится. Между тем значение техники в развитии некоторых искусств, несомненно, весьма

велико. Достаточно вспомнить роль музыкальных инструментов в истории музыки или сценического оборудования в эволюции театра, возникновение таких новых жанров живописи, как гравюра, литография, цинкография и т.д. Изучение кино будет и в этом отношении плодотворно для искусствоведения, расширяя область его исследования и освещая ряд существенных явлений, до сих пор остававшихся в тени и ускользавших от наблюдения.

Но, разумеется, именно такая, в методах и терминах научного искусствоведения ставящаяся проблема кино налагает сугубую ответственность на исследователя и представляет особенные трудности. Поэтому следует оговориться, что настоящая статья ставит себе задачей лишь расчистить путь для дальнейшего исследования и наметить для него основные вехи.

2

Кино, несомненно, — зрелище. Кино, несомненно, — драма, сюжет которой часто и повторяет театральные пьесы или повести, поддающиеся инсценировке. Подобно им, и пьесы кино ставятся режиссером, разыгрываются актерами, снабжаются декорациями и бутафорией, сопровождаются музыкой. Казалось бы, естественно считать кино родом сцены. Однако это встречает большие теоретические затруднения. Сценическое искусство — смешанное искусство, сохранившее сквозь тысячелетия исконный антропологический и социальный характер синкретического действия-игры как непосредственного обнаружения человека и прямого воздействия его на других. Танец, борьба, акробатика, с одной стороны, ораторство, пение, рассказывание, с другой, имеют, как и актерство, тот же основной, характеристический момент личного выступления артиста, «лицедея», который непосредственно действует на зрителя и, в свою очередь, подвергается воздействию последнего. Это взаимодействие непременно входит в содержание актерства и вместе с тем вовлекает в игру и зрителя, включая его, таким образом, не только внешне, помещением зрительного зала, в одно пространство со сценой, но и внутренне в самое творчество спектакля. В силу этой непосредственности творческого воздействия, сцена принципиально не создает «предмета искусства», отделенного от процесса его исполнения, отрешенного от художника, законченного, замкнутого и существующего само по себе. Кино, напротив, — о п о с р е д с т в о - в а н н о е и с к у с с т в о. Оно создает «фильму», столь же независимый объект, столь же законченное произведение, как статуя или картина. Отношение зрителя в него не вкладывается. Место действия находится в совсем ином пространстве, чем зритель, ибо пространство здесь мнимое, столь же фиктивное, как в картине.

Но, может быть, фильма и есть как раз то произведение, которого недоставало до сих пор сценическому творчеству, чтобы стать подлин-

ным искусством, тот самый «предмет искусства», которым стремился стать спектакль в мысли Станиславского, Крэга, Мейерхольда, Таирова? Нет, ибо непосредственная связь актера с публикой в том же реальном пространстве принадлежит самому существу сценического искусства. Момент личного исполнения, прямого заражения зрителя, составляет самую природу актерства и прочих «артистических» искусств, в противоположность искусствам художественным. Всякая попытка создания подобного «предмета» сценического искусства, который можно было бы созерцать как бы помещенным в витрине, принципиально противоречит самой сути сценизма, не допускающей музейного к себе отношения и разрушающейся от подобного созерцания.

К тому же точное и полное воспроизведение спектакля останется чисто техническим фактом, как запись песни в фонограф или передача музыки посредством радио.

Существуют, однако, зрелища несомненно художественного порядка, в которых этот момент непосредственного выступления артиста, т.е. актерство, отсутствует. Таковы марионетки, о замене которыми актер грезил Крэг¹, таковы китайские тени. И то и другое явление часто называют «театром», по аналогии со спектаклем. Но совершенно очевидно, что это – аналогия только по содержанию и что она существует только ввиду явно подражательного характера этих жанров, как «живые картины» называются по живописным тенденциям этих инсценировок. Ее никак нельзя сравнивать с аналогией голоса и скрипки, которые совершенно однородны акустически. Вместе с тем полезно напомнить, что зрелищем, т.е., в конце концов, «театром», является и «панорама», бесспорно принадлежащая живописи, и группа восковых фигур-автоматов – несомненная скульптура, и, наконец, даже искусственный ландшафт, определенно относящийся к архитектуре.

Из этого явствует, что «театр», в отличие от «сцены», – термин очень неопределенный. Буквально он означает «зрелище». Но совершенно очевидно, что «зрелищем» может стать любое явление природы, любой факт быта, вообще все, что может привлечь или пленить человеческий взгляд. Однако данное явление рассматривается при этом по аналогии с произведениями искусства, т.е. как картина, скульптурная группа, сценическое действие и т.п.; совершенно так же, как «зрелищем» в таком же общем смысле является и картина, и статуя, и здание, и спектакль, и, в конце концов, даже читаемая книга. В таком общем смысле, в качестве объекта зрительного восприятия, разумеется, и фильму можно назвать «зрелищем». Но к пониманию существа кино это не может нас приблизить. Спецификацию того или другого вида искусства, как учит современное научное искусствознание, следует искать в фактуре, т.е. в материально-технической основе данного искусства, которая, в свою очередь,

обуславливает и всю формальную систему его приемов, и все многообразие его стилей. Поэтому для уразумения природы кино как искусства необходимо обратиться к формальному анализу его произведения – фильма.

3

Фильма – это серия теневых изображений, возникающих и движущихся на светлом поле экрана; в конечном счете – это всегда игра темных линий и пятен на белом фоне. Материально фильма ничего, кроме этого, не содержит и не может содержать. Формально, таким образом, кино является своеобразным искусством т е н е п и с и, т.е. особого рода «графикой». Как картина создается нанесением того или иного красящего вещества на поверхность, так фильма образуется падающей на экран т е н ь ю. Следовательно, по своему художественному материалу, по своей «фактуре» кино принадлежит несомненно к изобразительным искусствам.

Однако ряд существенных особенностей отличает кино от прочих изобразительных искусств. Прежде всего, архитектура, скульптура, живопись статичны, чисто пространственны. Изображение на экране п о д в и ж н о. Тем самым оно обладает п о с л е д о в а т е л ь н о с т ь ю, т.е. имеет не только пространственный, но и в р е м е н н о й характер. Способное изображать движение, кино получает, далее, такие сюжетные возможности, какими, разумеется, не располагает самое сюжетное из изобразительных искусств – живопись. Правда, и живопись может быть последовательной и даже «повествовательной», как цикл карикатур Буша² и Каран д'Аша³, как серия иллюстраций или альбом рисунков, связанных друг с другом одной темой, тем самым приобретая, несмотря на прерывность своих рядов, несомненно временной характер⁴. Но как бы последовательно и связно ни передавала живопись отдельные этапы движения или действия, она всегда может только более или менее приближаться к его полному изображению, как умножение сторон многоугольника лишь в пределе дает круг. Единственно кино изображает самое течение действия в его непрерывности и тем самым способно зрелищно передавать драматический сюжет, как это делает сценическое искусство. Это и создало кино такое выдающееся положение сравнительно с другими изобразительными искусствами. Необходимо, однако, заметить следующее.

Драматизм как таковой может быть функцией различных искусств – живописи так же, как музыки, танца, литературы, и создает для каждого из них лишь особый стилистический жанр, напр. в лирике – балладу, в повествовании – новеллу. Изображение действия само по себе, будучи только категорией содержания, также еще не создает особого искусства, а разве только жанр, напр., «батальной» или «жанровой» живо-

писи. Но оно может быть связано с таким преобразованием, которое создает иную систему фактуры, т.е. иное искусство. Так, та же фактура человеческой выразительности, лежащая в основе актерства, но организованная сюжетно режиссурой в систему спектакля, создает иное искусство – сценическое. Такова и сущность архитектуры, в которой коренным образом преобразованы в новой системе те же, казалось бы, скульптурные и живописные по фактуре основы. Все архитектурные части и детали в отдельности – колонны, ступени, арки, шпили и т.д., не говоря уже о статуях, рельефах и линиях изобразительного и декоративного значения, – являются фактически произведениями скульптуры, имеющими некоторое собственное существование и ценность. Но употребленные в качестве служебных средств, обусловленные и связанные между собой особым принципом организации, в качестве интегральных элементов нового целого иного порядка, они приобретают новые функции, расцениваясь уже в валюте другой системы искусства. Архитектура формирует не поверхности и не массы, как это делают живопись и скульптура, а скорее «пространство». Вернее, она организует поверхности и массы (или их отношения) в пространстве и потому получает право на звание особого искусства.

В кино графическая, т.е. живописная, фактура также получает особую организацию, обуславливающую за ним драматический характер. Фильма есть своего рода «г р а ф и ч е с к а я д р а м а», которую мы вправе противопоставить сценической. Кино можно было бы назвать, пожалуй, «экраным театром», если бы самое понятие театра не требовало коренного пересмотра. Но существо кино не в этом. Драматический характер фильма – только результат специальной организации его фактуры. Основа специфичности кино как искусства заключается в своеобразии его структуры и обуславливающих ее технических предпосылках.

4

Может быть, еще существеннее, чем временной, последовательный, драматический характер, другое отличие кино от прочих изобразительных искусств.

Картина, статуя создаются художником непосредственно, путем технической обработки соответственного, более или менее податливого материала. Но материал фильма – светотень – бесплотен, нематериален, неуловим. Непосредственно, свободно, «от руки» живописать светом и тенью мы еще не умеем. Приходится пользоваться сложным и громоздким, посредством нанесения нужного изображения на пленку фотографическим путем и проецировать его затем на экран. Это изображение получается, следовательно, съемкой соответствующих объектов – подходящей природы или специальных моделей, которые должны быть, тем са-

мым, предварительно подобраны или смонтированы. Таким образом, как раз то, что так ценно в живописи – личное художественное и с п о л н е н и е, в кино как будто решительно отсутствует. И обратно, реальное содержание живописи и скульптуры настолько уступает в значении мастерству художника, что нам совершенно безразлично, что служило и служило ли что-нибудь вообще ему натурой; напротив, фильма создается от начала до конца именно «натурой», которую остается только заснять. Поэтому представляется, что мастерство кино, в сущности, почти не встречается с мастерством живописца. Больше того, на первый взгляд кажется, что искусство кино в конечном счете и состоит именно в комбинировании природы, в композиции моделей, в постановке своего рода «сцен» или «живых картин», которые затем остается только воспроизвести, т.е. чисто механически перенести на экран с помощью фотографического аппарата и проекционного фонаря.

При этом, конечно, подлинными создателями фильма окажутся режиссер, актер, декоратор, т.е. художники сцены. Это, однако, далеко не так.

Прежде всего, техническое исполнение играет очень различную роль в разных изобразительных искусствах. Мастерство архитектора состоит исключительно в концепции и композиции – чертеже и расчете – в соответственной, конечно, фактуре: деревянной, каменной, железобетонной. Обработка материалов и постройка в целом производится рабочими чисто технически. Так же технически производится отливка из бронзы, литографирование, гравирование. Предметом искусства здесь является оттиск, отпечаток, получаемый в любом количестве. «Оригинал» – рисунок на металлической доске и на камне или изваяние в глине – остается неизвестным и даже просто уничтожается в процессе «воспроизведения». Он играет совершенно служебную роль и нередко имеет совершенно условный схематический характер. Так, плакат или обложка могут быть исполнены просто типолитографским «монтажом» по словесным указаниям художника. Таким образом, главным и даже единственным содержанием творчества в некоторых жанрах изобразительного искусства бывает концепция и композиция, разумеется, в соответствующей фактуре. Именно таковы искусства архитектуры и кино.

Это сопоставление с архитектурой отнюдь не случайно, а вытекает из основной тождественности в природе этих искусств. Оба эти искусства громоздки, потому что пропорционально этому о т в л е ч ё н н ы. Кино приходится громоздить массу художественно-безразличного материала и применять сложнейшую технику, чтобы проявить минимальный эстетически-значимый элемент, совершенно так же, как архитектура требует огромных масс строительного материала и технических усилий, чтобы получить в результате искомую форму. И то и другое искусство вынуждено собирать груды булыжников, тогда как им нужно только по-

лучить тот или другой мимолетный отблеск, возникающий на ней. Архитектура, как самое отвлеченное искусство, наиболее громоздка и груба по своей техничности. Но и фактура кино – тень – почти не материальна. Поэтому оно работает не непосредственно ею, а косвенно, через посредство более осязаемого и уловимого материала – с помощью фотографии.

5

Кино возникло из фотографии и остается ею по своей фактуре и технике. Воспитанное в духе традиционной эстетики, оно имеет слабость стыдиться своего сомнительного, низкого происхождения. Но, отрекаясь от своей матери, оно вынуждено выдавать себя за дитя сцены, чтобы получить признание в мире искусства. Однако, даже усыновленное ею, оно всегда останется незаконным, побочным отпрыском сцены, не имеющим прав на прямое наследование, жалким паразитом, вроде кукольного театра. Между тем кино нечего стыдиться своей техничностью перед «высокими» искусствами. Было время, когда и эти старинные аристократы также были плебеями, простыми «производствами», служившими нуждам быта. Напротив, техническая природа кино, делающая его фабричным производством, кладет на него печать избранничества среди остальных искусств «ремесленного» происхождения, делает его искусством современности по преимуществу. Именно в своей фотографической природе кино должно искать свой собственный закон, и, только оставаясь верным ей и отказавшись от чуждых ей требований, найдет оно прямой путь развития как искусство. Это не легко по существу тех отношений и тех средств, какими располагает кино, как это указано выше. Но дело прежде всего в том, чтобы принципиально оправдать техничность кино. Иначе придется видеть в нем лишь аппарат механической репродукции, вроде радио.

Фотографирование само по себе не есть еще искусство, как бы высоко ни было поставлено техническое совершенство его выполнения. Но в нем наличествует простейший минимум художественности, который может служить первоначальным элементом искусства. Фотография любого вида, обыкновеннейшей сценки, самой обыденной вещи уже самым актом воспроизведения на отрезке поверхности выделяет отдельный кусок действительности, изолирует его из реальной обстановки и замыкает в рамку снимка, тем самым придавая ему определенность, законченность, самостоятельность, которой он лишен в составе неопределенного и безразличного комплекса природы. Случайное содержание поля зрения, обращенное в любом направлении и связываемое в любое многообразие, будучи зафиксировано в данных пределах, с известной точки зрения, в определенном «ракурсе», делает его особым фактом, отрешенным от жи-

вой действительности, «картинкой», «кадром». Известно, что воспоминание, нейтрализуя реальный тон восприятия, является элементарным актом творчества. Фотографирование можно в этом отношении сравнить с действием памяти: воспроизводя индивидуальное и случайное когда-то впечатление, оно объективирует его, тем самым придавая ему общее значение. При этом все элементы данного отрезка природы, будучи оторваны от продолжающих их неопределенно далеко и в любом направлении связей, замыкаются в одном целом, становятся конечными, завершенными и, тем самым, вступают между собой в более тесную и взаимно обусловленную связь.

Этот момент схватывания «природы» в определенном ее повороте представляет тот же простейший и основной для живописи акт «искусства видеть», благодаря которому художник угадывает в безразличной массе видимого определенное единство живописных качеств и находит создающий это единство поворот; притом самый выгодный, т.е. выразительнейший в отношении колорита, перспективы, освещения, рельефа и т.д. То же самое имеется и в фотографировании. Совершенно очевидно, что «живописность» природы создается именно этим умением художника. Но то же самое означает и пресловутая «фотогеничность». Нет «фотогеничных» видов, лиц, вещей самих по себе. Любая вещь, любое явление может быть именно таким, какое нужно художнику: красивым, характерным, драстическим, вообще выразительным, если только он угадает правильную точку съемки в данных условиях и для данной цели. «Талант живописца», говорил Коро, «это прежде всего – уметь усесться». Даже Роден, скульптор чрезвычайно индивидуальный, учил, что «единственный принцип искусства, это – воспроизводить видимое. Дело только в том, чтобы видеть. Всякий другой метод пагубен»³. «Правильно поставленная натура», сказал другой художник, «это – наполовину написанная картина». Как известно, натуралисты строго ограничивали задачу искусства воспроизведением действительности. Импрессионизм был определенным, почти техническим способом видеть вещи «как они есть», с устранением привлечения какого бы то ни было личного домысла, чувства или оценки. А так как подлинно-видимым было для них подлинно-живописное, «плоскостное» явление мира, то в отношении рисунка такое «голое воспроизведение» не составляло для них принципиальной проблемы, ибо ловкость руки не входит в художественный метод. Таким образом, их художественный метод был теоретически «фотографическим».

Этот момент отрешенности от действительного мира, замкнутости в определенном охвате и повороте, достаточно явствен даже в случайной, более или менее удачной фотографии. Уже в простых видовых, производственных и хроникальных фильмах он ощущается совершенно определенно. Так, кто видел «зимнюю прогулку в горы», наверно, помнит

превосходный эффект вечернего солнца, видимого сквозь арку, образуемую ветвями сосен, или подъема по глубокому снегу между отвесных камней. Еще сильнее это ощущение в связи с общим смыслом серии. Так, в фильме «Мологолес» положительно впечатляет момент, когда могучее дерево рушится, распростирая ветви, как человек, падающий на спину, или когда огромные стволы один за другим загоняются в желоб элеватора и послушно поднимаются по бесконечной цепи. Мастерство оператора (Аптекмана), благодаря оригинально схваченному ракурсу и внушаемому осмыслению видимого в своеобразную «драму» леса, наложило на эти снимки какой-то отпечаток субъективного синтеза, присущего рисунку художника. Еще сложнее и глубже этот отпечаток во многих моментах фильма «Броненосец Потемкин», в которых чисто видовое или натюр-мортное впечатление усилено повествовательным, сюжетным смыслом до драматического значения и приобретает, в силу этого, большое эмоциональное напряжение. Медленный тяжелый поворот орудийной башни с тремя жерлами огромных пушек дышит мощной и мрачной угрозой. Пенсне брошенного за борт судового врача, зацепившееся за канат и повисшее в воздухе, действует как жестокий гротеск. Я не говорю уже о таких шедеврах съемки, как замечательное падение раненого Вакулинчука, бессильно срывающегося вниз по снастям. Даже если отвлечься здесь от чисто сюжетного смысла этого кадра, самый ряд ракурсов этого скользящего вниз тела создает впечатление чисто графической напряженности.

Равным образом и проблема адекватности воспроизведения имеет в фотографии такое же эстетическое значение, как и в живописи. Не говоря уже о технических несовершенствах, которые преодолеваются с каждым днем, фотография обладает и существенными принципиальными недочетами, делающими ее далеко не тождественной и точной «копией» видимой действительности. Фотография передает тон краски далеко не так, как его воспринимает наш глаз, и, тем самым, искажает основные отношения колорита даже в его графическом схематизме. Светочувствительное вещество передает светло-красное и желтое почти черным, а темно-синее почти белым, совершенно переворачивая, вследствие этого, тональную роль таких важнейших элементов ландшафта, как небо и море. В результате, яркий цветок на темной воде, светлая крыша на темном небе выходят черными на белом фоне. Осенний пейзаж, с его золотыми листьями, желтыми полями, спелыми фруктами, лишается на фотографии самых характеристических своих элементов. Фотография чрезвычайно резка в передаче светотени, так что ярко освещенное солнцем место производит впечатление покрытого снегом, а листва дерева, снятого против света, сливается в плотную темную глыбу. Воздушная перспектива при этом совершенно пропадает, а рельеф то чрезвычайно преувеличивается, то совершенно изглаживается. Напротив, контур так резко подчеркивает-

ся, что травы, листья, легкие пятна тени кажутся вырезанными из жести. Эти недочеты устраняются рядом специальных технических приемов съемки – затенением, съемкой не в фокусе, применением цветowych фильтров, а также приемами дифференциального проявления, комбинированного печатания и т.д., требующими от фотографа большой, чисто художественной инициативы. Фотограф-артист работает теперь над негативом почти так же тщательно и любовно, как гравер над своей доской или камнем.

6

Еще более существенным недочетом фотографии является ее аналитический характер. Фотография глупа, суха и скучна, как статистика, ибо не имеет выбора и неспособна к обобщению. Она обязана, как зеркало, отразить все, что находится в поле объектива. Она педантично отмечает каждый камешек, бессмысленно пересчитывает все листья, слепо повторяет все без исключения. Для нее все одинаково значительно и потому одинаково случайно. В фотографии всегда чувствуется механический характер, в ущерб личному синтезу, бесстрастию, не знающему увлечений и слабостей, односторонность, делающая ее, при ее сверхчеловеческой точности и чуткости, безнадежно ограниченной и косной. И здесь поэтому технические усовершенствования должны восполняться инициативой художника.

Фотограф-артист умеет теперь смягчать резкость очертаний, скрашивать детали, объединить и отодвинуть одни и выделить и уярчить другие элементы природы. Больше того, он располагает возможностью комбинировать разные элементы природы путем отдельной съемки и последовательного печатания. Он может снять небо дополнительно, если в момент съемки ландшафта оно было неподходящего тона или состояния и так. обр. сочетать любой вид с облачным или чистым небом, северную природу с южным морем и т.д. Он может получить изображение Александровской колонны на Красной площади в Москве. Он может создать синтетический портрет, в котором лицо одного человека сочетается с фигурой другого и руками третьего – сочетание столь тесно связанных между собой элементов, что оно казалось доступным только художнику.

В особенности в кино фотографирование вовсе не означает механического копирования «натуры», чисто технической репродукции на экране какого-то реального предмета, вида или действия. Только очень нелюбопытные и доверчивые обыватели могут продолжать думать, будто кино передает вещи, как они есть. Кино с каждым днем научается все свободней обращаться с «натурой», все решительнее умеет ее изменять чисто фотографическими средствами. Подобно герою брюсовской фантазии, подпавшему власти своего отражения в зеркале⁶, так и в кино отно-

шения фотографии и природы стали совершенно обратными. Не фотографирование, а натура является теперь техническим средством чисто вспомогательного, служебного и очень условного значения.

Существенно не то, что мы умеем теперь производить бури, вихри, метели и ливни, столкновения поездов, кораблекрушения, морские битвы, взрывы и т.п. явления искусственно в ателье. И даже не то важно само по себе, что эти искусственные катастрофы и грандиозные явления оказываются на экране настолько более внушительными, эффектными и убедительными, чем натуральные, что Муссиак⁷ считает своим долгом предостерегать против безусловного отказа от натуральных съемок, считая, что «в виде исключения» можно применять и их. Искусственное всегда удачнее действительного и на сцене. Но существенно то, что этим грандиозным на экране зрелищам в действительности может соответствовать объект, зрелищно совершенно ничтожный. В производившейся летом настоящего года во Франции постановке фильма из истории Наполеона⁷ ряд морских сцен был заснят в Средиземном море, для чего специальная экспедиция ездила на Корсику. Но весь этот материал был выброшен, так как оказалось, что гораздо более внушительные изображения бури и морского боя получались в ателье съемкой миниатюрных моделей кораблей на «море» величиной с обеденный стол. Таким образом, «натура» в кино все более и более становится фикцией.

Напротив, все очевиднее становится, что именно в фотографических приемах, в актах съемки, проявления, печатания, проекции, в непосредственном воздействии на пленку кино располагает могучими орудиями воздействия на «натуру», чисто творческими возможностями изменять ее соответственно художественному заданию. Властью оператора, чисто фотографически останавливается курьерский поезд и, наоборот, человеку или лошади придается неимоверная скорость. Растение на наших глазах прорастает, подымается, зацветает и дает плод; все вещи по произволу уменьшаются и увеличиваются в своих размерах, исчезают и появляются, как по волшебству; удваиваются, как в зеркале, так что герой может встречаться с самим собой и прикурить папиросу у самого себя, а «актер» может играть две роли в той же сцене; все движения становятся обратными, так что брошенные вещи возвращаются обратно, как бумеранги; неодушевленные предметы движутся сами собой, люди ездят на мамонтах и других ископаемых животных, прыгают безопасно с любой высоты, помещаются в бутылке, сражаются с муравьем и т.д. Словом, все категории пространства, движения, веса, объема, перспективы на экране отменяются. Кино обладает собственными законами геометрии, механики, физики, при которых самые невозможные ситуации становятся возможными.

.....
Муссиак Л. Рождение кино. Л., 1926.

Только в одном отношении кино, бесспорно, зависит от «натуры»: в изображении человека, поскольку сюжетный, драматический характер фильма обуславливает за изображением человеческого действия главное место в нем. Однако из этого вовсе не следует, что важнейшее значение в кино принадлежит актеру, как думает обыватель. В самом деле, положение «актера» в кино принципиально совсем иное, чем на сцене или на эстраде. Прежде всего, кино требует от него только зрительной выразительности. Качеств голоса, богатства интонации, всей глубокой, мощной и тонкой выразительности речи во всей ее сложности и в органическом синтезе с экспрессией мимики, жеста и движения кино не требует. Вместе с тем, для исполнителя в кино отпадает и вся огромная область слова с его идейным, интеллектуальным и эмоциональным содержанием, с его психологическим анализом, с его бытовой и личной характеристикой, с его художественным стилем и красотами образности, красноречия, остроумия, не говоря уже о прелести стиха. Далее, вся сторона эмоционально-нервного, симпатического возбуждения и воздействия, присущая актеру, непосредственно выступающему перед зрителем, и связанная не только физиологически и психически, но и творчески с создаваемым им выразительным образом, в кино отсутствует. Наконец, по самому существу экранного искусства, кинодрама лишена той связности, длительности и разработанности, которые делают драматическое действие на сцене таким насыщенным и сложным. Лишенная средств монолога и диалога, сведенная к видимому явлению действия, «роль» в фильме чрезвычайно ограничена сравнительно со сценической ролью, ибо каждый момент ее должен быть тщательно подготовлен, чтобы быть правильно и полностью понятым. Отсюда необходимость строжайшей связи и обусловленности между кадрами, неизбежно вынуждающая действие к прямолинейности и простоте. Отсюда обычное построение фильма, в которой «роль» состоит из ряда отдельных, коротких сцен, которые, к тому же, могут быть засняты с любыми промежутками, в каком угодно порядке, в наиболее подходящие моменты. Можно ли сравнить это с тем огромным общим напряжением всех своих выразительных средств, которое требуется от актера на протяжении всей драмы, длящейся целый вечер, причем иногда он не сходит со сцены в течение всего акта. К тому же актеру ставится высокое задание: создаваемый им образ диктуется ему драмой и потому контролируется зрителем и должен выдерживать сравнение с образом, создаваемым воображением зрителя. В фильме дуализм драматического и сценического образа отсутствует, ибо сценарий остается, как правило, публике неизвестным. Поэтому исполнитель в кино свободен от всякого контроля со стороны зрителя и от опасности соперничать с его воображением.

Правда, можно думать, что исполнение «роли», разбитой на отдельные мгновения, с перерывами и под дулом фотографического аппарата, пожалуй, еще труднее, чем играть непрерывно в слитном ансамбле. в иллюзии сценической обстановки и с помощью зрителя, в особенности когда это моменты большой патетической силы. Очень может быть. Но речь идет не о трудностях психофизиологической установки исполнителя, а об объеме, сложности и значительности художественного образа, создаваемого им.

Прямолинейность и отрывочность, фрагментарность драматического образа в фильме далеко не возмещается, конечно, теми возможностями, которые кино, в отличие от сцены, дает ему путем расширения места, времени и характера действия. Напротив, именно расширение функций «киноактера» в сторону цирковых умений: наездничества, акробатики, спорта – вызывает подозрение в истинности природы такого «актерства». Эти умения гораздо элементарнее актерского мастерства, организованного в системе сценического искусства. Называть Дугласа Фэрбенкса⁸, Гарри Пиля⁹, Тома Мика¹⁰, Уильяма Харта¹¹, Джека Хольта и т.п. ковбоев, спортсменов, акробатов и атлетов «актерами» значило бы рассеять это понятие и запутать дело, ибо эти прекрасные в своем роде исполнители не обладают теми сценическими качествами, тем драматическим темпераментом, тем театральным опытом, той техникой выразительности, которых необходимо требует сцена и которые и составляют подлинное актерское мастерство.

Но даже тот факт, что лучшие артисты экрана – Лиллиан Гиш¹², Пола Негри¹³, Мэри Пикфорд¹⁴, Чаплин¹⁵, Китон¹⁶, Ллойд¹⁷, Фейдт¹⁸, Яннингс¹⁹ – несомненные актеры с достаточным сценическим стажем²⁰, не меняет утверждения, выдвигаемого в этой статье, что оригинал драматического образа на экране – не актер. Поскольку человек служит «натурой» для воспроизведения, он присутствует в произведении искусства и постольку существует и для зрителя только в качестве «натурщика». Что он актер, это принципиально не имеет значения. Он мог бы быть просто тем типом, кого он изображает. Что он обладает выразительными умениями, это, в конце концов, только удача художника, такая же случайность в плане искусства, как прекрасное лицо или стройная фигура. Исполнителя «роли» в кино так же неправильно именовать «актером», как фильму – сценой. Раз кино есть тенепись, т.е. графическое искусство, то актер, воспроизводимый в изображении на экране, должен быть принципиально только натурщиком.

В отношении второстепенных исполнителей, участников в «массовках» и «эпизодах» это довольно очевидно. Кино требует от них того же, что художник или скульптор от модели: подходящего типажа, т.е. внешних дан-

ных, определенной позы и выражения лица, известного умения «позировать», и только. Кажется парадоксальным распространять это сравнение и на «звезд» экрана, подлинная артистичность которых бесспорна. Но такое впечатление в значительной мере происходит из старинного предрассудка, в силу которого мы привыкли видеть в натурщице чисто служебную, совершенно пассивную, безличную вещь и потому совершенно с ним не считаться в анализе картины или статуи. Подобное отношение объясняется и отчасти оправдывается тем, что, действительно, рядовой натурщик обычно не внушал к себе ни уважения, ни интереса; профессиональный натурщик служил, главным образом, для упражнений и для деталей, непрофессиональный казался случайным; ни тот, ни другой как будто не обладают какими бы то ни было специальными умениями и талантами. Такое представление, однако, далеко не верно и не справедливо. К сожалению, история натурщика и его роль в создании художественного произведения совершенно не изучена. Все же известно, что художники иногда долго и тщетно искали нужную натуру, когда того требовало их задание, именно, когда они искали особой выразительности, характерности, индивидуальности. Знаменитый французский скульптор Роден творил, таким образом, что наблюдал натурщиков в их свободных, произвольных движениях и позах и только подстерегал в них выразительные и интересные ракурсы. Он никогда не «ставил» натурщика. Даже если ему необходима была определенная поза или выражение, он только сообщал свое задание натурщику. «Кажется, будто скорее вы к их услугам, чем они к вашим», – сказал ему однажды Гзелль²¹ по этому поводу. «Я к услугам природы», – ответил Роден²². И судя по некоторым высокодраматическим скульптурам Родена, напр. по «Гражданам города Кале» с их глубоко психологическими позами и общим трагическим смыслом, его натурщики столько же заслуживали названия артистов, как и актеры кино. Вероятно, и о многих других художниках также трудно сказать, какова была доля участия природы в их произведениях. «Правильно поставленная натура, – говорил один известный художник, – это уже наполовину написанная картина». И наверное, в удачной позе натурщика часто следует видеть столько же заслугу его самого, вплоть до бессознательной выразительности, инстинктивной грации, силы и характерности, сколько и художника. Во всяком случае, величайшие художники и даже величайшие эпохи живописи (напр., Возрождение, классика, импрессионизм) работали преимущественно при помощи натурщика. Знаменитый французский живописец Манэ гордился тем, что только одну картину написал не целиком с натуры. Наш Репин писал также исключительно пользуясь натурщиком. Как известно, для своей замечательной картины «Убиение Ивана Грозным сыном»²³ он воспользовался, в качестве натурщика, известным писателем Гаршиным, который для этой высокодраматической сцены должен был, конечно, и соответственно позировать, т.е., в сущности, исполнять функцию, подобную киноартисту. Знаменитая

легенда о древнегреческом художнике Парразии²⁴, который для того, чтобы добиться искомого выражения нечеловеческого страдания Прометея, подверг пытке специально с этой целью купленного раба, и о подобном же «злодействе» Микеланджело свидетельствует, насколько идея «драматической натуры» естественно близка живописи и в какой степени иногда художник зависит от натурщика и обязан своим произведением его выразительным качествам и даже его инициативе. Небезызвестный художник В.Верещагин сам рассказывал, как упросил генерала Скобелева повесить двух башибузуков, чтобы с натуры нарисовать выражение их лиц в петле.

В последнее время иллюстраторы, в особенности английские, нередко применяют фотографирование натурщиков в определенных позах, соответствующих сюжету, перерисовывая затем полученный снимок для скрадывания фотографического происхождения и характера рисунка. Это позволяет иллюстратору, даже не будучи крупным художником, создавать очень смелые и оригинальные ракурсы. Таким образом, графика применяет такие же, по существу, приемы инсценировки, что и кино. Достаточно сделать еще шаг – пригласить позировать для этой цели профессиональных актеров, – и сходство натурщика с киноактером будет полное.

Правда, я знаю только один случай использования профессионального актера художником в качестве модели. Когда Сорин²⁵ писал свою конкурсную картину, он упросил известную финскую актрису, Иду Аальберг²⁶, гастролировавшую в это время в Петербурге, позировать ему для изображения женщины, своим вдохновением воспламеняющей людей на подвиг. Возможно, что художники боялись искусственности специфически-актерской манеры и предпочитали натуру безыскусственную и непосредственную. Но нельзя не указать, что и на экране эта опасность актерской искусственности существует и что она определенно вредит, напр. фильмам Конрада Фейдта. Фотография не терпит никакой фальши. По самому существу своему она требует натуры только как съемочного объекта.

9

Даже такой вдумчивый ценитель и пропагандист экранного искусства, как Б.Балаш, видит в нем все-таки искусство человеческой выразительности, т.е. актерства – по преимуществу, утверждая, что кино предоставляет исполнителю такие возможности мимики, жеста и движения, которые всегда останутся недоступными сцене. Балаш имеет здесь в виду возможность выделения в кино любой детали, в любом увеличении – «крупным планом», так что зрителю отчетливо видна тончайшая мимическая игра. Это, однако, не составляет ни принципиальной, ни фактической особенности кино. Искусство актера непременно предполагает столько же мимическое, сколько и речевое мастерство. К тому же, зрите-

ли старинного театра, сидевшие на самой сцене, вполне явственно, конечно, видели всю мимику актера. Для современного же зрителя бинокль, хоть и не увеличивает, но настолько приближает актера, что выделяет совершенно достаточно мельчайшие детали его игры. Правда, бинокль, в сущности, нарушает сценическое впечатление, механически суживая поле зрения и изолируя деталь от сценической обстановки и действия в целом. Но именно тот факт, что подобное выделение лица, притом в другом масштабе – с увеличением в несколько десятков раз, в кино является естественным, подтверждает не сценический, а изобразительный, чисто графический характер фильма. Как раз в графике, особенно в иллюстрации, этот прием давно применяется. Напротив, на сцене он принципиально невозможен. Показать зрителю только глаза в огромном увеличении, во весь экран, как это сделали Трауберг и Козинцев в «Чертовом колесе», сцена не в состоянии уже потому, что это решительно противоречит реально-пространственной природе сцены и живому, физическому существу актера. То же самое следует сказать и о выделении мелких предметов, вообще деталей, увеличенных в несколько десятков раз, «крупным планом», и видимых как бы совсем вблизи. На сцене это невозможно. Соблюдение того же масштаба, того же плана обязательно и неизбежно для сцены, в силу неизменности положения зрителя и сцены в одном пространстве. Поэтому даже изменения угла зрения – чередование вида спереди видом сбоку и сверху – или расстояния для сцены недоступны. Тем более неосуществимы в театре более сложные оптические операции, естественные в кино: съемка или проекция изображения с помощью лупы, – как в «Броненосце Потемкине», где зритель вместе с судовым врачом, разглядывая мясо, крупно видит копающихся в нем червей, – или даже с помощью микроскопа и телескопа, а также перемещения фокуса. Для графики, опять-таки, главным образом в иллюстрации, это очень доступно и даже довольно обычно. Рассматривая как-то при мне старую иллюстрированную французскую книгу, режиссер В.Р.Гардин²⁷ был поражен «кинематографичностью» этих иллюстраций, имея в виду именно их деталейый, частичный, «ракурсный» характер. На самом деле, конечно, отношение как раз обратное: графичны кинематографические кадры.

На экране мы можем повернуть актера во все стороны, поставить в любом ракурсе, переместить в любом расстоянии, не нарушая единства драматической ситуации и не прерывая течения действия. Потому что в кино пространство и его категории перспективы, угла зрения, масштаба, расстояния совершенно фиктивны. Точнее, соотношение со зрителем не дано в реальном пространстве, а в к л ю ч е н о в самое изображение. Но это и составляет существенный признак графики и живописи вообще.

В силу таких свойств экрана, кино вовсе не ограничено в своей драматургии, и в частности в трактовке драматического образа, теми

средствами, какими располагает сцена с помощью актера. Можно представить себе фильму, в которой сложное и даже психологически мотивированное драматическое действие разворачивается так, что образ героя ни разу не дается полностью, как живой человек. Его действия, его характер, его душевные переживания могут выражаться исключительно деталями: нетерпеливо постукивающая о пол нога. гневно стиснутая рукой трость. голова, ушедшая в плечи или свесившаяся на грудь, вздрагивающие плечи и т.д. Так, в «Нетерпимости» Гриффитса очень выразительный образ женщины, имеющий большое сюжетное значение²⁸, складывается исключительно показом двух мгновений, двух деталей: лица и рук. Образ в целом и его драматическая роль в сцене только внушаются. На этом принципе, но с другой функцией, построена и фильма «Длинноногий папочка» (с участием Г.Ллойда²⁹), в которой зритель видит лицо героя и может узнать таинственного покровителя только в самом конце. Это – чисто графическая возможность, которая недоступна сцене и которая, конечно, создает решительно иные категории для построения экранной драмы, сравнительно со сценической. Но, вместе с тем, совершенно очевидно, что соответственно этим категориям и «роль» исполнителя в кино вовсе не требует тех целостных способностей и умений, которые составляют мастерство актера в сценическом искусстве. Громадное значение здесь имеет не актерство, а «позировка», т.е. умение принять то или иное положение, сделать то или иное движение не вообще, а применительно к заданию и требованиям опературы с целью изображения той или иной детали в нужном ракурсе. Это умение настолько далекое от актерского и по существу настолько родственное умению натурщика, что его следует скорее назвать «мастерством позировки».

10

Это мастерство в значительной мере условно, как условно и реальное значение природы в кино. Больше того, оно почти так же фиктивно, как и натура. Действительно, на сцене, в балете, в цирке, на арене артист дает свое мастерство реально, чистоганом, валютой: трюки механики, освещения, декорации, бутафории на сцене имеют, в общем, очень небольшое значение в отношении актера. Напротив, кино по своей природе не знает границ иллюзии. При этом иллюзия в кино совсем иного рода, чем на сцене, где декорации помещены в реальном, трехмерном пространстве сценической площадки, где среди них действует столь же реально-пространственный, трех измерений, актер и где, наконец, взгляды зрителей направляются из ряда точек. В кино иллюзия безусловна, ибо все существует только в плоскостном, графическом изображении на экране, на которое не действует ни положение зрителя, ни действительные

пространственные меры вещей и расстояний между ними. Фиксируется ли действительный пейзаж или декорация, настоящее здание или модель его фасада, его макет или просто рисунок, это ничуть не меняет изображения на экране, если, конечно, модель, макет, рисунок сделаны «фотогенично».

Эта чисто графическая безусловность иллюзии на экране делает и мастерство «киноактера» столь же условным и фиктивным, как и реальность природы. Драматическому впечатлению несколько не мешает уверенность, что дикий зверь не может растерзать героя, хотя на экране и не видно, что могло бы ему в этом помешать. Нужно только, чтобы этого не было видно. Но благодаря целому ряду новейших приемов съемки и печатания, очень многое, что на сцене, в цирке, в балете может быть создано только мастерством артиста, на экране производится посредством «трюков», и мастерство принадлежит съемщику-оператору. Герой фильма может бросаться вниз с огромной высоты, подниматься по отвесной стене, встречаться с дикими зверями, жонглировать над водопадом, словом, переживать любые катастрофы и оказывать какие угодно чудеса храбрости без того, чтобы исполнитель этой роли обладал предварительной подготовкой или понес малейший ущерб. Если трюк слишком сложен и дорог, то можно иногда поступить еще проще: заменить исполнителя в этом моменте куклой или профессиональным акробатом. Так, головокружительный прыжок Бестера Китона в конце пьесы «Три эпохи»³⁰ делается не им самим, а подставным лицом, но зрителю это совершенно безразлично: графически это не делает никакой разницы. В силу особенностей восприятия фильма, даже довольно «близко» происходящее на экране позволяет подмену. Так, при постановке «Катерины Измайловой» (реж. Сабинский³¹) исполнительница заглавной роли (Егорова³²) заменена была, вследствие болезни, так что «фактически» вываливается из сцены одна, а поднимается другая артистка.

Любопытно, что и живопись знает своего рода «трюки» с натурщиками и, притом, вполне аналогичные тем, что применяются при киносъемке. Так, художники эпохи Возрождения, когда писали свои фрески на сводах церквей и на потолках дворцов, должны были не только учитывать, подобно кинооператору, оптические законы такого плафонного рисунка, воспринимаемого снизу, но и пользоваться для этого натурщиком, позирующим лежа на полу, совершенно подобно тому, как в кино для того, чтобы изобразить на экране героя взбирающимся по отвесной стене, можно заснять его ползущим по разостланной на полу декорации. Таким образом, и принципиально, и фактически киноартист исполняет функцию «натурщика», и его специфически экранные умения, как бы они ни казались высшими сравнительно с умениями живописной или скульптурной модели, все же всегда, по самой природе своей и по способу их использования, остаются теми же. Напротив, от умений сценических они

коренным образом отличаются. Столь же существенное и принципиальное различие функции, которую исполняет артист в кино, сравнительно со сценой. В последнем результате искусства кино, в фильме, актерское творчество дано не само по себе, а в графическом, экранном его преобразовании. степень которого не так существенна. На сцене же актерское творчество как таковое и составляет сценическое искусство.

11

Произведенный здесь по необходимости беглый и суммарный анализ достаточно показывает все-таки, что сколько-нибудь научное понимание существа кино достижимо только в меру разрешения основных принципиальных и методологических проблем, которые ставит изучение этого искусства современному искусствознанию.

Прежде всего, уясняется, что кино, подобно сцене, является сложным, составным искусством, в котором участвуют творчества различного рода и на разных правах. Произведение искусства, конечный результат и цель кино – фильма – возникает путем проекции ряда фотографических снимков, которые сами по себе обладают известной художественностью; но эти снимки, в свою очередь, требуют предварительного монтирования «натуры» по определенному замыслу, который имеет также творческий характер; наконец, и самое позирование натурщика является особого рода творчеством. Но все эти творчества, различные сами по себе, не вкладываются в искусство кино непосредственно, как таковые, а последовательно преобразуются настолько радикально, что предыдущая стадия как бы уничтожается с переходом в иной по существу род творчества. Выразительные умения натурщика, живописное и архитектурное мастерство декоратора и бутафора используются заново, в качестве материала или «базы» для мастерства фотографического. Как и безыскусственная натура, все эти творчества служат здесь только техническими средствами, «съёмочными объектами», принципиально упрядняемыми актом съёмки. Но, в свою очередь, и серия фотографических снимков в их физической рядоположности и повторяемости (с частичными последовательными изменениями) эстетически перестает существовать, когда, сливаясь на экране в единый, непрерывно длящийся «кадр», дает начало производству нового порядка – теневой драме.

Напротив, в сценическом искусстве все разнородные творчества, входящие в его состав, – актерское, декорационное, бутафорское, вкладываются непосредственно, одновременно, на той же ступени, только подчиняясь общему режиссерскому замыслу спектакля. Даже декорации и грим, имеющие сомнительное значение сами по себе и требующие для своего восприятия особых условий освещения и установки на определен-

ное положение зрителя, наподобие архитектурной живописи и скульптуры, все же не изменяют своего существа в сценическом искусстве. Отношение преобразования, подобное разным стадиям в кино, существует только между сценическим искусством в целом и драмой как литературным родом. Таким образом, в отличие от смешанного искусства сцены, искусство кино можно назвать «синтетическим».

Фактически, разумеется, действительно синтетическое претворение предыдущих стадий достигается только в редких фильмах. В большинстве случаев фильма вбирает результаты их в более или менее сыром виде, при котором «кадр» остается просто фотографией как таковой и даже экранный драматический образ – только воспроизведением мимической выразительности «актера». Это происходит, конечно, потому, что необходимое преобразование произвести реально, материальной переработкой результатов предыдущей стадии, как «базы» следующей, возможно вообще лишь отчасти и с большим трудом. Поэтому преобразование приходится учитывать заранее, в самой позировке и оборудовании съемочных объектов и в самом фотографировании. Именно учет такого внутреннего задания, конечного требования последней инстанции искусства кино – фильма – и умение найти выразительнейший ответ на него в соответствующем построении природы и в производстве съемки и объединяет последовательные акты творчества кино в целостный синтез фильма. Но для этого необходима, прежде всего, установка на этот синтез, принципиальное утверждение которого и составляет первую задачу эстетики кино.

Однако даже при самом полном синтезе, последний, завершающий результат искусства кино – фильма – сохраняет на себе непременно глубокие следы претворенных в нем предыдущих стадий, определяющие его существо основным образом. Это происходит, понятно, потому, что творческий результат предыдущей стадии служит для него «фактурой», конструктивным элементом. Так, фильма остается по своей природе фотографичной, «натурной». И чем снимок «натуральнее», тем сильнее ощущается мастерство внутреннего преодоления природы и тем внушительнее получаемое впечатление. Напротив, если мы подозреваем, что это снимок с декораций, с макета, с куклы, с «актера», разыгрывающего «роль», если мы сомневаемся в «реальности воспроизводимого», мы испытываем досадливое впечатление фальши, нарушения основного закона кино. Трюк, подмена, фиктивность, если только мы их подмечаем, разрушают эстетическое впечатление кадра. Даже в такой замечательной фильме, как «Кабинет Калигари», явственно выдающие свой сценический характер декорации и гримы резко портят общее впечатление. Тем более режет глаз фальшь поддельного экзотического пейзажа в «Индийской гробнице» и «Жене фараона»³³, инсценированных под Берлином.

Таким образом, в конечном счете, в последней, высшей стадии творчества, кино есть с ю ж е т н о е, «композиционное» искусство теневой драмы, которое в этом отношении можно опять сопоставить с архитектурой. Тем самым ясно, что речь идет не о «фабульности». Конечно, уже в силу своей фотографичности, естественно исходя из природы, и до сих пор скорее скованное, чем вооруженное громоздким техническим оборудованием, к тому же лишенное рельефа и цвета, кино, понятно, должно было развиваться по пути фабулы. Попыты построения бессюжетной, вернее, бесфабульной фильмы пока не дали существенных результатов, как и следовало, впрочем, ожидать. Напротив, господствует в кино не только фабула, но притом фабула в чистейшем, голом виде: авантюрная, мелодраматическая, балаганная. Но здесь речь идет не о фабульности, а о более общих свойствах «сюжетности». Фабула фильма может быть заимствована из повести, драмы, поэмы, сказки. Но, подобно театральной пьесе, и фильма требует специальной трактовки фабулы, разверстки ее по специфическим принципам экранного изложения. Сценарий дает в этом отношении лишь такой же схематический остов, какой в старину он давал итальянской народной комедии, не знавшей литературной драматургии. Эта схема должна быть также детально проработана в ее конкретном оформлении на экране, как режиссер прорабатывает ход спектакля: кадр за кадром komponуется детально с учетом связи и взаимодействия их друг с другом и в общей совокупности целого. Эта композиция фильма осуществляется м о н т а ж о м, т.е. составлением необходимых по замыслу кадров в сюжетной их последовательности. Искусство кино в последнем счете, т.е. создание фильма, принципиально состоит таким образом, исключительно в подборе и комбинировании готовых фотографических снимков. Если представить себе существование достаточно многочисленного собрания всевозможнейших кадров – разнообразных видов, деталей и сцен, – то искусство монтажа свелось бы только к выбору из такой «кадротеки» потребных для выражения замысла номеров, как искусство мозаики состоит в подборе отдельных камешков разных цветов и оттенков для составления из них задуманного изображения. Но так как подобного универсального собрания кадров не существует, приходится заказывать нужный комплект на фабрике. И разумеется, дешевле иметь достаточный набор моделей, обстановки, декораций и т.д., обычно даже не очень обширный, если только обслуживаются не исключительные требования высокохудожественного «боевика», которые исполняются по особому заказу. В Америке, где дело поставлено на широкую ногу, бюро кинофабрики имеет на учете почти исчерпывающий типаж, даже портретный, и притом в ряде экземпляров и вариантов на выбор, так что, когда недавно потребовалась модель президента Рузвельта, бюро могло тотчас

же предоставить свыше двадцати вылитых его портретов. Искать натуру и даже монтировать по определенному заданию нужные съемочные объекты – это, несомненно, служебного порядка искусство, вроде бутафорского и декорационного по отношению к сцене. Также подчиненным является, без сомнения, и мастерство съемщика-оператора. Подлинным творцом фильма следует считать, бесспорно, того, кто осуществляет ее драматургический замысел конкретной композицией кадров и их сочетанием в связное сюжетное целое экранной драмы, т.е. монтажера.

Я уверен даже, что уже теперь нетрудно составить из отдельных кадров различных фильмов оригинальнейшую по сюжету картину, которая будет, пожалуй, даже гораздо лучше в композиционном отношении, чем все те, из частей которых она будет составлена. Я хочу этим подчеркнуть чисто конструктивный, композиционный, сюжетный характер верховной стадии творчества кино, создания фильма.

Может показаться, что такое понимание создания фильма, сводя его к мастерству монтажа, чрезвычайно обедняет и упрощает искусство кино. Но такое впечатление может получиться только при поверхностном отношении к вопросу. Напротив, монтаж в том смысле, который ему придается в этой статье, – это альфа и омега, основа и венец творчества кино: монтаж – это «драматургия» фильма в ее конкретной, экранной композиции в целом и в построении отдельных кадров. Насколько это большое и сложное искусство, видно уже из того, что оно еще не имеет своих мастеров – «драматургов» фильма в собственном смысле. Оно имеет пока только «режиссеров», постановщиков, как было в старинном театре, не знавшем литературной драмы. Кино не выработало еще формальных средств собственного «слова», оно не имеет еще своего «языка», который позволил бы мастеру кино «мыслить кадрами», как поэт мыслит словесными образами. Это специфическое экранное мышление еще очень неустойчиво и неопределенно, так что даже лучшие режиссеры сегодня творят чисто эмпирически, на опыте не только проверяя, но просто находя каждый свой шаг. Даже такой прекрасный мастер, как Эйзенштейн, не предвидел, что туманные картины в «Броненосце Потемкине» будут прекрасными кадрами; он боялся, что все эти снимки, напротив, будут негодными. Случай предложил здесь отличную поправку к замыслу художника. Случайность вообще – очень важный сотрудник искусства кино. При постановке знаменитого «Бен-Гура»³⁵ сорок камер снимало с разных пунктов сцену съезжания на колесницах именно с целью увеличить шансы случая для использования их в фильме. Это был сознательный расчет на случайный художественный момент. И действительно – монтажу предоставлялся широкий выбор: из заснятых 8000 метров пленки надо было выбрать все-

³⁴ Подтверждением теперь, по-видимому, может служить «Падение Романовых»³⁴, составленное именно таким, чисто монтажным путем.

го 400, т.е. в среднем один вариант из двадцати. Как известно, Чаплин также в своих фильмах любит, чтобы общий размер сработанной пленки превосходил не меньше, чем в десять раз полезный метраж окончательной редакции фильма. А это число, конечно, означает степень неясности, неуверенности, непредвидения мастера. Известно также, насколько часто именно случайность или даже ошибка режиссера или оператора давала совершенно неожиданно интересный результат и приводила к ценным изобретениям и усовершенствованиям. Можно ручаться, таким образом, что в любой фильме имеются превосходные эффекты, которых режиссер вовсе не предвидел, а только сумел оценить и ввести в состав фильма уже дополнительно. Создались же они сами собой, совершенно случайно. Так, при съемке того же состязания в «Бен-Гуре» на опрокинувшуюся колесницу Мессалы налетели – отнюдь не по сценарию – одна за другой следовавшие за ней шесть других упряжек, каждая из шести лошадей, и, благодаря предусмотрительной установке 40 объективов «на случай», созданся кадр, совершенно не предполагавшийся в замысле режиссера, но ставший тем не менее эффектнейшим кадром фильма. Из этого можно сообразить, какого громадного опыта, какой необычайно тонкой и точной тренировки глаза и какого богатого зрительного воображения и изобретательности требует кино от своего драматурга, чтобы фильма была действительно всецело его творением, а не результатом в значительной степени случайных обстоятельств.

Все эти качества, очевидно, прежде всего живописные, графические, хотя и драматического порядка. Между тем, обычно мастера кино являются меньше всего подготовленными именно в этом отношении. Чаще всего это – театральные режиссеры, невольно переносящие на кино укоренившиеся в них предпосылки сценического искусства и считающие поэтому, как правило, что их искусство состоит в «постановке» и, главным образом, чуть ли не в руководстве «игрой» актера. В таком понимании, разумеется, монтаж служит только последней проверке кадров, окончательному отбору вариантов, словом – установлению конечной редакции фильма. Главным делом именно лучших кинорежиссеров оказывается, таким образом, съемка. Между тем принципиально, эстетически, главным будет, конечно, композиция кадров и их целостной, драматургической концепции. Напротив, творчество фильма, в сущности, кончается, когда установлено, что именно и как должно быть заснято. Монтировка съемочных объектов и самая съемка – это только служебные операции, хотя и творческого характера, но вполне подчиненные высшей инстанции искусства кино – драматургии экрана.

Поскольку монтаж – построение экранной, теневой драмы – по природе своей является своеобразным родом искусства «драматической»

графики, или «графической» драмы, весьма плодотворным для установления основных принципов этой своеобразной драматургии экрана, которую можно было бы назвать «кинематургией», было бы изучение приемов последовательности графического изложения сюжета в иллюстрационной и вообще сериальной, «повествовательной» графике, с учетом, разумеется, особенностей последней, обусловленных присущей ей прерывностью ее рядов, – особенностей, впрочем, далеко не столь существенных, как это может казаться на первый взгляд. К сожалению, подобное исследование графики в этом отношении еще не произведено, а углубляться в него здесь было бы неуместно. Между тем анализ повествовательной графики показал бы много общего в ее приемах с приемами монтажа, т.е. композиции фильма. Достаточно перелистать «Историю Фридриха Великого в рисунках Менцеля³⁶ и иллюстрации А.Бенуа³⁷ к «Пиковой даме» и «Медному всаднику» и Лансере³⁸ к «Хаджи Мурату», вообще любую, щедро иллюстрированную книгу, чтобы в этом убедиться.

Конечно, вполне естественно, что в композиции отдельных кадров художник экрана, «кинематург», следует тем же заданиям и подчиняется тем же законам перспективы, распределения светотени, заполнения поля экрана, расположения фигур и т.д., что и художник-график. Ибо всякий отдельно взятый кадр, сам по себе, представляет нечто иное, как «картинку» – пейзаж, портрет, натюрморт, жанровую сценку, часто в качестве неподвижного мгновения. Только в жанровой сценке кинематографический кадр отличается тем, что, изображая сценку в действии, имеет возможность развернуть видимое движение полностью, от начала до конца. Между тем, как иллюстрация, рисунок вообще, вынуждены, в силу своей статичности, суммировать, обобщать движение, передавая не отдельный его момент как он есть, а в п е р е х о д е его к следующему; т.е. стягивая в одно целое, в сущности, два последовательных и сюжетно взаимно обуславливающих и осмысляющих момента действия. Такое стяжение двух последовательных этапов движения, сливая их в одно целое, придает рисунку внутреннюю динамику, дающую впечатление длительности, конкретной совершаемости движения во времени и внушающую воображению зрителя живую картину происходящего «действия». Иногда, благодаря многопланной композиции, художнику или скульптору удается внушить зрителю представление даже о сложном, последовательно по этапам развертывающемся сюжете. Таким характером длительности и последовательности во времени обладает, например, группа «Марсельезы»³⁹ на Триумфальной арке в Париже или картина Ватто «Отплытие на остров Киферу», находящаяся в Лувре. Напомним еще, что уже Муссинак справедливо сближает с кинематографическим монтажом описание картины потопа Леонардо да Винчи, которое представляет настоящий «монтажный сценарий»⁴⁰. Но именно эта внутренняя динамика рисунка, отли-

чающая его структурно от моментальной фотографии, фиксирующей лишь одно мгновение из общего течения движения, напротив, решительно сближает его с кинематографическим кадром, в котором – подобным же актом слияния отдельных моментов – фактически разворачивается на экране движение и действие, которое в рисунке наличествует только отчасти и в скрытом виде и больше внушается зрителю рядом намеков. Такой динамический рисунок не только принципиально может быть сопоставлен с экранным кадром, но и формально является, в сущности, только его «редукцией», или переводом, подобно тому, как можно передать колорит картины техникой ее графического воспроизведения.

Но можно заметить единообразие законов графики и в приемах последовательной композиции в связи кадров между собой. Прежде всего, иллюстрация, совершенно так же, как и монтаж фильма, пользуется переходами от общего плана к переднему и крупному, то расширяя, таким образом, то суживая поле зрения, т.е. то приближая, то удаляя изображение и, тем самым, то выделяя существенную деталь, то останавливая внимание на отдельной группе, то, напротив, рассеивая его в общем впечатлении. Вместе с тем и функционально подобные смены имеют в иллюстрации ту же семантическую роль, что и в фильме, являясь и тут и там переходами от бытового или эмоционального (с «настроением») пейзажа к характеризующему или психологизирующему портрету, от общего, описательного повествования к драматическому «диалогу», подчеркивая сюжетное напряжение, и далее к душевному анализу, символизму вещи и т.п. функции детали. Понятно, конечно, что эти переходы в фильме обладают и ритмической функцией, изменяя плавное, описательное течение общих планов в драматическое напряжение передних или останавливая его в сосредоточенном анализе детали крупных, и обратно. Серия иллюстраций не может дать конкретного ощущения «темпа» подобного движения кадров, но и здесь она способна внушить ему некоторую аналогию, если будет достаточно последовательной, полной и тесной.

Далее иллюстрация, естественно, пользуется приемом, подобным «впечатыванию» и «наплыву», для создания второго плана, метафоризации настроения или мысли, изображения видений, снов, воспоминаний и т. д. Это – прием явно графический, хотя в фотографической технике он и получил очень специфическое развитие. Равным образом, иллюстрация охотно применяет перемены точки «съемки», давая часто изображения частичные, ракурсные, детальные, вещные, как это уже указывалось выше, стремясь к максимальной выразительности и учитывая силу внушаемости, которой подобные изображения обладают. Как известно, в кино также пользование этими могущественными средствами внушения играет огромную роль. Наконец, и в средствах разворачивания драматического образа, характеристики, сюжетной темы, связи между этапами действия и

т.д. иллюстрация весьма часто совпадает с развертыванием сюжета на экране. В тех случаях, когда сюжет несложен и иллюстрации достаточно часты, трудно не признать, что они дают не только «конспект» фильма, но просто статическую «редукцию» подвижных кадров. Так, в «Медном всаднике» Бенуа даны восемь картин наводнения, которые в монтаже этого сюжета на экране, если только сохранять верность тексту, вряд ли пришлось бы дополнить: они были бы только развернуты панорамно или продлены, чтобы углубить впечатление бушующей стихии и производимых ею бедствий; но надо иметь в виду, что такое распространение было бы необходимо в фильме уже потому, что изображения на экране мгновенны и что оно только восстановило бы адекватность впечатлению, создаваемому картинкой. Затем следует столько же картин результатов наводнения, наблюдаемых несчастным Евгением. Здесь художник просто не захотел сколько-нибудь позволить уклониться своему воображению от точного следования тексту. Монтаж требовал бы здесь остановки внимания на образе героя и введения с этой целью крупного плана. Бенуа не дает здесь крупного плана вообще ни для героя, ни для какой бы то ни было детали. Но совершенно ясно, что художник имел полную возможность это сделать, если бы это соответствовало его замыслу. Наконец, последние пять иллюстраций совершенно покрывают возможный монтаж последней сцены. Бенуа показывает зрителю пять моментов в такой непосредственно близкой последовательности, что они просто соответствуют одному кадру фильма, а именно: 1) Евгений у подножия Медного всадника клянет Петра, высоко поднимая руку; 2) Евгений, полуобернувшись и опуская руку, испуганный собственной дерзостью; 3) Евгений, повернувшись, бросается прочь от памятника, на котором Всадник грозно простирает руку; 4) Евгений бежит по площади, за ним скачет Всадник; 5) Евгений бежит, вдали высится мрачный силуэт Всадника. Никакой монтаж, если только он сохранит верность тексту, не сможет вставить в этот ряд хотя бы одно промежуточное мгновение, так они связаны и непрерывны в своей последовательности; он может только дать их на экране слитыми в непрерывное, единое движение, и только. С другой стороны, можно указать в ряде фильм самые близкие аналогии с живописью, графикой, иллюстрацией. Так, в готовящейся к постановке фильме Сабинского (на сюжет «Леди Макбет» Лескова) изображение каторжан в тюрьме (судя по фотографии) имеет совершенно вид копии с картины; равным образом, изображение огромного замка, висящего на воротах, которое должно символизировать наглухо запертую душу Катерины в тяжелой атмосфере купеческой семьи, так и просится быть перенесенным в концовку к этой повести. Первый кадр «Розиты»⁴¹ – руки, накладывающиеся одна на другую, – мог бы служить прекрасной заглавной виньеткой или фронтисписом для иллюстрации повести на тему «Король ве-

селится». Примеров подобных живописных, графических, иллюстрационных кадров, в особенности пейзажных и натюрмортных, можно найти множество в любой, как русской, так и заграничной фильме. Дугласа Фэрбенкса прямо упрекали в картинности его кадров в «Робин Гуде»⁴². Еще существеннее иллюстративный принцип монтажа фильма в целом, который несомненен в ряде картин, как «Робин Гуд», «Дороти Вернон»⁴³ и «Два претендента»⁴⁴. в особенности же «Давид Копперфильд»⁴⁵, который весь состоит из разрозненных, коротких, почти статических моментов, совершенных иллюстраций только в движении (и то незначительном).

Этот иллюстрационный характер принципиально ближе природе кино, чем сценический, которому следуют весьма часто даже крупные кинорежиссеры, напр. Любич в «Двух сиротках»⁴⁶, «Иветте»⁴⁷, «Брачном круге»⁴⁸. Но он грешит против драматургии фильма. Кинематургия, цепь которой – создание теневой экранной драмы, оставаясь верной своей графической природе и иллюстрационным законам своих композиционных средств, должна выработать на этих основах собственные приемы развертывания сюжета на экране.

14

Монтажный, т.е. композиционный, насквозь сюжетный характер фильма делает особенно трудным построение специальной стилистики ее. В живописи изобразительность иногда совершенно покрывается качествами колорита, линии, фактуры. Картина, даже изобразительная, «натюрная» по содержанию, может быть выполнена исключительно как декоративная задача и чисто декоративными средствами. Фильма, даже цветная, вряд ли сможет быть чисто декоративным «узором». Дело в том, что живопись имеет в своем распоряжении осязательный материал красящего вещества, который можно взять в соответствии с замыслом и назначением картины: в виде более или менее густой краски различного состава (на масле, воде, клее), более или менее мягкой и жирной массы сангины и пастели, сухого и хрупкого угля, разной степени твердости графита, разного качества туши. Уже в зависимости от того или другого материала поверхность картины является более или менее шероховатой, зернистой или гладкой, сухой или жирной, твердой или мягкой, тусклой или блестящей и т.д., не говоря уже о разнообразии той поверхности, на которую краска наносится (холст, картон, дерево, штукатурка и проч.). Все эти вещества могут быть наносимы опять-таки различными орудиями, и самый способ их нанесения и всей обработки поверхности бывает весьма разнообразным в зависимости от цели, средств и условий. В этих особенностях фактуры живопись обладает прямыми выразительными свойствами, действующими, независимо от содержания картины, чисто

эмоциональным воздействием материала. К тому же на поверхности картины сохраняется явственный след руки художника, личная манера мазка, штриха, линии, видимая глазу и осязаемая на ощупь. Таким образом, техника письма и рисунка входит непременно в художественную манеру живописца и, вместе с качествами самой фактуры, включается в эстетически значимый состав произведения искусства. Кино. живописуя почти бесплотной тенью, неосязаемой и неуловимой, как материал, однообразной и бессодержательной, в качестве фактуры, не располагает в ней, самой по себе, фактором эмоционального воздействия и эстетического впечатления. Тень слишком отвлеченна, неизменна и невыразительна, чтобы исполнять художественную функцию как таковая. Она имеет только служебное, чисто техническое, конструктивное значение. Но, даже будучи полихромной, фильма будет располагать отвлеченным цветом, а не конкретной, материальной краской, сохраняющей след манеры художника.

С другой стороны, все техническое исполнение в фильме принадлежит оператору, мастерство которого относится к предыдущей стадии кино – фотографической. Верховная же стадия, творчество экранной драмы, собственная кинематургия, состоит только в монтаже фильма чисто композиционного, сюжетного порядка.

Стиль в искусстве можно грубо определить как систему или метод употребления художественно-технических, конструктивных средств, присущих данному искусству: словесных в поэзии, живописных в картине и т.д. Стиль кино, естественно, в таком случае искать в приемах зрительной выразительности, специфической для фильма. Но стильность фильма состоит, разумеется, не в картинности кадров, не в манере игры самой по себе, не в стильной постановке как таковой. Все это будет только стилизацией, которая навязывает кино функции живописи, как в «Робин Гуде» Фэрбенкса, или сцены, как в большинстве кинопесен, в том числе и в «Брачном круге». и тем самым губит специфическую выразительность экрана. Мимика, движение, виды, вообще все, что «происходит» на экране или изображается на нем, – это, обычно, либо служит исключительно сюжету, либо действует непосредственно как материал. Стилистическое значение имеет лишь то, «как» это содержание исполнено на экране, т.е., поскольку речь идет об отдельном кадре, фотографическое мастерство кинематурга, в котором чувствуется личная манера, художественный опыт и инициатива художника. Собственный стиль придает, следовательно, отдельному кадру, как и фотографии, оригинально взятый угол зрения, создающий перспективу или ракурс, подходящий общий тон, умелое распределение света и тени, удачная композиция и т.д. Кадр, включенный в состав фильма не только потому, что он подвигает, развивает или объясняет действие, и не потому, что дает зрелищные эффекты – прекрасные виды, красивые лица, захватывающие

ситуации, любопытные умения или волнующую игру актера, – а потому, что, независимо от этого, он ценен в своих формальных, качественных элементах. – будет кадром, обладающим стилистическим значением. Говоря общее, стилистическое значение имеют несюжетные, неизобразительные, т.е. «декоративные» или «символические», в широком смысле, функции кадра.

Стиль фильма создается только в последовательности кадров, в построении связного ряда изображений на экране в определенной смысловой последовательности, создающей в своей совокупности единое сюжетное целое. Иначе говоря, стилистика фильма создается м о н т а ж о м.

Но поскольку кадры обычно насквозь изобразительны, сплошь сюжетны, стилистические функции в них столь же незначительны, как и в фотографии, и даже меньше, ибо фотография сюжетна лишь в ничтожной степени по сравнению с кадрами фильма. Сюжет подавляет в кино проблески стиля настолько, что кажется столько же нелепым говорить о стиле фильма, как о стиле авантюрного или бульварного романа.

Очень сценическая мелодрама, очень ловко написанный авантюрный роман могут быть с ю ж е т н о очень напряженными, к о м п о з и ц и о н н о вполне эффектными, но совсем не обладать литературностью, мастерством выражения, стилем. Совершенно так же и в кино мы часто видим захватывающие сюжеты, искусное развитие действия, прекрасно скомпонованные и технически выполненные кадры, но чрезвычайно редко ощущаем какой-либо стиль. Из наших фильм «стильными» или хотя бы с установкой на стиль можно назвать только «Броненосец Потемкин» и «Шинель»; из американских – только комедийные фильмы Бестера Китона и, отчасти, Гарольда Ллойда; из немецких – «Кабинет доктора Калигари» и «Одну ночь»⁴⁹; французские фильмы Абея Ганса мне неизвестны.

Дело в том, что уже оформление фабулы в средствах выразительности экрана требует огромной изобретательности, опыта и усилий мастера кино, на котором лежит и вся работа по постановке. Собственной драматургии кино еще не существует, и функции ее исполняет режиссер. Таким образом, кино в этом отношении находится еще на той стадии, какую сцена проходила в эпоху итальянской народной комедии, когда спектакль строился тоже по сценарию, не зная художественной драмы. С другой стороны, развитие мастерства опературы ограничивается только техническим усовершенствованием съемки отдельных кадров. Естественно, что о стиле фильма не может быть серьезной речи.

В самом деле, стилистика фильма, т.е. система приемов формального, неизобразительного, «декоративного» значения, в последовательности кадров должна быть, неизбежно, очень отвлеченной, очень бедной. Стилистическое значение может иметь распределение общих, передних и крупных планов и переходы от одного плана к другому, поскольку оно не служит

только изобразительности. Так, переход к крупному плану для подачи мимической выразительности, в духе Белы Балаша, вовсе не имеет стилистического значения. Равным образом не играет стилистической роли и постепенный переход от крупного плана к более общему, для показания расширения поля зрения с приближением рассвета (пример, данный у Пудовкина)³⁰. Но подобные переходы будут стилистическими приемами, если монтажер пользуется ими как своеобразными модуляциями, впечатляющими чисто зрительно. Они могут, впрочем, получать и смысловую, символизирующую выразительность, придавая эмоциональную окраску сюжетной линии – субъективный тон, психологизующий уклон, настроение – или внушая впечатление какого-то внутреннего перелома или сдвига. Стилистическое значение, далее, может иметь изменение принципа композиции кадра или освещения, или манеры съемки, или направления движения кадра, которыми сопровождается смена кадров и может выражаться тот или иной уклон экранного действия; в частности, следовало бы учитывать направление осей построения кадров и совершающегося в них движения. Наконец, сильный стилистический фактор имеет кино в темпе съемки и проекции и в общем ритме фильма. Можно было бы продолжить перечисление подобных стилистических средств, но думается, что указанных здесь достаточно, чтобы уяснить себе их специфический характер. Все это, конечно, графические, живописные категории, но в специфических свойствах экрана. Как будто это немного. Только в области операторы и монтажа. Даже не так. По существу, только в области монтажа.

Действительно, только в этой области кино обладает специальными средствами стиля. Ничто иное не имеет стилистического значения само по себе. Ибо только в монтировании кадров, которому служат по его заданию и съемщик-оператор, и натурщик, и декоратор, и состоит мастерство фильма.

Поэзия и проза в кинематографии

Поэзия и проза в словесном искусстве не резко разграничены друг от друга. Неоднократно исследователи прозаического языка находили ритмические отрезки, возвращение одного и того же строения фразы в прозаическом произведении. По ритму в ораторской речи есть интересные работы Фаддея Зелинского¹; по ритму чистой прозы, рассчитанной не на произнесение, а на чтение, много сделал, правда, не проводя своей линии систематически, Борис Эйхенбаум. Таким образом, при разработке вопросов ритма граница поэзии и прозы как будто бы не становилась яснее, а, наоборот, спутывалась. Возможно, что различие поэзии и прозы не только в одном ритме. Чем больше мы занимаемся произведением искусства, тем глубже мы проникаем в основное единство его законов. Отдельные конструктивные стороны явления искусства отличаются друг от друга качественно, но эта качественность имеет под собой количественное обоснование, и мы можем неприметно из одной области переходить в другую. Основное построение сюжета сводится к планировке смысловых величин. Мы берем два противоречивых бытовых положения и разрешаем их третьим, или мы берем две смысловые величины и создаем из них параллелизм, или, наконец, мы берем несколько смысловых величин и располагаем их в ступенчатом порядке. Но обычное основание сюжета – фабула, т.е. какое-то бытовое положение, но бытовое положение – только частный случай смысловой конструкции, и мы можем создать из одного романа – «роман тайн» не путем изменения фабулы, а путем простой перестановки слагаемых: путем конца, поставленного сначала, или более сложной перестановки частей. Так сделаны «Метель» и «Выстрел» Пушкина. Таким образом, величины, которые можно назвать бытовыми, смысловые величины – величины положения – и чисто формальные моменты могут заменяться одни другими и переходить одни в другие.

Прозаическое произведение в своей сюжетной конструкции, в своей смысловой композиции основано главным образом на комбинации бытовых положений, т.е. мы разрешаем положение так: человек должен говорить, человек не может говорить, за человека говорит кто-нибудь третий. Например, «Капитанская дочка» – Гринев не может говорить, но он должен говорить для того, чтобы оправдаться от навета Швабрина. Он не может говорить, потому что он скомпрометирует капитанскую дочку; тогда за него объясняется перед Екатериной сама женщина; или человек должен оправдаться, но он не может оправдаться, потому что дал обет

молчания, – разрешение в том, что ему дается затянуть срок. Мы получаем одну из сказок Гримма «О двенадцати лебедях» и сказку «О семи вириях». Но может существовать и другой способ разрешения произведения – и это разрешение его не смысловым способом, а чисто композиционным, причем композиционная величина оказывается по своей работе равной смысловой.

В стихотворениях Фета встречается такое разрешение произведения: даны четыре строфы определенного размера с цезурой (постоянным словоразделом посередине каждой строки), разрешается стихотворение не сюжетно, а тем, что пятая строфа при том же размере не имеет цезуры и этим производит завершающее впечатление.

Основное отличие поэзии от прозы, возможно, лежит в большей геометричности приемов. в том, что целый ряд случайных смысловых разрешений заменен чисто формальным геометрическим разрешением; происходит как бы геометризация приемов; так, строфа «Евгения Онегина» разрешается тем, что две последние строки, рифмующиеся друг с другом, разрешают композицию, перебивая систему рифмовки. Смысловым образом у Пушкина это поддержано тем, что в этих двух последних строках словарь изменяется и носит несколько пародийный характер.

В этой заметке я пишу чрезвычайно общие вещи, потому что хочу наметить самые общие вехи, причем вехи в кинематографии. Мне неоднократно от профессионалов кино приходилось слышать странное мнение, что из произведений литературы стихи ближе к фильму, чем проза. Это говорят самые разнообразные люди, и целые ряды фильм стремятся к разрешению, которое по далекой аналогии мы можем называть стихотворным. Несомненно по стихотворному, формально разрешающему принципу построена «Шестая часть мира»² Дзиги Вертова, с ясно выраженным параллелизмом и с вторичным появлением образов в конце произведения, иначе осмысленных и отдаленно напоминающих, таким образом, форму триолета.

Рассматривая фильм Пудовкина «Мать», в которой режиссер положил много усилий по созданию ритмического построения, мы видим в ней постепенное вытеснение бытовых положений чисто формальными моментами. Нарастание движений, монтаж, выход из быта сгущается к концу и подготавливается в начале параллелизмом сцен природы. Многозначность поэтического образа и неопределенный ореол, которые ему свойственны, способность одновременного осмысливания различными способами достигается быстрой сменой кадров, которые не успевают стать реальными. И самый прием разрешения фильма – создания двойной экспозицией Кремлевских движущихся под углом стен – это прием использования формального момента взамен момента смыслового, и этот прием поэтический.

В кинематографии сейчас мы – дети. Мы едва только начинаем думать о предметах своей работы, но уже можем сказать, что существуют какие-то два полюса кинематографии, из которых каждый будет иметь свои законы.

Фильма Чарли Чаплина «Парижанка»³ – явно проза, основанная на смысловых величинах, на договоренных вещах.

«Шестая часть мира», несмотря на госторговское задание, – патетическое стихотворение.

«Мать» – своеобразный кентавр, а кентавр – вообще, животное странное; она начинается прозой с убедительными надписями, которые довольно плохо влезает в кадр, и кончается чисто формальным стихотворством. Повторяющиеся кадры, образы, обращения образов в символические поддерживают мое убеждение в стихотворной природе этой фильма.

Повторю еще один раз – существует прозаическое и поэтическое кино, и это есть основное деление жанров: они отличаются друг от друга не ритмом, или не ритмом только, а преобладанием технически формальных моментов (в поэтическом кино) над смысловыми, причем формальные моменты заменяют смысловые, разрешая композицию. Бессюжетное кино – есть «стихотворное» кино.

К теории киножанров

1

Всякая теория кино рано или поздно наталкивается на необходимость отмежевания от поэтики соседних искусств – литературы и театра, искусств старинных, владеющих устойчивой, исторически сложившейся теорией. Влияние театра и литературы на практику кино в пору его становления не может быть оспорено, и оно было вполне естественным. Но тем более необходима полная ясность относительно возможных границ и рамок этого влияния. Тем более необходимо внимательное рассмотрение применимости к кино теоретических принципов Аристотеля, Лессинга или Фолькельта¹. Никакой готовой театральной и литературной теории в основе поэтики кино! – таков должен быть основной лозунг. Композиционные принципы кино должны быть взвешены с точки зрения специфического материала кино и технических законов, им управляющих. Так должны быть отделены подлинные кинозаконы от инородных кино, лессингизированных и аристотелизированных правил и норм. Разумеется, сделать это – значит создать поэтику кино: задача труднейшая, но необходимая. Цель настоящей короткой статьи бесконечно уже: она в том, чтобы с указанной точки зрения специфического материала кино и его технических законов перелистать каталог киножанров, как они успели сложиться за двадцатилетнюю историю кино. Разве не возможно, что при таком, даже беглом перелистывании, откроется внутренняя неправда некоторых весьма распространенных жанров и, наоборот, полнейшая теоретическая закономерность и правомочность других, кажущихся в силу привычки и в силу традиции театральной и литературной – подозрительными и дискуссионными?

2

Киножанром условимся называть совокупность композиционных, стилистических и сюжетных приемов, связанных с определенным смысловым материалом и эмоциональной установкой, укладывающихся, однако, полностью в определенную «родовую» систему искусства, в систему кино. Для установления «киножанров» необходимо поэтому сделать специфические выводы из основных стилиевых законов киноискусства, из законов «фотогении» и «монтажа». Рассмотрим же, как изменяется, в зависимости от того или иного жанра, использование «пространства».

«времени», «людей» и «вещей» с точки зрения монтажа и фотогении, как располагаются сюжетные отрезки, в какие взаимоотношения вступают все эти элементы внутри киножанра. Будем иметь при этом все время в виду практическое и теоретическое влияние литературы и театра, о котором речь была выше.

Из этих соображений удобнее всего приступить к «каталогу жанров» со страницы, обозначенной очень условным термином «кинодрама». Предоставив широкое толкование этого термина администраторам кинематографов и составителям кинематографических реклам, ограничим его понятием психологической, обычно салонной или исторической по сюжетному материалу, драмы, в высшей степени характерной для французской, итальянской, дореволюционно-русской, отчасти и для германской кинематографии. «Кинодрамы» такого рода часто бывают переводом на экран театральных произведений (фильмы типа «Дама с камелиями»²), но и тогда, когда тема их несценического происхождения, установка 1) на интригу, 2) на драматическое действие, 3) на столкновение развертывающихся характеров – является для них центральной.

Проблема «кинодрамы» может быть поэтому расширена до понятия «драматического» в кино; «драматизм» же, как он сложился в театре, являющемся настоящей и подлинной стихией драматического, характеризуется особой трактовкой «времени», «пространства» и, что важнее всего, специфически волевым наполнением действия. «Время» в драматической, в театральной его трактовке подчинено исключительно поступательному, прямолинейному движению. Театр не допускает ни «обратного хода» времени, ни «хронологического совмещения», т.е. последовательного показывания одновременно протекающих событий. Действительно, такие хронологические совмещения обязательно ощущаются либо как технический промах (пресловутая дважды падающая голова Марино Фальери в двух смежных сценах драмы Байрона³), либо как нарочитое виртуозничанье (примеры в романтической и экспрессионистской драматургии, западной и русской). Попытки «обратного хода», мотивированного «воспоминанием» или «сновидением», также остаются в драматургии редким исключением, не говоря уже о том, что попытки такого рода всегда резко понижают драматический эффект целого. И это самоограничение театра вполне разумно: оно обусловлено наличием живого актера. «живущего на сцене» прямолинейно и только «в будущее», оно обусловлено и живым ощущением временной реальности. неизбежно вызываемым театром.

Так вот, легко убедиться, что все эти условные ограничения в трактовке «времени» налицо и в «кинодрамах», куда они занесены прямым и слепым подражанием театру.

Но также легко убедиться и в том, что специфические законы кино, законы монтажа, допускают иные возможности и требуют совсем иного подхода к «времени».

Совершенно недостижимо и ненужно какое бы то ни было, хотя бы иллюзорное, тождество «времени» на экране с реальным протеканием времени в зрительном зале. Полная и явная искусственность движений на экране, торжествующая на примере хотя бы замедленной съемки, сделала бы смешной самую попытку такого отождествления. Драматизм непрерывного развертывания психологии актера также неосуществим в кино, благодаря особенностям восприятия «человека на экране», о котором дальше. Вот почему кино может располагать как мотивированными «сном», «рассказом», «воспоминанием», мгновенной ассоциацией, перестановками времени, так и никак внешне не мотивированными и лишь правильно смонтированными временными перекидками.

«Время» – функция монтажа – вот формула кинематографии. Ограничивающий себя в этом смысле в пользу театра жанр «кинодрамы» уже тем самым характеризуется как некинематографический жанр. (К слову сказать, также неорганичны и на тех же самых основаниях «театральны» попытки построить кинофильму, развертывающуюся в «24 часа», или такую, где «экранное время совпадает с реальным».)

Еще яснее раскрывается театральная природа «кинодрам» в трактовке «пространства» и тесно связанной с ней общей композиции действия. Для театра неизбежно рассматривание «пространства» как постоянной реальности сценической площадки, лишь с трудом и в ограниченных размерах могущей быть измененной декоратором. Действующие лица театра «приводятся» поэтому автором на сцену, и само действие стягивается в несколько основных узлов, в пять – десять – пятнадцать актов, картин или эпизодов. А отсюда – и каноническое ведение драматического действия с экспозицией и завязкой в первых одном-двух актах, с переломом в третьем, с падающими перипетиями и развязкой в заключении. В театре – «пространство» – крупнейший, едва ли не основной композиционный фактор. Между тем из материала и технических законов кино подобная роль ни в малой мере не вытекает. В кино «пространство» не есть что-либо постоянное или реально данное. Оно динамизировано, оно взорвано, оно пушено в движение. Динамизирован и зритель, волею монтажа сорванный с места, получающий возможность оглядеть любое поле действия с различнейших сторон. Для кинозрителя «пространство» не служит уже более привычной ассоциацией для тех или иных сюжетных кусков. Оно перестает быть опорой драматической композиции. Оно превращено в географическую видимость, в натурный кусок и на равных правах с «вещами», на равных правах с «людьми» входит как материал в композицию фильма. Оно подчинено чередованию крупных и общих

планов, оно еще в большей степени, чем «время», становится «функцией монтажа». В кино поэтому не нужна концентрация действия в пространственные (не эмоциональные, о которых дальше) узлы. Между тем жанр «кинодрам», опять-таки под прямым воздействием театра, подчиняет композицию фильма вот такому пространственному костяку. А отсюда – неизбежное ощущение разорванности, фрагментарности кинодействия (любопытно, что в театре та же фрагментарность ощущается как законный композиционный прием), а отсюда – безвозвратное нарушение той зрительной непрерывности, той насыщенной «атмосферы» фильма, которая, как показывает ежедневный опыт, служит первым условием обаяния фотогении и суггестивности монтажа.

Еще в меньшей степени, чем пространственная композиция, может быть перенесен в кино волевой драматизм театра. Этот драматизм имеет обязательной предпосылкой рассмотрение сцены как поприща для столкновения искусственно изолированных от вещных и природных связей человеческих страстей и волей. Это не относится к некоторым специальным видам низового театра, к видам балаганных и цирковых представлений, но это целиком действительно для магистральных жанров театра. Человек – основной и главный материал драмы и первооснова драматического. Между тем в кино этот приоритет «человека» вовсе не так очевиден и бесспорен. Фотогения ставит «человека» в одинаковый ряд восприятия с «вещью» или «натурой». Изолированная «драма людей» и «людских волей» не характерна для кино, она не вытекает из его природы, она обедняет его выразительные возможности. А драма «вещей» или «человеко-вещей» невозможна без того, чтобы внести существенные поправки в самое понятие драматического. Признаемся же, что природа кино делает его не «драматическим», в традиционном понимании слова. А вместе с «драматизмом» падает и специфическое драматургическое построение целого и частей. Утрачивается необходимость «перелома», служащая в драме поворотной вехой волевой линии героя, теряют смысл волевые перипетии, меняется обязательное для драмы отношение завязки к развязке как причины к следствию. Другой ряд технических причин, в частности наличие «титров», ставит под сомнение традиционный для драмы прием «экспозиции». Все эти основания заставляют искать основы кинокомпозиции далеко за пределами драмы. Все эти основания осуждают жанр «кинодрам», в слепом подражании театру стремящихся дать развертывание человеческих страстей, интригу и столкновения человеческих и только человеческих волей. Все эти основания делают никчемными всевозможные теории киносценария, исходящие из лессинговского или аристотелевского определения драмы⁴.

В заключение несколько соображений касательно «развязки» в драме и в кино. В основе театральной теории развязки все еще лежит, как

известно, понятие «катарсиса», аристотелевского понятия «очищения». Трагический конец все еще типичен для драмы. И это вполне оправдано. Театральное представление воспринимается зрителем, совершенно независимо от его подхода и вкусов, как двухслойное, применительно к живому, действующему человеку – актеру и применительно к персонажу, этим актером изображаемому. Трагическая гибель театрального персонажа потому и действует как «катарсис», как своеобразное «очищение», что за гибелью персонажа ощущается продолжающаяся жизнь человека-актера. Угнетающее влияние «печального конца» отрицается этим ощущением, сублимируется в своеобразную радость. Но двухслойность восприятия – первопричина «трагической развязки» – в высшей степени затруднена в кино. Для кинозрителя нет никаких оснований отделять лицо исполнителя от маски персонажа. И то и другое сравнено плоскостью экрана. «Печальный конец» не предоставляет поэтому кинозрителю никакой лазейки для художественного «утешения», угнетение ничем не разрешается и остается давящим. Вот теоретическая причина столь раздражающих театральную и литературную критику счастливых концов в кино. Рассмотренный жанр «кинодрам», так прилежно старающийся подражать высшим жанрам театра, в отличие от прочих жанров кино, часто и охотно применяет «печальные концы». Но здесь возможна дилемма: либо такие развязки действуют отрицательно, либо они по-театральному оправданы всей предшествующей по-актерски двухслойной, т.е. опять-таки глубоко некинематографической игрой исполнителей. Примеров достаточно во французской и итальянской кинематографии, примером может служить и наша «Медвежья свадьба»⁵, вообще довольно показательный образец жанра «кинодрам».

3

«Кинороман», или «киноповесть», или даже «киноновелла», на языке особо культурных прокатчиков – также довольно условный термин для достаточно расплывчатого жанра. Условимся подразумевать под ним экранную инсценировку беллетристических произведений, сохраняющих от оригинала не только тему, но и композицию фабулы и сюжета, а также чисто экранные произведения, заимствующие, однако, свою манеру от повествовательной литературы, в частности от современной психологической повести и романа. Рассмотрение этого жанра неизбежно приводит к вопросу о взаимоотношениях между кино и литературой. Каковы же они? Спора нет: ряд основных средств как в развитии повествования во времени, так и в строении фабулы и сюжета делает, на первый, по крайней мере, взгляд, литературные жанры кино более закономерными и обоснованными, чем театрализованные его разновидности. И все-таки живой опыт кинематографии заставляет ставить

под сомнение как самый метод кинофикации беллетристики, так и подражание беллетристике внутри кино. Первая и существеннейшая причина постоянных неудач в этой области коренится, по-видимому, в глубоко различном процессе восприятия литературы и фильма. Ведь произведение литературы, по крайней мере со времен изобретения письменности и, в особенности, книгопечатания, рассчитывается на читателя-одиночку, воспринимающего читаемое с рядом субъективных ассоциаций, самостоятельно избирающего сроки чтения, всегда имеющего возможность остановиться на заинтересовавшем или непонятом, перелистать книгу взад или вперед. Трудно было бы оспорить утверждение, что весь этот ряд особенностей, сделавшийся разительным после технических усовершенствований книгопечатания, сыграл свою роль в том процессе крайней субъективизации литературных жанров, которая характерна для нового времени, в том процессе усложнения сюжета и психологического отягчения его, которое привело к роману XIX–XX века. Совершенно иначе воспринимается кинофильм. Здесь налицо и атмосфера публичности, и точно установленная длительность демонстрации, и неизбежная апелляция к коллективному, к массовому зрителю. Здесь налицо условия восприятия, свойственного театральному представлению, но еще более обостренные, доведенные до крайних размеров.

Еще в большей степени, чем театральные представления, фильма должна обладать поэтому объективно действительными, общезначимыми средствами обаяния и выразительности. Это способствует сравнительно быстрому образованию устойчивых киножанров и, вместе с тем, предъявляет к рассматриваемому жанру «киноромана» требования, которым он не может удовлетворить. Для кино, в силу особенностей его демонстрации, обязательна простота фабульного построения, не терпящая далеко разбегающихся параллельных действий, обязательна прозрачность мотивировки, легко разгадываемая, а часто и легко предсказываемая интрига. Обязательно точно и броско отмеченные поворотные вехи фабулы (зритель должен запоминать их сразу и после не терять из виду). Наоборот, очень трудно достижима в кино чисто психологическая мотивировка происходящего, «подводное» действие, психологические загадки и отступления. Все это уводит фильму очень далеко от новейших жанров литературы. Скорее уж наоборот. общность условий восприятия роднит кино с дописьменными, фольклорными жанрами литературы, которые, будучи воспринимаемыми на слух и подряд, должны были выработать приемы сюжетосложения, близкие к тем, которые наблюдаются иногда в кино. Но, конечно, о прямом влиянии этих низовых, этих старинных жанров не приходится и говорить; жанр «киноромана» определяется подражанием новейшим, сложным формам повествовательной литературы, т.е. как раз тем, которые находятся в глубоком противоречии с принципами кино. Нет также основания предполагать, что ближайшее техниче-

ское развитие кинематографии укрепит позиции «киноромана» и сгладит противоречия между кино и литературой. Наоборот! Усложнение технических возможностей, лежащих перед оператором и режиссером, обогащая и непрерывно обновляя зрелищную сторону фильма, привлекая зрителей игрой деталей, неожиданностью ракурса и освещения, заставляет создателей фильма все подробнее останавливаться на немногих основных мотивах и положениях, тщательнейше «обыгрывая» их. Тем самым становится под сомнение самый принцип повествовательного в кино. Кино как бы становится все лиричнее. Но и это определение далеко не точно. Осторожнее поэтому засвидетельствовать, что повествование в существующем понимании слова, как и момент драматический, чужды основной природе кино.

Есть и другие существенные внутренние противоречия в жанре «киноромана». Одно из них касается характеристики действующих лиц. Экспозиция характеров в кино – дело сложное и требующее большой затраты обычно мало интересных кадров. Лишенный возможности словесного описания, автор фильма прибегает либо к титру, либо к характеризующему предмету, либо – и это обычно – к характеризующей внешности, к «типажу». Удобно и лаконично характеризуя фигуры эпизодические, принцип типажа, в применении к ведущим, к центральным героям фильма, приводит к появлению постоянных исполнительских «масок», к сращению кинематографического и жизненного амплуа, к «именам-типам», «именам-образам». Экспозиция фильма в огромной степени облегчается таким приемом. Появление на экране Валентино⁶, Пата и Паташона⁷, Пирль Уайт⁸ само уже объясняет зрителю и жанр фильма и характер героев. «Имена-образы» все крепче входят в обиход кино американского и, хотя и с опозданием, европейского⁹; они становятся серьезнейшим композиционным фактором кинофильма. Но ведь как далек этот прием, резко суживающий возможности психологической детализации, от повествовательной системы новейшего романа, и как опять-таки близок он фольклорным, низовым жанрам литературы (герои сказки, авантюрной повести) и театра (комедия масок)!

Сложнее, хотя опять-таки далеко не в пользу жанра «киноромана», обстоит дело с перенесением на экран специфической сказовой манеры отдельных прозаиков, будь то Гофман, или Лесков, или Гоголь. Осуществимость подобной транспонировки, разумеется, сильно расширила бы возможности «литературных жанров» в кино. Но возможна ли задача на экране лица автора, субъективного отношения к происходящему? Кино знает ряд средств, преодолевающих пресловутую «объективность» съемочного аппарата, но всякий раз реальный мир преломляется на экране не изолированно и самостоятельно, а через отношение к нему действующего лица, героя фильма. Здесь возможно и последовательное окрашивание природы и вещей фильма в цвета ведущего персонажа (так экс-

центричный мир американской комической подается через фигуру Чаплина или Гарольда Ллойда¹⁰, так идилично преломляется натура через образ Лиллиан Гиш¹¹ или Мэри Пикфорд¹²), возможен и временный сдвиг реальных отношений, мотивированный «сном» или «опьянением», но придание фильму стилизованных черт, долженствующих передать сказовую манеру автора, остающегося за границами экрана, обязательно и во всех случаях воспринимается как прием искусственный, не органичный в кино и быстро становящийся раздражающим. Примером может послужить отличный образец «киноповести», недавняя фильма «Шинель», где все мастерство постановщиков и такт сценариста не могли привить кино чуждого ему гоголевского сказового приема.

Так по справедливости должна выпасть из каталога органических киножанров и салонно-историческая «кинодрама», и психологически-сказовое «киноповествование», «кинороман». Это первый и притом отрицательный вывод из нашего краткого рассмотрения. Как вывод положительный намечается: 1) внедраматическое ведение киносюжета, обусловленное равнозначностью на экране «людей» и «вещей»; 2) затрудненность психологической мотивировки, заменяемой рядом подсобных приемов (имена, образы и т.п.); 3) поворот кино от драматического и повествовательного к специфическим выразительным приемам, очень неточно определяемым как «лирика», с одной стороны, и «комическое» – с другой.

Круг действительно «кинематографических» жанров очерчивается этим довольно узко. В значительной доле речь должна здесь идти о жанрах, уже созданных и ежедневно доказывающих свою жизненность, частично же о жанрах, еще только складывающихся. Любопытно при этом, что, укрепляя эти внетеатральные и внелитературные свои жанры, кино не только прогрессирует, но и как бы возвращается к своим истокам, к временам, когда единственными жанрами новооткрытого искусства движущейся фотографии были ряды снимков с движений в природе (морской прибой, бегущая лошадь) и сцепление акробатических, внефабульных и внепсихологических трюков. Опираясь лишь на собственные свои, еще страшно ограниченные, но тем более очевидные технические возможности, и еще не успев вступить на путь компромиссов с соседними искусствами, кино, в те героические годы, вполне правильно наметило линии своего будущего роста. С одного из этих первоначальных жанров, с «комического», и следует вести дальнейший перечень.

4

Изумляет устойчивость этого жанра, по имени страны, его развившей и усовершенствовавшей, справедливо носящего название «американской комической». В общем бешеном темпе эволюции кино этот

жанр, начиная с первых шагов и вплоть до Чаплина и Ллойда, разворачивался в неизменном, узко ограниченном направлении и лишь в последнее время в фильмах Бэстера Китона встретился и то не с реформой, а с пародийной деформацией основных своих приемов. А приемов этих, как кажется, три: 1) акробатический трюк, 2) эксцентрическое использование вещи, 3) шутовская маска-образ комического героя фильма. Различные варианты этой маски-образа вносят разнообразие в жанр, нимало не изменяя его по существу.

Акробатические трюки, прыжки в бочку с водой, в окно, с крыши, дурашливые драки, падение с лестницы, кульбиты – этот прием сыграл особенно крупную роль на первых ступенях эволюции американской комической. Он характерен для кинематографической техники, еще не успевшей открыть внутренний комизм вещей, выявляемый в крупных планах. Но важно помнить другое: акробатический трюк внефабулен, и он внепсихологичен. Он не от театра и не от литературы. Он сразу вводит рассматриваемый жанр в стихию чисто комического, родня его, если угодно, с цирком, т.е. опять-таки с одним из низовых, первичных зрелищных жанров. Правда, существенное различие между акробатическим трюком на экране и на арене в том, что чисто физическое обаяние ловкости и силы на глазах у зрителей развертывающегося прыжка значительно стирается в трижды искусственной атмосфере экрана. И это, пожалуй, одна из причин быстрого обветшания этого приема. Он сделал свое дело, он стал частично материалом для кинематографической пародии (а ведь ничто так не характеризует устойчивости жанра, как начавшееся пародирование его), частично же, с измененной целевой установкой и эмоциональной окраской, перешел в соседний жанр авантюрного фильма. Об этом, впрочем, ниже.

Изобретение крупных планов – вот что в первую очередь содействовало укреплению эксцентрического значения вещи в американской комической. Вещь, использованная не по прямому своему назначению, неожиданно и невпопад, – зубные щетки как орудие к вскрытию консервных банок, папироса в качестве трамвайного вагона, контрастное чередование намеренно больших и нарочито маленьких вещей или маленьких людей в больших цилиндрах и великанов в шапочках с наперсток – весь этот сумасшедший мир несообразностей открыт кино. Невозможно перечислить использованные уже в опыте американских фильмов комбинации этого основного приема. Здесь сталкиваются вещи городской цивилизации с подновленной маской низового простака, и так в фильмах Чаплина эксцентрическая игра вещей вырастает до размеров философических. Те же предметы городского обихода становятся своеобразно патетическими, покорно служа любимцу города – Гарольду Ллойд. Под руками Бэстера Китона они же становятся материалом для

пародии. Получается возможность говорить о комических «сравнениях», о парадоксальных сочетаниях вещей, о «вещах-метафорах» и «вещах-каламбурах». Сталкиваясь между собой, мелькая в руках у комического актера, вещи проносятся через кадры американской комической, как фейерверк острот и шуток. Хочется составить целый словарь, целую стилистику этих вещных смысловых сигналов комического. Но и без того очевидно, как мало общего между этим арсеналом смеха и выразительной системой традиционной театральной комедии. Аналогию к «кинокомической» следует искать (если ее вообще нужно искать) опять-таки в фольклоре, в языковой игре анекдотов, острот и каламбуров, с одной стороны, в материализованных через бутафорию и жест образных шутках народной балаганной игры – с другой. Сравнительный анализ приемов Чаплина и, к примеру, Аристофана дал бы, вероятно, любопытные результаты. Поистине, если бы открытие кинематографии привело только вот к этому диковинному паноптикуму вещей, оно по одному этому было бы великим искусством! Как уже было отмечено, фабула в традиционном смысле слова лишь в очень малой степени может служить целям компоновки и упорядочения этого вихря трюков. Приемы композиции, которыми пользуется «американская комическая», – иные, они многочисленны и своеобразны. Это – смысловые кольца, обратные ходы каламбуров, возвращающихся в конце концов к исходной точке, рефрены шуток, подчеркиваемые иногда титром, особого рода шуточная градация – арсенал схем, одинаково чуждых и высокой литературе, и театру, но подобных композиционным схемам фольклорных присказок и балаганного раешника. Впрочем, самое пользование терминами, заимствованными из литературной поэтики, может, пожалуй, лишь затемнить глубокое своеобразие этого замечательного жанра. Он требует самостоятельной терминологии.

В теснейшей зависимости от эксцентрической игры вещей стоит игровой принцип комических актеров-масок, как его создали те же Чаплин и Ллойд. Нигде, может быть, смысловое тождество «вещи» и «человека» на экране не видно так наглядно, как здесь. Комический актер автоматизован этим лицом вещей; и вещь-патент, монопольно характеризующая комическую маску (котелок Чаплина, очки Ллойда), только подчеркивает это тождество. Трудно даже предполагать за актером комической преимущественную динамическую, ведущую роль. С тех пор, как раскрытые законов монтажа и фотогении все более начало заменяя внешнюю стремительность движения, беготни, погони внутренней динамикой монтажных кусков, смелым и неожиданным чередованием кадров, с тех пор, как крахмальный воротничок, висящий на грузоподъемном кране и крупным планом монтирующийся с ним, приобрел не меньшую динамичность, чем летящий через кадры автомобиль, – как утверждать с этих пор, что способность двигаться, присущая человеку, так уж существ-

венна в динамике кино? Комическая маска актера все более начинает служить как бы своеобразным мостом к симпатиям зрителей, посредником между зрителями и взбалмошным миром вещей. Вполне возможны, однако, чисто вещные комические фильмы или такие, где актер играет роль всего лишь равнодушного и бесстрастного проводника через паноптикум неожиданностей. Черты такого хладнокровного путеводителя, не улыбающегося посреди смехотворных вещей, уже носит завершитель жанра комической – Бэстер Китон.

Чистый вид американской комической может иногда вступать в компромиссное соединение с резко ему чуждыми формами традиционной сценической комедии. Так создается промежуточный жанр, примером которого может служить ряд европейских, так называемых кинокомедий, как, например, известная у нас «Королева устриц»¹³ Любича. По ведению эпизодических персонажей, по использованию деталей, это – кинокомическая, по основной любовной интриге – салонная комедия, страдающая такими же изъянами, как и описанный выше жанр «кинодрам». Любопытную деформацию в сторону психологизма переживает, перекочевав в Европу, и прием масок-образов американской комической. Таковы, например, весьма популярные в нашем прокате датчане Пат и Паташон. По устойчивости своей, по большой независимости от фабульных положений – это маски. Но они отягчены характерностью и психологией, но они попадают в чисто театральные ситуации, в узлы интриги, где масочный характер их становится прямо помехой. Вот почему компромиссные датчане кажутся более наивными и примитивными, чем их вовсе лишенные психологической мотивировки американские прообразы.

Любопытное развитие жанр комической может получить, как кажется, в советской кинематографии. Путь к тому – привлечение социального, классового признака в эксцентрическую игру вещей и установление устойчивых социальных комических масок. Так мог бы сложиться блистательный жанр политической эксцентрокомедии, крепко базирующейся на технических достижениях американской комической. Правда, до сих пор советская комедия как будто более охотно подражает компромиссным формам салонной кинокомедии («Процесс трех миллионов»¹⁴ и пр.). Это – одно из досаднейших заблуждений нашего кино.

5

Образовав смысловую ткань комической, кинотрюки послужили к созданию и другого, также одного из первоначальнейших, жанра в кино, «авантюрной» фильма. К психологическому «кинороману» жанр этот находится в таком же примерно отношении, как американская комическая к салонной «кинокомедии». Критика, направленная в свое время

против комической. осуждала кино и за то, что при создании «авантюрного» жанра оно отдало явное предпочтение перед совершенной формой новейшего психологического романа обветшавшим и бульварным образцам романа приключений. А между тем такое предпочтение полностью вытекало из природы кино. С психологически мотивированной много-расчлененной фабулой романа кинематографии, как уже было показано, делать нечего. Между тем развитие фабулы на сцеплении внешне динамических кусков, на сталкивании немногих отчетливо очерченных и устойчивых масок вполне отвечало возможностям кинематографии, в частности на той первоначальной стадии ее развития, когда и возник авантюрный жанр. Социальный механизм большого капиталистического города дал новые ярлыки старинным маскам авантюрного повествования, надолго укрепив в практике кино авантюриста и авантюристку, сыщика, полисмена, «поэтику» сейфов и бронированных кладовых. Своеобразие отдельной фильма внутри этого резко отграниченного жанра определялось в первую и последнюю очередь оригинальностью непрерывно обновляемых акробатических трюков, монтажных кусков внешнего движения, явившихся подлинной композиционной опорой жанра. Постепенное исчерпание трюковых возможностей, дешифровка «тайн кинематографии», лишавшая мало-помалу кредита авантюристок, подвешенных на кончике часовой стрелки, и героев, перепрыгивающих с аэроплана на дирижабль, в особенности же упомянутая передвижка кино к внутренней динамике монтажа – должны были привести к автоматизации этот цветущий некогда жанр. Известную роль сыграл тут, вероятно, и социальный сдвиг в составе киноаудиторий, сделавший основной массой кинозрителей городское, в особенности же провинциальное мешанство, предпочитавшее авантюрной фантастике более знакомый и более эмоциональный материал. Так на глазах наших совершилось и продолжает совершаться распад авантюрного жанра; так, звезда Пирль Уайт, первой авантюрной героини кино, начинает тускнеть перед эмоциональными образами Лиллиан Гиш и Мэри Пикфорд, восходящими звездами новых жанров. Не случайно и то, что и в советском кино, при неисчерпаемом, казалось бы, богатстве материала героических приключений и при сознательной установке на авантюрную фильму, жанр этот не дал ничего, кроме вполне подражательного «Луча смерти»¹⁵ и большой кинематографической удачи «Красных дьяволят»¹⁶, при всей этой удаче и несмотря на нее, не сумевших создать жанра и в «продолжении» своем, «Савур-могила», пришедших к самопародии. Огромное историческое значение авантюрной фильму тем не менее бесспорно. Оно огромно уже по одному тому, что именно этот жанр положил начало своеобразной композиции киноматериала. Кинотрюки, внефабульные и внепсихологические по самой сути своей, связывались в комической особыми скрепами смысло-

вых «колец» и «параллелизмов» (о них выше); в авантюрном же жанре таким композиционным принципом сделалась простая градация, простое усиление, ведущее героя от трюка к трюку и от части к части, от серии к серии нагнетающее напряжение любопытства. Совершенно ясно, насколько эта скачкообразная композиция далека и от психологически-повествовательного и от драматического ведения действия. Принцип простой градации естественно требовал наивысшего напряжения, требовал использования наилучше изобретенного и тщательнейше подготовленного трюка перед самым финалом фильма, в одной из последних ее частей. Именно последние части сделались поприщем для несущихся поездов, для молниеносной погони. Предпосылкой же погони должна была явиться смертельная опасность, неминуемо нависающая над героем в 5, 6, 7 и пр. частях. Но поезд приходит вовремя, погоня подоспевает в срок, и, во исполнение кинематографического принципа «счастливых концов», герой успевает спастись.

Так вот эта смысловая группа «катастрофа – погоня – спасение» и стала основным, гигантской важности композиционным фактором; она привела к созданию жанра, победоносно пришедшего на смену авантюрному фильму, – жанра «американской мелодрамы». В прекраснейших своих образцах, в «Сломанной лилии», «Двух сиротках», «Дороге на Восток» («Водопад жизни»), жанр этот связан со славным именем Гриффитса. Термин «мелодрама», разумеется, весьма неточен. От «мелодрамы», как и от других видов театральной драмы, жанр этот достаточно далек. Далек уже по одному тому, что вовсе не сквозное действие драмы и не драматическая воля владеет им. Даже в совершеннейших произведениях Гриффитса действие ведется примерно так: в первых частях фильма очень бегло, и во всяком случае без особого стремления к своеобразию, к художественной новизне, набрасывается схема взаимоотношений действующих сил. Далее, в ряде наспех нанизанных, скорее даже просто намеченных эпизодов, устанавливаются необходимые предпосылки к катастрофе, создается катастрофическая ситуация. И наконец, следует она сама, эта катастрофа, детальнейшим образом разработанная, раскинутая на сотни кадров, блистающая необычайной стремительностью и неожиданностью монтажа, растягивающая мгновения на десятки метров. Этот прием развитой катастрофы возможен только благодаря совершенно исключительным особенностям кинематографической трактовки «времени» и «пространства». «Время» здесь расчленяется на быстро мелькающие пласты параллельно совершающихся событий. «Пространство» динамизировано в величайшей степени и становится как бы координатой несущегося времени. «Катастрофа» Гриффитса – это прием плоть от плоти и кость от кости кинематографии, подлинное торжество фотогении и монтажа и, вместе с тем, настоящий концентрированный узел жанра «мелодрамы»,

ее главное и основное художественное оправдание. Как образец чисто кинематографического стиля группа «катастрофа – погоня – спасение» полностью сохраняет свое значение и в настоящее время. В частности же, мотив роковым образом запаздывающей погони, перешедший в мелодраму из авантурной фильма, сыграл там свою большую роль и, обогащенный эмоционально, достиг огромной силы, хотя бы в «Двух сиротках», с ее замечательным финалом, напряженнейшим образом монтирующим скользкий нож гильотины с копытами коней подоспевающей помощи. Но «погоня» – далеко не единственный возможный мотив в группе «катастрофа – спасение», и к тому же мотив, пожалуй, наиболее обещавший. Все настойчивее делаются попытки освежения его введением «стихийной катастрофы». Это – любопытный пример равноценности человеческих волей и природных сил в кино, о которой уже не раз шла речь. Льды, уносящие несчастную девушку к водопаду в фильме «Водопад жизни», полностью и победоносно заменяют злую волю врагов в финале других однородных фильм Гриффитса. И скорее наоборот, за «льдами» и «водопадом», точно так же, как за «бурей» в «Свете во тьме»¹⁷, за «лавинами» и «обвалами» в иных фильмах следует признать большую общезначимость и выразительность мотивировки, чем за человеческими поступками, всегда так трудно объяснимыми в кино.

К удачам советской кинематографии следует отнести то, что она, усилиями молодой своей режиссуры, не только полностью переняла стилистическую группу «катастрофа – погоня – спасение» и основанный на ней композиционный принцип мелодрамы, но и чрезвычайно успешно развила его. Комплекс «подготовка к катастрофе» – «катастрофа» (а это и есть схема американской мелодрамы) нашими режиссерами удваивается и утраивается внутри одной фильма. Это и есть ступень к тому «монтажу аттракционов», который разработал Эйзенштейн, правда, для другого жанра¹⁸. Полностью и оставаясь в пределах мелодрамы, применил его Пудовкин в замечательной фильме «Мать». При всей зависимости темы от повествовательного произведения (тема романа Горького), фильма эта бесконечно далека от беллетристической композиции, от жанра «киноповестей». Материал стянут здесь в три больших эмоциональных узла («предательство», «суд», «побег»), каждый из которых построен по схеме «подготовка к катастрофе» – «катастрофа». Эмоциональное давление целого огромно, и оно, в отличие от «мелодрамы Гриффитса», распределено равномерно. Создается как бы новый, глубоко кинематографический жанр, по прямой линии вырастающий из американской мелодрамы, но усовершенствующий ее. Огромное количество эмоциональных мотивов, имеющихся в распоряжении советского кино, обещает блестящее развитие этому жанру «эмоциональной фильма».

Еще дальше от драматического и повествовательного канона, еще своеобразнее в обращении со «временем» и «пространством» стоит несколько пока еще не определенный жанр, который мог бы быть условно объединен понятием «лирического». Как и все подлинно кинематографические жанры, он обязан возникновением своим техническим усовершенствованиям кинематографии, в частности, неоднократно уже упомянутому применению «крупных планов». Крупные планы показывают детали вещей с новых и все более неожиданных сторон и несут, таким образом, лирическую атмосферу фильма. Крупные планы разворачивают на всем полотне экрана лицо актера, его глаза, его улыбающийся рот, подводя, таким образом, зрителя непосредственно к пределам человеческой лирики. Естественно, что с введением крупных планов лиризм стал все победоноснее вытеснять из кино мало ему свойственный драматический и повествовательный моменты. Любопытно проследить этот процесс на примере упомянутой уже «американской мелодрамы». Наряду с суховатыми фильмами Гриффитса мы встречаем здесь группу картин, жертвующих всем ради лирической выразительности. Таковы «идиллии» американского кино, все снова и снова в детальных и крупных планах выводящие мелочи фермерской жизни, задумчивые образы поросят и шенят, дремлющих на соломе, обаяние детских ножек, шлепающих по весенним лужам, солнечные блики, расплескавшиеся в этих лужах. Таковы в основе своей фильмы с Мэри Пикфорд, никак, разумеется, не драматической героиней, но замечательно умело и органически входящей в этот лирический мир кино – идиллий. Мэри, играющая Полли Анну, Мэри – девочка, бегущая под дождем, прежде всего само лицо ее, улыбающееся на экране, – все это мгновения и средства чисто лирической выразительности¹⁹. Мэри Пикфорд еще менее фабульна, чем родственные ей маски американского кино, она – живое отрицание фабулы на экране. Споры нет, социальная устремленность всей этой группы лирических фильмов, их глубоко мешанская установка совершенно очевидны. Но это не основание к отрицанию их большой формальной значительности как проводников лирического начала в кино. Еще гораздо дальше, по-видимому, идут в этом направлении и гораздо смелее порывают с традицией фабульной мелодрамы лирические опыты молодых французских режиссеров. В работах Луи Деллюка²⁰, Марселя Л'Эрбье²¹ и Эпштейна²² выразительность фильмов намеренно сосредоточена в широко разбросанных «атмосферных» кусках, в детализованных картинах ярмарки порта, города, имеющих целью, в совершенном отвлечении от фабулы, построить лирические образы проходящей жизни. Еще смелее в этом смысле фильма «Спящий Париж» Рене Клера²³, доводящая свободу от фабулы почти до того, что

на условно броском языке полемической критики принято называть «бессюжетностью».

7

И тут мы вплотную подходим к области киножанров, еще почти не разработанных, еще сплошь и рядом огульно отрицаемых, но, бесспорно, вскрывающих новые гигантские возможности в искусстве кино. Отрицая фабулу как последовательно мотивированное развитие личной судьбы (а такое отрицание возможно лишь при последовательном отождествлении человека – вещи – природы), признавая несущественным прямолинейно-поступательное движение реального «времени» да и самый принцип «реального времени» в кино, создатели этих «бессюжетных» жанров базируются в работе своей на исключительно кинематографических средствах выразительности, на рядоположении по-новому и неожиданно показанных вещей, на внефабульных, а, если угодно, имманентно-кинематографических ассоциативных и иных приемах монтажа. Но ясно, что для успеха жанров такого рода необходимо исключительное богатство нового и притом эмоционально насыщенного, почти символически значительного вещного и натурального материала; необходима и большая свобода от всяческих традиций олитературенного и театрализованного кино. Не случайно поэтому, что именно в советской кинематографии удастся найти первые, действительно последовательные и удачные опыты в этом направлении. Они идут по двум направлениям: по пути монументальной героики Эйзенштейна («Стачка», «Броненосец Потемкин») и по пути кинодемонстраций Вертова и «киноков»²⁴ («Шагай Совет», «Шестая часть»). Разница между тем и другим жанром не так уж значительна, и она, во всяком случае, не принципиальна, и она, во всяком случае, не в том, в чем ее часто хотят видеть. Не так уж важно, вводится ли в фильм только материал снятой природы или также и «срежиссированные», «поставленные» куски. Поскольку и «натура» и куски «режиссуры» в равной мере подвергаются стилизирующей обработке при съемке и монтаже, поскольку они в одинаковой степени служат целям эмоциональной выразительности, выбор остается вопросом метода, вопросом техники и не влияет на характер жанра. Но в фильмах Эйзенштейна прием внефабульного показа вещей и людей (морские кадры в «Потемкине», кадры остановившегося завода в «Стачке») дан в сочетании с воспринятым от гриффитсовской мелодрамы методом «монтажа аттракционов»²⁵. Эмоционально насыщенные вещи («гудок» в «Стачке», «лев», «орудийная башня», «красный флаг» в «Потемкине») используются им не только самодовлеюще, но и в смысловом скреплении с предшествующим и последующим во времени. Если угодно, «Потемкин» – компромиссный

жанр, но это один из тех компромиссов, которые, не ослепляя теоретической смелостью, более всего способствуют раскрытию и укреплению стиля. Наоборот, жанр «Шестая часть» вполне свободен от фабульных сцеплений, вполне свободен и от иллюзии поступательного движения времени. Люди и вещи, люди и натура показываются здесь как самодовлеющие смысловые величины. Чередование их подчинено лишь самодовлеющим законам монтажа, в частности – законам ритмической композиции. Этот момент, момент ритма, едва ли может быть оспорен для какого-либо из киножанров, но в конструкции фильм внефабульного значения его совершенно исключительно. Ритмически выверенный монтаж – это то, что отличает вновь изобретаемый и воспринимаемый как искусство жанр «Шестой части» от давно известной, но стоявшей вне художественных жанров кино категории кинохроники. Признак ритма – это такой же основной композиционный фактор в жанре «киноков», как «градация трюков» в авантурной фильме, как чередование крупных планов в «лирической идиллии». Привлечением этого понятия «бессюжетные жанры» сразу как бы переносятся в категорию, композиционно отличную от описанных выше, в категорию, которую, продолжая пользоваться терминами литературными, можно было бы назвать категорией «поэзии» в отличие от жанров прозаических. Но это уже новый, огромной важности вопрос. Здесь необходимо лишь подчеркнуть исключительное значение открываемых сейчас в советском кино жанров – жанров не только не посторонних кинематографии, но, наоборот, вытекающих из самых основ ее, логически замыкающих процесс высвобождения кино из-под власти литературы и театра, начатый американскими режиссерами. Но еще более, пожалуй, чем какой-либо другой жанр, эти замечательные фильмы нуждаются в специальном анализе, на который, разумеется, никак не может претендовать этот краткий «каталог».

Роль кинооператора в создании фильма

Съемочная группа

Основная тяжесть художественно-творческой работы по созданию кинофильма ложится не на одного человека, а на коллектив лиц, входящих в постановочную группу, – главным образом, на режиссера, оператора и художника.

Вся работа постановочной группы сводится, по существу, к тому, чтобы некоторое, существующее в жизни или специально для съемки организованное действие, происходящее в действительности в трехмерном пространстве, пройдя через съемочно-лабораторную работу, запечатлелось бы и после монтажа приобрело бы свою уже чисто кинематографическую жизненность плоскостного порядка.

Знание тех условий, особенностей и методов работы, все время совершенствующихся и идущих вперед, при которых эта кинематографическая жизненность получается наиболее ярким и впечатляющим зрителя образом, дает возможность и обязывает постановочную группу организовывать и создавать нужное им действие в связи с этими требованиями.

При работе над фильмом художественного порядка соблюдение всех этих условий для получения необходимого общего тона и стиля картины, как со стороны постановочной, так и со стороны съемочной, становится вопросом первой важности.

Об условиях работы и об участии кинооператора в создании стиля картины хотелось бы высказать некоторые соображения.

Оператор в своей работе неразрывно связан с работой режиссера и художника.

В удачном подборе режиссера, оператора и художника в большой степени лежит залог качества продукции постановочной группы.

Знание и некоторая общность художественных вкусов и интересов друг друга, способность найти общую линию и методы работы, объединяющий всех интерес к материалу и теме постановки и, наконец, хорошие, чисто личные отношения – вот те условия, при которых может быть создана кинофильма, не как результат разрозненных действий отдельных лиц, а как органически-крепкий продукт работы по существу одного творца – постановочной группы. Поэтому при выборе работников постановочной группы на эти условия должно быть обращено особое внимание.

Что касается участия оператора в этой работе, то, на первый взгляд, может показаться, что вся его роль заключается в том, чтобы при съемке

установить аппарат на штатив, выверить его по ватерпасу, установить «правильную» экспозицию и фокус и после этого механически вращать ручку.

Если такое положение существовало в начале кинематографии, а иногда даже встречается и поныне, то при теперешнем развитии киноискусства, уже имеющего за собой ряд крупных достижений, когда требования, предъявляемые к нему, становятся все более и более строгими – такой примитивный способ съемки уже не выдерживает никакой критики.

Надо не забывать, что процесс съемки не есть или, по крайней мере, не должен быть простой протокольной фиксацией происходящего действия, а является той призмой, пройдя через которую это действие получает свою кинематографическую сущность и жизненность – момент очень решительный в процессе всего производства, так как он предопределяет качество готовой продукции, являясь тем материалом, из которого монтаж организует кинофильму.

Роль и задача оператора, имеющего в своем распоряжении целый ряд технических и художественных возможностей (о которых будет сказано ниже) – это, не превращая их в явление самодовлеющее (техника ради техники), воспользоваться ими и органически слить их с остальными элементами картины, с их темпом, атмосферой и тоном в целях максимального подчинения зрителя происходящему действию.

Качество работы оператора, помимо его чисто интеллектуальных данных и его опыта, зависит от громадного количества чисто объективных причин, лежащих вне его.

Помимо общеорганизационных возможностей, в смысле предоставления работе определенного времени, технических, материальных и иных средств, работа оператора в очень большой степени зависит от режиссера и художника.

Оператору приходится заниматься художественно-техническим оформлением материалов постановки, выбор и подход к которым режиссера и художника ограничивают самый круг материала и съемочные возможности оператора из-за тесной связанности методов его работы с характером работы режиссера и художника, а также с общим планом постановки.

Весь процесс производства кинофильма разбивается грубым образом на три основные стадии:

- 1) Разработка рабочего сценария и съемочного плана, а также организационная работа по подготовке съемок.
- 2) Съемка с лабораторной обработкой снятого.
- 3) Монтаж снятого и прошедшего лабораторную обработку материала.

Эти три стороны так тесно и неразрывно связаны между собой, что для производства даже самой незначительной работы в одной из них нужна полная и детальная осведомленность в планах работы остальных частей.

Рабочий режиссерский сценарий и съемочный план оператора

Режиссерский рабочий сценарий – фундамент всей картины – должен являться детальным планом всей работы режиссера с самого начала до самого конца и уже готовым монтажным листом будущей картины. Рассуждая теоретически, сам монтаж является при таком положении почти чисто механическим процессом склейки снятых строго по этому монтажному листу отдельных кусков съемок.

Ввиду существующей тесной зависимости между режиссерской работой и ее художественно-техническим оформлением оператором, мы, допустив (хотя бы чисто теоретическую) возможность составления, параллельно с рабочим сценарием, строго продуманного по свету и методам съемки съемочно-светового рабочего сценария, все время идущего в ритме и темпе картины, получили бы в конечном результате кинокартину, действительно исполненную в желаемом плане и стиле, строго согласованную как в общем плане работы, так и в самых мелких ее деталях.

В рабочем сценарии, как режиссерском, так и световом, каждый монтажный кусок должен был бы иметь свое целевое значение и определенное по отношению ко всей картине и к соседним монтажным кускам место: выбрасывание или перемена местами кусков, при идеально разработанных сценариях, вело бы непременно к нарушению цельности, если не обоих вместе, то почти во всех случаях одного из них.

В практике киносъемки, даже при нашей мало утонченной работе, такие случаи, когда из за свободного монтажа (не по рабочему сценарию) съемочные куски совершенно выскакивают из ряда соседних, нарушая тем самым перспективу места и времени действия, постоянно встречаются.

Отсюда – необходимость возможно большего уточнения рабочего сценария, по которому оператор мог бы составить если не съемочно-световой сценарий, то во всяком случае приблизительный съемочный план работы при условии монтажа картины режиссером, возможно более близкого к рабочему сценарию, – условие, необходимое для сохранения съемочной цельности картины.

Нужно заметить, что разработке рабочего сценария, а тем самым и разработке съемочного плана и технических методов съемки у нас уделяется слишком мало времени и внимания. Не говоря уже о случаях переделки или полного изменения сценария после начала съемочных работ, когда в основе ломается весь съемочный и режиссерский план, а тем самым уничтожается и цельность картины, – даже всякое отклонение от правильно разработанного рабочего сценария нарушает съемочный план оператора.

Оператор, приступая к съемке любой сцены или детали, должен для выполнения своего съемочно-светового плана работы досконально знать ее монтажное построение, ее отношение к соседним монтажным

кускам, ее значение в общем ходе действия, ее тон и атмосферу, а также тот план, в котором мыслит ее режиссер, и применять методы, нужные для данной съемки, уже заранее проверенные лабораторным порядком на опыте.

Наличие строго разработанного сценария и съемочного плана имеет свой смысл и значение лишь в том случае, если организационная работа по подготовке самих съемок выполняется строго по намеченному плану. Когда к моменту самой съемки все находится на своих местах и весь материал съемки организован нужным образом, если каждый работник к этому времени знаком с материалом своей работы и знает, что и как ему надо делать, — тогда возможна нормальная работа, имеющая плановый и методологический характер, столь необходимый для всякого дела, а в особенности такого молодого, каким является у нас кинопроизводство и кинотехника.

В практике нашей работы недостаточная подготовленность к моменту съемки постоянно рождает массу якобы непредвиденных обстоятельств — «неприятных случайностей» (чаще всего непригодность или отсутствие каких-либо вещей, рождаются вопросы, связанные с самой съемкой и т.д.), легко разрешимых заранее; масса внимания и сил отвлекаются от основной работы, теряется ее темп и план, вносится элемент случайности, и часто вследствие всего этого работа приобретает признаки того, что мы привыкли называть «халтурой».

Оператор, являясь художественно-техническим оформителем материала съемок, должен быть в курсе подготовительных работ всех остальных работников и знать тот материал, с которым ему придется иметь дело. В ряде вопросов его осведомленность и совет не только совершенно необходимы, но имеют даже решающее значение (например, назначение часов натурных съемок, вопросы окраски, мебелировки павильона и т.д.). Самое близкое участие оператора в организационной работе, от которой стоит в самой тесной и прямой зависимости качество его работы, совершенно необходимо, и он должен являться постоянным и неизменным консультантом технической и художественно-съемочной стороны почти во всех подготовительных работах.

Только в действительном подчинении и сочетании всех остальных требований постановки с требованиями технического и съемочного оформления лежат пути и возможности не только качественного улучшения всей постановки, но и создания художественного стиля картины.

Режиссер и оператор

Сама съемка требует максимального напряжения и внимания как от режиссера, так и от оператора.

Если очень ответственная и трудная работа режиссера на съемке заключается главным образом в работе над пространственными формами, во всех их возможных комбинациях и отношениях друг к другу, то не

менее ответственная работа оператора – передать их в наиболее выигрышной выразительной форме на прямоугольной плоскости экрана.

Работа режиссера и работа оператора во время съемки неразрывно связаны друг с другом, коллективное начало творчества кинофильма требует максимальной согласованности действий и выдержки режиссера и оператора.

Действительное понимание режиссером важности требований, выдвигаемых оператором как фактическим оформителем режиссерского материала в условные кинематографические формы, играет большую роль в совместной их работе и дает оператору возможность вносить в нее свои творческие начала, ведущие главным образом к увеличению выразительности и кинематографической жизненности снимаемого. И обратно: недооценка режиссером значения операторской работы, его нежелание считаться с художественно-съёмочными и техническими требованиями невольно создают разлад, роняют интерес к работе у оператора (если только он не простой ремесленник) и способствуют переходу его работы от творческой к чисто технической – к простой фиксации снимаемого методами, не выявляющими всей скрытой сущности материала.

Во время съемки каждого отдельного монтажного куска оператору приходится одновременно обращать внимание на целый ряд обстоятельств, необходимых ему для получения снимаемого куска в нужном плане.

Оператору при съемке надо:

1) все время заботиться об условиях чисто технического характера (аппарат, осветительные приборы и пр.);

2) помнить то, каким образом войдет снимаемый монтажный кусок в ряд соседних и каково его отношение к общему ходу действия (знать рабочий сценарий);

3) заботиться о тоне и атмосфере снимаемой сцены для передачи зрителю ее настроения (знать рабочий сценарий – план режиссера);

4) применять, в зависимости от снимаемого куска, тот или другой съёмочный и световой метод, задуманный съёмочным планом и предварительно проверенный лабораторной работой (выполнение съёмочного плана);

5) сочетать свою работу с работой режиссера.

Одновременное выполнение оператором всех этих условий дает ему возможность создать съёмочно-технический стиль картины. Этот съёмочно-технический стиль, в соединении со стилем постановки и работой режиссера и художника, уже создаст стиль самой кинофильмы.

В операторской работе совершенно не важно разделение снимаемого материала по его кажущейся важности; все зависит от роли и значения этого материала в ходе и развитии действия. Вещь, актер, декорация, костюм, пейзаж и т. д., чередуясь, в определенные моменты приобретают свой основной смысл и важность, и случается, что какая-нибудь ничего

не говорящая сама по себе деталь монтажным построением способна низвести актера (материал обыкновенно самый актуальный и съемочно трудный) к роли безвольного предмета в ее руках.

Отсюда – необходимость одинаково внимательного отношения оператора ко всему снимаемому материалу, совместное с режиссером искание и выяснение сущности снимаемого объекта в данной сцене и картине, а в зависимости от этого применение тех технических средств, которые помогают ему ярче выявить и показать зрителю часто скрытую в повседневной жизни внутреннюю значительность вещей и скрытые ее черты – искусство «видеть» вещи и воспроизводить материалы съемки индивидуальным образом.

Художественно-технические средства оператора

При выборе съемочного метода оператор пользуется имеющимися в его распоряжении художественно-техническими средствами, как-то: свет, оптика с ее различными свойствами, композиция кадра, лабораторные возможности и т.д. – и выбирает из них наиболее подходящие к стилю постановки.

Восприятие кинофильма, т.е. восприятие проектируемых на плоском экране меняющихся в рисунке и в расположении масс света–тени, дает зрителю целый мир впечатлений в условных, чисто кинематографических формах, рожденных в проекции светом и тенью.

Свет и тень – главный и единственный (если не считать мало разработанных форм кино – цветного и говорящего) материал выразительных средств кинематографии; в этих условных световых формах, и только в них, заключены и содержание и внутренний смысл кинофильма для зрителя, воспринимающего только зрением и исключительно лишь то, что он видит на плоском экране. (Музыкальная иллюстрация является только элементом усиления тех же зрительных эмоций.)

Свет и тень, обработанные и организованные техникой и монтажом, получают в кинопроизводстве творческую силу воспроизводить, организовывать, выявлять, усиливать или ослаблять по желанию, порой совершенно преобразовать видимую сущность вещей, доводя их до полной ирреальности. а в некоторых случаях являться величиной самодовлеющего характера.

Свет, точно так же, как музыка, обладает силой воздействия на психику человека; законы этого воздействия еще мало разработаны (они больше до сего времени касались цвета, а не света), но основные, пока грубые положения об этом влиянии имеют свое практическое применение.

Вялый, бедный тенями и светами, плоский свет производит впечатление скуки и серости. Мягкий свет, обилие полутонов и световая сочность – создают впечатление спокойствия. Контрастный свет, резкие блики, глубокие тени – вызывают чувство некоторого волнения и т.д.

Чередование разного по характеру света в определенном порядке, постепенный или резкий переход от одного к другому, распределение и изменение световых и теневых масс в кадре, выборка при съемке соседних монтажных кусков той или иной части фона, носящей те или иные характерные световые блики, и т.д. – вот те основы, развить которые можно себе представить (хотя бы опять теоретически) существование светового сценария со световыми ритмическими нарастаниями и интервалами, идущими в темпе и плане картины; свет, являясь нераздельным элементом картины, заранее рассчитанным и разработанным, увеличивал бы воздействие на зрителя и способствовал бы сохранению задуманного светового стиля картины. Невозможность практически осуществить это усиливает необходимость иметь хотя бы приблизительный съемочно-световой план работы, о котором уже было сказано выше.

При способности света создавать нужное настроение в снимаемом куске для передачи зрителю атмосферы и тона сцены и действовать на психику зрителя жизненная логичность света становится отнюдь не важной и не необходимой.

Творческая сила света приспособлять снимаемый материал к требованиям съемки, способность выделять характерное из общего, акцентировать им в нужных местах, широта гаммы светотени – делают свет в руках оператора основным и самым сильным орудием и средством его работы.

Лучшими условиями работы оператора, в смысле организации снимаемого материала светом, является павильон, соответственно оборудованный разнообразными осветительными приборами в достаточном количестве, при декорациях, дающих возможность наилучшим образом использовать световое оборудование.

Только в павильоне свет может быть всецело подчинен воле оператора: располагая всевозможными по силе и характеру концентрации осветительными приборами, меняя общее количество света и расположение приборов, видоизменяя отношение мягкого и концентрированного света, оператор может пользоваться всеми возможными комбинациями света, допускаемыми техническими свойствами пленки и лабораторными процессами, и быть полным хозяином положения тех возможностей работы светом, о которых было сказано выше.

Трудность работы светом в павильоне заключается главным образом не в нахождении общего количества света, потребного для съемки данного павильона, а в нахождении правильного соотношения рассеянного и концентрированного света.

Если ошибка даже и 30% в общем количестве света для данной декорации не играет еще решающего значения из-за свойств пленки и химических процессов, допускающих некоторые колебания, то всякое отклонение в отношениях рассеянного и концентрированного света отзывав-

ется уже чувствительным образом на характере освещения, а тем самым и на характере сцены.

Общие нормы и соотношения главных типов освещения зависят от характера сцены, от постройки, окраски и деталей павильона, от костюмов и целого ряда других причин.

Ввиду отсутствия стандартизированных по качеству материалов постройки, размеров павильона и т.д., даже при опыте и знании света бывает трудно сразу и безошибочно определить количество, а главным образом отношения светов. Для избежания возможных ошибок и для работы действительно в задуманном плане непременно нужна пробная проверка светом каждой, окончательно отделанной декорации, особенно сложной по свету или играющей большое значение в картине.

Декорация

В павильонной работе ее неотъемлемой частью является декорация, дающая непосредственную обстановку и атмосферу действия, являющаяся, по существу, как бы описательной частью кино, помогающей показать зрителю социальное положение, вкусы и привычки живущих или работающих в ней людей; ее задача помимо этого – подчеркивать характер происходящих в ней сцен; когда нужно – выделять свои характерные черты, порой же являться лишь фоном, на котором происходит действие.

В задачу художника, помимо правильного нахождения этого внутреннего смысла, придаваемого формами, декорацией и заключенными в нее вещами, входит также и такое ее техническое выполнение, которое давало бы максимальное удобство работы в ней режиссера и оператора.

Ввиду того, что требования чисто художественного и технического порядка часто идут вразрез друг с другом, почти всякая декорация является компромиссным разрешением этих двух требований.

Удобство декорации для свободного распоряжения в ней светом – очень важный момент в работе оператора. Отсюда уже упомянутая, совершенно необходимая предварительная договоренность с художником относительно всех вопросов постройки, цвета, окраски, мебелировки и пр., полный контакт с режиссером в вопросах *mise en scène* и согласование их с требованиями технического порядка.

После окончательной установки всех этих вопросов – непременная проверка декорации светом для исправления могущих в ней оказаться недостатков.

Из существующих систем постройки декораций наиболее целесообразной и удобной для работы оператора является система их создания из стандартизированных по размеру «фундусов», т.е. сборка декорации из сравнительно небольших по размеру элементов; при такой системе

устраняется излишняя, часто мешающая работе светом загроможденность павильона, являющаяся результатом постройки его из готовых фанерных щитов, часто не строго подогнанных к нужному размеру декорации.

Возвращаясь к вопросу о работе светом в павильоне, надо сказать, что помимо уже всех указанных преимуществ работы искусственным светом он обладает еще и другими важными свойствами. Его гибкость, постоянство, возможность точного учета и несвязанность с временем и погодой — делают его исключительно удобным для пользования; кроме того, только при нем можно добиться максимума пластичности, т.е. рельефности и выпуклости и воздушности, т.е. создания кажущейся на плоскости экрана перспективной отдаленности одних планов от других всего снимаемого материала.

Все эти преимущества работы в павильоне, дающие увеличение выразительности кинофильмы и позволяющие осуществить передачу всех замыслов и ситуаций постановки, объясняют существующее стремление переносить натурные съемки если не в самый павильон, то в район расположения фабрики, чтобы иметь под рукой искусственный свет. Это дает возможность, согласно атипичским требованиям постановки и съемки, скомбинировать искусственный свет с естественным для получения съемочно-светового результата действительно в плане постановки.

Результат такого метода работы по силе выразительности и художественно-съемочной цельности получается значительно выше, чем при обыкновенных натуральных съемках. и много способствует выдержанности стиля в натуре.

Простая натурная съемка по своему существу трудна и невыгодна тем, что вся ее организация ведется от обратной стороны: все подгоняется к неподдающемуся заранее учету, чисто случайному и капризному элементу — состоянию погоды и света.

При строгом отношении и желании придать определенный характер и тон месту натурной съемки — последнее, заранее выбранное, годится лишь при определенном атмосферном состоянии (облака, безоблачно, тучи, туман и т.д.) и в течение всего лишь $1/2$ — 2 часов, а в некоторых исключительных случаях только 5 — 15 минут.

Очень трудно предположить, чтобы в день назначенной съемки условия дня совпали с задуманным планом, вне которого съемка теряет часто весь свой смысл и художественную ценность.

Если художественная фотография заставляет иногда для получения одного снимка выжидать подходящих условий в течение долгого времени, то индустриальный характер кинопроизводства может позволить это лишь в исключительном случае.

Чистая натурная съемка поэтому почти всегда носит компромиссный и случайный характер по отношению к задуманному плану поста-

новки и съемки: это не исключает возможности получения действительно хорошего во всех отношениях монтажного куска, не выполнимого ни в каких других условиях, но и это – в большой степени дело случайности и везения, так как выполнение куска по задуманному плану требует слишком долгого времени и очень широких организационных возможностей.

Выходом во многих случаях может служить если не полная переноска натурной съемки на территорию фабрики, то присутствие в достаточном количестве искусственного света при помощи передвижной станции на месте натурной съемки или же, как мера паллиативного характера, – применение зеркал и экранов.

Если условия и качества работы оператора светом находятся в такой тесной зависимости от места съемки, то применение остальных его съемочных средств идет независимо от этого условия, по пути переработки того же света и тени различными художественно-техническими методами.

Композиция кадра, т.е. расположение снимаемого материала в рамках кадра (плоскостного прямоугольника со сторонами, определенными по отношению друг к другу), ограничивает и организует внимание зрителя к нужным моментам действия и дает как каждому монтажному куску, так и их совокупности определенную съемочную завершенность.

Композиция кинематографического порядка осложнена, по сравнению с обычной плоскостной, входящими в нее элементами движения по кадру и временем этого движения, и в задачу оператора входит совместная с режиссером работа по сочетанию основных законов плоскостной композиции с законами движения по кадру и с расчетом и разбивкой последнего по времени.

Сочетая свою работу с режиссерской, оператор может, изменяя точку зрения отдалением, приближением или высотой аппарата к объекту съемки, меняя угол зрения объектива и наклон аппарата, а тем самым ракурс и характер перспективной передачи, находить нужную и наиболее выгодную композицию кадра.

Применение различных растушевок, кашет, внешних диафрагм и т.д., дающих большое разнообразие съемкам, может быть отнесено как к композиции кадра, так и к характеру передачи рисунка.

Так как всякое кинематографическое изображение проходит в процессе съемки через оптический инструмент – объектив, то и характер рисунка этого изображения зависит от выбора того или иного объектива.

Применение различных по системе, типу и фокусному расстоянию объективов в связи с различными относительными отверстиями и скоростями экспозиций, с применением различного рода сеток и добавочных линз – дает возможность получить изображение любого характера, начиная с самого резкого и точного по рисунку, кончая самым мягким и расплывчатым, проходя все степени градации между ними.

Обычно употребляемые к кинематографии объективы (типа анастигмат), вследствие своей, в большинстве случаев, безукоризненной резкости рисунка, не всегда удовлетворяют художественным требованиям съемки. Стремление избежать чрезмерную четкость рисунка привело к созданию специальных приборов и оптических инструментов, как добавочных к основному объективу, так и самостоятельных, позволяющих в любой степени смягчать, а иногда и совершенно размывать рисунок (серии молярных линз Герц, линз Верито, диффузионных линз кодак и др., наконец, монокли с их различными степенями коррекции).

Чисто техническое закрепление съемочно-художественных замыслов оператора зависит всецело от качества лабораторной обработки снятого материала.

Основной из лабораторных процессов, процесс получения негатива, при неправильной проявке может свести на нет всю работу оператора; неудачи же в позитивном процессе, при наличии правильно обработанного негатива, не так страшны, так как легко исправимы последующей перепечаткой.

Полное и основательное знание всех лабораторных процессов необходимо оператору, во-первых, для того, чтобы знать те нормы света, которые являются наиболее выгодными для нормальных химических процессов данной лаборатории (хотя лаборатория включает в себе также возможности исправления ошибок оператора), а во-вторых, для того, чтобы иметь возможность сразу же определять недостатки как своей, так и лабораторной работы.

Введение испытательно-контрольного органа, наблюдающего за качеством и постоянством употребляемых химических продуктов, за точностью и чистотой составляемых растворов и за степенью их пригодности, а также непосредственное участие оператора хотя бы указаниями своих желаний работникам кинолаборатории, знающим его методы и требования к работе, — может дать лабораторной работе необходимую техническую ровность и чистоту в соответствии с требованиями постановки.

Намеченные нами выше положения требуют детальной и серьезной разработки и в настоящем виде носят характер незаконченного и, может быть, несколько хаотического опыта.

Работа всякого кинопроизводства, всех его мастерских, усилия всех сотрудников, начиная с администрации, кончая простым чернорабочим, сводятся, по существу, к предоставлению возможности небольшой группе людей с творческими началами (постановочной группе) создать окончательный продукт производства — ряд маленьких снимков на целлулоидной ленте.

Кинофабрика должна уделять максимум внимания тем художественно-техническим требованиям, которые выставляет постановочная группа, и сочетать всю свою работу с этими требованиями как имеющими решающее значение для качества продукции. Отсутствие установленных, хотя бы основных, стандартных методов организационной и технической работы, сильно уменьшая работоспособность фабрики, создает целый ряд ненужных трудностей и случайностей в работе постановочной группы, а тем самым и оператора, отрицательно влияя на качество ее продукции.

Под стандартизацией методов работы мы мыслим установку хотя бы основных организационных и технических методов работы, научно проверенных на опыте, и считаем, что методология кинематографии есть вопрос совершенно актуальный, требующий немедленного и вместе с тем самого серьезного разрешения.

Во всяком искусстве громадную роль играет техника обработки материала данного искусства; в кино же, как в искусстве, насквозь индустриализированном, богатство, разнообразие, дальнейшее развитие и изобретение технических средств имеют совершенно исключительное значение, и в них заключены и основная сила, и возможности, и пути развития киноискусства.

Каждый день кино рождает новые технические средства, ведущие к увеличению изобразительных сил кинематографии.

Под техническими средствами мы не мыслим исключительно съёмочно-технические возможности оператора, а всю работу режиссера, оператора и художника над организацией всего громадного запаса материала, которым располагает киноискусство.

Возможности же оператора посредством подчиненной ему техники давать снимаемый материал не в порядке документальной точности, чаще всего совершенно не нужной кино как искусству, — а в том виде, которого требует постановка кинофильма, уже достаточно определяют его роль и значение в кинопроизводстве.

Сочетание всей работы фабрики с техническими и художественными требованиями съёмки, надлежащий подбор работников, стандартизация работы, введение параллельно с этим методологической работы лабораторного порядка и участие оператора в организационной работе для создания съёмочно-технических и художественных условий, действительно способствующих улучшению качества его продукции, и усиление технических возможностей — вот те основные факторы, в которых надо искать (конечно, помимо чисто индивидуальных данных оператора) разрешения вопроса о поднятии съёмочного дела вообще, и особенно в том случае, когда ставится вопрос о съёмочном стиле картины.

Комментарии

Предисловие (К.ШУТКО)

Шутко Кирилл Иванович (1884–1957) – кинокритик, публицист, переводчик. Пользовался большим влиянием в АРКе (Ассоциация революционной кинематографии) и Госкино.

1. Цукор Адольф (1873–1965) – американский кинопредприниматель, один из создателей студии «Парамаунт». Связал воедино систему кинопроизводства и кинопроката. Автор совместно с Д.Краммером книги «Публика всегда права».

2. Гейс В. (Хейс Уильям, 1879–1954) – американский политик, республиканец. Его называли «царем кино». В 1922–1946 гг. возглавлял MPPDA (Американская ассоциация продюсеров и прокатчиков), предпринимал усилия по преодолению в интересах крупных кинодельцов моральных и экономических последствий кризиса начала 20-х гг. Поэтапно вводил «внутреннюю цензуру», охранявшую американское кино от «аморальности», что и нашло отражение в Кодексе Хейса, принятом в 1930 г. Автор книги «Metroy of New York» (1955).

3. «Табачница из Севильи» – оригинальное название «Кармен». Немецкий фильм (1918) реж. Э.Любича с П.Негри и Э.Яннингсом в главных ролях; имел большой кассовый успех.

4. «Испанская танцовщица» (1923) – американский фильм реж. Г.Бреннона; в главной роли – П.Негри.

5. Неупотребляемый ныне термин «кинематургия» использовал позднее Н.Зархи. Его основной теоретический труд (1928), оставшийся незавершенным, так и назывался «Кинематургия» (см.: Л.Белова. Н.А.Зархи – теоретик кинодраматургии // Вопросы кинематографии. М., 1964. Вып. 8. С. 309–312).

Б.ЭЙХЕНБАУМ. Проблемы киностилистики

Отдельные положения статьи были предварительно изложены на страницах популярных изданий: Литература и кино (Советский экран, 1926. № 42); Искусство ли кино? (Кино. Л., 1926. № 10); Понятие кинофразы (Кино. Л., 1926. № 33); Натурализм в кино (Кино. Л., 1926. № 40); К вопросу о титрах (Кино. Л., 1926. № 49).

Эйхенбаум Борис Михайлович (1886–1959) – исследователь и историк русской классической литературы, эстетик, теоретик «формальной школы». В 1916 г. примкнул к ОПОЯЗу. В 1922–1925 гг. выступил с рядом докладов о формальном методе (первый – 10 декабря 1922 г. в Вольной философской ассоциации).

В Институт истории искусств Э. пришел вместе с Ю.Тыняновым, Б.Казанским, С.Бернштейном, Б.Томашевским в связи с открытием отдела словесных искусств осенью 1920 г.

Первые работы Э. о проблемах кино относятся к концу 1925 г., когда в структуре Института возникло новое подразделение – Кинокомитет. С осени 1926 г. Э. совместно с Ю.Тыняновым читает курс «Общие теории кино» на кинофакультете Института истории искусств.

В сборнике «Поэтика кино» Э. – автор ведущей статьи и редактор.

1. G.-Michel Coissak (Куассак Жан-Мишель) – один из первых историков кино.

2. Деллюк Луи (1890–1924) – теоретик французского авангарда, режиссер, сценарист. В книге «Фотогения» (1920, русский перевод – 1924) рассматривал понятие фотогении как особый аспект выразительности человека и окружающей среды, который может быть выявлен только средствами фотографических искусств включая кино. Теория фотогении сыграла большую роль в становлении концепции киноавангарда 1920-х гг.

3. Евреинов Николай Николаевич (1879–1953), русский драматург, режиссер, теоретик и историк театра. В начале 20-х гг. эмигрировал во Францию. В работах «Введение в монограмму» (1909), «Театр как таковой» (1912), «Театр для себя» (1915), «Происхождение драмы» (1921) высказал ряд смелых для своего времени мыслей о театре и кино, ассоциирующихся сегодня с развитием аудиовизуальных средств выражения.

4. «Кабинет доктора Калигари» (1919, Германия. реж. Р.Вине) – классический фильм немецкого экспрессионизма. В ролях В.Краус, К.Фейдт, Л.Даговер.

5. «Наше гостеприимство» (1923) – американская комедия; реж. Б.Китон, Д.Блистон; с Б.Китоном в главной роли.

6. Китон Бестер (1896–1966) – американский киноактер, режиссер, сценарист. Экранный образ Китона – человек, который никогда не улыбается, – был почти столь же знаменит, как образ Ч.Чаплина. Эффект комизма у Китона основывался на несоответствии неподвижной маски стремительным каскадам экстравагант-

ной ситуации. Многие исследователи находят в образе Китона элементы абсурдизма.

7. «Трус» (1924, оригинальное название – «Сражающийся трус») – американская комедия реж. Дж.Крюзе.

8. «Еврейское счастье» (1925) – фильм реж. А.Грановского по мотивам произведений Шолом-Алейхема; автор надписей – И.Бабель.

9. «Знак Зорро» (1920, реж. Ф.Нибло) – американский приключенческий фильм по роману «Проклятие Каллистрано» с Д.Фэрбенксом в главной роли.

10. Муссиак Леон (1890–1964), французский писатель, искусствовед. С 1918 г. занимался кинокритикой и кинотеорией; пропагандист и один из ведущих теоретиков авангарда. Много сделал для того, чтобы познакомить французов с советским кино. Автор книги «Рождение кино» (1925, русский перевод – 1926). На русском языке – «Избранное». М., 1981.

11. Балаш Бела (Герберт Бауэр, 1884–1949) – венгерский теоретик кино, сценарист, драматург. В 1924 г. в Вене на немецком языке вышла его книга «Видимый человек», в 1929 г. в Берлине – «Дух фильмы». На русском языке: в Москве в переводе К.Шутко и в Ленинграде в переводе А.Пиотровского под заглавием «Культура кино».

12. Тимошенко Семен Алексеевич (1899–1958), советский кинорежиссер, сценарист. Начинал как театральный актер у Н.В.Петрова («Вольная комедия», «Балаганчик»). В кино с 1925 г. На основе докладов, прочитанных в Кинокомитете при Институте истории искусств, опубликовал две книги: «Искусство кино и монтаж фильма» (1926, с предисловием А.Пиотровского) и «Что должен знать кинорежиссер (инженер фильма)» (1929). В западной киноведческой литературе имя Тимошенко как автора монтажной теории упоминалось в трудах Р.Якобсона, Р.Арнхельма, Дж.Лейды, Г.Аристарко, М.Мартена, К.Метца.

13. Ко времени выхода книги С.Тимошенко основы теории монтажа в нашей стране были уже заложены. См., например, статьи Л.Кулешова (1917–1923) и статьи С.Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» (1923) и «Бела забывает ножницы» (1926). В разработке теории монтажа активное участие приняли Вс.Пудовкин и Дз.Вертов.

14. Неточная цитата из кн.: *Балаш Б.* Видимый человек. М., 1925. С. 33–34.

15. *Тимошенко С.* Искусство кино и монтаж фильма. Л., 1926. С. 44.

16. Гриффит (Гриффитс) Дейвид Уорк (1875–1948) – американский кинорежиссер, один из основоположников теории киномонтажа. Внес большой вклад в развитие киноискусства, впервые использовал крупный план, параллельный монтаж, панарамирование; определил специфические для кино методы работы актера.

17. «Интолеранс» – речь идет о фильме Д.Гриффита «Нетерпимость» (1916).

18. «Две сиротки» (1922) – так в советском прокате назывался фильм Д.Гриффита «Сиротки бури».

19. «Чертовое колесо» (1926) – фильм реж. Г.Козинцева, Л.Трауберга; сценарист А.Пиотровский, оператор А.Москвин.

20. «Цирковые близнецы» – так в советском прокате назывался фильм немецкого режиссера М.Гутера «Цирк жизни» (1921) с В.Краусом в главной роли.

21. Краус Вернер (1884–1959) – немецкий актер театра и кино. Снимался в экспрессионистических фильмах. Его образы отличала обобщенность характеристик в сочетании с точностью психологического рисунка.

22. «Безрадостная улица» – название в советском прокате фильма немецкого режиссера Г.-В.Пабста «Безрадостный переулок» (1925).

23. Нильсен Аста (1881–1972) – датская актриса театра и кино, работала в Германии. Ее игру отличали лаконизм и глубина психологического рисунка. В «Безрадостном переулке» исполняла роль Марии Лехнер.

24. Хмара Григорий Михайлович (1915–1978) – русский актер театра (МХАТ) и кино, с 1920 г. жил в Германии и во Франции. В «Безрадостном переулке» исполнял роль кельнера.

25. Сукцессивный – затрудненный, прерывистый. См.: *Тынянов Ю.Н.* Проблемы стихотворного языка: «В итоге слово оказывается затрудненным, речевой процесс сукцессивным» (М., 1965. С. 68.).

26. Чаплин Чарльз Спенсер (1889–1977) – американский киноактер, режиссер, сценарист, композитор, продюсер. Маска Чарли – неудачливого бродяги-джентльмена с характерным гримом, походкой и постоянными атрибутами – оставалась неизменной с 1914 г. до Второй мировой войны.

27. Китон Бестер – см. прим. 6.

28. «Шинель» (1926) – фильм реж. Г.Козинцева и Л.Трауберга. Сценарист – Ю.Тынянов, операторы А.Москвин, Е.Михайлов. В роли Акакия Акакиевича – А.Костричкин.

Ю.ТЫНЯНОВ. Об основах кино

Отдельные положения статьи были предварительно изложены в прессе: Кино – слово – музыка (Жизнь искусства. 1924. № 1); О сценарии (Кино. Л., 1926. № 9); О свете и фабуле в кино (Кино. Л., 1926. № 13); Не кинограмма, а кинокультура (Кино. Л., 1926. № 36).

Через полвека после первой публикации статья вошла в состав сборника *Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.*

Тынянов Юрий Николаевич (1894–1943) – теоретик литературы и кино, писатель, сценарист, один из создателей русской «формальной школы». В ОПОЯЗ пришел позднее своих друзей, в 1919 г., как автор статьи «Достоевский и Гоголь. Теория пародии».

С 1921 г. Т. активно включается в жизнь Института истории искусств. Помимо собственно научной работы в отделе истории словесных искусств, в Обществе изучения художественной словесности ведет совместно с Б.Эйхенбаумом семинары словесников. В 1924–1925 гг. в сферу его творческих интересов входит кинематограф: кинокритика, кинотеория, сценарная практика. Теоретическим работам о кино предшествуют работы Т. как сценариста.

1. К этому времени уже существовали опыты создания абстрактного фильма: в 1917 г. шведский художник В.Эггелинг снял абстрактный фильм, где на экране двигались круги, кубы, цилиндры, волнистые линии и т.п. В Германии к его работе над абстрактными фильмами присоединились Г.Рихтер, В.Руттман. Во Франции беспредметным кино занимались представители второй волны авангарда М.Рэй, Ф.Леже и др.

2. Рассказ А.П. Чехова «Дома». (*Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем. В 30-ти т. М., 1976. Т. 6. С. 103.*)

3. Г.Козинцев писал о фильме «Шинель»: «Огромное и прочное... мы соотносили с крохотным и хрупким “одним человеком”, крайнюю меру мизерности – с масштабом столицы, империи» (*Козинцев Г.М. Собр. соч. В 5-ти т. Л., 1982. Т. 1. С. 115.*)

4. Деллюк Луи – см. прим. 2 к ст. Б.Эйхенбаума.

5. Ганс Абель (1889–1981) – французский кинорежиссер, предвосхитил и подготовил теоретическую и практическую базу французского авангарда, смелый экспериментатор, автор грандиозных замыслов, реализацию которых осложняли отсутствие средств и

несовершенство кинотехники. Среди фильмов – «Колесо» (1924), «Наполеон» (1927).

6. Балаш Бела – см. прим. 11 к ст. Б.Эйхенбаума.

7. Пикфорд Мэри (Глэдис Мэри Смит, 1893–1979) – американская кинозвезда (ее называли «возлюбленная Америки»). Прославилась исполнением ролей девочек-подростков и совсем юных девушек.

8. Конрад Джозеф (1857–1924) – английский писатель.

9. «Чертовое колесо» – см. прим. 19 к ст. Б.Эйхенбаума.

10. Термин «деформация» Ю.Тынянов нередко употребляет в своих литературоведческих работах («О композиции Евгения Онегина» и «Проблемы стихотворного языка», «Литература факта»). Оговариваясь, что предпочтительнее был бы термин «трансформация», он снова и снова возвращается к «деформации».

11. Принцип «единства и тесноты стихотворного ряда» сформулирован Ю.Тыняновым в книге «Проблемы стихотворного языка» (1922–1923).

12. Вундт Вильгельм (1832–1920) – немецкий философ, психолог, лингвист, физиолог. В книге «Проблемы стихотворного языка» Ю.Тынянов спорил с мнением Вундта о том, что стиховой ритм является сгущением ритма разговорной речи (см. Тынянов Ю.Н. Проблемы стихотворного языка. М., 1965. С. 181).

13. Пауль Герман (1846–1921) – немецкий лингвист, один из теоретиков младограмматизма.

14. Шахматов Алексей Александрович (1864–1920) – русский филолог, лингвист, исследователь русского и славянского этногенеза, редактор Академического словаря русского языка (1891–1916).

15. Последняя строка из пропущенной 11-й строфы поэмы А.С.Пушкина «Домик в Коломне» (*Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. Л., 1977. Т. 4. С. 393*).

16. Из письма А.С.Пушкина П.А.Вяземскому 4 ноября 1823 г. (*Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10-ти т. Л., 1979. Т. 10. С. 57*)

17. Ю.Тынянов резюмирует идеи двух работ В.Шкловского: «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» («Поэтика», Пг., 1919.) и «Развертывание сюжета» (Пг., 1921).

18. *Гейне Г.* Путевые картины. Ч. II. Гл. I. II. Пер. В.Зоргенфрея.

19. Речь идет о двух работах В.Шкловского, опубликованных в 1921 г.: «“Тристрам Шенди” Стерна и теория романа» (Сборники по теории поэтического языка. Вып. 4. Ч. 2) и «В.Розанов. Из книги “Сюжет как понятие стиля”».

20. Бирс Амброс (1842–1914?) – американский писатель, новеллист, классик американской литературы. «Приключения на мосту через Совиный ручей» было опубликовано по-русски в сборнике «Американская новелла» (Пг., 1923.).

21. Перутц Лео (1884–1957) – австрийский писатель, автор фантастических и исторических произведений.

22. Пильняк (Вогау) Борис Андреевич (1894–1937) – русский советский писатель.

23. Франк Леонхард (Леонард, 1882–1961) – немецкий писатель.

24. Неточная цитата из пов. Н.В.Гоголя «Нос».

25. «Железный», он же «стальной», «номерной», «технический» сценарий – протокольное. от кадра к кадру. перечисление объектов съемки с указанием, откуда и как снимать, введенное американским режиссером Т.Инсом; популярен в советском кино середины 20-х гг. Сторонником и теоретиком «железного» сценария был С.Тимошенко (см.: Искусство кино и монтаж фильма. Л., 1926), которого некоторое время поддерживал Вс.Пудовкин (Киносценарий. Теория сценария. М., 1926. С. 50). Противником «железного» сценария был С.Эйзенштейн (см. его статью «О форме сценария», 1929, где он противопоставлял «номерному» сценарию форму «эмоционального» сценария – *Эйзенштейн С.М. Избр. произв.* В 6-ти т. М., 1964. Т. 2. С. 297–299). «Железный» сценарий не удовлетворял противников своей протокольностью, отсутствием образной трактовки материала.

Б.КАЗАНСКИЙ. Природа кино

Отдельные положения статьи «Природа кино» были предварительно опубликованы в кинопрессе: Фотопись или киноиллюстрация (Кино. Л., 1926. № 12); Фотосцена и киноживопись (Кино. Л., 1926. № 15); Повторы кино (Кино. Л., 1926. № 41); Фикция кино (Кино. Л., 1926. № 46).

Казанский Борис Васильевич (1895–1940) – филолог, искусствовед. В Институте истории искусств появился со дня открытия отдела истории словесных искусств; с осени 1921 г. стал секретарем отдела, заменив на этом посту А.Гвоздева. Был близок к кругу «формальной школы», вместе с С.Бернштейном, Ю.Тыняновым и Б.Томашевским входил в президиум Общества изучения художественной словесности. На факультете словесных искусств читал курс поэзии классической древности (совместно с Ф.Зелинским), вел се-

минары по народной словесности и исторической поэтике. Участием в сборнике «Поэтика кино» предшествовали доклады «Проблема синкретизма» (1922) и «О возможных принципах классификации искусств» (1926) в Обществе изучения художественной словесности, статья «Идея исторической поэтики» во Временнике отдела словесных искусств (1926), монография «Метод театра (анализ системы Н.Н.Евреинова)» (1925). В предисловии к этой работе автор определил ее жанр как синтетический портрет.

1. Крэг Эдуард Гордон (1872–1966) – английский режиссер, художник и теоретик театра. Странник условного, символического решения спектакля (*Крэг Э. Искусство театра*. СПб., 1912).

2. Буш Вильгельм (1832–1908) – немецкий художник и поэт. Создал цикл юмористических рисунков, сопровождающихся авторским стихотворным текстом.

3. Каран д’Аш (Пуаре Эмануэль, 1859–1909) – французский график-карикатурист.

4. Временное развертывание возможно не только в графике, но и в живописи. Так, примером повествовательности в живописи могут служить клейма русских икон.

5. Неточная цитата из кн.: *Роден О.* Искусство. СПб., 1914. С. 24.

6. Возможно, речь идет о фантастическом рассказе В.Брюсова «Менуэт» (1902).

7. Вероятно, речь идет о фильме А.Ганса «Наполеон» (1927). Ж.Садуль цитирует запись из дневников режиссера о съемках бури в бассейне киностудии (*Садуль Ж.* Всеобщая история кино. М., 1962. Т. 4 (1). С. 151).

8. Фэрбенкс Дуглас (Дуглас Элтон Томан Ульман, 1883–1939) – американский киноактер, продюсер, совместно с М.Пикфорд, Ч.Чаплином, Д.Гриффином основатель кинофирмы United Artists; создал экранный образ смелого, благородного искателя приключений.

9. Пиль Гарри (1892–1963) – популярный в нашей стране немецкий киноактер, мастер авантюрного трюкового фильма, режиссер, сценарист, продюсер.

10. Мик (Микс) Том (1893–1940) – американский киноактер, мастер ковбойского трюка. Специальной актерской подготовки не получил.

11. Харт Уильям (1870–1946) – американский киноактер, создатель образа гордого одинокого ковбоя, режиссер.

12. Гиш Лиллиан (1896–1993) – американская киноактриса; лучшие роли сыграла у Д.Гриффита. Экранный образ хрупкой юной девушки или женщины, в трудные минуты способной проявить стойкость и мужество.

13. Негри Пола (Барбара Аполония Халупец, 1894. по другим данным 1897–1987) – немецкая и американская кинозвезда польского происхождения.

14. Пикфорд Мэри – см. прим. 7 к ст. Ю.Тынянова.

15. Чаплин Чарльз Спенсер – см. прим. 26 к ст. Б.Эйхенбаума.

16. Китон Бестер – см. прим. 6 к ст. Б.Эйхенбаума.

17. Ллойд Гарольд (1893–1971) – американский комический актер; создал экранный образ молодого среднего американца в шляпе-канотье и роговых очках, упорно рвущегося к успеху.

18. Фейдт (Вейдт) Конрад (1893–1943) – немецкий киноактер, самый яркий представитель экспрессионизма в немецком актерском искусстве; создавал образы людей с больной надломленной психикой.

19. Яннингс Эмиль (1884–1950) – немецкий киноактер, актер театра М.Рейнхардта; создал образы грубоватых, очень земных мужчин.

20. Из перечисленных автором киноактеров Д.Фэрбенкс и У.Харт до прихода в кино достаточно успешно работали в театре. М.Пикфорд, Ч.Чаплин, Б.Китон выступали на сцене лишь в детстве и ранней юности. Г.Ллойд получил подготовку драматического актера, но на сцене работал мало.

21. Гзелль Поль – французский литератор, оставивший записи своих бесед с выдающимися деятелями французской культуры.

22. Неточная цитата из кн.: *Роден О.* Искусство. СПб., 1914. С. 18.

23. Речь идет о картине И.Е.Репина «Иван Грозный и сын его Иван» (1885).

24. Парразий – Паррасий (Parrasios) из Эфеса – древнегреческий живописец второй половины V в. до н.э. Славился мастерским изображением физических страданий и душевных эмоций.

25. Сорин Савелий Абрамович (1878–1953) – русский художник-портретист, ученик И.Е.Репина.

26. Аальберг Ида – финская театральная актриса, в начале века гастролировала с собственной труппой в Петербурге, где и умерла в 1915 г.

27. Гардин Владимир Ростиславович (1887–1965) – актер театра и кино, кинорежиссер и сценарист, автор книги «Воспоминания». М., 1949. Т. 1, 2. В русском кинематографе с 1913 г.

28. М.Марш в роли жены подсудимого в фильме «Нетерпимость». Д.Гриффит дает кадр ее стиснутых рук в момент, когда зачитывается смертный приговор мужу.

29. В фильме американского режиссера М.Нейлана «Длинноногий папочка» (1919), в советском прокате – «Длинноногий дядюшка», «Найденых Джуди» – партнером М.Пикфорд был не Г.Ллойд, а У.Барри.

30. Фильм «Три эпохи» (1923). Реж. Б.Китон и Э.Клайн; в главной роли – Б.Китон.

31. «Катерина Измайлова» (1927) – 110-й фильм реж. Ч.Сабинского по мотивам повести Н.Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». В главных ролях – Е.Егорова и Н.Симонов.

32. Егорова Елена Георгиевна (1905–1971) – советская актриса кино.

33. «Индийская гробница» (1920–1921) – фильм немецкого реж. Д.Мая по сценарию Ф.Ланга. «Жена фараона» (1922) – немецкий фильм реж. Э.Любича. Оба фильма отличались постановочными эффектами.

34. «Падение Романовых» («Падение династии Романовых», 1927) – фильм реж. Э.Шуб, смонтированный из кадров дореволюционной кинохроники (один из первых так называемых «монтажных» фильмов).

35. «Бен-Гур» (1926) – американский фильм реж. Ф.Нибло; самый дорогостоящий фильм своего времени. Эпизод с гонками колесниц заснял реж. Б.Р.Изон.

36. Менцель Адольф (1815–1905) – немецкий живописец и график. Над иллюстрацией к «Истории Фридриха Великого» Ф.Куглера работал в 1839–1843 гг.

37. Бенуа Александр Николаевич (1870 – 1960) – русский художник, историк искусства, идеолог художественного объединения «Мир искусства». Над иллюстрациями к «Пиковой даме» и «Медному всаднику» работал в 1903–1922 гг.

38. Лансере Евгений Евгеньевич (1875–1946) – график и живописец, участник «Мира искусства». Прозу Л.Н.Толстого иллюстрировал в 1912–1937 гг.

39. Монументальный рельеф «Марсельеза» («Выступление добровольцев». 1833–1836) скульптора Ф.Рюда.

40. Муссиак в связи с изображением потоп в «Трактате о живописи» Леонардо да Винчи говорит о «первых заключениях относительно подлинной фотогении», а не о монтаже. (См.: *Муссиак Л. Рождение кино! Муссиак Л. Избранное. М., 1981. С. 43).*

41. «Розита» (1923) – американский фильм реж. Э.Любича по мотивам пьесы В.Сарду «Госка».

42. «Робин Гуд» (1922) – американский фильм реж. А.Дуэна с Д.Фэрбенксом в главной роли.

43. «Дороти Вернон» – «Дороти Вернон из Хеддон-холла» (1924, реж. М.Нейелан, в главной роли М.Пикфорд), в советском прокате – «Рифы жизни», «Дороти Вернон».

44. «Два претендента» – под этим названием в советском прокате шел американский фильм «Маленький лорд Фаунтлерой» (1921, реж. А.Э.Грин, Дж.Пикфорд), в котором М.Пикфорд снялась в двух ролях – матери и сына.

45. «Дэвид Копперфильд» (1922) – фильм реж. А.-В.Сандберга, Дания.

46. «Две сиротки» – см. прим. 18 к ст. Б.Эйхенбаума. Этот фильм Казанский по ошибке включил в ряд картин, снятых реж. Э.Любичем.

47. «Иветта» (1922, оригинальное название «Пламя») – немецкий фильм реж. Э.Любича.

48. «Брачный круг» (1924) – американский фильм реж. Э.Любича.

49. «Одна ночь» (1923, оригинальное название – «Улица») – экспрессионистский фильм немецкого реж. К.Грюне.

50. Пример, заимствованный из работы Вс.Пудовкина «Режиссер и сценарий» – Пудовкин Вс. Собр. соч. В 3-х т. М., 1974. Т. 1. С. 114.

В.ШКЛОВСКИЙ. Поэзия и проза кинематографии

Статья Поэзия и проза в кинематографии перепечатывалась в ряде изданий: *Шкловский В.Б.* Гамбургский счет. Л., 1928; *Шкловский В.Б.* За сорок лет: Работы о кино. М., 1965; *Шкловский В.Б.* За 60 лет: Работы о кино. М., 1985.

Шкловский Виктор Борисович (1893–1984) – филолог, теоретик русской «формальной школы», писатель, сценарист, стоял у колыбели ОПОЯЗа: студенческая работа о глоссалии «Воскрешение Слова» (СПб., 1913) предварила ряд опоязовских изданий 1916–1917 гг., в которых Ш. был непременно участником. Статья Ш. «Искусство как прием» (Поэтика. Пг., 1919) явилась краеугольным камнем «формальной школы». В пору своей опоязовской молодости занимался проблемами сюжетосложения на конкретном литературном материале.

Первые статьи Ш. о кино датированы 1919 г. Уже тогда он отстаивал самостоятельность кино от «старых» искусств – литературы и театра. В 1923 г. в Берлине издал книгу «Литература и кинематограф». Много работал в немом кино как сценарист – с режиссерами А.Роомом, Ю.Таричем, Л.Кулешовым. Его сценарии 20-х гг. выделялись поисками новых сюжетных форм. В 1921 г. Ш. был избран профессором Института истории искусств по кафедре теории поэзии.

1. Зелинский Фаддей Францевич (1859–1944) – филолог, исследователь античной литературы. В Институте истории искусств с 1920 г. на факультете истории театра, затем на словесном, профессор кафедры классической древности. В 1921 г. эмигрировал в Польшу, был президентом Польской академии наук. О ритме и ораторской речи писал в работах: Цицерон в истории европейской культуры // Вестник Европы, 1896. Кн. 2; Cicero im Wandel d.Jahrhunderte. Lpz., 1912.

2. «Шестая часть мира» (1926) – документальный фильм Д.Вертова, снятый по заданию Госторга к 10-летию Октября.

3. «Парижанка» (1923) – мелодрама Ч.Чаплина.

А.ПИОТРОВСКИЙ. К теории киножанров

Отдельные положения статьи были предварительно опубликованы в прессе: наброски к теории кино (Кино. Л., 1926, № 10, 11, 13).

Заключительный фрагмент статьи (параграфы 6, 7) вошел в состав книги *Пиотровский А.И.* Театр. Кино. Жизнь. М., Л., 1969.

Пиотровский Андриан Иванович (1898–1938) – филолог, переводчик, театральный деятель, сценарист и критик. От отца, Ф.Зелинского, унаследовал приверженность к античному искусству; переводил Катутла, Аристофана, Эсхила, Феогида из Мегары. Принципы античного театра пытался воплотить в массовых театрализованных действиях 1918–1920 гг.; в 1920–1927 гг. развивал идеи массового пролетарского театра. В начале 20-х гг. стремился создать советский экспрессионистический репертуар.

С Институтом истории искусств был связан с 1920 г. Преподавал историю античного театра. В 1924–1925 гг. под редакцией П. изданы переводы монографий У.Гада «Кино», Б.Балаша «Культура кино». Способствовал созданию Кинокомитета в Институте исто-

рии искусств. В 1926 г. по сценарию П. были сняты фильмы «Чертово колесо» (реж. Г.Козинцев и Л.Трауберг) и «Турбина № 3» (реж. С.Тимошенко); в Кинокомитете состоялся его доклад «К теории киносценария». В книге «Кинофикация искусств» (1929) П. объявил кино универсальным методом технического обновления всех искусств – театра, музыки, живописи, графики, литературы. В 1928–1937 гг. – художественный руководитель Ленфильма. Способствовал формированию молодых творческих кадров в студии – фэкссы, Ф.Эрмлер, Е.Червяков, С. и Г.Васильевы, С.Юткевич.

1. Фолькельт Йоханнес (1848–1930) – немецкий философ-идеалист, психолог, эстетик; принадлежал к так называемой школе вчувствования (представление о чувствовании, связанное с перенесением на предмет чувств и настроений, переживаемых реципиентом).

2. Ко времени выхода сборника было несколько экранизаций романа А.Дюма «Дама с камелиями»: датская (1907), итальянская (1916), американская (1921 с А.Назимовой), американская (1927 с Н.Толмедж). В звуковом кино самая известная экранизация – 1936 г. с Г.Гарбо и Л.Барримором.

3. Речь идет о третьей и четвертой сценах из пятого акта исторической трагедии Дж.Байрона «Марино Фальеро, дож Венецианский» (1920).

4. Имеется в виду трактат немецкого философа-просветителя Г.Э.Лессинга «Лаокоон. О границах живописи и поэзии» (1766) и «“Поэтика”» древнегреческого философа Аристотеля (4 в. д.н.э.).

5. «Медвежья свадьба» (1926) – фильм реж. К.Эггерта по мотивам новеллы П.Меримэ «Локис»; сценарий А.Луначарского и К.Эггерта. Пролог фильма снимал В.Гардин.

6. Валентино Рудольф (Рудольфо Гульельми ди Валентино, 1895–1926) – американский киноактер, создатель экранного образа героя-любовника романтического типа.

7. Пат и Паташон – экранные псевдонимы датских актеров-комиков: Х.Мадсена (1890–1949) и К.Шенстрёма (1881–1942), работавших в паре с 1921 г. С приходом звука они утратили популярность, однако совместные выступления продолжались до 1940 г. Пат и Паташон имели подражателей на эстраде и в кино, в том числе и в нашей стране (эстрадный дуэт Н.Черкасова и Б.Чиркова).

8. Уайт Пирль (Перл, 1889–1938), американская киноактриса, снималась в 1912–1923 гг. в серийных авантюрных фильмах.

9. На самом деле феномен «имена-образы» возник еще во Франции (Буаро – Андре Дида, Ригаден – Пренса, Макс – Линдера). Американцы считали французских комиков своими учителями.

10. Ллойд Гарольд – см. прим. 17 к ст. Б.Казанского.

11. Гиш Лиллиан – см. прим. 12 к ст. Б.Казанского.

12. Пикфорд Мэри – см. прим. 7 к ст. Ю.Тынянова.

13. «Королева устриц» – так в советском прокате называлась комедия реж. Э.Любича «Принцесса устриц», снятая в Германии в 1919 г.

14. «Процесс о трех миллионах» (1926) – комедия реж. Я.Протазанова по мотивам повести У.Нотари «Три вора» с И.Ильинским и А.Кторовым в главных ролях.

15. «Луч смерти» (1925) – фильм реж. Л.Кулешова по сценарию Вс.Пудовкина. В ролях А.Хохлова и Вс.Пудовкин. Л.Кулешов называл этот фильм «каталогом приемов» своей мастерской.

16. «Красные дьяволята» (1923) – приключенческий фильм реж. И.Перестиани по повести П.Бляхина. Успех побудил режиссера к постановке четырех новых фильмов с теми же героями. Первым стал фильм «Савур-могила» (1926).

17. «Свет во тьме» – так в советском прокате называлась американская мелодрама «Свет любви» (1921, реж. Ф.Марион) с М.Пикфорд в главной роли.

18. См. статью С.Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» (1923) – *Эйзенштейн С.М. Избр. произв.* В 6 т. Т. 1. С. 270.

19. Речь идет о знаменитых кадрах с М.Пикфорд в мелодраме «Поллианна» (1920, реж. П.Пауэлл) по одноименному роману Э.Портэр.

20. Деллюк Луи – см. прим. 2 к ст. Б.Эйхенбаума.

21. Л'Эрбье Марсель (1890–1979) – французский кинорежиссер, один из крупнейших деятелей авангарда. Постановщик фильмов «Карнавал истин», «Эльдорадо» (1920), «Бесчеловечная» (1925) и др.

22. Эпштейн Жан (1897–1953) – французский режиссер и теоретик кино, один из ведущих мастеров авангарда. Постановщик фильмов «Красная гостиница» (1922), «Верное сердце» (1923), «Падение дома Эшеров» (1928) и др.

23. Клер Рене (Шомет, 1898–1981) – французский кинорежиссер, представитель второй волны авангарда. Первый самостоятельный фильм – «Париж уснул» (1923, в советском прокате – «Дьявольский луч»).

24. «Киноки» (от «кино-око») – группа кинодокументалистов, сложившаяся к концу 1919 г. вокруг Д.Вертова.

25. Открытие «монтажа аттракционов», как известно, принадлежит С.Эйзенштейну. Истоки этого приема восходят к методу параллельного монтажа Д.Гриффита. С.Эйзенштейн высоко ценил заслуги Гриффита – см. его статью «Диккенс, Гриффит и мы», 1942 (*Эйзенштейн С.М. Избр. произв. В 6-ти т. М., 1968. Т. 5*).

**Е.МИХАЙЛОВ И А.МОСКВИН.
Роль кинооператора в создании фильма**

Статья переиздавалась в составе сборника Из истории Ленфильма: Статьи. воспоминания. документы. Вып. 2. Л., 1970.

Михайлов Евгений Сергеевич (1897–1975) – кинооператор, работал на ленинградской студии, совместно с А.Москвиным снимал фильмы: «Катя – Бумажный ранет» (1926, реж. Ф.Эрмлер), «Шинель» (1926, реж. Г.Козинцев. Л.Трауберг).

Москвин Андрей Николаевич (1901–1961) – кинооператор, постоянный участник съемочной группы Г.Козинцева и Л.Трауберга. Жанрово-стилевые поиски фэксов определили операторский почерк раннего Москвина.

ПЕРЕЧИТЫВАЯ «ПОЭТИКУ КИНО»

Сборник статей

Санкт-Петербург
2001

Редколлегия:

Р.Д.Копылова (составитель, ответственный редактор),

А.С.Вартанов,

С.Д.Гуревич,

И.В.Сэпман

Научные рецензенты:

доктор философских наук А.Л.Казин,

кандидат искусствоведения И.В.Евтеева,

кандидат искусствоведения И.А.Кузьмина

Содержание

<i>Р.Копылова.</i> Через семь десятилетий	141
С.Гуревич. Вокруг «Поэтики кино»: Зубовский особняк. 20-е годы	145
<i>Р.Копылова.</i> В стиле Эйхенбаума	165
<i>Ю.Богомолов.</i> Вечнозеленая теория и преходящая практика	189
<i>А.Вартанов.</i> Пафос открытий и классическая традиция	200
<i>И.Сэтман.</i> Изобретения и ошибки Виктора Шкловского	215
<i>В.Михалкович.</i> Читаем Пиотровского	227
<i>Я.Бутковский.</i> «Попытка разобраться в сущности операторской работы...»	250
Наши авторы	263
Summary	264
Contents	265

Через семь десятилетий

Судьбы некоторых книг, подобно судьбам иных людей, полны странностей и печальных парадоксов. Несмотря на то (а скорее, именно потому), что в оглавлении ее стояли блестящие имена Тынянова, Эйхенбаума, Шкловского, судьба «Поэтики кино», родившейся в Зубовском институте в 1927 г., складывалась драматично. Не разделив славы своих выдающихся авторов, она в последующие годы разделила участь создателей «русской формальной школы». В течение длительного времени «Поэтика» была окружена если не полным забвением, то молчанием – преднамеренным или непреднамеренным.

Из работ, составляющих «Поэтику кино», до настоящего момента полностью переиздавались лишь статьи Ю.Тынянова, В.Шкловского, Е.Михайлова и А.Москвина. «Поэтика» была издана тиражом всего три тысячи экземпляров: три тысячи экземпляров на семь десятков лет... Далеко не каждому киноведущему удавалось держать «Поэтику» в руках. Профессионалы о книге, конечно же, знали, но текст ее поневоле представляли себе недостаточно. И в результате как оригинальное целостное явление киноэстетики 20-х гг. (бесспорно целостное – невзирая на различия индивидуальных авторских голосов) «Поэтика кино» в теоретических штудиях практически не рассматривалась. (Характерный пример: хотя в филологической науке 60-х гг. вспыхнул заметный интерес к «формальной школе», вышедшая уже в начале 70-х обзорная работа, посвященная киномысли 20-х гг., не уделяет «Поэтике кино» сколько-нибудь заметного внимания.)

Справедливости ради скажем, что попытки вернуть имена и идеи «Поэтики» в поле зрения как историка, так и теоретика кино предпринимались в течение трех последних десятилетий неоднократно. (Кажется, одна из первых принадлежит Н.Зоркой**.) Решительный шаг в этом направлении сделали издатели, комментаторы, авторы сопроводительных статей книги «Ю.Н.Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино» (1977). Но особенно активизировался интерес к «Поэтике кино» с продвижением в нашу кинотеорию киносемантики, кинолингвистики. Идеи «Поэтики» в том или ином виде воскресали и становились предметом

* См.: Селезнева Т.Ф. Киномысль 20-х годов. Л.: Искусство. 1972.

** Зоркая Н.М. Тынянов и кино // Вопросы киноискусства. М.: Наука. 1967. Вып. 10.

обсуждения в работах Ю.М.Лотмана, В.В.Иванова, а затем Ю.Г.Цывьяна, М.Б.Ямпольского и др.

Автор вступительной статьи к известному сборнику «Строение фильма», вышедшему в 1984 г., уже прямо указывает на «Поэтику кино» как на книгу, где содержатся первоэлементы лингвистического подхода к кино^{**}. Характерны здесь два, казалось бы, внешних обстоятельства. Во-первых, «Строение фильма» – это собрание работ зарубежных исследователей; во-вторых, говоря о создателях «Поэтики кино», К.Разлогов прибегает к эвфемизму «представители ленинградской школы филологии», избегая однозвонного по тем временам понятия «русская формальная школа». И ясно почему. Даже в 80-е гг. понятие «формализм» продолжало быть идеологическим жупелом для официального советского искусства и советского искусствознания. Еще знаменательнее первое из указанных обстоятельств. Случилось так, что интерес к кинотеории ОПОЯЗа да и сама «Поэтика кино» как бы возвратились на родину из-за рубежа. Своей известностью за рубежом «Поэтика кино» в значительной мере обязана Роману Якобсону, эмигрировавшему в 20-е гг. Так или иначе, но «Поэтика кино» внесла свою лепту в формирование киносемиотического и кинолингвистического подходов у западных исследователей (что засвидетельствовала хотя бы та же книга «Строение фильма»). Волны внимания к киноэстетике ОПОЯЗа, расходившиеся кругами в 20-е гг. от «Пражского лингвистического кружка», достигли нашего времени и пересекли океан. Вот один из грустных и многозначительных парадоксов в судьбе «Поэтики кино»: тогда как в отечественной кинотеории о ней вынужденно упоминали глухо и под сурдинку даже те, кто способен был ее оценить или хотел бы с ней дискутировать, за рубежом, в Америке, выходит исследование Г.Иглу «Russian Formalist Film Theory» (1981)^{***}.

С сожалением приходится констатировать, что вообще в пространстве отечественной кинотеории годы и годы «Поэтика кино» вела некое призрачное существование «эха» – резонанса. И давно назрела необходимость материализовать этот образ, приблизиться к тексту книги, чтобы заново его прочесть.

Из осознания этой необходимости вырос наш проект издания под одной обложкой «Поэтики кино» и сборника «Перечитывая “Поэтику кино”».

* Особой глубиной проникновения в проблематику «Поэтики кино» отмечена статья М.Б.Ямпольского «Смысловая вещь» в кинотеории ОПОЯЗа // Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1988.

** Разлогов К.Э. «Язык кино» и строение фильма // Строение фильма. М.: Радуга, 1984. С. 7.

*** На эту книгу ссылается Я.Л.Бутовский. См. статью «Попытка разобраться в сущности операторской работы...», публикуемую в настоящем издании.

Возвращение «Поэтики кино», кинотеории «формальной школы» в наше киноведение может и должно идти по разным направлениям. Серьезнейшие задачи – определить место «Поэтики», идей и концепций Тынянова, Эйхенбаума, Шкловского, Пиотровского и других авторов сборника в чрезвычайно богатой и сложной кинотеории 20-х гг. Ничуть не менее важна и другая задача – выявить значение «Поэтики» как этапа в становлении киносемиотического, кинолингвистического подходов в изучении строения фильма, языка кино.

Пристальное знакомство с текстом «Поэтики», знание всех ее «контекстов» необходимо и для исследователя, изучающего историю «формальной школы» и, шире, – историю отечественной культуры на одном из переломных моментов ее развития. Решение этих и других задач предполагает как первый этап новое издание «Поэтики кино», и осуществлены эти цели могут быть лишь усилиями многих исследователей – постепенно, шаг за шагом.

Наше (второе) издание «Поэтики кино» сопровождается новыми постраничными примечаниями, написанными сегодня. Перед авторами сборника «Перечитывая “Поэтику кино”» стояли другие задачи – дать свободный теоретический комментарий, который каким-то образом помог бы вписать классический труд конца 20-х гг. в круг современной кинотеоретической рефлексии.

Приступая к этой работе, мы должны были освободиться от некоторых предвзятостей, от некоторых установок, которые были сформированы резонансным образом, резонансным «имиджем» «Поэтики кино». Одна из таких установок – представление, что «Поэтика кино» принадлежит целиком прошлому, что это работа об эстетике и языке немого монтажного кино – и только. Следовало решить – соглашаться или не соглашаться с авторитетным мнением исследователя, что место «Поэтики кино» и ее идеям – на книжной полке, что она принадлежит к числу тех работ, «к которым обращаются историки киномысли, но обращаются чисто ретроспективно».

Другая установка, связанная с резонансным бытием «Поэтики кино», заключается в том, что эта книга представляет собой манифест киноэстетики «русской формальной школы»: только и исключительно. Надо было ответить на вопрос, выходит ли значение идей «Поэтики кино» за пределы «первокинолингвистики». В размышлениях на эту тему следовало бы, видимо, принять во внимание то, что книга создавалась в 27 г., на излете «формального метода». Надо было взять на заметку то, что пишут авторы статьи «Страницы научной биографии Б.М.Эйхенбаума».

Козлов Л.К. Вместо заключения // Киноведческие записки. 1995. № 25. С. 191.

Приводя слова Эйхенбаума из дневника 25 г. – «теперь нужно писать “не о композиции, а о другом”», его же слова из письма В.Шкловскому – «писать мне сейчас очень трудно», М.Чудакова и Е.Тоддес замечают: «В течение двух последующих лет совершался отход его от поэтики. Весь драматизм этого отхода уясняется, когда перечитываешь “Теорию формального метода”... Все происходившее имеет свои объяснения в известных обстоятельствах литературно-академической и общественной жизни, но, несомненно, ими не исчерпывается: внутреннее разочарование в прежнем методе шло навстречу внешнему давлению»^{*}. Это касается не только Эйхенбаума, но и других авторов «Поэтики кино», принадлежавших «русской формальной школе».

По пути, который здесь пунктирно обозначен, сборник «Перечитывая «Поэтику кино» делает, разумеется, лишь первый шаг. Авторы не были ограничены не только целями строго научного академического комментирования, но и рамками какой-нибудь жестко обозначенной темы. Каждый руководствовался теми мыслями и ассоциациями, которые, надо полагать, вызывает прочитанная им заново статья из «Поэтики кино». «Зеркальный» принцип построения нашего сборника по отношению к «Поэтике кино» способствовал свободному течению этих ассоциаций. Насколько плодотворен оказался результат – судить нашему читателю.

^{*} Чудакова М.О., Тоддес Е.А. Страницы научной биографии Б.М.Эйхенбаума // Вопросы литературы. 1987. № 1. С. 149.

Вокруг «Поэтики кино»: Zubовский особняк, 20-е годы^{*}

В 1920 г. осенью в Zubовском особняке по инициативе Правления Российского института истории искусств, во главе которого стоял бывший граф и учредитель Валентин Платонович Zubов, был создан четвертый отдел, или разряд, – истории словесных искусств (в просторечии именовался также четвертым углом здания). Объяснительная записка к проекту нового разряда обращала внимание на до тех пор не осуществленную, хотя и поставленную еще А.Н.Веселовским задачу «построения истории литературы как исторической поэтики или истории словесно-художественных форм». Теперь историческую поэтику предстояло наконец достроить и изучать «с формально-эстетической точки зрения»^{**}.

События развивались в ускоренном темпе. Вслед за возникновением разряда истории словесных искусств и параллельного ему факультета словесных искусств (Zубовский институт от основания славился тем, что сочетал научные цели с учебными и просветительскими) в апреле 1921 г. составилось Общество изучения художественной словесности под председательством В.М.Жирмунского, который являлся также председателем разряда, а вначале еще и деканом факультета. Б.М.Эйхенбаум значился одним из двух товарищей председателя Общества, а С.И.Бернштейн, Б.В.Казанский, Б.В.Томашевский, Ю.Н.Тынянов – членами президиума. Реально это означало, что Zubовский особняк открыл свои двери опоязовцам.

Между тем именно тогда в жизни ОПОЯЗа совершались важные перемены, своего рода смена вех. Диспозиция материала и приема, формула «искусство как прием», позволявшая рассматривать произведение как систему приемов, была вполне отработана в раннеопоязовских «Сборниках по теории поэтического языка». «Формальная школа» приступила к фронтальной разработке перспективной идеи о структурном характере искусства. Кроме того, произошла существенная перегруппировка лиц и сил. Ю.Н.Тынянов примкнул к ОПОЯЗу позднее других – в 1919 г., но с его приходом начался качественно новый этап, отмеченный консолидацией «школы» вокруг Тынянова и Эйхенбаума. При этом В.Б.Шкловский, идеолог и зачинатель раннего ОПОЯЗа, утратил первую

^{*} Во всех статьях настоящего сборника в скобках приводятся ссылки на «Поэтику кино» по двум изданиям: изданию 1927 г. и – после точки с запятой – по настоящему изданию (прим. ред.).

^{**} Краткий отчет о деятельности Российского института истории искусств // Задачи и методы изучения искусств. Пб.: Academia. 1924. С. 219.

роль в движении. Передислокацию совершил отъезд Р.О.Якобсона, возглавлявшего входивший в ОПОЯЗ Московский лингвистический кружок. Теперь филология, сосредоточенная в Петрограде, оказалась в явном преимуществе перед лингвистикой. В этих условиях оплотом «старых» и «новых» опоязовцев стал Зубовский дом. Через него пролегла торная тропа от ОПОЯЗа к «формальной школе».

Была своего рода пикантность в том, что записка с проектом нового разряда (отдела) подкреплялась именем А.Н.Веселовского в качестве основоположника исторической поэтики. Тогда как реальной движущей силой разряда истории словесных искусств и особенно Общества изучения художественной словесности стал формальный метод, начавшийся, как известно, именно с критики академической школы Веселовского. Однако это весьма энергичное движение совершалось, разумеется, в привычной для дома атмосфере духовного плюрализма, которую В.П.Зубов оберегал, как только мог.

Под гостеприимной сенью Зубовского особняка «формальная школа» получила возможность нормально функционировать. Очень может быть, что вне институтских стен дни «формальной школы» были бы сочтены гораздо раньше. Зубовский дом предоставил «школе» идеальные по тому времени возможности, чтобы не только выжить, но и расширить поле деятельности, выйти за пределы литературной эволюции и поэтики, за пределы «словесных искусств».

На заседаниях Общества изучения художественной словесности они оттачивали свою методологию. Почти все доклады Ю.Н.Тынянова, Б.М.Эйхенбаума, В.М.Жирмунского, С.И.Бернштейна, Л.П.Якубинского, В.В.Виноградова, Б.В.Томашевского (за первых два года в Обществе было прочитано более сорока докладов) публиковались в «Сборниках по теории поэтического языка». В 1921–1923 гг. опоязовские сборники выходили отдельными тематическими выпусками, сохраняя общий гриф и нумерацию. Опоязовское издание, таким образом, максимально приблизилось к Институту истории искусств. Немецкие предтечи формального метода Оскар Вальцель (автор фундаментального труда «Проблема формы в поэзии»), Эдуард Сиверс и Франц Заран (экспериментальная школа слуховой филологии) были приняты в Зубовском доме почетными членами словесного разряда.

Но все это относилось скорее к внешней стороне, к оболочке. По существу же, в самом начале 20-х гг., когда будущие мэтры понемногу обживались в Зубовском особняке, «формальная школа» пребывала в состоянии внутреннего брожения. Концепция развивалась и углублялась путем каждодневных подвижек, в непрерывной ломке рождалась новая терминология, почти полностью сменившая раннеопоязовскую. От былой метафорической невнятицы понятий, изобретенных еще в пору

«Воскрешения слова» (В.Шкловский, 1914 г.) и оставшихся в обращении вплоть до коллективной «Поэтики» 1919-го, выбирались на уровень системного мышления, что предполагало строгую, гораздо более универсальную терминологию. От ранней доктрины непререкаемым осталось, пожалуй, только «остранение», вписавшееся в теорию имманентного развития литературы, которая, по остроумному замечанию В.М.Жирмунского, имела соблазнительное сходство с учением Ч.Дарвина*.

Представление о литературной эволюции как о борьбе «старшей» и «младшей» линий при всей его плодотворности было промежуточной, а никак не конечной позицией формалистов. Столь же подвижной была схема имманентного обновления приемов и форм (автоматизация устаревающих, потерявших свою осязательность, на смену которым выдвигаются новые, преодолевающие канон, а значит, и привычный автоматизм восприятия). И пока в специальных изданиях и в прессе разворачивалась полемика вокруг этих позиций, пока формалистам вновь и вновь припоминали былой раннеопоязовский эпатаж, «школа» двигалась дальше. Принадлежавшая к ее младшему крылу Лидия Гинзбург (она пришла в Зубовский особняк в 1922 г.) писала позднее: «Вопрос нашей научной жизни и смерти – это вопрос открытия других новых объектов»**. Кстати, в записках той же Л.Я.Гинзбург приведены слова В.В.Виноградова (его причисляли обычно к попутчикам формалистов) – о том, что «когда наука еще не существует, она склонна открывать множество законов»***. Вот эту ауру самозарождающейся науки им удалось сохранить в течение доброго десятка лет – невзирая на все более жесткую критику, внутренние разногласия и возрастающее давление извне.

Главное – что они сами не боялись меняться.

В 1923 г. Ю.Н.Тынянов написал одну из острейших своих теоретических статей – «Литературный факт». Опубликованная в журнале «ЛЕФ» (1924), статья, тем не менее, не имела прямого отношения к левовской теории факта. У Тынянова «литературный факт» – это метаморфоза, скачок из быта в литературу, из неискусства – в искусство. Именно здесь Тынянов, вероятно, впервые так отчетливо выходит за пределы чисто литературоведческих интересов. Об этом красноречиво свидетельствуют его суждения о смещении системы и о перемещении жанров, о конструктивном принципе, который «стремится наконец прорваться

* См.: Жирмунский В.М. К вопросу о «формальном методе» // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука. 1977. С. 99.

** Гинзбург Л.Я. Из старых записей // Гинзбург Л.Я. О старом и новом. Статьи и очерки. Л.: Сов. писатель, 1982. С. 382.

*** См.: Там же. С. 361.

сквозь грань специфически литературного»^{*}, а также многие определения опорных категорий, таких, как жанр, сюжет, динамизм формы и динамическая конструкция etc.

Причем Ю.Н.Тынянов допустил интересную оговорку: назвал приложение конструктивного фактора к материалу по существу деформацией материала. И хотя вскоре в частном письме, адресованном Г.О.Винокуру, спохватился, сообразив, что точнее было бы употребить «трансформация», слово было сказано^{**}. И это слово – «деформация» – как многое иное, точно, безо всяких оговорок ложилось на специфику кино (искусства и неискусства).

В «Литературном факте» Ю.Н.Тынянов с чрезвычайной твердостью заявил о своем понимании литературной (и не только литературной) эволюции. Для него эволюция меньше всего означала связь предшествующего с последующим (традиция А.Н.Веселовского, а также школы М.М.Бахтина). По Тынянову, двигатель эволюции – непрерывная борьба и смена, система скачков, случайных «выпадов» из нормы, смещений и сдвигов. Из ответов на анкету Кабинета современной литературы (Зубовский особняк. июнь 1924 г.): «Для меня как историка литературы – формальный метод важен тем, что дает возможность построить историю литературы (что не удалось ни Пыпину, ни Гершензону) как эволюцию форм...»^{***}

Однако и эта позиция, отражавшая тогдашнюю платформу всей «формальной школы», была трамплином, мощной прелюдией к дальнейшему. В статье «О литературной эволюции», над которой Тынянов работал в 1925–1927 гг., то есть достаточно долго, введены принципиально новые факторы. В результате, по заверению современных комментаторов тыняновских текстов (А.П.Чудакова, М.О.Чудаковой и Е.А.Тоддеса), «теория литературной эволюции мыслилась... как некоторый мета-язык»^{****}. Это мнение вовсе не подтягивает Ю.Н.Тынянова к современному уровню мышления. Такая операция была бы совершенно излишней, поскольку тыняновская концепция эволюции вполне соответствует нынешнему культурологическому осознанию проблемы.

Статья как бы наводила мост от формального метода к структурной поэтике. «Главное в историко-эволюционном порядке – форма. Главное в логическом порядке – функция», – писал Ю.Н.Тынянов в пред-

* Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 267.

** См. об этом: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 517.

*** Юрий Тынянов. Библиографическая хроника / [Сост. В.Ф.Шубин]. СПб.: АО Арсис. 1994. С. 79.

**** См.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 525.

варительных заметках^{*}. В статье же в качестве универсального предложен принцип системности: он приложим к отдельному произведению, к литературным направлениям, к литературе данной эпохи (для чего вводится специальный термин «эпоха-система»). Системный подход предполагает открытые связи между рядами и тем самым подводит черту под былой изолированностью отдельного ряда, отдельного явления искусства. Изучение литературной эволюции, по Тынянову, возможно только в соотнесенности с другими системами и рядами, дабы выявлять эволюционное взаимодействие форм и функций (функция как раз осуществляет момент соотнесенности).

Говоря об изменчивости функций и форм, Тынянов обращает внимание на несопадение темпа и характера изменений внутри отдельных культурных рядов. И наконец, еще один очень важный вывод: «Эволюционное изучение должно идти от литературного ряда к ближайшим соотнесенным рядам, а не к дальнейшим, пусть и главным»^{**}.

Вывод явно защитного свойства. Слишком реальна угроза социологической экспансии, тем более, что в становлении «формально-социологического метода» приняли участие и бывшие опоязовцы.

В дневнике К.И.Чуковского есть пронзительная запись от 19 декабря 1924 г., проливающая свет на перемены, затронувшие Зубовский особняк: «Был вчера у Эйхенбаума. Маленькая комнатка, порядок, книги, стол письменный косо, сесть за стол – и ты в уголке, в уюте. <...> Он рассказывает о том, что вчера было заседание в институте, где приезжий из Москвы ревизор Карпов принимал от сотрудников и профессоров присягу социальному методу. Была вынесена резолюция, что учащие и учащиеся рады заниматься именно социальными подходами к литературе (эта резолюция нужна для спасения института), и вот когда все единогласно эту резолюцию провели, один только Эйх. поднял руку – героически – против “социального метода”.

Теперь он беспокоится: не повредил ли институту»^{***}.

Описанный инцидент произошел еще при Валентине Платоновиче Зубове (он уехал из России в 1925 г.). Поразительно, что уже тогда голос Б.М.Эйхенбаума против навязанной сверху резолюции был одиноким – даже в среде коллег и единомышленников. Недаром, видно, Шкловский (сам к тому времени успевший опубликовать в исповедальном романе «ZOO, или Письма не о любви» свои первые покаяния) называл безродного и нищего Эйхенбаума маркизом...

* Цит. по: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 521.

** Там же. С. 281.

*** Чуковский К.И. Дневник. 1901–1929. М.: Современный писатель. 1997. С. 297.

Общими усилиями опоязовская связка держалась. Характерно, к примеру, что важнейшие теоретические работы Тынянова открывались посвящениями: «Проблема стихотворного языка» – ОПОЯЗу, «Литературный факт» – Виктору Шкловскому, «О литературной эволюции» – Борису Эйхенбауму. Старая опоязовская дружба преодолевала внутренние трения одних, отдаленность других, не говоря о полемике извне, полемике, все более походившей на травлю. В бесконечных дискуссиях и диспутах о формальном методе на протяжении 1924–1928 гг. свою лепту внесли А.В.Луначарский, А.М.Горький, П.С.Коган, К.Л.Зелинский, М.М.Бахтин, П.Н.Медведев, В.Н.Волошинов, Л.С.Выготский. Несмотря на разную окраску и тональность, голоса критикующих звучали в унисон. Хотя сейчас этому и трудно поверить. Причем иные из оппонентов широко использовали в своих трудах идеи и терминологию «формальной школы». Еще в июне 1924 г., отвечая на анкету Кабинета современной литературы ГИИИ, Тынянов заметил: «О формальном методе много говорено, и сейчас все – более или менее “формалисты”»*. О том же, но только более внятно и недвусмысленно писал Эйхенбаум: «Мы окружены эклектиками и эпигонами, превращающими формульный метод в некую неподвижную систему “формализма”, которая служит им для выработки терминов, схем и классификаций»**. И все-таки, наперекор всесильным обстоятельствам, они, сколько могли, не сдавали позиций.

В 1921 г. Ю.Н.Тынянов придумал звучный псевдоним, которым стал подписывать критические статьи и фельетоны, – Ю.Ван-Везен. Потом псевдоним обрел собственную литературную судьбу: В.А.Каверин написал рассказ «Ван-Везен, скиталец», а сам Тынянов в 1924 г. сочинил «Дневники Ван-Везена». Они были молоды, и литературный процесс был для них не только объектом изучения. Московские опоязовцы имели давнюю связь с футуристами, петроградские – с «Серрапионовыми братьями» (В.Б.Шкловский имел отношение и к футуристам, и к «Серрапионам»). Столь же безоглядно они включились вскоре в кинематографический процесс.

К концу 1923 г. опоязовцы вместе с «Серрапионовыми братьями» заняли – ненадолго – ключевые позиции в журнале «Жизнь искусства». В № 1 за 1924 г. наряду с выступлениями Б.Эйхенбаума и М.Зошенко журнал опубликовал одновременно: статью К.Федина «В поисках русского кино», первый из «Разговоров о кино» В.Каверина и получившую заслуженный резонанс статью «Кино – слово – музыка» за подписью Ю.Ван-Везена. На сей раз Тынянов немножко перестраховался: статья носила теоретический характер и была написана привычным сгущенным до те-

* Юрий Тынянов. Библиографическая хроника. С. 79.

** См.: *Эйхенбаум*: Б.М. Литсрагга. Теория. Критика. Polemika. Л., 1927. С. 116.

зисов слогом. Видимо, Тынянов пока еще и сам до конца не знал, сколь глубоко задело его кино.

«Мы – абстрактные люди. Каждый день распластывает нас на 10 деятельности. Поэтому мы ходим в кино»*, – пожалуй, только в этой эффектной концовке просматривался почерк Ю. Ван-Везена. Зато постановка проблемы речи в кино принадлежала к магистральному руслу интересов «формальной школы». По Тынянову, наличие речи – не цельной, реальной, но разложенной, абстрагированной, комбинаторной – обеспечила немому кино статус искусства. Это парадоксальное, на первый взгляд, явление не было следствием привнесения чужеродной, сугубо литературоведческой точки зрения на предмет.

Тынянов полагал (и не был в этом одинок), что именно отсутствие звука предредило способ киномышления и киноречи. Всеми доступными ему изобразительными средствами немой кинематограф с первых своих шагов устремился к преодолению либо к замещению, убедительной компенсации недостающего структурного звена. В этом процессе задействованы не только речевая мимика и пластика актерской игры, но буквально весь изобразительный строй фильма, включая специфические законы движения в пространстве и времени (на отличиях этих законов от театральных Тынянов остановился особо: проблема времени и пространства в искусстве, значимая и в формальном, и в структурном анализе, всегда занимала его воображение).

В короткой статье за скромной подписью Ю. Ван-Везена была заявлена не только авторская программа Тынянова. С этой статьей в новом номере «Жизни искусства» за 1924 г. перекликались позднейшие киностатьи Б. М. Эйхенбаума, Б. В. Казанского, В. Б. Шкловского (после его возвращения в Россию**); это был как бы первый эскиз к общей программе, с которой через три года они выступили в «Поэтике кино».

Кстати, тогда же, в 1924 г., Ю. Н. Тынянов отчетливо выразил свою приверженность к немому кино и неприязнь к «кинетофону». На этот звучащий гибрид театра и кинематографа он обрушил запас ван-везенского сарказма («жалкий компромисс», «несчастное изобретение», «противоядие, которое в состоянии убить кино»).

Его связь с кинематографом пережила Великого Немого. Уже в звуковом кино был поставлен тыняновский сценарий «Поручик Киже», первоначально написанный для немого кино. Звуковому предназначались надолго потерявшийся сценарий «Обезьяна и колокол» и поздний неосуществленный замысел документальной кинобиографии Пушкина... И все-

* Тынянов Ю. Н. Кино – слово – музыка // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 322.

** Первая крупная работа В. Шкловского о кино «Литература и кинематограф» была издана в 1923 г. в Берлине.

таким он не менял своих привязанностей. Да и для остальных, включая Шкловского, более других поработавшего в звуковом кино, Великий Немой был ровесником молодости, ровесником взлета формального метода. «Говорящее кино почти так же мало нужно, как поющая книга», – писал В.Б.Шкловский в 1927 г.*

О кинематографе Шкловский начал размышлять немного раньше своих друзей. Зимой 1919 г. состоялось его первое печатное выступление (в газете «Искусство коммуны»), в котором автор задорно отстаивал самостоятельность «младшего» искусства от опеки «старших» – «уже иссохшего» театра и «уже пересыхающей» литературы**. В том же году на диспутах в Московском лингвистическом кружке он вместе с Р.Якобсоном твердо стоял на том, что кино является искусством (у многих подобная точка зрения вызвала тогда да и значительно позже большие сомнения).

Другое дело, что его статьи, претендовавшие на высокую теорию, нередко грешили чересчур прямыми аналогиями. В стремлении выработать собственный метафорический стиль (а это было совсем непросто в пору буйного цветения орнаментального письма) он мог жертвовать внутренними логическими связями. Очень может быть, что он культивировал в себе барочное мышление: «Барокко, жизнь интенсивной детали не порок, а свойство нашего времени»***. Он писал, что кадр – не натюр-морт, монтаж – не каталог коллекционера; но иной раз его силлогизмы и антиномии напоминали именно каталог коллекционера.

Ему словно бы не хватало пространства или времени (а может быть, того и другого), чтобы прописать, развернуть закодированные идеи, питавшиеся из того же нескудеющего источника – формального анализа. Более внятно и обстоятельно он высказал их в книге «Их настоящее» (изданная в 1927 г., она была ровесницей «Поэтики кино»). Здесь обосновано его тогдашнее суждение о природе условности литературной и кинематографической. В отличие от художественного слова, обладающего «разностным ощущением» (то есть многоплановостью, вторичными признаками и т.п.), кинокадр, по мнению Шкловского, характеризуется отсутствием разностных ощущений с предметом; «...кадр более означает предмет, чем его изображает»****.

В.Б.Шкловский написал о кино гораздо больше, чем все другие представители «формальной школы», даже взятые вместе. Но в основном это была все-таки кинокритика, субъективная в своей лучшей части. Пи-

* Шкловский В.Б. Их настоящее // Шкловский В.Б. За 60 лет. М.: Искусство. 1985. С. 342.

** См.: Шкловский В.Б. О кинематографе // Шкловский В.Б. За 60 лет. С. 14–16.

*** Там же. С. 7.

**** Там же. С. 340.

сал ли он об С.Эйзенштейне или В.Пудовкине, Л.Кулешове, Д.Вертове, А.Рооме или А.Ржешевском, неизменно рядом с героем, либо чуть сбоку, либо чуть впереди дерзко маячил автор собственной персоной. Такова уж была особенность его диалога с читателем.

Больше других Шкловский был связан и с кинематографической практикой. В сценарной деятельности он был достаточно всеяден, хотя, без сомнения, питал пристрастие к новым сюжетным формам, к определенному кругу тем; из режиссеров предпочитал работать с А.Роомом, Ю.Таричем, Л.Кулешовым. В конце своей долгой жизни писал о себе (в открытом письме к Е.И.Габриловичу): «Я, старый кинематографист Шкловский, случайно пришедший в кино из литературы...»^{*} И как всегда, немного лукавил: когда случай ложится на судьбу, она не остается к нему безучастной.

Было ли случайным, что в стенах Зубовского особняка в 1925 г. появился Кинокомитет? Отчасти, да – ситуативно. По воле случая председатель театрального отдела А.А.Гвоздев во время зарубежной командировки заглянул на Берлинскую осеннюю киновыставку, и это послужило толчком. 19 декабря 1925 г. А.А.Гвоздев выступил в своем отделе с отчетным докладом «Кино в Германии», что опять-таки оказалось поводом к широкому обсуждению перспектив изучения кино в рамках единого морфологического принципа, который всегда витал в стенах Зубовского дома, но с приходом опоязовцев утвердился и заметно усилился.

Это явствует, в частности, из предисловия В.П.Зубова к коллективной монографии «Задачи и методы изучения искусств», вышедшей в 1924 г. (последнее призубовское издание): «...После того, как со всех точек зрения исследованы причинные связи в создании тех или иных художественных форм, как чистый субстрат научной работы должна остаться кривая исторической эволюции формы, потому что в искусстве нет ничего вне формы, и все неформальное, что в него вкладывается, проходит через форму, в нее претворяется. Как носитель этого метода Институт имеет свое определенное и единственно ему принадлежащее место»^{**}. Влияние «формальной школы» в такой аргументации основополагающего подхода к изучению искусств достаточно очевидно.

Итак, все сошлось в стенах Зубовского особняка. Кинокомитет с момента его появления притягивал к себе театроведов (в большинстве – филологов по образованию), словесников, эстетиков и социологов. Они рассматривали кино как естественно возникшее звено в процессе культурной эволюции. Им не терпелось прежде всего прощупать связи нового феномена с традициями признанных культурных рядов.

* Цит. по: Шкловский В.Б. За 60 лет. С. 513.

** Зубов В.П. Вместо предисловия // Задачи и методы изучения искусств. С. 6.

Да и могло ли быть иначе? Могла ли «формальная школа» не опробовать свой метод в материале, словно бы специально для того подготовленном? Мало того, что они были живыми свидетелями чрезвычайно динамичной эволюции кинематографа, современниками становления кино как искусства. Их привлекала к тому же особая обнаженность знаковой системы немого кино. В этой системе – в отличие от литературной – структурные связи представлялись значительно более ясными и осязаемыми, их функциональность казалась более выраженной. То был особый тип условности, доступный зрительскому восприятию, открытый исследовательскому скальпелю.

Впрочем, по отношению к кинематографу мэтры «формальной школы» выступали не только в роли исследователей. Они вовсе не были сторонними наблюдателями, пришельцами извне, поскольку все – правда, в разной степени – участвовали в кинопроцессе. Причин тому множество – от общекультурных, связанных с атмосферой времени, побуждавшей к активному созиданию «новой» культуры, до чисто личных, житейских. Так или иначе, Шкловский и Тынянов практически одновременно включились в сценарную работу – Шкловский на московской кинофабрике, Тынянов на ленинградской. Уже осенью 1925 г., то есть до того, как начал действовать Кинокомитет, Ю.Н.Тынянов получил заказ на сценарий по повести Гоголя «Шинель». После призыва «Литература – в кино!» о работе для кинематографа подумывал и Б.М.Эйхенбаум (запись в дневнике от 29 ноября 1925 г.^{*}), даже пытался писать сценарии, но неудачно.

А в жизни Тынянова 1925 г. вообще был особенным. По инициативе К.И.Чуковского в план издательства «Кубуч» была включена маленькая детская книжка о Кюхельбекере. И Тынянов с фантастической легкостью почти набело написал свой первый роман, который к концу года (возможно ли такое?) уже был опубликован. Так неожиданно для себя, для своих учеников профессор Зубовского института стал романистом. В это же самое время он, как мальчишка, заболел кинематографом, что вызвало открытое недовольство в стане участников словесного семинара, которым руководили Тынянов и Эйхенбаум (семинаристы дружно осуждали «неприличную киноманию», свидетельствовавшую, как они считали, о неуважении к науке^{**}).

Зимой 1926 г., как бы между прочим, он пробует у В.Р.Гардина на роль Пушкина (как и Е.Червяков, исполнивший эту роль в фильме «Поэт и царь», Тынянов обращал внимание многих несомненным внешним сходством с Пушкиным). Зимой и весну 1926 г. он делил между Институтом и кинофабрикой, где полным ходом шли съемки фэксовской «Шинели». Параллельно он вместе с Ю.Г.Оксманом (старый университетский товарищ и коллега по разряду истории словесных искусств в Зу-

* См.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 550.

** См.: Гинзбург Л.Я. Записи 20–30-х годов. Из неопубликованного // Новый мир. 1992. № 6. С. 155.

бовском) уже писал следующий сценарий для фэксов. 24 января 1926 г. К.И.Чуковский фиксировал в дневнике: «...К Тынянову – зашел для души. <...> Такой же энергичный, творческий, отлично вооруженный. Прочитал мне сценарий “S.V.D.” (*Союз великого дела*). Очень кинематографично, остроумно»^{*}.

К маю 1926 г. «Шинель» была закончена и выпущена на экран. Основой киновариации на темы «Петербургских повестей» стал прием гротескной гиперболизации, открытый давним опоязовским сочинением Б.М.Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя». По Эйхенбауму, гротеск требует чрезвычайной, фантастической замкнутости описываемого положения в отгороженном от реальности мире искусственных переживаний – не для чего иного, как «для *игры с реальностью*, для разложения и свободного перемещения ее элементов»^{**}. Тынянов внес в эту трактовку коррективы, отражавшие его точку зрения на гиперболизм, свойственный образной системе Гоголя. У Тынянова сама реальность оказывается вписанной в гротеск. Обнаженный анализом Эйхенбаума мимико-декламационный сказ «Шинели» Тынянов сопрягал с заведомой эксцентричностью режиссуры и актерской игры, с монтажной экспрессией фэксовской школы.

«Киноповесть в манере Гоголя» (тыняновский подзаголовок «Шинели») была экспериментом, который имел не только художественное, но и чисто теоретическое значение. Она осталась, по-видимому, единственной в своем роде кинематографической формализацией данных двойного литературоведческого анализа. Фэксовская «Шинель» стилизовала авторский замысел, стиль и самый жанр первоисточника, выстроив киносюжет стилистическими средствами, игравшими – по Тынянову – роль смысловых факторов в системе кинематографической образности.

По ходу работы над «Шинелью» (а Тынянов принимал непосредственное участие и в съемках, и в монтаже, о чем свидетельствуют воспоминания Г.М.Козинцева^{***}) в ленинградской газете «Кино» появились две особо значимые, несмотря на их краткость, статьи – «О сценарии» и «О сюжете и фабуле в кино». Ю.Ван-Везен за ненадобностью отошел в тень. В этом же году с программными статьями в кинопрессе выступают Б.М.Эйхенбаум, Б.В.Казанский, А.И.Пиотровский и, конечно же, В.Б.Шкловский – то есть весь формирующийся костяк «Поэтики кино».

Будучи рафинированными теоретиками, они любили широкого читателя и постоянно стремились его воспитывать и образовывать (отсю-

* Чуковский К.И. Дневник. 1901–1929. С. 361.

** См.: Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л.: Худож. лит. 1969. С. 322.

*** См.: Козинцев Г.М. Тынянов в кино // Воспоминания о Ю.Тынянове. Портреты и встречи. М.: Сов. писатель. 1983. С. 262.

да – темы публикаций: «Кинокультура» Б.Эйхенбаума, «Не кинограмма, а кинокультура» Ю.Тынянова и т.д.). Впрочем, рафинированными теоретиками они стали по преимуществу в легенде о «формальной школе». А тогда почтенный профессор и начинающий, но уже удостоенный горьковской похвалы романист (един в двух лицах Тынянов) с великим усердием отработывал на кинофабрике специфику формального метода в кино.

Еще в 1924 г. он утверждал, что кино – это искусство; если бы думал иначе, то, верно, не пришел бы на кинофабрику. Но если в 1924 г. в определении вида он исходил из того, что кино – искусство абстрактного слова, теперь водоразделом для размежевания с «соседними» искусствами (живописью, театром, литературой) служат опорные у формалистов понятия фабулы, сюжета, жанра и стиля. «...Литературные приемы и стили могут быть только возбудителями, ферментами для приемов и стилей кино (разумеется, не всякие литературные приемы; и разумеется, не всякий “классик” может дать материал для кино). Кино может давать *аналогию* литературного стиля в своем плане». Это из статьи «О сценарии», построенной на личном опыте общения с любимым классиком. Тот же опыт привел Тынянова к заключению, что в триаде «сюжет – фабула – стиль» равнодействующей силой является сюжет. «Сюжет же – это общая динамика вещи, которая складывается из *взаимодействия* между движением фабулы и движением – нарастанием и спадами стилевых масс». Ну, а что касается жанра, то «жанр кино либо оправдывает фабулу, либо делает ее неправдоподобной».

Однако пока все это только эскизы, творческая лаборатория. Но уже в июле 1926 г., как явствует из переписки Б.М.Эйхенбаума и В.Б.Шкловского, сложился замысел «Поэтики кино», определились, как тогда бывало, очень сжатые сроки, которые в то время железно выдерживались не только авторами, но также издательством и даже типографией. 22 марта 1927 г. сборник был сдан в набор и в том же году вышел в свет (8 апреля 1927 г. редактор «Поэтики кино» Б.М.Эйхенбаум уверял Шкловского, что сборник должен выйти к 15 апреля)****.

Между тем в марте 1927 г. в Зубовском особняке торжественно отмечали пятнадцатилетие Российского, тогда, впрочем, уже Государственного института истории искусств. Юбилей был включен в общую череду празднеств, приуроченных к главному событию того года – десятилетию Октябрьской революции. Как положено, научные доклады, спешное завершение итоговых изданий, официальные чествования и отклики

* Тынянов Ю.Н. О сценарии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 324.

** Тынянов Ю.Н. О сюжете и фабуле в кино // Там же. С. 325.

*** Тынянов Ю.Н. О сценарии // Там же. С. 324.

**** См.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 552. Здесь же – ссылка на фонд хранения писем Эйхенбаума в РГАЛИ.

в прессе. Праздновали помпезно, без лихой карнавальности, настоящей на былом энтузиазме и зубовских традициях.

«Поэтика кино» не вписывалась, скорее, выпадала из обоймы юбилейных институтских изданий. Выход сборника наложился на события иного, совсем не юбилейного свойства. Но в странном калейдоскопе переплелись и фантастическим образом смешались факты, казалось бы, противоречивые и взаимоисключающие, что в общем-то соответствовало если не духу, то стилю времени.

6 марта 1927 г. Тынянов выступил на очередном диспуте о формальном методе в здании Тенишевского училища. 29 марта на открытом заседании Отдела словесных искусств, посвященном 15-тилетию Института, Эйхенбаум сделал доклад о литературном быте, Тынянов – о литературной эволюции. Оба излагали квинтэссенцию своего продвижения в русле формального метода на тот день и час... А 9 апреля 1927 г. состоялось решение об упразднении литературного отдела в Ленинградском университете.

В опубликованных недавно записях Л.Я.Гинзбург – из тех, что она не печатала при жизни, – коротко зафиксирован один сиюминутный отклик, или, как говорят эксперты, след происшедшего.

«Москва приступила к ликвидации литературоведения в ЛГУ.

Рассказывают, что Тынянов сказал: я горжусь тем, что из-за двух формалистов сочли возможным разгромить лучший университет России»^{*}.

«Поэтика кино» был поступком гораздо в большей степени, нежели раннеопоязовская «Поэтика»: регламентированность гуманитарной науки в 1926–1927 гг. не шла ни в какое сравнение с 1919 г. Нужно было иметь немало мужества, чтобы в тех шквальных условиях открыто заявить свою непреодоленную приверженность опоязовским идеям. Это они сделали: уже в названии был очевидный отсыл к раннеопоязовскому сборнику «Поэтика».

Сколь шатким было их положение, ясно из мажорно-безграмотного предисловия к «Поэтике кино» за подписью К.Шутко, партийного функционера, занимавшего тогда видный пост в Госкино (он был женат на Н.Ф.Агаджановой, сценаристе «Броненосца “Потемкин”»). Набор огульных выпадов и ярлыков слабо вязался с традиционной функцией предисловия. «Лучше еще год не обзаводиться каким ни на есть кинозаконником, а зарыться поосновательнее в дебри кинематографического явления, становясь перед ним без готовой терминологии, часто чужеродной ему <...> И может быть, окажется, что для создания киношеши потребуется не “поэтика”, а всеохватывающая воинствующая теоретика, точно и беспощадно вытравливающая из практического обихода всю за-

^{*} Гинзбург Л.Я. Записи 20–30-х годов. Из неопубликованного. С. 158.

валь схоластической формалистики» (с. 8–9; 12). Из-под колпака явно торчали длинные уши.

В то время освободившееся зубовское кресло занимал Федор Иванович Шмидт (Л.В.Успенский впоследствии характеризовал его как красная, любителя сорвать дешевые аплодисменты у студенческой аудитории.) Будучи по преимуществу историком русского изобразительного искусства XVII в., он по-своему поддерживал идею морфологического единства художественных форм, поскольку в душе был классификатором. По его инициативе в Институте начались затяжные диспуты о принципах классификации в искусствоведении. Но благодаря участию Н.Э.Радлова, Б.В.Казанского, А.В.Финагина, И.И.Соллертинского «всеохватывающей воинствующей теоретикой» на этих диспутах не пахло. До нее еще не дошел черед.

«Как страшна была жизнь *превращаемых*, жизнь тех из двадцатых годов, у которых перемешалась кровь!

Они чувствовали на себе опыты, направляемые чужой рукой, пальцы которой не дрогнут.

Время бродило.

Всегда в крови бродит время, у каждого периода есть свой вид брожения.

<...>

Запах самых тонких духов закрепляется на разложении, на отбросе (амбра – отброс морского животного), и самый тонкий запах ближе всего к вони.

Вот – уже в наши дни поэты забыли даже о духах и продают самые отбросы за благоухание.

В этот день я отодвинул рукой запах духов и отбросов. Старый азиатский укус лежит в моих венах, и кровь пробирается медленно, как бы сквозь пустоты разоренных империй».

Эти строки из пролога к роману «Смерть Вазир-Мухтара» были написаны не позднее 1926 г., т.к. с начала 1927 г. роман уже начал публиковаться в журнале «Звезда». Строки, напрямую относившиеся к отечественной истории XIX в., продиктованы историческим пульсом времени, стоявшего на дворе. Недаром Тынянов недвусмысленно начинает говорить от первого лица («уже в наши дни», «я отодвинул», «в моих венах»).... Впрочем, время тогда вовсе не стояло: оно двигало судьбами людей и не просто бродило, а билось в крови. Иначе – откуда бы взяться

* См.: Успенский Л.В. Абсолютный вкус // Воспоминания о Тынянове. Портреты и встречи. С. 112.

** Тынянов Ю.Н. Смерть Вазир-Мухтара // Тынянов Ю.Н. Сочинения. В 3-х т. М.: Терра. 1994. Т. 2. С. 11–12.

такому проникновению в суть происходящего, в тайные пружины, направлявшие течение событий в некое заданное русло?

Между тем *жизнь превращаемых*, тех самых, у которых *перемещалась кровь*, шла на глаза. Да и сами они – разве не ощущали себя зажатými в тисках, то сжимавшихся, то чуточку ослабевающих, но не отпускаящих на волю? (Только – на покаяние.) Тынянов, называвший себя «детерминистом» – в отличие от «конструктивиста» Шкловского, – сказал как-то в кругу друзей и учеников: «Я чувствую, что жизнь переплещивается через меня. Я чувствую, как меня делает история». Он не вкладывал в это негативного оттенка, просто констатировал факт, и даже не без гордости. Но факт был общезначим. Жизнь переплещивалась через его поколение, и самых лучших, самых талантливых история тоже умело делала под себя.

Зубовский особняк уже не был тем благодатным островком спасения, цитаделью всепобеждающего гуманитарного содружества. Государственный институт истории искусств не мог остаться в стороне от набравшего обороты гонения на формалистов.

Все больше отходил от Института Тынянов – под предлогом болезни, писательских и киношных (сценарных, студийных) дел. Распался семинар словесников, любимое детище Эйхенбаума и Тынянова, которым они вместе руководили на протяжении трех лет (неофициально участники семинара, в числе которых были Б.Бухштаб, Л.Гинзбург, В.Каверин, Н.Коварский, Н.Степанов, называли свое сообщество Бумтрестом – от шутливой прозвища Бум, данного Б.М.Эйхенбауму).

Распаду семинара предшествовал эпизод, о котором рассказала Л.Я.Гинзбург. Эйхенбаум вынес на обсуждение семинара свою теорию «литературного быта». Участники семинара встретили ее с холодным недоброжелательством. И тогда Борис Михайлович Эйхенбаум якобы сказал свое последнее слово: «Семинарий проявил полное единодушие. Я – в ужасном положении. Но положение могло быть еще ужаснее. Представьте себе, что так лет через пять вы начали бы говорить какие-нибудь там новые, смелые вещи, и я бы вас не понимал. Ведь это было бы ужасно! К счастью – сегодня все получилось наоборот!»**

«Мэтр» оказался на высоте, достойной его опоязовского прошлого. А ученики, как это нередко бывает, сочли его идеи чересчур завиральными.

Впрочем, случались и всплески, сулившие, казалось, какую-то перспективу. Так, после выхода в свет «Поэтика кино» получила немедленный отклик у членов Пражского лингвистического кружка (Р.Якобсона, Я.Мукаржовского и др.), с которыми ленинградская школа

* См.: Гинзбург Л.Я. Тынянов-литературовед // Гинзбург Л.Я. О старом и новом. С. 309.

** Гинзбург Л.Я. Тынянов-литературовед // Гинзбург Л.Я. О старом и новом. С. 306.

поддерживала тогда весьма тесную связь. Сорок лет спустя в интервью для итальянского киножурнала Р.О.Якобсон вспоминал, что прочитал сборник, как только он вышел из печати, и был поражен статьями Эйхенбаума и Тынянова*. К Эйхенбауму, правда, имелись кое-какие претензии. У Якобсона было собственное понятие о семиотической иерархии.

На исходе осени 1928 г. были предприняты последние героические усилия по возрождению ОПОЯЗа. Ю.Н.Тынянов, выехавший для лечения за границу, встретился в Праге с Р.О.Якобсоном. Вдвоем выработали тезисы («опоязисы») «Проблемы изучения литературы и языка», предназначенные стать платформой нового ОПОЯЗа. К переговорам и предварительным обсуждениям подключились В.Б.Шкловский, Б.М.Эйхенбаум, С.И.Бернштейн, Б.В.Томашевский, Е.Д.Поливанов.

Разумеется, новой консолидации не получилось. Осталась только опубликованная журналом «Новый Лэф» совместная работа Тынянова и Якобсона, не единственная в практике старых опоязовцев (чаще других с совместными штудиями выступали лингвисты). Но именно «опоязисы» обозначили некий трагический рубеж в судьбе Ю.Н.Тынянова да и всей «русской формальной школы». Об этом с не свойственной жанру эмоциональностью писали в комментариях к тезисам А.П. и М.О.Чудаковы и Е.А.Тоддес: «Для Тынянова тезисы стали последней чисто методологической работой. Его деятельность в 30-х годах пошла по иному руслу, приобретая свойства традиционного академизма, против которого он столь остро выступал ранее. Это противоречие, возникшее к началу 30-х годов на вневеличных основаниях, сплелось с глубоко личными коллизиями – между наукой и художественной прозой, неустанной работой и болезнью – и обусловило скрытый внутренний драматизм биографии Тынянова**».

Конечно, личные коллизии оказали влияние на судьбу Ю.Н.Тынянова, равно как и на судьбы его друзей. И все-таки личные причины не были главными, не они провоцировали кризис формального метода, крушение надежд и эфемерных иллюзий, державших до поры старую опоязовскую связку. М.О.Чудакова ближе других подошла к нелегкому этическому вопросу о поведенческих мотивах, обусловивших исчерпанность формального поиска. «Обстоятельства социального порядка во второй половине 20-х годов поставили таких вдумчивых участников культурного процесса, какими были Эйхенбаум и его друзья, перед необходимостью выбора жизнеповедения. <...> Поведение в социуме ста-

* См.: Киноведческие записки. 1989. № 4. С. 54–55.

** См.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 535.

ло проблемой, оно было связано с активным выбором нравственно-самосохранных ориентиров...»

Итак, обстоятельства диктовали выбор, навязывая даже самым вдумчивым участникам культурного процесса определенную модель жизнеповедения. Возможности маневра при этом ограничивались до минимума.

Чем оборачивалось это на практике, показывает характерный инцидент, случившийся в Кинокомитете во второй половине 1927 г. Тогда появилась на свет докладная записка от «группы сотрудников» словесного отдела. Группу составили Б.М.Эйхенбаум, Ю.Н.Тынянов, Б.В.Казанский, а также Ю.Г.Оксман и С.Д.Балухатый*. Воспротивившись «традиционным» театроведческим влияниям, «группа сотрудников» провозгласила борьбу «за освобождение от театральных предпосылок».

Авторы записки настаивали на синтетической природе киноискусства, напоминали о формальных (морфологических) корнях, сближающих кино с изобразительным и словесным искусством. С изобразительным – через фотографию и экранную изобразительность, а со словесным – через повествовательность и сюжетное построение. Театральность же трактовалась как «посредствующая, служебная стадия»; в процессе создания фильма театральность подлежала кардинальной переработке «по собственным законам экранной изобразительности».

По существу, это был экстракт идей, изложенных в статье Б.В.Казанского «Природа кино». Подобные идеи пользовались популярностью в Кинокомитете, поскольку морфологический принцип изучения искусств изначально являлся краеугольным камнем Российского института истории искусств. В этом смысле авторы докладной записки как бы ломались в открытую дверь. Кинокомитет не имел жесткого регламента, в чем была немалая заслуга Алексея Александровича Гвоздева, возглавлявшего и Кинокомитет, и театральный отдел в целом. В работе Кинокомитета всегда участвовали не только театроведы, но – заинтересованные представители буквально всех гуманитарных направлений. Так что, судя по всему, докладная записка преследовала чисто организационную цель: обособив Кинокомитет от театрального отдела, превратить его в межразрядное общеинститутское объединение.

Возможно, этот демарш был актом отчаяния. По сути, записка содержала здравую мысль, но по форме это была, увы, докладная записка. А ведь они всю жизнь с таким пиететом относились к форме, к стилю своего жизненного поведения (недаром Шкловский называл маркизом

* Чудакова М.О. Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова // Тыняновский сборник. Вторые тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1986. С. 124.

** См.: Из истории «Ленфильма»: Статьи, воспоминания, документы. 1920-е годы. Вып. 1. Л.: Искусство. 1968. С. 251–252.

бедствовавшего Эйхенбаума, выделявшегося, по общему мнению, особой шепетильностью).

Нелепое прощание «мэтров» с Зубовским особняком было под стать наступавшим смутным временам. Кончилось пиршество ума, они вышли на тропу необратимых перемен, о которых с трезвой беспощадностью сказано у М.О.Чудаковой: «В 30-е годы их теоретические поиски потеряли определенность, равно как и окончательно исчерпалась их коллективность, а научное единство осталось только прошлым фактом их биографии»^{*}.

Существуют и еще более радикальные суждения. Так, М.Б.Ямпольский, интерпретируя киноконцепции «мэтров» (от ранних работ Шкловского 1923 г. до «Поэтики кино»), выразил большие сомнения по поводу единства и «теоретической общности» опоязовской киномысли. Поскольку-де к вопросу о первичном семиозисе в кинематографе «мэтры» подходили подчас с прямо противоположных позиций. «Это различие подходов к одной из основных проблем киномысли требует корректив в оценке кинотеории ОПОЯЗа как единого целого. В своих фундаментальных семиотических предпосылках такая единая теория так и не сложилась, хотя тенденция к сближению различных позиций наблюдалась...»^{**}

Что можно сказать? Разница подходов и позиций едва ли служит достаточным основанием для того, чтобы опровергать наличие единой кинотеории, тем более, что речь идет о движении взглядов во времени, а не только о естественных индивидуальных отличиях.

В действительности вклад «мэтров» в кинотеорию был и шире, и в то же время легче, если угодно – полётней «фундаментальных семиотических предпосылок». Хотя предпосылки, без сомнения, были, как был и системно-структурный анализ – не столько даже кинотекста, как самой поэтики немного кино. Было и другое, оставшееся до времени за гранью восприятия учеников: кинематограф явился для них новой ипостасью существования, новым объектом, который почти произвольно попал в орбиту формальной методологии. И еще одна немаловажная подробность: они размышляли над теорией кино, будучи непосредственными участниками процесса. То была дань некой синкретической слитности концептуального знания с жизнью в искусстве (явление, вообще говоря, особо влиятельное в послереволюционные годы и в начале 20-х, в пору их опоязовской молодости).

* Чудакова М.О. Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова. С. 131.

** Ямпольский М.Б. «Смысловая вещь» в кинотеории ОПОЯЗа // Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. Рига: Зинатне. 1988. С. 117.

Достраивая фундаментальные предпосылки, нынешние теоретики подчас невольно или же вольно отвлекаются от суровой социальной почвы. А между тем и фундаментальные предпосылки, и все научные и творческие рефлексии «мэтров», равно как и психологические мотивы их поведения, были необратимо заземлены в социальную ситуацию. Об этом с предельной искренностью успела поведать Лидия Яковлевна Гинзбург. «Говорю вам: никаких иллюзий – никому даром ничего не прошло», – таким был лейтмотив ее выступления на Третьих тыняновских чтениях, состоявшихся в городе Резекне (Латвия), на родине Тынянова, в мае – июне 1986 г.

«Мое поколение и мой круг прошли через разные стадии – всегда под сильнейшим давлением времени... Двадцатые годы – для меня это Институт истории искусств, приобщение к культурно-историческому течению, будто бы противостоявшему эпохе, на самом деле порожденному эпохой.

Опоязовское течение в широком смысле (гораздо более широком, чем опоязовцы и их ученики) было частью антисимволистической реакции (от футуристов и акмеистов до обериутов) на культуру начала века. Как и вся противусимволистическая реакция, формализм многому учился и научился у символистов. Формализм быстро и в основном изнутри распался как догма, но как фермент он продолжал работать впрок. Эпохален формализм еще тем, что в своей склонности к аналитическому разъятию он был неузнанным двойником исторического и социологического анализа. Антиподом и двойником – что как-то увязывалось в большом культурном развороте»**.

Объявляя формализм неузнанным двойником и антиподом исторического и социологического анализа, Л.Я.Гинзбург не льстила своим учителям и не дезавуировала их; она лишь констатировала конкретную социальную обусловленность методов гуманитарной науки (вероятно, это и есть та земляная почва, оторваться от которой можно только с корнями).

Вопрос о том, была ли опоязовская кинотеория единой, раздробленной или не вполне сложившейся в «фундаментальных семиотических предпосылках», снимается самим фактом создания «Поэтики кино», не оставившей своим влиянием дальнейший ход киноведческой мысли.

Когда-то Г.М.Козинцев, постоянно вороживший над прошлым, над развитием художественной и культурной жизни 20-х гг., ее перипетиями и последующими толкованиями, записал: «Слова и дела имеют свои судьбы; отношение между словами и делами в искусстве не просто. В словах многое существует между строк. интонация может изменить

* См.: Гинзбург Л.Я. «И заодно с правопорядком...» // Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. С. 228.

** Там же. С. 230.

смысл. Все неотрывно от своего времени, многое, переходя в иное время, меняет черты, однако существо противоречия не снято, движение, начатое давно, – продолжается. И слова и дела вступают в новые отношения»^{*}.

Пожалуй, к этому во многом и сводятся нынешние сомнения по поводу «Поэтики кино»: продолжается ли давно начатое движение? Продолжались ли его подспудные токи – несмотря на очевидный, исторически зафиксированный финал, к которому пришли деятели ОПЯЗа и «русской формальной школы»?..

^{*} Козинцев Г.М. Подготовительные материалы ко 2-му изданию «Глубокого экрана» // Козинцев Г.М. Собр. соч.: В 5 т. Л.: Искусство. 1982. Т. 1. С. 330.

В стиле Эйхенбаума

Стиль научного творчества

Свою статью, по сути открывающую «Поэтику кино» (предисловие К.Шутко не в счет), Борис Эйхенбаум назвал «Проблемы киностилистики». В заголовок вынесено понятие, которое сегодня практически отсутствует в повседневном терминологическом словаре киноведа: *киностилистика*. Ныне говорят и пишут о стиле того или иного режиссера или фильма, о преобладающей стилистике киноискусства различных периодов, – но не о «стиле кино», не о «киностилистике».

Между тем понятие «киностилистика», не бывшее общеупотребительным в кинотеории и семьдесят лет назад, для авторов «Поэтики кино», связанных с «формальной школой», с идеями ОПОЯЗа, обладало особым значением. Возникший на почве литературоведения, «формальный метод» переходил на новые рубежи, и экспансия начиналась с терминологии. Категория киностилистики вбирала концептуально важные для «формалистов» смыслы. С одной стороны, понятие стиля, перенесившееся в кинематографическое пространство, знаменовало приобщение кино к сонму искусств, словно бы узаконивало технического «бастарда», чей эстетический статус еще не определился. С другой стороны, сочленением идущего от традиционного искусствознания и эстетики понятия стиля с понятием кино акцентировалась принципиальная новизна феномена киноискусства. Категория киностилистики, стало быть, вводилась как программная, установочная для подхода «формальной школы» к явлению кино, вбирая в себя представления как об особом, специфическом материале киноискусства, так и о присущих только кино способах обработки этого материала: о *кинематографичности* – и о вырастающих на основе кинематографичности выразительных средствах, способных создать целостную систему *стиля*.

Для своего времени заглавное понятие статьи Эйхенбаума несло в себе и определенный полемический заряд. Во второй половине 20-х гг. кино еще не утвердилось в качестве искусства «по определению», и термин «киностилистика» кому-то мог казаться произвольным. Мера киностилистики также в определенной степени противостояла распространенному тогда взгляду на кино как на репрезентатора «видимого человека», «видимой вещи» (Бела Балаш).

«Нерешенное состояние» кино, молодость кинотеории, еще не работавшей своего категориального аппарата, и, конечно (не в послед-

ною очередь!), несякнувшие споры вокруг «формальной школы» – все это, казалось бы, предопределяло полемический характер статьи, посвященной проблемам киностилистики. Полемикую провоцировал сам дух 20-х гг. В том же 27 г., когда вышла «Поэтика кино», Эйхенбаум признавался, что научные принципы «в целях пропаганды и противоположения»^{*} приобретали характер лозунгов, парадоксально заострялись.

Нет ничего удивительного в том, что современный читатель, приступающий к статье Эйхенбаума с мыслью погрузиться в типичный текст «русского формалиста», одного из видных деятелей ОПОЯЗа, с ожиданием услышать в строках академической работы отзвуки конфликтных 20-х гг., найдет то, что искал, и услышит то, что ожидал. По страницам «Проблем киностилистики» проходит череда бинарных оппозиций (природа – быт; быт – искусство; материал – конструкция; язык практический – язык поэтический; фотография – кино...). – Это одно из отражений тех принципиальных черт научного мышления, которые для позднейших семиотиков явились основанием видеть в «русских формалистах» своих учителей и предшественников. Тут можно обнаружить и легкий след *бинарности* иного рода, которую Ю.М.Лотман считал принадлежностью и выражением своеобразия русского менталитета и вообще русской культуры («Культура и взрыв»)^{**}.

Но если отрешиться от первоначальной установки «на 20-е годы», на «формализм», внимание со специфической бинарности конфликтных 20-х гг. (иначе говоря, альтернативной манеры мышления: «либо – либо») перейдет на другое. Замечательна и примечательна как раз сглаженность тона «пропаганды и противоположения». Яркость парадоксальных заострений мы найдем у других авторов «Поэтики». Здесь же они приглушены тональностью благородного петербургского академизма. Научные принципы не только беспрекословно берут верх над лозунгами, в большинстве случаев они вообще обходятся без продиктованной временем полемичности, позволяя себе быть самими собой.

Чем дальше продвигаешься не только вдоль текста «Проблем киностилистики», но и в глубь текста, тем ошутимее становится некая его «добавочная ценность» – автором не расчисленная, не замышленная и потому особенно важная. Она словно надстраивается поверх несомненного научного значения статьи непосредственно для истории кино, истории теории кино, для развития киномысли и, шире, сегодняшней эстетики. Одни идеи статьи ушли, унесенные ветром времени, другие остались, третьи и сегодня кажутся прозрением будущего. Но сама их классифика-

* Эйхенбаум Б.М. Литература. Л.: Прибой, 1927. С.132.

** См.: Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис. 1992.

ция, оценка – это представляется бесспорным – невозможна без учета того, что следует определить как *стиль Эйхенбаума*.

У Эйхенбаума, пожалуй, с наибольшей полнотой и последовательностью выражена одна из важнейших, если не самая важная особенность «русского формализма» как общекультурного явления, которую, как правило, не замечали или не хотели замечать ни адепты, ни критики и хулители «формальной школы», – укорененность в традиционную культуру.

Современниками «формалисты» воспринимались прежде всего как научный авангард; а ретроспективно, по прошествии времени, все более очевидно, что их авангардизм нераздельно сочетался с культурной традицией. Это существеннейшее обстоятельство по-своему выразилось в характере научного творчества каждого из участников «формальной школы»; оно наложило свою печать и на индивидуальный стиль Эйхенбаума.

Говоря о стиле Эйхенбаума, мы имеем в виду стиль научного творчества, который не равен ни литературному, ни чисто научно-профессиональному стилю. Приплюсуем сюда способ научного мышления, стиль научной методологии; добавим стиль профессионального и человеческого общения...

Однако простая сумма не дает искомого результата. Сам Эйхенбаум определял стиль как *интуицию целостного бытия*. Ко всему вышеперечисленному, таким образом, надо приложить еще биографические перипетии, обстоятельства времени, повороты судьбы, свойства натуры и ума, индивидуальную психологию. Это и многое другое, пропущенное через личность, через прирожденные качества характера, наверное, и создает особый тип научного творчества, интегрируется в *стиль* творческой личности.

Временник

В 1921 г. в Петербурге издательством «Картонный домик» была выпущена книга «Об Александре Блоке». Венок к свежему надгробию поэта сложился из статей Б.Энгельгардта, Б.Эйхенбаума, В.Жирмунского, Ю.Верховского, В.Пяста, Ю.Тынянова, А.Слонимского, Н.Анциферова. Имена, вошедшие в петербургскую культуру и оставшиеся в ней, – от потомка первых польских королей Пяста до «безродных» Жирмунского, Эйхенбаума, Тынянова... Вместе с коренными петербуржцами вчерашние провинциалы, преодолевшие черту оседлости, выходяцы из южных и западных губерний. Но все рядом и равноправно: то, что их объединяет, гораздо сильнее и существеннее того, что их отличает друг от друга. Все они – петербургские интеллигенты дореволюционной складки, перешагнувшие роковую черту 17 года. Это означало – как бы ни различалась их деятельность и судьба – общую задачу культурного миссионерства, сходное чувство времени.

...Но послушаем Бориса Эйхенбаума: «...Не будем лицемерить над свежей могилой. Предоставим это тем, ремесло которых – встречать появление поэта жестоким смехом, а провожать его прах – сентиментальными слезами. Мы не смеялись – и мы не плачем, потому что живем и умираем среди железного века, когда – не до слез. Смерть сдружилась с нами – будем держать себя с достоинством перед лицом этого молчаливого друга. Потому что иной друг суровее всякого врага. Потому что с таким другом надо уметь бороться»*.

Тут не картинная мрачность молодого романтика: Борису Эйхенбауму 35 лет, он приват-доцент Петербургского университета. Не романтический плащ, не трагическая поза. Тут нечто совсем иное. Отчетливо звучит интонация спокойного – можно сказать, аристократического стоицизма. Ключевое слово приведенного высказывания – *достоинство*. Дружба со смертью осмыслялась как предлагаемые обстоятельства и повседневного существования, и жизненного предназначения... «Притворяться не погибшим» (по-блоковски) больше не требовалось. Такова была общераспространенная форма жизни интеллигенции – творческой интеллигенции в особенности, определяемая постоянным присутствием странного «друга».

В 20-е гг. в приятельской среде Эйхенбаума, поддразнивая, называли маркизом. Не будем гадать, какие намеки стояли на втором плане этого дружеского прозвания, этого титула, ассоциирующегося с галантным XVIII в. На первом же плане шуточный титул, удостоверяя принадлежность Эйхенбаума к аристократии духа, выражал и некоторые своеобразные черты его личности, отмечаемые всеми, кто знал его близко: ироничность, скептицизм, артистизм – и вбирающее в себя все это никогда не покидавшее его чувство собственного достоинства (конечно, ничего общего не имеющее с высокомерием, с надутой важностью, презирающей чужое мнение надменностью).

Вот каким предстал «маркиз Эйхенбаум» взору Нины Берберовой, перед эмиграцией слушавшей его лекции: «Наступила осень, начались лекции в Зубовском институте... Словесное отделение помещалось на Галерной, сейчас же за аркой, аудитории были небольшие, там мы теснились, голодные и холодные, вокруг столов... Томашевский, Эйхенбаум, Бернштейн, другие... О стихах, о слове, о звуке, о языке, о Пушкине, о современной поэзии; восемнадцатый век, Тютчев... С.И.Бернштейн крутит “козьи ножки” особого фасона... Томашевский весь в заплатах, с опухшими глазами. Эйхенбаум с подвязанными веревкой подошвами, прозрачный от голода. Молодой Толстой, Флобер, Стендаль...»**

* Эйхенбаум Б.М. Судьба Блока // Об Александре Блоке. Пб.: Картонный домик, 1921. С. 41.

** Берберова Н.Н. Курсив мой. Автобиография. М.: Согласие. 1996. С. 158.

Маркиз с подвязанными веревкой подошвами, читающий лекции о Стендале и Флобере в замерзшем Петербурге, еще не привыкшем к названию Ленинград; 20-е гг. вообще были парадоксальны, – а Эйхенбаум одна из самых парадоксальных фигур своего круга.

Относящуюся к тому времени книгу Эйхенбаума о Лермонтове позднейший исследователь, высоко оценивая ее научное значение, назвал «на редкость талантливой, скептически-холодной»^{*}. А холодно-скептический – и научный, и личный – тон как будто вовсе не сочетается не только с горячей патетикой 20-х, но и с некоторыми фактами биографии и автобиографическими признаниями Эйхенбаума, которые он сделал на пороге своего сорокалетия в книге «Мой современник»^{**}. (Своеобразно и очень характерно для стиля Эйхенбаума избрана для этой книги форма, воскрешающая традицию XVIII в., – журнал, написанный одним автором: тут рядом с молодыми стихами научные статьи, полемические и критические заметки, биографические признания.) Эйхенбаум вспоминал, что пришел в науку с опытом романтических неудач: отметим эпитет «романтический». Романтическим было и само название художественной автобиографии, помещенной в «Моем современнике»: «По мостам и проспектам». Мосты и проспекты – петербургские; Петербург являлся населенным тенями и звучащими легендами, к нему прилагалось определение «магический». И в самих биографических фактах, и в самом перечне «романтических неудач» мы встречаем все то же парадоксальное соединение контрастов, противоположностей: выбор «серьезной профессии» врача, учеба в Военно-медицинской академии – и стихотворство; упорные занятия анатомией в Вольной академии Лесгафта – и страстное увлечение музыкой («Я вступаю в дикую область ветра и гармонии»).

Человек вольный, человек исторический

Судьба и личность, личность и судьба – как известно, они взаимосвязаны. Своеобразие биографии и натуры Эйхенбаума отразилось в его научном и литературном стиле, в котором, по словам Г.А.Бялого, хорошо знавшего Эйхенбаума лично, пафос и ирония нераздельны. Холодная ироничность была у него целомудренным прикрытием внутренней патетики, подобно тургеневскому Базарову, боявшемуся «рассыропиться»^{***}.

Парадокс как принцип лежит в основе ряда методологических предположений и теоретических гипотез Эйхенбаума той поры. В статье о

* См.: Максимов Д.Е. Об изучении мировоззрения и творческой системы Лермонтова // Русская литература. 1964. № 3. С. 5.

** См.: Эйхенбаум Б.М. Мой современник. Л.: Изд.-во писателей в Ленинграде, 1929.

*** См.: Бялый Г.А. Б.М. Эйхенбаум – историк литературы // Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л.: Худож. лит., 1969. С. 20.

Некрасове Эйхенбаум высказался в этом отношении достаточно ясно: «Искусство живет на основе сплетения и противопоставления своих традиций, развивая и видоизменяя их по принципам контраста, пародирования, смещения, сдвига»^{*}.

Приведенный тезис, формулирующий чисто «опоязовскую» мысль о независимости литературного ряда, о замкнутости системы литературы, себедовлеющей, самодостаточной, словно бы незначай, ненароком выразил и другое – методологическую идею парадокса как формы и способа научного анализа, выходящего за пределы «формального метода» как такового.

В той же статье Эйхенбаум дает образец подобной блестящей «непоследовательности». С одной стороны, он категорически утверждает, что искусство имеет собственную внутреннюю причину, собственный внутренний механизм развития, что «никакой причинной связи ни с “жизнью”, ни “темпераментом” или “психологией” оно не имеет»^{**}. Иронизируя над теми, кто изучение теории литературы связывает с изучением темпераментов и натур, Эйхенбаум уподобляет это исследованию проблем времени «по циферблату часов». Личность и творчество поэта, таким образом, у него решительно разведены. А с другой стороны, в той же работе Эйхенбаум говорит о Некрасове: «Роль, выбранная Некрасовым, была подсказана ему историей и принята им как исторический поступок. Он играл свою роль в пьесе, которую сочинила история...»^{***} Однако, спросим мы: что, как не творчество, есть историческая роль поэта? его исторический поступок? Но если так, возможно ли представить, чтобы эта роль и поступок не были бы лично окрашены, полностью обособлены от свойств «натуры», «темперамента»?

Считая поэта, писателя, вообще художника актером в пьесе, сочиненной историей, очевидно, нельзя, нелогично полностью отрицать наличие причинных связей между искусством и «жизнью» (употребляя это понятие в том значении, которое придавал ему Эйхенбаум). Явная непоследовательность! Но это противоречие относится к роду таких, которые, ломая горизонт, его раздвигают. Оно отражает законность существования искусства в магнитном поле парадокса, его зависимость-независимость от социальной жизни, от «быта» (по слову «формалистов»); зависимость-независимость истории искусства от Истории.

* Эйхенбаум Б.М. Некрасов // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л.: Сов. писатель. 1969. С. 55. Начало работы над этой статьей, впервые опубликованной в 1922 г., относится к 18 г. Положения ее, отражающие «предопоязовские» и «опоязовские» установки Эйхенбаума, нашли развитие как в работах самого Эйхенбаума, так и в работах других формалистов.

** Там же. С. 55.

*** Там же. С. 58.

Вл. Орлов, также близко знавший Эйхенбаума, писал: «Борис Михайлович Эйхенбаум вообще был человеком вольным»*. Быть вольным, то есть сделать внутреннюю свободу основой своего жизненного и социального поведения, удавалось очень и очень немногим на том историческом отрезке времени, который был отпущен поколению Эйхенбаума.

Но не в меньшей степени, чем *человеком вольным*, Эйхенбаум был и *человеком историческим*. Его отношения с Историей были совершенно особого свойства, присущее ему чувство истории принадлежало к числу глубоко личных, можно даже сказать, интимных переживаний. Эйхенбаум говорил, что чувство истории вносит в каждую биографию элемент судьбы[†]. Это полностью относится к его собственной жизни, к его судьбе. Ощущение, будто история делается и существует где-то в стороне, ушло вместе с XIX в.: «история вошла в быт человека, в его сознание, проникла в самое сердце и стала заполнять даже его сны»^{***}. Нетрудно догадаться, какими должны были быть сны у деятеля русской культуры первой половины XX в. Невозможно представить себе другое время, менее благоприятное для совмещения в одной личности человека вольного с человеком историческим. Жизнь и судьба Эйхенбаума – законченное воплощение этого экзистенциального парадокса.

Занимаясь всю жизнь историей литературы (то были его исторические поступки), Эйхенбаум никогда не ощущал историю и ее движение только лишь как тяжелую неотвратимость. Для него история разумна, моральна, справедлива, насмешлива... В ней он находил черты близкие, можно даже сказать, родственные собственной натуре – будто бы их связывало некое единодушие и единомыслие.

В своих дневниках 1946 г., мрачайшего года ждановских постановлений о журналах «Звезда» и «Ленинград», Эйхенбаум записывает: «В «Ленправде» сегодня – статья Плоткина о Зошенко... Интересно, доживет ли он до того, когда ему будет стыдно... История чрезвычайно иронична – за это я люблю ее»^{****}. О своих занятиях историей литературы (тогда он занимался творчеством Толстого) Эйхенбаум замечает: «...Это теперь мое спасение и лечение»^{*****}. Историческое чувство для него – поддержка в самые безнадежные моменты: «Ложь и духота невозможная. Когда пропадает физическая бодрость и юмор – не знаешь, что делать... С кафедрой, слава Богу, покончил. Надо бы, в сущности, и с

* Орлов Вл. Б.М. Эйхенбаум // *Эйхенбаум Б.М. О поэзии*. С. 7.

** См.: Юрий Тынянов: Писатель и ученый. Воспоминания, размышления, встречи. М.: Молодая гвардия, 1966. С. 73.

*** Там же.

**** *Эйхенбаум Б.М. Дневники 1946 года // Петербургский журнал*. 1993. № 1–2. С. 192, 197.

***** Там же. С. 92.

жизнью кончать. Довольно, устал. Осталось только любопытство: что еще придумает История и как посмеется?»*

Эйхенбаум нашел очень точное слово: «вровень» – для определения отношений своего ближайшего друга Юрия Тынянова и истории. О себе он никогда бы так не сказал; а мы скажем: Эйхенбаум тоже шел вровень с историей. Отсюда динамизм его научного мышления. Потому он, довольно скоро освободившись от опоязовских крайностей, вслед за Тыняновым (а точнее, вместе с Тыняновым) выдвигая проблемы «авторской индивидуальности», расшифровывал их как проблемы «судьбы и поведения, человека и истории»**. По признанию Эйхенбаума, эти подходы вырастали рядом с тыняновскими концепциями «литературного факта», «литературной эволюции» – и в целях «противоположения» традиционным историко-литературным трактовкам, в частности, такому инерционному, зыбкому, неубедительному, по его мнению, жанру, как «жизнь и творчество»***.

Но *рядом* – вовсе не значит синхронно и равнозначно. Одно только введение в научный оборот понятия *судьбы* радикально меняло установки историко-литературного исследования, разрушая стереотипы научного мышления гуманитария. Для Тынянова это означало прорыв в художественное творчество, в писательство. Для Эйхенбаума стало решающей методологической установкой в его научно-исторических исследованиях.

Присущее Эйхенбауму чувство истории обусловило также его индивидуальное решение извечного спора между теорией и историей литературоведения и искусствознания. Решение было не в пользу единоличного главенства теории – и отнюдь не только потому, что в собственных штудиях Эйхенбаума преобладал исторический интерес. По мысли Эйхенбаума, теория должна доверяться истории – и поверяться историей. Свою книгу «Мелодика русского лирического стиха», этапную не только для формальной школы, но и для теории литературы вообще, Эйхенбаум закончил словами: «...В научной работе считаю наиболее важным не установление схем, а умение видеть факты <...> теории гибнут или меняются, а факты, при их помощи найденные и утвержденные, остаются»****. Важнейший концептуальный момент здесь – исторический взгляд на теорию: теория рассматривается не в статике, а в динамике, и всякая концепция мыслится лишь как стадия развития теоретического знания о предмете.

Теоретическая рефлексия тем самым ничуть не принижается, теория уподобляется источнику света, призванному высветить сущностные стороны исследуемого явления (такой, а не эмпирический смысл вкладывает

* Эйхенбаум Б.М. Дневники 1946 года // Петербургский журнал. 1993, № 1–2. С. 198–199.

** См.: Юрий Тынянов: Писатель и ученый. Воспоминания, размышления, встречи. С. 78.

*** Там же.

**** Эйхенбаум Б.М. Фет // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. С. 509.

вал Эйхенбаум в понятие факта). Ценность концепции, таким образом, измеряется ее способностью создать верное, то есть яркое, освещение, при котором явление обнаруживает свою сущность, приобретая тем самым статус факта. Потому вспышка гипотезы, пусть и алогичной, предпочиталась правильной логике теоретических схем, особенно претендующих на конечное обладание истиной. С такого рода претензиями он расправлялся в своем ироническом духе, говоря, что верить в неизбежность литературоведческих построений – значит, считать науку о литературе все выяснившей и потому прекращенной; что решить научный вопрос окончательно – все равно что закрыть Америку. Он говорил, что наука не поездка от такой-то станции с заранее взятым билетом до места назначения...

Важнейшим качеством Б.Эйхенбаума как ученого, писал Г.Бялый, было «ясное сознание, что истина неизвестна ему в последней инстанции и что данный этап его научного развития есть переход к последующему»^{*}.

Бесспорно, что «формальный метод» если не складывался, то оттачивался в оппозиции к старой традиционной науке о литературе: «дети» – формалисты спорили с «отцами» – Веселовским, Потебней. Но для понимания жизненной позиции Эйхенбаума важно то обстоятельство, что он сам всегда себя считал принадлежащим к старшему поколению. Это чувство было особенно острым в начале 20-х гг. С тревогой вглядываясь в «новое племя», Эйхенбаум в 22 г. писал: «Пойдем ли мы друг друга? История провела между нами огненную черту революции»^{**}. И тут тоже надежда на историю, на ее способность спаять воедино старое и новое племя в творчестве, в науке.

К 27 г., году выхода «Поэтики кино», *стиль Эйхенбаума* (как мы его определили) в своих основных чертах уже сложился. Позади «опыт романтических неудач» – а точнее период проб и ошибок, неизбежный или почти неизбежный в становлении любой творческой личности. Все пошло в научный актив, обусловив отличавшую Эйхенбаума свободу мысли и широту взгляда: и в науке он был-вольным...

К этому времени Эйхенбаум уже опытный автор, авторитетный ученый: его первая статья (о Пушкине) была опубликована еще в 1907 г.; поступив в университет в 1908 г., в 1912 он его закончил, а в 1918 Эйхенбаум записан приват-доцентом кафедры русского языка и литературы. Много сил и времени он уделял журнальной работе.

К 27 г. создан и главный теоретический труд Эйхенбаума. Хотя коллеги-литературоведы всегда отмечали его интерес к «теоретическим прогнозам», «Мелодика русского лирического стиха», работа над кото-

* Бялый Г.А. Б.М.Эйхенбаум – историк литературы // *Эйхенбаум Б.М. О прозе*. С. 16.

** См.: *Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова // Эйхенбаум Б.М. О поэзии*. С. 76.

рой началась в 18 г., а закончилась к 22-му, так и осталась в его наследии самым обширным и обстоятельным теоретическим опусом.

До выхода «Поэтики кино» уже были опубликованы и получили громкий резонанс и «Теория формального метода», и «Как сделана “Шинель” Гоголя», и «Иллюзия сказа» – знаменитые статьи Эйхенбаума, которые сыграли немалую роль в многолетних «выяснениях отношений» между кино и литературой. Среди журнальных публикаций и несколько «проб» в области киноэстетики («Литература и кино», «Искусство ли кино?») и др.).

...Эйхенбаум был совершенно готов к тому, чтобы заняться эстетикой кино.

Изменить область, хотя бы на время, своих теоретических практик Эйхенбаума, как и Тынянова, понуждала отнюдь не только служба в Институте истории искусств. Объясняя этот переход, нельзя, очевидно, закрывать глаза на то, что к 27 г. выявился определенный кризис формального метода*. И дело было не только в привычной критике извне (хотя и она сыграла свою роль). Что существенней – назрела собственная, внутренняя неудовлетворенность имманентным изучением литературного ряда. Создавая эффект остранения, перенос метода в пространство нового искусства и его молодой теории мог послужить не только его верификации, но и обновлению.

Кинотеоретика

Предваряя «Поэтику кино», К.Шутко уповал на то, что вслед кинопоэтике придет теоретика нового искусства. Станным образом – он не обратил внимания, что в составе книги, к которой он писал предисловие, уже наличествовала статья, имеющая все основания быть отнесенной к разряду «кинотеоретик». Это статья Эйхенбаума.

Свою лепту в кинотеорию вносили все авторы «Поэтики кино» – от мэтра формальной школы Тынянова до молодых Москвина и Михайлова. Но статья Эйхенбаума, очевидно, и задумывалась как общетеоретическая. Если принять во внимание смысл понятия «киностилистика» – о чем мы уже говорили вначале – это представляется несомненным.

Так или иначе, но «Проблемы киностилистики» захватывают все или почти все вопросы кинотеории, какими они обозначились к тому времени.

То впечатление изящества и артистизма, которое, по воспоминаниям современников, производили весь облик Эйхенбаума, манера, его повадка, способ вести научные споры, литературный стиль, рождает и

* Об этом см.: Чудакова М.О., Тоддес Е.А. Страницы научной биографии Б.М.Эйхенбаума // Вопросы литературы. 1987. № 1.

архитектоника этой статьи, самой большой в сборнике. Статья точно и красиво выстроена. Восемь разделов легко несут массивный свод теоретического дискурса, который движется от общего к конкретному.

Раздел 1 затрагивает ряд фундаментальных проблем киноэстетики: происхождение кино, его отношения с фотографией, роль и место технической основы кино, кинотехники, особенности художественного материала кино.

Центральная тема раздела 2 – массовость киноискусства; в связи с этим ставится вопрос о синкретичности кино, определяется его положение среди традиционных, «обособленных» искусств; рассматривается характер киновосприятия.

В разделе 3 Эйхенбаум очерчивает проблему внутренней речи зрителя, формирующейся в процессе восприятия фильма, экранного изображения; определяет роль музыки на «синкретической стадии» развития кино.

В разделе 4 он дает собственную трактовку специфических особенностей кино («кино как искусство фотогении»).

Раздел 5 посвящен монтажу.

В разделе 6 рассматриваются вопросы киносинтаксиса («киностилистика в узком смысле слова»).

В разделе 7 тема киносинтаксиса развивается и конкретизируется как проблема кинопериода (принципы сцепления кинофраз).

В разделе 8 говорится о киносемантике («о тех сигналах, которыми кино дает зрителю понять смысл происходящего на экране»).

Многопроблемность не рождает ощущения дробности, а тем более поверхностного обзора. Единство и завершенность сложной конструкции обеспечивается общностью и последовательностью сверхзадачи. Сквозная тема статуса и специфики кино как искусства пронизывает все части, в каждой поворачиваясь по-новому. Подобно ведущей теме музыкального произведения, она по мере движения развивается, варьируется, обогащается сопутствующими темами и лейтмотивами.

Уже буквально на первых страницах статьи заявляют о себе особенности научного стиля Эйхенбаума.

Автор «Проблем киностилистики» в одном лице – пронизательный историк искусства; традиционалист-эстетик и авангардист-«формалист»; «архаист» и «новатор»; парадоксалист и академический ученый, избегающий крайних суждений, острых углов; мудрый скептик, стремящийся найти точку равновесия... Их голоса, объединяясь в различных сочетаниях, сливаются – а порой и спорят друг с другом (кое-где друг другу и мешают).

Одно из необходимых условий подлинного историзма – понимание возможностей и опасностей исторических параллелей, прямых уподоблений, ощущение допустимых границ аналогии. Надо сказать, что

здесь был камень преткновения для многих первоэстетик кино, которые либо категорически утверждали тождество кино «старшим» искусствам, либо столь же категорично выводили его из их круга. Эйхенбаум, начиная с уподобления кино другим искусствам, тут же проводит рубеж уподобления. Как и все прочие искусства – говорит он – кино рождается из потребности в искусстве, которая удовлетворяется по-разному («в разные эпохи, у разных национальностей, в разных культурах») (с. 13; 13). То есть уже в начальных фразах статьи содержится указание на роль фактора, который на нашем, сегодняшнем языке мы определили бы как культурно-исторический и конкретный национально-культурный контекст (такой подход отнюдь не был тривиальностью в то время).

Итак, по Эйхенбауму, кино и подобно другим искусствам, и решительно от них отличается, ибо рождено, призвано к жизни иной эпохой. Образ кино начинает лепиться из контрастов, из противоположных значений – так будет на протяжении всего анализа.

Одной из исходных установок «формального метода» было, как известно, представление о литературе как об искусстве слова. Ему соответствовала трактовка художественного материала литературы, каковым признавалось слово. Иначе говоря, на литературу переносилась «онтологическая» интерпретация художественного материала, принятая теорией изобразительных искусств. В статье Эйхенбаума совершается своего рода вторичный перенос. Глядя на кино через призму формального метода в литературоведении, Эйхенбаум видит в нем изобразительное искусство (как и другие опоязовцы). Но и тут он прибегает не к непосредственным уподоблениям, а к гибким сопоставлениям.

Как эстетик-традиционалист, как приверженец морфологического принципа в подходе к произведению и семье искусств в целом, наконец, как правоверный «формалист» (формальный метод не случайно именовали еще и морфологическим методом) Эйхенбаум мог бы, по логике вещей, разделять точку зрения Д.Недовича, автора книги «Задачи искусствоведения», вышедшей в том же 27 г., который писал: «Все искусства в отношении своей основной структуры гомологичны между собой. Всякое искусство имеет свое начало и свой конец; прослеживая его генезис, мы наблюдаем известную типичность в каждом из них, проходим те же генетические слои. Самая природа искусства как единства этого требует.

Такого рода продольный разрез вскрывает нам к о н с т р у к ц и ю искусств, а в зависимости от этого и связанных с ними художественных наук»^{*}.

Признавая кино изобразительным искусством, его следовало бы, очевидно, считать «гомологичным», например, живописи. Но Эйхенбаум

^{*} Недович Д. Задачи искусствоведения. Вопросы теории пространственных искусств. М., 1927. С. 13.

проявляет спасительную “непоследовательность”, ищет и находит те свойства нового искусства, которые решительно и бесповоротно выдвигают его из ряда не только пространственных, но и вообще традиционных искусств: «впервые в истории “изобразительное” по своей природе искусство получило возможность развертываться во времени и оказалось вне конкуренции, вне классификации, вне аналогий. Ассоциируясь разными своими элементами и с театром, и с графикой, и с музыкой, и с литературой, оно вместе с тем явилось как нечто совершенно новое» (с. 15; 14).

Говоря о рождении кино, Эйхенбаум в самом его генезисе находит моменты социокультурных детерминаций. Он выстраивает трехступенчатую иерархию зависимостей: «природа»; некоторые элементы природы входят в построение человеческого быта («быт» – обиходный пласт социокультурного пространства); часть этих элементов изолируется и становится основой того или иного искусства. Но чтобы это произошло, нужны особые условия, а сами эти элементы должны обладать специфическими «качествами или “способностями”» и «быть в некоторых особых отношениях к быту» (с. 13; 13).

В этой схеме категория быта принципиально важна. Природные элементы, «пропущенные» сквозь быт, став основой искусства, обращаются вновь к быту. Социокультурное поле, «быт», это и место зарождения, и сфера функционирования киноискусства: «эти отношения меняются – меняются и сами формы искусства, и самая их группировка» (с. 13; 13). Как видим, вывод Эйхенбаума существенно отличен от приведенного нами выше заключения Недовича. У Эйхенбаума убежденность эстетика в единстве всех искусств, в общности их природы и закономерностей развития сочетается с непреложным для историка принципом изменчивости, принципом движения, принципом динамизма.

Что же все-таки представляют собой «некоторые», «особые» отношения с бытом, характерные для киноискусства? Отвечая на эти вопросы, Эйхенбаум предлагает свое решение фундаментальных проблем, которые были и остаются наиболее сложными и дискуссионными в кинотеории: отношения киноискусства с его технической основой; массовости кино; особенностей кинокоммуникации.

В истории кино Эйхенбаум предлагает различать два этапа: первый – изобретение аппарата, фиксирующего движения; второй – применение этого аппарата для организации нового искусства. Если на первом этапе он был лишь «механизмом», то на втором превращается в своего рода инструмент в руках оператора и режиссера. Снова отметим мягкую, даже уклончивую формулировку: «своего рода инструментом». Упорно включая кино в хоровод муз, Эйхенбаум столь же настойчив в своем отказе от эстетически однозначных выводов.

Весь ход мысли Эйхенбаума строится на убеждении, что кино становится искусством лишь в творчестве, – и творческим актом. Не случайно, напротив, принципиально упоминание кинооператора, кинорежиссера: это знаковый жест, вводящий каноническую фигуру традиционных искусств – художника-творца. Примат творящего сознания над техникой для него бесспорен. Но это вовсе не значит, что известный дуализм природы кино от Эйхенбаума ускользает. Знаменательна сама лексика рассуждений на эту тему. Первое (фиксация движения, изобретение киноаппарата) определяется им как «естественный результат технических усовершенствований в области фотографии», второе (использование этого аппарата в эстетических целях) – как «естественный и необходимый результат новых художественных требований» (с. 13; 13). Стало быть, естественно и то и другое. Подчеркивается органичность, историческая предначертанность пересечения двух векторов культурного развития – технического и художественно-эстетического.

Взвешенная, как ныне принято выражаться, оценка соотношения эстетического и технического начал кино, которую демонстрирует автор «Проблем киностилистики», отнюдь не была характерна для кинотеории 20-х гг. Вообще на всем протяжении развития киномысли мы наблюдаем выделение, акцентирование разными концепциями одного из них в ущерб другому, а порой и их полярное противоположение. В позиции Эйхенбаума содержится урок, весьма актуальный и в наши дни. Удивления достойно – но и через сотню лет после изобретения Люмьеров, когда средствами кино уже созданы высочайшие образцы искусства, все еще дает о себе знать технологический детерминизм – первородный грех муз XX в. Он сопровождает все становление аудиовизуальной системы. Пятьдесят лет буквально каждый шаг телевидения отзывался технологическими восторгами. А широкая экспансия видео, внедрение в область иконосферы компьютерно-цифровых технологий обернулись уже подлинным техническим фетишизмом.

Соответственно фигура художника-творца оттеснена куда-то на дальнюю периферию аудиовизуальной культуры: как будто сегодня любой и каждый сам себе режиссер – стоит только овладеть нехитрой азбукой соответствующих кнопок видеокамеры! Да и само человеческое участие в процессе создания изображения больше не мыслится столь уж необходимым. Прельстительная техника совращает и теорию искусства. Следствие этого – разрушение привычной иерархии ценностей; показательное в этом плане распространенное смещение в ценностной шкале сегодняшней критики.

Должно было пройти какое-то время, замечает Эйхенбаум, пока кинотехника не была осмыслена как техника киноискусства. Надо признать, что подобным образом она не осмыслена и по сию пору. Красно-речивая иллюстрация тому – одно из множеств явлений этого ряда – за-

вороженный взгляд кинокритика, прикованный к техническим спецэффектам. Их количество и изощренность порой предопределяют эстетическую оценку, так что в интерпретации критика художественный замысел замещен обычной изобретательностью. Особенно это явно, коль скоро речь идет о так называемых футурологических фильмах. (Но не только о них: например, в хоре рецензий на новейшую, отмеченную множеством «Оскаров» версию гибели «Титаника» мотив технического новаторства, технического совершенства картины почти полностью заглушил тему ее содержательного и художественного уровня.)

Позиция Эйхенбаума в вопросе об отношениях кино с его технической первоосновой современному исследователю представляется компромиссной. М.Ямпольский, рассматривая взгляды Виктора Шкловского середины 20-х гг. на тот же предмет, приводя его слова «кинематограф в самой основе своей вне искусства», сопоставляет их с высказыванием Эйхенбаума из его статьи, написанной за год до «Поэтики»: «Кино, вообще, не особое искусство, как и радио. Кино – техническое изобретение, открывшее целый ряд новых возможностей для актера, режиссера и писателя»^{**}. Отсюда как будто и на самом деле вытекает вывод, что подобная интерпретация не только сближает опоязовцев Шкловского и Эйхенбаума между собой, но и с идеологией ЛЕФа, а также с теми представителями ранней киномысли начала 900-х гг., которые выводили кинематограф за пределы искусства в силу его механической, «научной» природы^{***}. Тем более нечего возразить М.Ямпольскому, когда тот заключает: «Отрицание художественной природы кинематографа относительно логично выводится из системы взглядов Шкловского, но плохо согласуется с киноэстетикой Эйхенбаума»^{****}. Однако остается вопрос о причинах странной непоследовательности (по слову М.Ямпольского, «компромиссности») Б.Эйхенбаума. Мог ли он столь резко изменить свой взгляд на природу кино за короткий срок, отделяющий выход «Поэтики» от статьи «Искусство ли кино?»

Недоумение снимает сам текст «Проблем киностилистики». Вчитываясь в него, мы видим отчетливую демаркационную линию, которую Эйхенбаум проводит между понятиями и явлениями кино как средства выражения (т.е. медиума как такового) и кино как искусства. К слову сказать, вся статья Эйхенбаума из «Поэтики кино» и посвящена проблеме, каким образом и при каких условиях кинотехника, киномедиум обретают статус суверенного искусства. Возражение вызывает, пожалуй, лишь же-

* Ямпольский М.Б. «Смысловая вещь» в кинотеории ОПОЯЗа // Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1988. С. 110.

** Там же. С. 118.

*** См.: Там же.

**** Там же.

сткая диахроническая схема их отношений, предложенная Эйхенбаумом: представление о том, что киноискусство одновременно вырастает из кино-техники – подобно тому, как яркая бабочка вылупляется из серой куколки, – существенно упрощает дело. Эйхенбаума можно понять: он говорит как пораженный свидетель явления новой музыки – чудесного превращения ломьеровского аттракциона в шедевры Чаплина, Гриффита, Эйзенштейна.

Но отношения кинотехники с киноискусством не укладываются в простую последовательность. Основополагающее значение имеет их синхрония, со-движение в развивающемся аудиовизуальном пространстве. В определенном смысле искусство кино непрерывно возникает из техники.

Как показало время, можно спорить с Эйхенбаумом и там, где он проводит аналогию между кино и радио. На почве техники радио «особое искусство» все-таки не возникло. Пока киноискусство набирало мощь, радио все явственнее, все определеннее обнаруживало свою главную функцию – «транспорта в области культуры» (Р.Арнхейм). А возникновение экранного аналога радио – телевидения еще больше оттенило различия между ними и кино, еще радикальнее их разделило.

Но все это вместе взятое не перевешивает положительного методологического значения проявившейся здесь так называемой компромиссности Эйхенбаума, вообще характерной, как уже говорилось, для стиля его научного творчества. Ему, одному из немногих эстетиков, удалось в постановке вопроса о природе кино избежать упрощающей дело альтернативности (*либо* техническое – *либо* художественное).

Киноэстетика «компромиссного» Эйхенбаума тем больше поражает оригинальностью предлагаемых решений, чем больше в нее углубляешься. Помимо технической основы, другим камнем преткновения на пути признания кино равноправным искусством была его прирожденная массовость, представление о кино как о замене балагана, раёшника, как о зрелище для толпы. Переводя разговор об искусстве кино в социокультурный план, Эйхенбаум демонстрирует образец широкого культурологического взгляда, свободное как от брезгливой ограниченности искусствоцентризма, так и от вульгарного социологизма, тогда уже инфицировавшего отечественную науку. Для Эйхенбаума массовость и есть тот ответ, который дает кинотехника на давно назревшую культурную потребность – потребность в искусстве для городского населения, не имеющего собственного фольклора, искусстве, сам язык которого, выразительные средства были бы доступны толпе, улице: понятия «толпа», «улица» употребляются у Эйхенбаума без уничижительной маркировки – просто для обозначения людского неструктурированного множества. Кино как искусство, «обращающееся к массам», говорит Эйхенбаум, и «должно было явиться в качестве нового «примитива» (с. 17–18; 16).

Снова можно видеть, как Эйхенбаум объединяет, казалось бы, антагонистические явления. С одной стороны, кино как массовое искусство примитива, чья конструктивная доминанта – синкретизм, революционно противостоит «старшим», так называемым элитарным видам творчества. С другой стороны, согласно Эйхенбауму, те же самые тенденции к синкретизму, вообще присущие новому времени, отражены и в операх Вагнера, и в поисках модернистского балета начала века (т.е. в самых элитарных, изолированных формах высокого искусства).

Эйхенбаум, конечно же, замечает принципиальную разницу между тем и другим видом синкретизма – иначе он не говорил бы о революционности кино. Тем не менее, определяя статус кино, Эйхенбаум не ставит революционность на первое место. Универсальны общие закономерности развития искусств, живущих соотносительно; универсальна единая направленность искусств, как новейших, так и традиционных, к дифференциации и синкретизации, к обособлению – и слиянию.

Быть может, именно в разделе 2 «Проблем киностилистики» ярче всего проявились свойственное научному стилю Эйхенбаума тяготение к парадоксу и плодотворные возможности парадокса как инструмента теоретического анализа.

Для Эйхенбаума вагнерианская музыкальная драма и симфонические танцы балетных новаторов противостоят молодому искусству кино, как элитарное противостоит массовому, как формы утонченные – примитиву; и они же вместе с кино обозначают и выражают общий перелом культуры начала XX в., своеобразное возвращение ее к принципам раннего средневековья. Кино, считает Эйхенбаум, возрождает архаические формы существования искусства – и оно же создает такое зрелище, рядом с которым театр кажется чем-то «архаичным, отжившим»...

В движении смелых парадоксов все-таки наиболее бесстрашный – само представление Эйхенбаума о массовости кино. Представление, о котором спорят на протяжении семи десятилетий. Кино как будто делает реальностью одну из популярнейших идей серебряного века – идею «соборности», горячо обсуждавшуюся еще в «Башне» Вячеслава Иванова: ведь не только киносеанс собирает массу зрителей, но и создание фильма – действие «соборное», т.е. коллективное. Но мысль Эйхенбаума не была бы сама собою, если бы не шла дальше видимости, поверхности явлений. С решительностью опытного хирурга Эйхенбаум вскрывает внутреннюю антиномию, заключенную в массовости кино. Соборность кино, пишет он, – «это – соборность навыковорот» (с. 21; 18). И дальше следует утверждение, которое никак не могут принять апологеты массовости кинозрелища, прямолинейно понимаемой: «...Массовость кино есть понятие не качественное, а количественное, не связанное с его существом... кино само по себе вовсе не требует присутствия массы, как хотя бы театр. Имея аппарат, каждый у себя

дома может смотреть фильму и быть, таким образом, участником массы кинозрителей, не входя в кинотеатр. Более того – сидя в кинотеатре, мы, в сущности, вовсе не ощущаем себя членами массы, участниками массового зрелища; наоборот – условия киносеанса располагают к тому, чтобы зритель почувствовал себя как бы в полном уединении, и это чувство составляет одну из своеобразных психологических прелестей киновосприятия... Оказывается, что, при всей своей массовости, кино способно быть наиболее камерным искусством» (с. 21; 18).

Кинозрелище здесь – возможно, впервые в молодой тогда еще кинотеории – предстоит в своей структурной сложности. А в определении сущностных свойств кино предлагается различать внешние условия и внутренние закономерности.

Совершенно неожиданным (и для того времени не вполне безопасным) явилось утверждение, что массовость кино феномен не качественный, а количественный и что публичность киносеанса – соборность «навыорот». Младший современник символистов, сам переживший период религиозно-философских исканий, Эйхенбаум, конечно же, не забывал того, что мечты о возрождении соборности неразрывно были связаны с чаяниями воскресить утраченный театром характер теургического действия. Для него было несомненно то, что упускают из вида некоторые современные исследователи кинозрелища, сближающие кинокоммуникацию с храмовым общением. Понятие соборности не охватывается психологическими явлениями миметизма, суггестии, представлениями о единой атмосфере зала, об общем эмоциональном настрое публики. Это не всякое собрание людей, не любое «мы», а такое «мы», которое вырастает из глубинной общности, из корневого родства. Соборность была введена театру греческого полиса, ее знал еще и шекспировский театр. Потенциально это качество характеризует театральное общение – но не всякий киносеанс, не кинозал.

В рефлексии Эйхенбаума о массовости кино знаменательно и то, что он не отождествляет (как это встречается даже у некоторых наших нынешних авторов) феномены массовости кинематографа и публичности киносеанса. Считая природенным свойством кино то, что оно есть искусство, обращенное к массам, Эйхенбаум не делает отсюда вывода о неперменной публичности кинопросмотра, киновосприятия. Он назвал идею «театра для себя» Николая Евреинова изысканным парадоксом;

* Смысл понятия «соборность» уточняется его этимологией, восходящей к слову «собор», встречающемуся начиная с XIV в. в отечественных литературных памятниках как обозначение коренной связи, глубокой близости людского сообщества. К тому же, надо, очевидно, учитывать то обстоятельство, на которое указывает американская романистка и филолог-славистка Ф.Грей: понятие «соборность» чисто русское, и оно, например, непереводаемо на английский язык, поскольку не имеет в нем семантических аналогов. См.: Иностранная литература. 1981. № 11. С. 188.

однако же не побоялся распространить ее на область кино: самое массовое искусство, утверждает он, может быть и самым камерным.

Идея «фильмы для себя», доказанная и воплощенная спонтанным развитием аудиовизуальной техники, десятилетиями успешного функционирования кинофильма в рамках телепрограммы, наконец, всемирным торжеством видео была, без преувеличения, парадоксом гениальным – Эйхенбаум предугадал отделение *фильмической формы*, ее высвобождение и независимое дальнейшее существование.

Однако разве нет оснований возразить: кино без публичности кинозрелища – уже не кино, а нечто иное? Действительно, иное. Но такая возможность заложена была в *фильмической форме*, пришедшей вместе с кино.

Эйхенбауму уже не довелось наблюдать созревания этого плода разветвляющегося аудиовизуального древа. В утверждении, которое эпатировало его современников (и многих наших современников тоже), что кино одновременно может быть и самым камерным, и самым массовым искусством, в представлении о непривязанности «фильмы» исключительно к одному какому-либо виду контакта, типу потребления и функционирования – подлинное провидение будущего.

В нескольких абзацах «Проблем киностилистики», посвященных этой теме, содержится такой сгусток смыслов, такой заряд теоретической энергии, что целый ряд позднейших работ, сопряженных с этим кругом вопросов, пусть и создававшихся вполне независимо, кажутся развертыванием и аргументацией идей Эйхенбаума – или полемики с ними.

«Фанатик ОПОЯЗа»

Заинтересованный читатель «Проблем киностилистики» не раз будет поражен теоретической «дальнозоркостью» Эйхенбаума, способностью его научной интуиции проникать время. Вот один пример, выбранный из числа множества возможных. Касаясь вопроса о ритме в кино, возражая против «общего и малопродуктивного употребления» этого и других понятий эстетики, иронизируя над расплывчатыми рассуждениями о ритмичности фильма, Эйхенбаум взамен вовсе не тшится предложить какую-то строгую дефиницию, а просто говорит о том, как ему представляется роль ритма в будущем киноязыка: «Возможно, что в дальнейшей эволюции кино (когда оно перейдет от отрочества к юности) яснее обнаружатся его

* Идея Эйхенбаума, конечно, не мог обойти исследователь телевидения. В рамках настоящей статьи нет возможности остановиться на этом подробнее. Укажу лишь на соответствующие разделы своих книг: *Копылова Р.Д.* Контакт: Заметки о феномене телевидения. М.: Искусство, 1974; *Копылова Р.Д.* Кинематограф плюс телевидение. М.: Искусство, 1977; *Копылова Р.Д.* Открытый экран: Телевизионное зрелище и диалог. СПб.: РИИИ, 1992.

ритмические возможности – тогда могут определиться особые ритмические жанры с установкой не на фабулу, а на фотогению. Возможно, что эта форма (аналогичная стиху) родится именно из опытов киноиллюстрирования музыкальных кинопроизведений» (с. 28; 23).

Нам, сегодняшним, погруженным в иконосферу, это может показаться идеальной программой развития видеоклипа, клипового мышления, превращения клипа в новейший ритмический экранный жанр с развертыванием заложенных в нем потенций поэтической и музыкальной формы. Конечно, это лишь вектор возможного развития (если так позволено выразиться) – виртуальный образ; контуры нового «ритмического жанра» пока только мерцают в лучших созданиях клипмейкеров, но все-таки мерцают...

Да, чуть ли не на каждой странице «Проблем киностилистики» читателя ждут подобные находки, свидетельствующие о незаурядном «чувстве будущего», свойственном «историческому человеку» Эйхенбауму. А рядом – признаемся – вызывающие огорчение и даже досаду знаки непонятной, упрямой приверженности тому, что со всей очевидностью и тогда уже отходило в прошлое. Таких знаков несравненно меньше, но они есть, и они тоже характерны для стиля Эйхенбаума: никуда от этого не уйти.

В.М.Жирмунский, которого с Эйхенбаумом соединяли многолетние и сложные дружеские отношения, назвал его в пылу раздражительно-горячего спора «фанатиком ОПОЯЗа». Фанатиком Эйхенбаум, конечно, не был, да и по характеру своему быть не мог. Но некоторая излишняя «последовательность» в отношении опоязовских идей (гораздо меньшая, чем, скажем, у Шкловского) обнаруживает себя в эстетике Эйхенбаума, теряя ее некоторые (не побоимся сказать) слабые места.

Приведу слово в слово, не прибегая к пересказу, один такой пассаж из «Проблем киностилистики» – он показателен: «Важно иметь в виду, что “массовый” период кино – период, когда кино отвоевывало себе положение среди других искусств и укрепляло свое социально-экономическое значение – уже отходит в прошлое. То и дело появляются фильмы, являющиеся результатом художественного экспериментирования и как таковые не имеющие установки на массового зрителя. Кино уже имеет некоторую свою не только коммерческую, но и художественную историю – историю стилей и школ. Рядом с этим кинозритель приобрел уже некоторую устойчивость вкуса, привык к шаблонам, от которых не любит отходить. Тем самым наметилось уже то сложное отношение двух сторон, которое характерно для каждого искусства <...> Очень возможно, что сумасшедший коммерческий успех кино, наложивший свою печать на всю историю его “золотого детства”, уже накануне кризиса – кино вступает в отроческий период, гораздо более трудный, но и более обещающий. Только в этой надежде и стоит ставить те сложные теоретические вопросы, которые я пытаюсь наметить в этой статье» (с. 22; 18–19).

Нетрудно заметить, что здесь Эйхенбаум не только точно фиксирует противоречивую сущность кино, но и впадает в противоречие с самими собой, с некоторыми положениями, высказанными на страницах «Проблем киностилистики». Действительно, если массовость есть приращенное свойство кино, если сложное отношение двух сторон (художественно-эстетической и социально-коммуникативной) – удел всех искусств, почему тогда массовый период кинематографа должен завершиться вместе с порой его золотого детства? Время доказало обратное: и в отроческие годы, и в годы зрелости развивались и развиваются обе линии – арт-кино и массового кинематографа.

Объяснение, почему редкостная эстетическая прозорливость Эйхенбаума дает сбой, содержится в приведенном тексте, в его эмоциональной концовке. Эйхенбауму очень *хочется*, чтобы победила та сторона кино, которая представлена провалившимся в массовом прокате «Кабинетом доктора Калигари», чтобы подлинное искусство кино взяло верх над массовым и кассовым. И трезвый аналитик уступает место традиционалисту и эстету, адепту хорошего вкуса, просто зрителю, любящему настоящее большое кино... Наконец, «фанатику ОПОЯЗа», для которого шедевр Роберта Вине – еще одно подтверждение ортодоксальной опоязовской трактовки кино как изобразительного искусства.

Конечно, было бы большим упрощением сводить суть дела к эмоциональным и личностным мотивациям. Как уже говорилось, «Проблемы киностилистики» рождались в переломный период развития формального метода. Статья отразила не только стремление Эйхенбаума сделать какой-то новый «сильный шаг в другую сторону»^{*}. Киноэстетика Эйхенбаума, как она запечатлена «Проблемами киностилистики», несет на себе след и определенного кризиса в развитии «формального метода». Знаком этого кризисного состояния был и остаточный «опоязовский фанатизм».

Он заметен там, где «компромиссность», «непоследовательность» Эйхенбаума уступают место упрямой последовательности, в отстаивании некоторых опоязовских идей – чтобы не сказать догм.

Речь не о тех первоэлементах лингвистического подхода, которые закономерно обнаруживаются в «Поэтике кино»^{**}. Вопреки распространенному мнению, киноэстетика Эйхенбаума не есть прямая проекция на область кино лингвистических положений ОПОЯЗа. Часто ссылаются на высказывание Романа Якобсона: «... любое искусство имеет дело со знаками, и для кинодеятелей знаковая природа киноэлементов (единиц) не является секретом <...> Вот почему в кинодискуссиях вновь и вновь фигурируют в метафорическом смысле понятия не только киноязыка, но

* См.: Чудакова М.О., Тоддес Е.А. Страницы научной биографии Б.М.Эйхенбаума.

** См.: Разлогов К.Э. «Язык кино» и строение фильма // Строение фильма. М.: Радуга. 1984. С. 7.

даже кинопредложения с субъектом и предикатом, придаточного кинопредложения (Б. Эйхенбаум)»^{*}. На киноэстетику Эйхенбаума часто смотрят через оптику Якобсона, при этом опуская весьма существенную деталь – эпитет «метафорический». Якобсон прав: для автора «Проблем киностилистики» языковые аналогии не более (но и не менее) чем емкая метафора, обладающая большим энергетическим запасом. Вводимое им понятие кинофразы, кинопериода, обобщающее понятие киносинтаксиса – все это метафорические обозначения, создающие острастанный эффект, позволяющие Эйхенбауму по-своему сформулировать целый ряд проблем киноэстетики, таких как монтаж, пространство и время, семантика киноизображения. Знаковая природа кино для Эйхенбаума несомненна. И лингвистические методологические «сетки» дают ему возможность аргументировать эту точку зрения.

Итак, повторяем, речь не о лингвистическом подходе вообще. Говоря об остаточном опоязовском фанатизме, мы имеем в виду иное: конкретную концепцию, восходящую к Шкловскому и Тынянову, – оппозицию «язык практический – язык поэтический», приобретающую в «Проблемах киностилистики» (думается, не всегда законно) статус эстетической универсалии. Согласно ей, искусству принадлежит то, что вычитается из быта, из обихода как ненужное (танец, например, определяется Эйхенбаумом как «сумма движений, “не востребованных” обычной походкой»). И в различных модификациях она проходит через всю статью.

Таковы истоки известного положения Эйхенбаума, что фотогенез – это заумная сущность кино, которая прочитывается нами как попытка «примирить» киноискусство с его фотографической основой. Ибо фотография отнесена им бесповоротно и решительно в зону обихода, в сферу практически утилитарную. Как и всякое другое искусство, говорит Эйхенбаум, кино создает свою вторичную природу, насквозь условную, в борьбе с натурностью, натурализмом, главным носителем которой для кино и является фотография. Эти крупные, хотя и далеко не бесспорные, идеи обрастают, как ракушечником, выводами, подобными тому, что натурные съемки с развитием кино отомрут и будут заменены павильонными, или что разработка артикуляционной мимики актеров кино – дело будущего: как будто немое кино будет существовать вечно! Но немое кино тогда уже уступало место звуковому, снявшему проблему мимики актера, первостепенную для безмолвной музыки, навсегда.

За всеми этими рассуждениями стоит огромное недоверие к фотографии, чисто опоязовское отношение к материалу кино как к косному началу, требующему преобразования формой, конструкцией, представление об эстетической и семантической пассивности лежащего в основе

^{*} Якобсон Р.О. Конец кино? // Стрoение фильма. С. 25–26.

кино фотографического изображения. У Эйхенбаума оно менее резко обозначено, чем у других «формалистов», но, тем не менее, и его приводит к отрицанию звука в кино, звукового фильма. Здесь Эйхенбаум проявляет последовательность, ограничивающую его рефлексию: ведь звук, звучащее изображение усиливали позицию «натурализма», знаменовали, с точки зрения «формалистов», победу фотографизма над условностью.

...Но вспомним слова Эйхенбаума о том, что всякая концепция, всякая теория подобна светильнику, высвечивающему «факты» искусства. Что схема всегда жестче и уже реальности искусства. И как бы то ни было, «кинеторетика» Эйхенбаума высветила множество теоретических «фактов», раздвигающих границы эстетического поля, в котором движутся кино и наука о кино.

«Я разволновался...»

Нельзя составить верное представление о стиле Эйхенбаума, не поняв, какое место занимало искусство на протяжении всей его жизни.

Отношение к искусству было у него личным и пристрастным – и это осталось до конца дней. Вот несколько выписок из дневника 46 г:

«8-го на обсуждении “Дяди Вани” – кулачный бой... Бескультурие, безвкусица – ужасно! Я ругался и был раздражен»^{*}.

О фильме С.Тимошенко «Небесный тихоход»: «...Видел в Доме кино 5-го вечером. Комедия, а я ни разу не улыбнулся – так глупо, пошло, без юмора, без человеческих чувств... Было такое ощущение, как будто я неудачно попал в гости на вечеринку – в неподходящую мешанскую компанию. Беда с искусством!»^{**}

«...Вечером в Доме кино – фильм Джона Форда “Как зелена была моя долина”. После него – долгие и страстные споры у меня с Каверинным, Эрмлером и др. Я разволновался и не мог спать. По-моему – ужасный ханжеский фильм... Полное падение искусства; большинство в восторге, многие плакали. Примитивная, беспомощная, нехорошая нравоучительность. Об этом надо еще думать...»^{***}

Где Эйхенбаум не ведал компромисса – так это в отношениях с искусством. В оценках был строг и даже суров. Приняв кино, требовал от него многого, мерил той же мерой, что и старшие художества. И как видим, с 20-х гг. сохранил неприязнь к массовому кинематографу: по правде говоря, простенькая симпатичная комедия Тимошенко заслуживала большей снисходительности... И любовь к большому кино тоже сохранил: «...В Доме кино...

^{*} Эйхенбаум Б.М. Дневники 1946 года. С. 186.

^{**} Там же. С. 184.

^{***} Там же. С. 187–188.

замечательный французский фильм 1945 г... Из жизни парижских театров 30-х гг. XIX в... Чудесные актеры, текст, музыка – все замечательно. ...В основе Пьеро, Арлекин и Коломбина... Народное и вместе с тем необычайно тонкое. Вспоминаешь то Блока («Балаганчик»), то Чаплина. Выше всего, что я видел за последние годы»*. Фильм не назван, но мы узнаем его сразу по этим беглым точным заметкам – «Дети райка» Марселя Карне...

Эйхенбаум пережил борьбу с формализмом, борьбу с космополитизмом. Его прорабатывали, а он отшучивался: «Так часто слышишь “профессор Эйхенбаум”, “профессор Эйхенбаум сказал...”, “профессор Эйхенбаум ошибался...”», что создается впечатление, что это мой юбилей, а я по крайней мере академик Павлов...»

Для ленинградской культурной среды неопределимо важное обстоятельство: и в 30-е, и в 40-е, и в 50-е гг. Эйхенбаум – *был*.

Эйхенбаума последних лет его жизни Виктор Шкловский называл «дежурный старик». Дежурство его при литературе, при искусстве закончилось в 1959 г. в Доме писателя на вечере памяти Анатолия Мариенгофа.

Он умер, сойдя с кафедры.

Очень разволновался...

* *Эйхенбаум Б.М.* Дневники 1946 года. С. 187.

Вечнозеленая теория и преходящая практика

Теоретические построения Юрия Тынянова (как, впрочем, и Шкловского) примечательны художественностью, т.е. обостренной образностью. В свою очередь, его беллетристические вещи – род теоретизирования. В том числе и те, что сделаны в кино. Например, «Шинель», «С.В.Д.» Это вообще примета времени, которым датируется появление сборника «Поэтика кино». В ту пору граница между теорией и практикой была как никогда прозрачной. И подвижной.

Завершался этап бурного и интенсивнейшего становления кино как самобытной эстетической системы. За относительно короткий период развития кино многие технические и технологические элементы «синема» оказались осознанными как самоценные выразительные художественные средства – освещение, крупность плана, движение камеры, чувствительность пленки, способы ее проявки, оптические хитрости с насадками и фильтрами, скорость прохождения пленки в аппарате, работа на натуре и в декорациях, наконец, самое главное эстетическое открытие 20-х гг. – монтаж. Кроме того, обнаружилось значение такого фактора, как сверхмассовая аудитория. Это социально-психологический фактор, который не может не оказывать давления на эстетику. А тут еще становится почти реальностью фонография. Великий Немой вот-вот грозит заговорить...

И все это на расстоянии каких-то двух десятков лет. Можно себе представить, как должна была «закружиться голова» у госпожи Теории. Она и «кружилась», о чем можно составить представление на основании хотя бы исследуемой здесь «Поэтики кино». Оттого такой набор и перебор взаимоисключающих концепций и постулатов. Иногда в рамках одной статьи*.

В частности, красной нитью через научную и полунучную литературу о кино проходят два тезиса: кино как сфера художественной деятельности и художественного мышления ни на что не похоже и кино подобно всякой иной художественной форме и связано с ней генетически – будь то литература, театр, живопись, графика, лубок, фотография...

Это одна антиномия. Другая: кино – это фабрика грез, иллюзий, фантазий и в то же время – мир фактов, материи, конкретностей и непреложностей.

* См. статью А.Вартанова «Пафос открытий и классическая традиция», публикуемую в настоящем издании.

Еще одна: кино это откат культуры в прошлое и вместе с тем – скачок ее в будущее.

Кино сразу оказалось обязанным столь разнородным областям жизни: науке и технике, с одной стороны, индустрии развлечения – с другой, высокому искусству – с третьей... Оно разрываемо своими обязательствами и объединяемо ими.

Вот отчето попытки теории подойти к своему предмету строго рационалистически, всего лишь описательно, оказались безнадежными и сегодня сохраняют свое сугубо археологическое значение.

Специфику кинематографа вычисляли то способом «вычитания» из него тех выразительных средств, что принадлежат прочим искусствам, то посредством «складывания» в его копилку всего того, что когда-либо было изобретено в художественной сфере. Подсчитывание «своего» и «чужого» – занятие, может быть, и не совсем бесполезное, но малопродуктивное в случае, когда речь заходит о выработке методологии анализа и осмысления того или иного явления.

Более плодотворными оказались художественно-интуитивные решения, т.е. такие, которые на месте противоречия обнаруживают парадокс.

Теоретическое исследование Тынянова перенасыщено метафорами, гиперболами, метонимиями, аналогиями и прочими художественными образами.

Многие теоретики исходили из того, что техническая бедность киноизображения – не недостаток кино, а его природное свойство. Но Тынянов предложил еще и художественно-научную версию.

«Я помню жалобы на то, что кино плоско и бесцветно. Не сомневаюсь, что к первобытному изобретателю, изображавшему голову леопарда на клинке, явился критик, который указал на малое сходство изображения, а за ним – второй изобретатель, который посоветовал первому наклеить на изображение подлинную шерсть леопарда и вделать подлинный глаз. Но шерсть, вероятно, плохо клеилась к камню...» (с. 55; 39), т.е. перед первобытными изобретателями встали определенные технические трудности, которые, в конечном итоге, «не мешали, а помогли рисунку превратиться в знак» (с. 55; 39).

Доисторическая «картинка» первобытного художественного творчества приобретает некий научный подтекст. Речь, следовательно, у Тынянова идет не просто о наращивании и преумножении эстетических средств изображения (как древнего, так и современного – киноизображения), но о *перемене их функции* или о приобретении новых функций. Ре-

продуктивно-материальная дополняется магической, а затем – и коммуникативной.

Взаимодействие этих функций, их взаимосвязи – это уже отдельная тема, предмет интереса следующего поколения теоретиков искусства. Но именно «формальная школа» и Тынянов, в частности, первыми натолкнулись на эту проблематику, что и дало впоследствии структуралистам повод причислить к непосредственным своим предшественникам адептов «формальной школы».

Продолжая сюжет, Тынянов пишет: «Случайным результатом оказалось то обстоятельство, что голова леопарда появилась на клинках всего племени – так она стала знаком отличия своего оружия от вражеского, стала мнемоническим знаком, а отсюда идеограммой, буквой. Что совершилось? Закрепление одного из результатов и вместе переключение функций. Таков и путь перехода технических средств в средства искусства». И далее: «И здесь “бедность” кино, его плоскостность, его бесцветность – оказались средствами п о л о ж и т е л ь н ы м и, подлинными средствами искусства, точно так же, как несовершенство и примитивность древнего изображения тотема оказались положительными средствами на пути к письму» (с. 56; 39–40).

Это чрезвычайно красноречивое и симптоматичное замечание. Тынянов указывает на еще никем до него не замеченную аналогию кинематографа с письмом и письменностью. Указывает в порядке художественного домысла, но попадает в точку. Поскольку именно коммуникативная функция кинематографа окажется одним из существеннейших факторов становления и развития его языка.

Что еще примечательно: сам Тынянов не придает своему наблюдению сколько-нибудь серьезного значения. Аналогия с «письмом» останется чем-то вроде «подсветки», выражаясь на кинематографическом жаргоне. Коммуникативная функция не осознавалась им как нечто отдельное и самостоятельное по отношению к «репродуктивно-материальной». Его в большей мере интересовала трансформация «видимого» материального мира в «стилистический прием», который, в свою очередь, преобразуется в «смысловой фактор», или, по-другому, в «смысловую вещь». С этой точки зрения он и рассматривает основные выразительные средства кинематографа.

Любопытно, что «художественный метод» не гарантировал Тынянова от частых ошибок. Например, он явно ошибся относительно будущей роли звука и цвета в кино. Он им отказал в праве на жизнь. И мало того, довольно подробно обосновал свой «отказ». Сделал он это отчасти

художественно: «Противоядие, которое способно убить кино, – это кинетофон. Кинетофон – несчастное изображение... Кинетофон – ублюдок театра и кино, жалкий компромисс»^{*}. (Мелодрама с примесью ужаса.) А отчасти вполне научно: «Каждое искусство пользуется каким-нибудь одним элементом чувственного мира как ударным, конструктивным, другие же – дает под его знаком в виде мыслимых» (с. 57; 40).

История кино, как мы знаем, «не послушалась» и поступила вопреки пророчествам теоретика. Но в главном он попал в точку. Следующее его замечание выдержало испытание временем:

«И для кино как искусства не существует уже изобретений самих по себе, а существуют только технические средства, усовершенствующие его данности, отбирающиеся по их соответствию с его основными приемами. Здесь получается взаимодействие техники и искусства, обратное тому, что было вначале: уже самое искусство н а т а л к и в а е т на технические приемы, искусство отбирает их в своем поступательном движении, меняет их применение, их функции и, наконец, отбрасывает – а не техника наталкивает на искусство» (с. 58; 41).

Искусство, насколько мы знаем, «отобрало» звук, цвет и забракеровало стереоскопию. Ключ к пониманию того, почему и как оно это сделало, к слову сказать, и дает сам Тынянов.

Один из самых фундаментальных постулатов Тынянова: «Кино – абстрактное искусство». Эту формулу мы находим в его статье, написанной несколько раньше и опубликованной в журнале «Жизнь искусства» (1924). Статья эта примечательна тем, что она стала в некотором смысле отправной точкой для Тынянова в размышлении об исконной природе кинематографа.

Формула парадоксальна по отношению к общепринятому мнению о конкретности и натуралистичности кино. Люмьеровский поезд, пугающий публику в кинозале, забыт. Теоретик Тынянов перебирает каждый из составляющих элементов киноизображения и в каждом обнаруживает его абстрактную природу.

«Пространство кино и само по себе абстрактно – двумерно...

Время в кино текуче; оно отвлечено от определенного места...

Тело актера в кино – абстрактно. Вот он уменьшился в точку – вот его руки, перебирающие карты, выросли на все полотно...

Абстрактен весь реквизит кино: закройте перед факиром дверь, он уйдет в стену...

Кино не немой...

^{*} Тынянов Ю.Н. Кино – слово – музыка // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 322.

Кино дает речь, но речь абстрагированную, разложенную на составные элементы...

Музыка в кино поглощается...»

И в качестве итога:

«Кино разложило речь. Вытянуло время. Сместило пространство...

Мы – абстрактные люди. Каждый день распластывает нас на 10 действительностей. Поэтому мы ходим в кино»^{*}.

Последние две строчки как бы из другой оперы. Но они как счастливая развязка глубоко драматичной теоретической драмы. Потому что слишком далеко зашедшая абстрактность нового искусства может опереться на абстрактность нового зрителя.

Хотя, возможно, мы ходим (и ходили) в кино по прямо противоположной причине: потому что кино, в конечном итоге, самое синкретическое и рекреативное искусство. Потому что кино дает уникальный шанс «распластанному», «абстрагированному» человеку перед белым полотном экрана восстановить свою целостность.

Иначе бы он не испугался люмьеровского поезда.

В статье «Кино – слово – музыка» (1924) Тынянов делает акцент на одной стороне процесса становления и развития киноязыка – его атомизации, его *членораздельности*, на том этапе, когда всякий естественный язык эволюционирует от целого к детали (иными словами: от речи к звуку и букве) и тем поневоле абстрагируется, оставляя в тени обратную столь же несомненную тенденцию, которую условно можно назвать синтезированием. Возможно, он это сделал из сугубо полемических побуждений. Но не исключено, что и по иным мотивам, которые стоит в порядке предположения привести.

«Формальная школа» была занята не только выработкой новой методологии в подходе к художественной литературе XIX в., но и прояснением закономерностей в литературной эволюции новейшего времени. С точки зрения Тынянова, литература подошла к определенному рубежу, после которого начинается новый виток ее развития. И прежде всего в области стилистики. Последняя во все большей степени дифференцируется, расслаивается, разлагается на отдельные элементы и, стало быть, абстрагируется... Примером такого процесса является проза Белого или Замятина.

Приведем пространный фрагмент из статьи Тынянова о романе «Мы», написанной в том же 1924 г.

«Принцип его стиля – экономный образ вместо вещи; предмет называется не по своему главному признаку, а по боковому; и от этого бо-

* Тынянов Ю.Н. Кино – слово – музыка // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 320–322.

кового признака, от этой точки идет линия, которая обводит предмет, ломая его в линейные квадраты. Вместо трех измерений – два. Линиями обведены все предметы; от предмета к предмету идет линия и обводит соседние вещи, обламывая в них углы. И такими же квадратами обведена речь героев, непрямая, боковая речь, речь “по поводу”, скупо начерчивающая кристаллы эмоций...

...В утопических “Мы” – все замкнуто, расчислено, взвешено, линейно. Вещи приподняты на строго вычисленную высоту...»^{*}

Нетрудно заметить, что «принцип» замятинского стиля сильно напоминает принцип кинематографического абстрагирования в изложении Юрия Тынянова.

Впечатление такое, словно «формальная школа» рассматривает кинематограф как род литературы на новом историко-технологическом этапе развития цивилизации.

Оно еще более усиливается, когда мы знакомимся с тем, как Тынянов описывает механизм *абстрагирования* в кинематографе и кинематографом.

Одна смена кадров, их череда – уже есть средство достижения отвлеченности: «Кадр, который по строен, сконструирован по принципам движения, далек от материальной репродукции движения...» И тут же ссылка на литературный пример: «Так строится иногда фраза у Андрея Белого: она важна не своим прямым смыслом, а самым ее фразовым рисунком» (с. 60; 42). Но столь же косвенным образом извлекается и в кинематографе смысловое содержание: «Пляска может быть дана в кадре не только как “пляска”, но и “пляшущим” кадром – путем “движения аппарата” или “движения кадра”...» (с. 59; 42).

Среди других средств: ракурс, свет, крупный план, «смещение соотношения между вещами и людьми», «повторность кадра», деформация предмета, монтаж, ритм, игра на соотношении сюжета и фабулы, жанровые мутации...

Каждое из них «работает» на расчленение и дифференциацию видимого материального мира. Под последним подразумевается не только мир вещей («видимая вещь»), но и мир людей («видимый человек»), и мир движения («видимое движение»).

Судя по терминологии, идет вполне конкретная полемика с Белой Балашем, который в поисках специфического своеобразия кинематографа

^{*} Тынянов Ю.Н. Литературное сегодня // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 156–157.

выдвинул на первый план роль материала. Тынянов отводит материалу, в том числе и фотогеничному, второстепенную роль.

Некоторое пренебрежение «материалом» с точки зрения современного исследователя как раз и объясняет, почему Тынянов отказал в будущем звуковому кино. Фонография оказалась не только приемом, но и материалом. Звук – колеблющийся воздух. Это такая же движущаяся материя, как и свет. Само кино в изначальном смысле – движущаяся пленка, т.е. подвижная светочувствительность, – как бы создано для адекватной фиксации всякой движущейся материи. В природе свет и звук нерасторжимы. Они неизбежно должны были воссоединиться в кино. И не в форме симбиоза (как в немом кино), а в форме синтеза (как в звуковом кинематографе). Это было, в сущности, вопросом времени и техники.

Косвенным образом зависимость изображения от звука, к слову сказать, признал и сам Тынянов. В уже цитировавшейся здесь статье «Кино – слово – музыка» он пишет: «Лишите кино музыки (той, которую играл тапер. – Ю.Б.) – оно опустеет, оно станет дефективным, недостаточным искусством. *Когда нет музыки, ямы открытых, говорящих ртов прямо мучительны* (курсив мой. – Ю.Б.)»^{*}.

Но, вероятно, Тынянова еще более, нежели зияющие «ямы ртов», пугала опасность того, что «кинетофон» резко затормозит (если не обратит вспять) процесс «абстракции» выразительных средств кино. Собственно, то была не мнимая угроза, как мы теперь знаем. Действительно, внедрение звука обернулось для кинематографа очередным «приступом» натурализма, после чего последовал новый этап «абстрактизации» киноязыка. Притом следовал он по пути, аналогичному тому, который отчасти описан Тыняновым на примере эволюции иных выразительных средств.

Примеры достаточно поучительны. Касаясь самых разных выразительных средств, Тынянов обнаруживает одну очень важную закономерность: «Значение эволюции приемов кино – в этом росте его самостоятельных смысловых законов, в их обнажении от натуралистической “мотивированности вообще”» (с. 67; 47). Речь, скорее всего, идет не столько об «обнажении», сколько об освобождении.

Наиболее показательна в этом отношении эволюция ракурса. «Ракурс в его первичном виде был мотивирован как точка зрения зрителя или точка зрения действующего лица» (с. 66; 46). По мере того, как стирается бытовая мотивировка, прием становится «добычей» и достоянием автора, который нагружает его иным смыслом и иным эмоциональным содержанием.

^{*} Тынянов Ю. Кино – слово – музыка // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 322.

Тынянов не иллюстрирует свою мысль. Но очевидно и без этого, что здесь подразумевается так называемый поэтический кинематограф 20-х гг., где острые ракурсы (коими изобилуют почти все кинопостроения) не мотивированы ни визуальной позицией зрителя, ни внутрифабульными связями. Они, во-первых, своего рода эпитеты или восклицания. Во-вторых, средства ритмической организации визуального материала. В-третьих, своего рода визуальный аттракцион, встряхивающий и перетряхивающий внимание зрителя.

Примерно такова же механика абстрактизации крупного плана. Оный в первых опытах киноповествования мотивировался тем, что взгляд человека в кадре «падал на какую-либо вещь или деталь». Но – замечает Тынянов – с отрицанием этой установки «крупный план становится самостоятельным приемом выделения и подчеркивания вещи как смыслового знака – вне временных и пространственных отношений» (с. 67; 46). Поясняет он это положение такой гипотетической сценой. На лугу общим планом даны гуляющий человек и свинья. Но если за крупным планом человека следует крупный план свиньи, то «закон смысловой соотносительности кадров и закон невременного, внепространственного значения крупного плана победит такую, казалось бы, крепкую натуралистическую мотивировку, как одновременность и однопространственность прогулки человека и свиньи; в результате такого чередования кадров получится не временная или пространственная последовательность от человека к свинье, а смысловая фигура сравнения: человек – свинья» (с. 67; 47).

Особая тема: как объединяет и разводит Тынянов фотографию и кино. Родство, как и сходство, очевидно и не нуждается в обосновании. Для обоснования радикального различия Тынянов вводит понятие «неосознанного эстетического качества» (с. 68–69; 48), т.е. он не отказывает фотографии в эстетической функции, но полагает ее «незаконнорожденной» (с. 69; 48). Таковой он ее считает потому, что «установка фотографии – сходство», тогда как установка кино – преобразование реальности. Или, как скажет впоследствии Кракауэр, «формотворчество». Но он скажет это не про кинематограф в целом, а про одну из его линий развития – мельесовскую.

В сущности, Тынянов предвосхищает кракауэровскую идею дуализма в поэтике кино, но линию водораздела между установками на сходство и на трансформацию проводит в другом месте – между фотографией и кино.

Разумеется, и эта граница достаточно условна и скорее неверна, но она конструктивна и позволяет нащупать диалектику развития эстетических качеств фотографии и кино. Кино, отталкиваясь от фотографии, «прибирает» все ее незаконнорожденные свойства. В частности, оно «занимает» у нее кадр, который, подобно фотоснимку, являет собой некое семантическое единство. Последнее, полагает Тынянов, дается не авто-

матически, не одним фрагментированием реальности, т.е. не стихийным и бессознательным выхватыванием «вида» (это «незаконнорожденная эстетическая функция»), но созданием этого единства. Вещи, предметы, фигуры людей должны стать в таком кадре соотнесенными. Соотнесенными они могут оказаться только при одном условии: если различны и дифференцированы; «...только тогда они соотносительны между собой, только тогда они взаимодействуют и взаимно окрашивают смыслом друг друга» (с. 71; 49).

Чуть ниже: «Дым парохода и ползущие облака нужны не только как таковые, не сами по себе, так же как случайный человек, идущий по пустынной улице, так же как мимика лица и жест человека по отношению к человеку и вещи. Они нужны как *дифференцирующие знаки* (курсив мой. – Ю.Б.)» (с. 71; 49–50).

Таково же назначение, по мысли Тынянова, мимики и жеста актера, монтажной экспрессии.

Последняя развивается тем же путем, что и прочие средства. И тоже должна была оторваться от технологических, фабульных мотивировок. И тоже должна была стать самодовлеющим эстетическим приемом, цель которого дифференцировать, разложить эмпирическую реальность во имя организации новой.

Излагая концепцию поэтики кино, по Тынянову, надо принять во внимание, что он опирается не только на опыт монтажного кино, но и на опыт стиховой культуры. Об этом он сам говорит достаточно определенно: «“Скачковой” характер кино (т.е. монтажный. – Ю.Б.), роль в нем кадрового единства, смысловое преобразование бытовых объектов (слова в стихе, вещи в кино) – роднят кино и стих» (с. 76; 53).

Но кино уже в ту пору, когда писалось это теоретическое исследование, заметно трансформировалось. Прежде всего по части возникновения новых повествовательных форм. Стиховая форма больше не могла быть идеальной параллелью для поэтики.

В статье «Об основах кино» эти изменения тоже нашли отражение. И поэтому на последних ее страницах уделено внимание роли сюжета и фабулы в структуре «киновещи». И то и другое, как и все прочие приемы, «работают» на дифференциацию материала, на его расчленение, наконец, на создание нового единства, аналогичного тому, коим является уже не стих, а «роман в стихах». «...Кинороман столь же своеобразный жанр, как роман в стихах» (с. 76; 53).

Под последним подразумевается не столько «Евгений Онегин», сколько такая структура, которая предполагает определенный полицентризм и одновременно ярко, выпукло выраженную стилевую общность

всех приемов. Поэтому в качестве модели берется такая самобытная литературная вещь, как «Нос» Гоголя. Она примечательна тем, что здесь более чем где-либо виден «фокус» превращения посредством фабульно-сюжетной игры реального предмета в семантический знак, который затем обретает плоть живого чиновника, только рангом повыше. «...Отрезанный нос превращен семантической (смысловой) системой фраз в нечто двусмысленное... И эта смысловая атмосфера, данная в каждой строке, стилистически так строит фабульную линию “отрезанного носа”, что читатель, уже подготовленный, уже втянутый в эту смысловую атмосферу, – без всякого удивления читает потом такие диковинные фразы “Н о с посмотрел на майора, и б р о в и его несколько нахмурились”» (с. 81; 56).

«Нос» – вещь действительно эксцентрическая даже для литературы. Но она хороша тем, что наглядно проявляет то, что в иных, более традиционных сочинениях дано в скрытой форме.

Тынянов не поясняет это положение каким-либо кинематографическим примером. Он только отсылает читателя к «Броненосцу “Потемкину”». Сделано это, однако, в самой общей форме и без расшифровки: «Сюжетная роль стилистико-семантических средств в “Броненосце Потемкине” – очевидна, но не изучена» (с. 83; 57).

Риску продемонстрировать, как посредством именно стилистически-семантических средств и фабульно-сюжетных трансформаций Эйзенштейну удалось сообщить реальной истории предельно двусмысленный характер, т.е. характер *документально-художественный*.

В «Броненосце “Потемкине”» под покровом известной исторической фабулы живет сюжет, который до последнего времени просто-напросто не замечался. Там ведь в каждой из пяти частей, по сути, одна и та же коллизия: превращение разрозненного множества эмоций, жестов, состояний, устремлений в общий единый порыв. В одном случае – отчаяния («лестница»). В другом – лирического экстаза (предраассветный туман, разорванный устремленными к кораблю лодчонками горожан). В третьем – торжества мощи (победное прохождение железной громады сквозь строй враждебных кораблей).

Каждая из частей – история обобществленной органической и неорганической природы.

«Одесская лестница» завораживает тем, что на ее ступенях свершается убийство плоти людского множества и воскрешение духа людского множества.

Лестница становится крестом, на котором распинается невинная толпа, к которому прибивается пулями-гвоздями обреченное человечество.

Но, умирая столь патетически, столь страдательно и невинно, оно не может не воскреснуть.

Все как будто по Евангелию, но с одной существенной поправкой: казненная толпа воскресает Богом-массой, воплощением которого предстает могучий броненосец, сбросивший путы деспотической, несправедливой власти.

Дальше, опять же словно по Евангелию, броненосец-богоносец покидает этот старый дореволюционный мир. Проплывает мимо смертных, уходит в море, сливающееся с небом, и является народу, т.е. зрителю. Финальные кадры: корабль, снятый в лоб с нижней точки. «Потемкин» словно вспарывает плоскость экранного полотна, вплывая в действительность десять лет спустя после рождества нового мира.

К слову сказать, премьера фильма, по замыслу Эйзенштейна, готовилась как некое обрядовое действо; она должна была состояться в Большом театре, самом официальном зале в то время, на торжественном вечере, посвященном двадцатой годовщине революции 1905 года. Предполагалось, что с последними кадрами фильма половинки экрана раздвинутся как занавес и на открывшемся планшете сцены взору зрителей предстанут сидящие за столом президиума участники первой русской революции.

Процедура эта не состоялась, но сама попытка «возвратить» художественную реальность в лоно реальности эмпирической достаточно красноречива.

То же самое, к слову сказать, постарался сделать и Гоголь в своем «Носе» – посредством двусмысленного послесловия. Мол, конечно же, все это неправда, но нет-нет, а нечто подобное в жизни случается.

И «отрезанный нос» майора Ковалева стал некоей самостоятельной величиной. И изъятый из истории броненосец предстал неким впечатляющим символом.

Из этого частного случая понятно, сколь практична старая тыняновская поэтика кино. На ее базе можно исследовать язык телевидения.

Сегодня она воспринимается как достаточно стройное здание, только немного недостроенное.

Тынянов замечательно глубоко уловил тенденцию «абстрактизации видимого мира», разборки его на знаки. Но он уделил меньше внимания обратной тенденции. Видимо, она для него была самоочевидной. Как в литературной поэтике.

Между тем специфика кинематографического языка не в том, что в его рамках вещь непосредственно превращается в знак. И даже не в том, что знак обращается в «смысловую вещь». Но в динамике этих трансформаций.

Пафос открытий и классическая традиция

Работа Б.Казанского «Природа кино», где в качестве предмета исследования взята сама природа кинематографа как явления художественной культуры, могла бы открывать сборник. Но она помещена вслед за сочинениями Б.Эйхенбаума и Ю.Тынянова, создателей манифеста новой кинотеории, вероятно, потому что среди авторов сборника Б.Казанский более остальных обращал свои взоры назад, к истории искусства, прежде всего изобразительного и театрального.

В первое революционное десятилетие, когда более всего ценилась решительность в свержении кумиров прошлого, академизм Б.Казанского не имел шансов на шумный успех. В нем не было распространенного тогда подхода кинематографиста, снисходительно взирающего на все, что было сделано в искусстве до Люмьера. Не было привычной авангардной фразеологии, широковещательных выводов и прогнозов. Была же, напротив, попытка понять феномен кинематографа исходя из многих обстоятельств истории и теории искусства.

1

Статья Б.Казанского, как, впрочем, и некоторых других его коллег по сборнику, состоит из небольших нумерованных главок. Общее число их – четырнадцать. Такое же, кстати, как и у Ю.Тынянова, текст которого непосредственно предваряет статью Б.Казанского. Совпадение, конечно, случайное, однако деление текста на небольшие части намеренное: жанр большинства статей в «Поэтике кино» – теоретические заметки, в которых авторы сознательно отказываются от последовательного изложения материала, сохраняя свободу формы своих высказываний.

Я решил последовать примеру авторов «Поэтики кино» и говорить о статье Б.Казанского также в ряде разделов-главок, посвященных отдельным аспектам рассуждений автора статьи о природе кино. Делаю это не столько в подражание Б.Казанскому, сколько для того, чтобы проследить разные аспекты его воззрений. Кроме того, членение текста на четырнадцать частей позволяет Б.Казанскому создать драматургию статьи. А драматургия, как мы поймем ниже, играла очень важную роль в формировании идей автора и в их окончательном воплощении.

Уже в 1-й главе завязывается интрига, которая затем проходит через всю статью: Б.Казанский начинает с указания на плачевное состоя-

ние той области знания, которой он занимается. И добавляет к этому уничижительные характеристики самого кино, распространенные в общественном мнении: «Кино... оставалось до последнего времени низким и вульгарным жанром, каким-то ублюдком или суррогатом искусства...» (с. 89; 60).

В той же главке, наряду с нелестными характеристиками, звучат и противоположные им: «...выдающееся место, которое кино сумело в какие-нибудь тридцать лет занять в современной культуре, сравнительно с прочими искусствами, насчитывающими несколько тысяч лет существования...» (с. 89; 60).

В первой же фразе статьи Б.Казанский, который, надо заметить, не очень любит идти проторенными путями в науке, предлагает свой термин, обозначающий тот раздел знания, который мы называем киноведением. Он использует другое слово – «кинематология» (с. 89; 60). На протяжении работы автор вводит в обиход еще не одно обозначение. Кино он называет «искусством тенеписи» (с. 94; 63), фильм – «графической драмой» (с. 96; 64). Термин «синтетическое искусство» он знает (см. с. 118; 79), но предпочитает употреблять другой – «составное искусство» (с. 117; 78). Для того чтобы дать читателю понять, в чем состоит разница синтеза в театре и кино, для первого случая использует совсем уж необычный термин – «смешанное искусство» (с. 118; 79).

Фактически единственное капитальное понятие кинотеории, которое у Б.Казанского совпадает с понятием, используемым его коллегами, – это «монтаж». Оно возникает не сразу, мелькает где-то в середине статьи, но затем, ближе к концу, становится доминирующим и в финальных разделах обретает поистине универсальное значение. При этом создается впечатление, что наш автор не очень доволен тем, что вынужден пользоваться уже существующим термином «монтаж», а не находить ему взамен какой-то новый. Имя Б.Балаша, с которым связана разработка концепции кинематографического монтажа, Б.Казанский упоминает лишь в 9-м разделе, где речь идет о проблемах крупного плана и актерской игры. Причем называет его «вдумчивым ценителем и пропагандистом экранного искусства» (с. 112; 74), но никак не теоретиком кино.

Иногда изобретение новых терминов приводит к недоразумению. Давая классификацию изобразительных и «артистических» искусств, Казанский не обращает внимание на то, что слово «арт» по латыни означает «художественный». И хотя разграничение этих терминов верно, возникает не предусмотренная автором тавтология («Момент личного исполнения, прямого заражения зрителя составляет самую природу актерства и прочих “артистических” искусств, в противоположность искусствам художественным» – с. 92; 62).

В работе Б.Казанского большое место занимает анализ видов искусства, которые, по искусствоведческой традиции, названы «высокими»: это прежде всего театр и графика, а далее – живопись, скульптура, архитектура. При том, что в статье можно услышать отзвуки характерного для авангарда 20-х гг. пренебрежительного отношения к классическим видам искусства, остающимся «в общем, на той же первоначальной ступени ремесла или даже “рукоделия”» (с. 90; 60), и хвалу техническим музам – фотографии и кино, в целом Б.Казанский не соблазняется возможностью развернуть киноцентристскую концепцию.

Говорю это потому, что отечественное киноведение 20-х гг. (да и более поздних периодов) не раз поддавалось такого рода соблазнам. Метафора «кино – искусство XX века» многими воспринималась как свидетельство явного превосходства кинематографа над «старшими» видами искусств.

Ставя перед собой задачу «расчистить путь для дальнейшего исследования и наметить для него основные вехи» (с. 91; 61), Б.Казанский, к счастью, начинает не с привычного для изданий того времени кинобихвальства, а с обращения к ближайшим родственникам кинематографа. 2-й раздел статьи открывается словами: «Кино, несомненно, – зрелище. Кино, несомненно, – драма...» (с. 91; 61), – которые затем становятся основанием для сравнительного анализа экрана и сцены.

Рассматривая один из возможных постулатов – «естественно считать кино родом сцены» (с. 91; 61), – Б.Казанский сразу же находит главный отличительный признак, разделяющий эти два вида зрелищных искусств. Он противопоставляет непосредственность театрального лицедейства опосредованности кинозрелища. И не забывает указать, что очень важно, на обратную связь, на то, что актер, «который непосредственно действует на зрителя», «в свою очередь, подвергается воздействию последнего» (с. 91; 61).

Это обстоятельство позволяет автору противопоставить спектакль и фильм на другой основе: объективации процесса художественного творчества. В отличие от театра, живущего в эфемерной атмосфере сиюминутного зрелища, кинофильм зафиксирован на пленке и является, по прихотливому определению, использованному автором, «предметом искусства» (с. 92; 62). (Здесь, как и во многих других случаях, Б.Казанский, стремясь идти собственным путем, использует термины, имеющие уже научную традицию, в не свойственном им значении, а затем, оперируя этими значениями, создает препятствия, которые, в свою очередь, приходится преодолевать.)

Предметом искусства, как известно, с аристотелевской поры считается та субстанция, которая подвергается эстетической обработке.

В спорах эстетиков о предмете искусства на протяжении веков выкристаллизовывались две противоположные позиции: согласно первой, искусство – качество самой действительности и ее проявлений (объективно прекрасное в предмете искусства), согласно второй – свойство восприимчивой творческой личности (субъективно прекрасное). Кстати, сам Б.Казанский, касаясь другого художественного материала, фотографии, высказывается по этому поводу. Он считает, что «нет “фотогеничных” видов, лиц, вещей самих по себе. Любая вещь, любое явление может быть именно таким, какое нужно художнику...» (с. 100; 67).

Вместе с тем, в рассуждениях о предмете искусства применительно к театру Б.Казанский приходит к утверждению, будто великие новаторы сцены – К.Станиславский, Г.Крэг, В.Мейерхольд, А.Таиров – стремились к тому, чтобы спектакль обрел свойства этого самого «предмета искусства». Он пишет: «Всякая попытка создания подобного “предмета” сценического искусства, который можно было бы созерцать как бы помещенным в витрине, принципиально противоречит самой сути сценизма...» (с. 92; 62).

Не удовлетворившись этим, Б.Казанский пытается двигаться дальше. На основании того, что существуют зрелища, в которых нет «непосредственного выступления артиста» (с. 92; 62), он делает вывод, что для некоторых форм театра (театр марионеток или театр теней) существуют иные законы. Автор «Природы кино» заставляет термины, существующие столетиями, отвечать прихотям своей теоретической мысли. Он уверяет, что «“театр”, в отличие от “сцены” – термин очень неопределенный» (с. 93; 62). И дальше, в результате нескольких логических пассажей, приходит к выводу, что «“зрелищем” может стать любое явление природы, любой факт быта, вообще все, что может привлечь или пленить человеческий взгляд» (с. 93; 62). Казанский уже не может остановиться: «“зрелищем” в таком же общем смысле является и картина, и статуя, и здание, и спектакль, и, в конце концов, даже читаемая книга» (с. 93; 62).

Подобное расширительное представление о зрелище позволяет, естественно, заявить, что «разумеется, и фильму можно назвать “зрелищем”. Но к пониманию существа кино это не может нас приблизить» (с. 93; 62). С таким выводом трудно не согласиться: но если зрелищем является любой факт быта или книга, то какова же специфика кино в ряду зрелищ?

3

К своей цели – определению природы кино – Б.Казанский идет достаточно последовательно. Не найдя подтверждения выдвинутой им же гипотезе о том, что кино есть разновидность театрального зрелища, он

пытается искать иные основания для определения. «Спецификацию того или иного вида искусства, как учит современное научное искусствознание, – пишет он, – следует искать в фактуре, то есть в материально-технической основе данного искусства...» (с. 93; 62).

Так наш автор переходит к тем качествам кино, которые связывают его с миром изобразительных искусств. Поскольку «фильма – это серия теневых изображений, возникающих и движущихся на светлом поле экрана» (с. 93; 63), «формально, таким образом, кино является своеобразным искусством т е н е п и с и, то есть особого рода “графикой”» (с. 94; 63). Отсюда делается безупречный, казалось бы, с точки зрения логики, вывод: «Следовательно, по своему художественному материалу, по своей “фактуре” кино принадлежит несомненно к изобразительным искусствам» (с. 94; 63).

И снова Б.Казанский использует тот же прием в своих рассуждениях: постулируя истину, он затем начинает сомневаться в ней. Обращая внимание на существенные особенности, которые отличают кино от остальных изобразительных искусств, говорит о самом главном: динамике кино и статике изо, пространственном бытовании образов изо и пространственно-временном – кино. Тут же, впрочем, находит если не исключения из правила, то, по крайней мере, уточнения: цикловую живопись или графику, в которых последовательные фазы происходящего создают некую иллюзию развития, движения.

Много позже, уже к концу своей статьи, развивая эти идеи, автор говорит о кино как о «драматической» графике или «графической» драме (с. 125; 82–83) и драматургию экрана, учитывающую эти обстоятельства, называет «кинематургией». Сожалеет о том, что изучение подобной графики еще не произведено. Если бы такое изучение состоялось, было бы обнаружено много общего в приемах между повествовательной графикой и композицией фильма. Чтобы убедиться в этом, считает Б.Казанский, достаточно перелистать «любую, щедро иллюстрированную книгу» (с. 125; 83).

И снова наш автор в качестве серьезного аргумента принимает довольно приблизительное суждение, основанное на внешнем сходстве. «...Всякий отдельно взятый кадр, сам по себе, представляет не что иное, как “картинку”» (с. 125; 83) – такова посылка. И, заметим, какова оговорка: «Только в жанровой сценке кинематографический кадр отличается тем, что, изображая сценку в действии, имеет возможность развернуть видимое движение полностью, от начала до конца, между тем, как иллюстрация, рисунок вообще, вынуждены, в силу своей статичности, суммировать, обобщать движение, передавая не отдельный его момент, как он есть, а в п е р е х о д е его к следующему, т.е. стягивая в одно целое, в

сущности, два последовательных и сюжетно взаимно обуславливающих и осмысляющих момента действия» (с. 125–126; 83).

Б.Казанский демонстрирует присущую ему художественную эрудицию, чуткость к теоретическим вопросам. Действительно, способность изобразительного искусства к контаминации, т.е. к воплощению в одном, определенным образом запечатленном моменте разных фаз некоего непрерывного движения, является качеством живописно-графического образа. Но вопреки суждению автора: «внутренняя динамика рисунка, отличающая его структурно от моментальной фотографии, фиксирующей лишь одно мгновение из общего течения движения, напротив, решительно сближает его с кинематографическим кадром» (с. 126; 83–84) – искусство фотографии тоже обнаружило способность к контаминации*. И снова рассуждения Б.Казанского, интересные сами по себе, не имеют прямого отношения к исследуемому им предмету. Скорее напротив: они отвлекают внимание, ведут в сторону.

Вернусь к 3-му разделу статьи. После пронизательных замечаний о возможности изобразительного искусства дана разочаровывающая оговорка: «Но как бы последовательно и связно ни передавала живопись отдельные этапы движения или действия, она всегда может только более или менее приближаться к его полному изображению, как умножение сторон многоугольника лишь в пределе дает круг. Единственно кино изображает самое течение действия в его непрерывности...» (с. 94; 63).

Очень важный аспект эстетики кино – его изобразительные ресурсы – не сводится, понятно, к внешнему сходству или различию с живописью или графикой, с теми возможностями, которые присущи отдельным разновидностям, жанрам этих искусств. В укор автору статьи можно, при желании, привести его же слова: «Драматизм как таковой может быть функцией различных искусств – живописи так же, как музыки, танца, литературы, и создает для каждого из них лишь особый стилистический жанр, напр., в лирике – балладу, в повествовании – новеллу. Изображение действия само по себе, будучи только категорией содержания, также еще не создает особого искусства, а разве только жанр, напр., “батальной” или “жанровой” живописи. Но оно может быть связано с таким преобразованием, которое создает иную систему фактуры, т.е. иное искусство» (с. 95; 63–64). Тут обозначен важный методологический принцип, позволяющий с большой осторожностью относиться к неким внешним обстоятельствам: соответствиям, схожести, даже подобиям, которых в искусстве много и которые могут отвлечь исследователя в сторону, привести к ложным выводам.

* Подробнее об этом см.: *Вартаков А.С. Фотография: документ и образ. М.: Планета. 1983.*

Используя метод аналогий, легко увидеть «драматизм» того или иного типа. И, заявив какой-то, звучащий весьма убедительно, тезис, тут же обнаружить, что рядом существует контртезис, столь же яркий и бесспорный. Определение предмета через смежные, уже известные, при всей наглядности своей на самом деле не столько решает проблему, сколько тут же создает новую. Нередко даже – не одну.

Очень соблазнительно, к примеру, увидеть в одном виде искусства сущностные черты другого. Скажем, объявить архитектуру, архитектурные части и детали фактически произведениями скульптуры (с. 95; 64). Или оперировать в определении природы кино признаками-гибридами художественных пар: «графическая драма» или «экранный театр» (с. 96; 64).

Впрочем, широко используя эти и подобные определения, Б.Казанский понимает, что существо кино не в этом. И от попыток определить кинематограф с помощью свойств и качеств его родственников по семье искусств переходит к попытке разобраться «в своеобразии его структуры и обуславливающих ее технических предпосылок» (с. 96; 64).

4

Итак, Б.Казанский после попыток постичь природу кино через схожие (или – кажущиеся схожими) виды классических искусств возвращается к тому обстоятельству, которое он назвал в первой же главке, но затем оставил, чтобы предпринять обширный экскурс в историю изобразительных и драматических искусств. Я имею в виду замечательное по своей радикальности высказывание: «Кино возникло из фотографии и остается ею по своей природе и технике» (с. 90; 60). Однако, заявив об этом в самом начале, автор затем растворил свой тезис в рассуждениях о том, что в других, «старших» видах искусства роль техники достаточно велика; вспомнил «роль музыкальных инструментов в истории музыки или сценического оборудования в эволюции театра» (с. 90; 61), сказал о гравюре, литографии, цинкографии и т.д. Между тем техника в классических, «рукотворных» искусствах и техника в искусствах «технических» – две совершенно разные вещи. Одно дело – приспособление, некий инструмент (от карандаша и кисти до скрипки и штихеля), которыми пользуется художник как «продолжением» своей руки, другое – получение изображения с помощью технического устройства – камеры в фотографии, кино или телевидении. Во втором случае творческий процесс, отношение человека (автора) и природы опосредованы достижениями науки и техники, которые стали возможными лишь на достаточно высокой ступени развития цивилизации.

Вторжение научно-технического прогресса в рукотворно-ремесленный мир искусств оказалось не просто еще одним техническим

достижением в ряду многих, начавшихся, наверное, с эпохи наскальных рукописей, когда применялись простейшие инструменты – в качестве орудия первобытного человека. Появление фотографии в первой трети XIX в. стало принципиальным рубежом, разделившим всю тысячелетнюю историю художественной культуры на два периода. Причем, если первые теоретики и критики фототворчества рассматривали изобретение Ньепса–Дагера подчас как обретение живописью еще одного технического средства тиражирования (наподобие гравюры), то появление кинематографа по-новому осветило происшедшее за полвека до него. Стало очевидным, что в мире искусств произошел принципиальный переворот. Поиски ответа на вопрос, в чем состоит природа кино, неизбежно связаны с этим обстоятельством.

Однако Б.Казанский не склонен проводить резкую грань в истории искусств между дофотографическим и постфотографическим периодами. Мало того, будто дразня читателя, он не раз предлагает трактовки, согласно которым кино – это средство перенесения на экран той природы или того придуманного действия, которые уже (до экрана!) обладают эстетическим содержанием. Отсюда такие высказывания: «фильма создается от начала до конца именно “природой”, которую остается только заснять» (с. 97; 65). Или: «искусство кино в конечном счете и состоит именно в комбинировании природы, в композиции моделей, в постановке своего рода “сцен” или “живых картин”, которые затем остается только воспроизвести, т.е. чисто механически перенести на экран с помощью фотографического аппарата и проекционного фонаря» (с. 97; 65). И снова автор – в который раз! – проводит параллель между ролью техники в фотографии и кино, с одной стороны, и техники в классических изобразительных видах искусства: скульптуре, гравюре, плакате, книжном оформлении – с другой.

Иногда кажется, что Б.Казанский в своих рассуждениях стремится оторвать кино от «технических» искусств для того, чтобы преодолеть недоверчивое отношение поклонников традиционно-эстетических взглядов. «...Отрекаясь от своей матери (фотографии. – А.В.), оно вынуждено выдавать себя за дитя сцены, чтобы получить признание в мире искусства» (с. 98; 66). Впрочем, он понимает, что, играя чужие роли, кинематограф вряд ли достигнет полного раскрытия своих истинных возможностей. И – справедливо ставит вопрос о поисках киноспецифики в природе нового искусства. «Именно в своей фотографической природе кино должно искать свой собственный закон, и, только оставаясь верным ей и отказавшись от чуждых ей требований, найдет оно прямой путь развития как искусство» (с. 99; 66).

До книги З.Кракауэра «Природа фильма. Реабилитация физической реальности», вышедшей в свет в 1960 г., теория кино не знала, пожалуй, такой определенной, недвусмысленной формулы относительно

фотографической сути кинематографа. На более ранних стадиях развития кинотеории и особенно в 30–50-е гг. господствовали концепции, основанные на стремлении преодолеть «первородный грех» экранного искусства. В связи с этим, наверное, не нужно ограничиваться упреками в непоследовательности, но следует поддержать Б.Казанского в некоторых прозрениях, в умении лаконично и точно сформулировать эстетические качества кинематографа.

Впрочем, декларируя природную связь кино с фотографией, в понимании фотографии автор статьи исходит из бытовавших в ту пору предрассудков. В частности, в определении эстетических границ фотографического искусства он исходит из распространенной теории фотографии как некоего «искусства видеть» (с. 100; 67).

Развивая теорию «искусства видеть», Б.Казанский представляет ее годной для всего изобразительного искусства (еще один отзвук уже отработанный им в предыдущих разделах статьи концепции универсальности изобразительного искусства). Поэтому французский импрессионизм оказывается у него разновидностью натурализма, лишённого «какого бы то ни было личного домысла, чувства или оценки» (с. 101; 67). Автор делает вывод о том, что художественный метод импрессионистов был «теоретически “фотографическим”» (с. 101; 67). О взаимоотношениях творческого метода импрессионизма и светописы не раз писали в более позднее время: напомним, к примеру, книгу С.Морозова. Б.Казанский ставит проблему с головы на ноги: несомненно, в отношениях фотография – импрессионизм первая предшествовала второму, а не наоборот. Тем не менее, суть фотографизма, присущего и живописи импрессионистов, состояла вовсе не в «отрешенности от действительного мира» или «замкнутости в определенном охвате и повороте» (с. 101; 67), как утверждает автор статьи.

Хотя Б.Казанский писал в те годы, когда в отечественной теории искусства и эстетике под воздействием успеха новых, нетрадиционных направлений в художественной жизни наблюдался громадный интерес к новым видам искусства (фотографии, кино, радио), его отношение к родительнице кинематографа – фотографии во многом напоминало то, которое можно было встретить в среде разве что академически настроенных искусствоведов.

При том, что фотографии в статье посвящено немало места, разговор о ней строится все-таки в дискриминационном ключе. Автор говорит о тех недостатках фотографии, которые постоянно упоминались ее недоброжелателями: «бесстрастие», «односторонность», «механический

* Морозов С.А. Фотография среди искусств. М.: Планета, 1971.

** Подробнее об этом см.: Вартанов А.С. Книга о фотографии // Искусство. 1973. № 9.

характер» (с. 103; 69), «случайное содержание поля зрения» (с. 99; 66); «глупа, суха и скучна», «не имеет выбора и неспособна к обобщению» (с. 103; 69) и т.д.

Некоторые слабости, о которых говорит Б.Казанский, свойственны не столько фотографии как выразительному средству, сколько тому этапу развития светочувствительной техники, который соответствовал времени написания работы. В частности, автор довольно язвительно говорит об ошибках фотографии в передаче цветовых контрастов («светочувствительное вещество передает светло-красное и желтое почти черным, а темно-синее почти белым» (с. 102; 68)), которые связаны с использованием ортохроматических фотоматериалов. Уже в панхроматических фотоматериалах эти недостатки уменьшаются во много раз, причем процесс развития фото- (и кино-) техники был настолько быстрым, что нетрудно было догадаться: названные недостатки вскоре будут преодолены.

Можно, конечно, из немалого числа высказываний Б.Казанского о фотографии сделать вывод, что по сравнению с театром и изобразительным искусством здесь его знания довольно скромны. Он, к примеру, не знаком с таким простейшим понятием фотографии, как контражур (и в сфере кинооператорского творчества), и с удивлением описывает его как человек, первый раз в жизни встретившийся с этим оптическим эффектом.

Несмотря на некоторые поражающие своей прозорливостью общие суждения Б.Казанского о значении фотографии для понимания природы кино, в деталях автор статьи иногда в противоречие с самим собой отдает дань распространенным тогда радикальным антифотографическим взглядам, которые вполне подошли бы самому яркому приверженцу концепции кино как «сфотографированного театра»: «Искусственное всегда удачнее действительного...» и т.п. (с. 105; 70).

5

Пройдясь предварительно по разным видам искусства – традиционным и новоявленным, Б.Казанский обращается к человеку на экране. Переход к этой теме довольно неожиданный: вот, мол, единственное, в чем кино зависит от природы. Но тут же следует оговорка: читатели не должны думать, что роль человека в кино столь же велика, как в театре.

Надо сказать, Б.Казанский фактически присоединяется к подавляющему большинству своих коллег, пишущих о Великом Немом: отсутствие развитой драматургии и звучащего слова позволяли в 20-е гг. говорить об исполнителе кинороли не как об актере, а как о натуршике. В отличие от других случаев, где автор статьи игнорирует бытующую терминологию, тут он использует именно это слово. Приводит аргументы – тоже, надо заметить, тогда достаточно распространенные. И здесь

иногда в ряду заурядных аргументов мелькает кое-что неожиданное. К примеру: «...вся сторона эмоционально-нервного, сипматического возбуждения и воздействия, присущая актеру, непосредственно выступающему перед зрителем, и связанная не только физиологически и психически, но и творчески с создаваемым им выразительным образом, в кино отсутствует» (с. 106; 71).

Назвав исполнителя кинематографических ролей натурщиком, Б.Казанский, выступающий в статье как представитель мира традиционной художественной культуры, ощущает определенную неловкость. Он понимает, что на деле все обстоит гораздо сложнее. И пытается найти некие уточнения.

Так, Казанский признает, что звезды мирового экрана, такие как Лиллиан Гиш или Мэри Пикфорд, Чарли Чаплин или Конрад Фейдт, – несомненные актеры. Мало того, он готов даже признать за ними «достаточный сценический стаж» (с. 108; 72). Однако, вне зависимости от своих актерских данных, в кино они существуют для зрителя «только в качестве “натурщика”» (с. 108; 72).

В другом месте киноисполнители ролей сравниваются с теми, кто позировал скульптору или живописцу. А для того, чтобы читателю не показалось подобное сравнение очень уж нелестным для кинозвезд, автор с жаром выступает против «старинного предрассудка, в силу которого мы привыкли видеть в натурщике чисто служебную, совершенно пассивную, безличную вещь и потому совершенно с ним не считаться в анализе картины или статуи» (с. 109; 73). И тут же, блистая своей эрудицией, автор приводит немало свидетельств из истории изобразительного искусства, указывая на Родена и Мане, Репина и Микеланджело.

Б.Казанский не упускает возможности сказать о том, что и профессиональные театральные артисты, и знаменитые писатели, бывало, позировали художникам.

Снова, как и прежде, автор, рассматривая какое-то специфически кинематографическое явление, растворяет его в других видах искусства. В связи с крупным планом он сразу же вспоминает о бинокле в театре и укрупнении деталей в графике. Не задерживаясь на этом, как мы знаем, одним из самых популярных у тогдашних теоретиков выразительном средстве, Б.Казанский столь же бегло говорит и о другом – о ракурсе. Кажется, автор решил для себя не повторять пути, проделанного в недавно вышедшей на русском языке книге Б.Балаша, и не уделять слишком большого внимания этим двум составным его «триадам». Вместе с тем, обойти их вовсе он также, видимо, не решился.

Но вот Б.Казанский приступает к новой для себя теме – кино как синтетический вид искусств. Вопреки ожидаемому, он словно забывает о представленных в ранних разделах понятиях, способных раскрыть суть

киносинтеза: теновом театре, графической драме и т.д. Высказывая ряд глубоких соображений по поводу различия художественного синтеза в театре и кино, он вводит два разных термина («в отличие от смешанного искусства сцены, искусство кино можно назвать “синтетическим”», с. 118; 79) и очень точно объясняет различие в характере происходящего в них синтеза. Мало того, он первым среди киноведов высказывает важнейшее в теоретическом смысле положение: «...действительно синтетическое претворение предыдущих стадий достигается только в редких фильмах. В большинстве случаев фильма вбирает результаты их в более или менее сыром виде» (с. 119; 79).

Развивая это положение, Б.Казанский ставит вопрос о «внутреннем задании», «установке на этот синтез, принципиальное утверждение которого и составляет первую задачу эстетики кино» (с. 119; 79). Впрочем, составляющие синтез искусства не растворяются в фильме без остатка: он «сохраняет на себе непременно глубокие следы претворенных в нем предыдущих стадий, определяющие его существо основным образом» (с. 119; 79).

К сожалению, автор не раскрывает ни одного из этих положений, не показывает механизма воздействия собственной установки на художественный результат, не анализирует те «рудименты» синтетического претворения, которые можно обнаружить в снятом фильме. Еще более обидно, что только провозглашена, но никак не раскрыта замечательная по своей глубине догадка Б.Казанского о единстве натуральности ленты и преодолении ее натуральности («И чем снимок “натуральнее”, тем сильнее ощущается мастерство внутреннего преодоления природы и тем внушительнее получаемое впечатление» – с. 119; 79).

6

Часть 12-го, а также целиком 14-й раздел посвящены монтажу. Здесь Б.Казанский не ограничился отдельными декларациями и дефинициями, как при рассмотрении проблем синтеза искусств, роли человека на экране и т.д.

Подход нашего автора отличается привычной экстравагантностью. Начиная в отличие от других российских кинотеоретиков не с выразительных, а с повествовательных целей монтажа, Б.Казанский рассматривает его как композиционное средство, занятое «составлением необходимых по замыслу кадров в сюжетной их последовательности» (с. 121; 80). Доведя эту функцию монтажа до логического конца, автор представил себе идеальную (на самом же деле – фантастическую) ситуацию, когда возможно было бы «существование достаточно многочисленного собрания всевозможнейших кадров» и «искусство монтажа свелось бы только к выбору из такой “кадротеки” потребных для выражения замысла номеров» (с. 121; 80).

Понимая нереальность своих предположений, Б.Казанский все-таки настаивает на такой идее. В качестве примера автор приводит американское кино: когда понадобился типаж для исполнения роли президента Рузвельта, «бюро могло тотчас же предоставить свыше двадцати вылитых его портретов» (с. 121; 80–81). Понимая монтаж как альфу и омегу кинематографической композиции, повествования на экране, Б.Казанский подлинным творцом фильма объявляет монтажера, умаляя при этом роль сценариста и режиссера в процессе создания фильма. О первых говорит, что кино «еще не имеет своих мастеров – “драматургов” фильмы в собственном смысле» (с. 122; 81). Ну, а вторые – пока только постановщики, «как было в старинном театре, не знавшем литературной драмы» (с. 122; 81).

Затем следует еще более ответственное заявление: «Кино не вырабатало еще формальных средств собственного “слова”, оно не имеет еще своего “языка”...» (с. 122–123; 81). Это говорится уже после того, как Д.Гриффит и С.Эйзенштейн сняли свои великие ленты. Впрочем, С.Эйзенштейну тут же попало за то, что он «не предвидел, что туманные картины в “Броненосце Потемкине” будут прекрасными кадрами: он боялся, что все эти снимки, напротив, будут негодными» (с. 123; 81). А Чарли Чаплин, который, как известно, снимал в десять раз больше материала, чем затем входило в готовые фильмы, получает и вовсе школьный упрек: «это число, конечно, означает степень неясности, неуверенности, непредвидения мастера» (с. 123; 82).

Далее, уже в 13-м разделе, Б.Казанский предлагает проследить возможности монтажа в «иллюстрационной и вообще сериальной, “повествовательной” графике» (с. 125; 83). Основание для этого – все то же: ведь монтаж является «своеобразным родом искусства “драматической” графики, или “графической” драмы» (с. 125; 83). Казанский справедливо замечает, что «подобное исследование графики в этом отношении еще не произведено» (с. 125; 83), и тут он абсолютно прав. Его наблюдения над циклами иллюстраций Менцеля к «Истории Фридриха Великого», А.Бенуа к «Пиковой даме» и «Медному всаднику» Пушкина, Е.Лансере к «Хаджи-Мурату» Толстого свежи и интересны.

Я уже писал выше, что само сравнение кинофильма с графической драмой, заключенной в серийной графике, – достаточно внешнее, поскольку строится на поверхностном сходстве. Однако для понимания сути монтажа изображений, который является основой художественного языка как в серийной графике, так и в фильме, такое сравнение может оказаться весьма плодотворным. Напомню, что многие, кто писал о кинематографическом монтаже после Б.Казанского, возвращались к этой теме.

Если тут и можно упрекнуть автора, то разве что в некоторой гипертрофии кинематографических и монтажных возможностей книжной иллюстрации. Это, как известно, стало затем традицией нашей науки о

кино: режиссеры, драматурги да и киноведы с упорством, достойным лучшего применения, искали в литературной классике, в изобразительном искусстве и т.д. примеры «абсолютно кинематографического мышления». Таким образом пытались компенсировать извечный комплекс неполноценности, который преследовал новую музу, стремились доказать, что и кино – великое искусство, пустившее корни не только в будущее, но и в прошлое художественной культуры человечества.

В последнем, 14-м разделе, статьи автор рассуждает о монтаже как важнейшем элементе стилистики фильма. На сей раз речь идет о другой разновидности изобразительного искусства – живописи. Здесь поставлен вопрос не только о цвете, который в ту пору был уже близким будущим кино, а потому и привлекал к себе жгучее внимание. Более интересным, на мой взгляд, является рассуждение о природе кинематографической изобразительности, связанной с тем, что экранная «живопись» не обладает привычной живописной фактурой, оперируя «почти бесплотной тенью, неосязаемой и неуловимой» (с. 131; 87).

С такой трактовкой изобразительного в кино связан вопрос о кинематографическом стиле. Автор исходит из того, что «стильность фильма состоит, разумеется, не в картинности кадров, не в манере игры самой по себе, не в стильной постановке как таковой. Все это будет стилизацией...» (с. 132; 87). И, что особенно существенно, стиль как элемент художественной формы ставится в зависимость от художественного содержания. «...Все, что “происходит” на экране или изображается на нем, – это, обычно, либо служит исключительно сюжету, либо действует непосредственно как материал. Стилистическое значение имеет лишь то, “как” это содержание исполнено...» (с. 132; 87).

Характерно, что Б.Казанский, выступая в сборнике вместе с представителями «формальной школы», в своем понимании проблем кино-стиля входит нередко в прямую или косвенную полемику с теми, кто рассматривает категорию стиля исключительно в совокупности формальных признаков. Так, например, он позволяет себе высказывание в адрес явно нелюбимого кинотеоретика. «...Переход к крупному плану, для подачи мимической выразительности, в духе Бела Балаша, вовсе не имеет стилистического значения» (с. 134; 89).

Ничуть не умаляя значимость кинематографических планов, автор статьи, однако, ставит их в зависимость от того, что они призваны выражать. По Казанскому, переходы к крупному плану или от крупного к общему становятся стилистическими приемами, если и когда они получают «смысловую, символизирующую выразительность, придавая эмоциональную окраску сюжетной линии» (с. 134; 89).

...Я специально предпочел жанр прочтения – страница за страницей – статьи, написанной Б.Казанским. При том, что в ней немало повторов, можно было бы, сгруппировав отдельные проблемы, в более сжатой и емкой форме, показать, что удалось, а что не удалось автору. И тогда «в сухом остатке», наверное, оказалось бы несколько стоящих, по сей день значительных идей, а все остальное можно было бы объявить имеющим лишь ограниченно-историческое значение.

Движение в глубь материала статьи вместе с ее автором позволяет сделать ряд важных выводов, касающихся концепции Б.Казанского и отечественной кинотеории 20-х гг. в целом.

Особенностью работы Б.Казанского стала откровенная ориентация на традиционные виды искусства: природу кино автор статьи пытается определить через некие понятные эстетические аналогии. Переходя от одной теоретической дефиниции к другой, автор статьи расширяет художественный мир, в котором живет и действует молодое экранное искусство. По сравнению с более радикальными кинотеоретиками 20-х гг. Б.Казанский выглядел, если обратиться к системе определений одного из его соавторов по сборнику «Поэтика кино», скорее архаистом, нежели новатором. В ту пору, наверное, это качество исследователя и его статьи казалось недостатком. Но не сегодня, когда теория кино, проделав немалый путь, пришла к более взвешенным решениям.

Изобретения и ошибки Виктора Шкловского

Правильно замеченная и до конца проведенная ошибка иногда оказывается изобретением.

В.Шкловский. Ошибки и изобретения

Жалко книг, не написанных, а только законспектированных.

В.Шкловский. Жили-были

«...Я танцую наукой», – обронил как-то Виктор Шкловский неосторожное признание, словно подтвердив позицию своих многочисленных критиков, аттестовавших его как исследователя блестящего, но легковесного, сменившего академический стиль на «полуфельетонный, полухудожественный», а логику доказательств на эффективность парадокса.

«Поэзия и проза в кинематографе», пользуясь формулировкой самого автора, – пожалуй, из разряда самых «танцующих» статей. На фоне фундаментальных работ Тынянова, Эйхенбаума и других участников «Поэтики кино» двухстраничный набросок Шкловского, на первый взгляд, может показаться случайной орнаментальной добавкой. Однако это не так. Случайных статей в «Поэтике», как мы знаем, не было вообще, а что касается статьи Шкловского, ее вклад в развитие кинотеории весьма весом и по сию пору имеет отнюдь не ретроспективную ценность. Иное дело, что Шкловский, мощный генератор идей, но весьма непривлекательный их разработчик, оформил свои идеи не слишком вяжно, заложил фундамент теоретических построений на достаточно зыбкой почве спорных и косвенных доказательств, а самое главное, проявил даже для него редкостную терминологическую небрежность. Что и определило судьбу статьи. Она могла бы стать, напиши ее Шкловский иначе, канонизированной классикой кинотеории, как вошедшие в «Поэтику» статьи Эйхенбаума и Тынянова. А стала – объектом постоянной, на десятилетия затянувшейся полемики, причиной многолетней теоретической путаницы. Когда Шкловский сетовал, что больше, чем он сам написал статей, написано только статей, в которых его ругают, он наверняка вспоминал свою «Поэзию и прозу». Периодически обращаясь в разные периоды к обсуждению проблем поэтического и прозаического кино, наши теоретики, когда по делу, а когда и без всяких на то оснований, незамедлительно

Шкловский В.Б. Гамбургский счет. М.: Сов. писатель. 1990. С. 311.

вступали в дискуссию с этой маленькой статьей. И самый факт подобной полемики не есть ли лучшее подтверждение тому, что заложенная в статье идея жива?

Однако прежде чем попытаться поразмышлять на эту тему, думается, нужно заново, спокойно и непредвзято перечитать статью. Попробовать отделить зерна от плевел, ошибки от изобретений, справедливые упреки от неверных толкований.

«В этой заметке я пишу чрезвычайно общие вещи, потому что хочу наметить самые общие вехи, причем общие вехи в кинематографии» (с. 141; 91), — так определил сам автор характер своей статьи. Действительно, статья представляет собой краткий конспект, сделанный бегло и, как любой конспект, требующий расшифровки. «Общие вещи», на которые ссылается автор, намечая «общие вехи», обретают реальный смысл лишь в контексте художественной концепции Шкловского в целом и киноконцепции, в частности.

Видимо, стоит напомнить опорные моменты теории Шкловского, во всяком случае, те, которые помогут перечитать «Поэзию и прозу...» Тем более, что к 1927 г., к моменту выхода «Поэтики кино», Шкловским уже написаны основные теоретические работы, и как раз в те годы концепция его — в отличие от поздних теоретических медитаций исследователя — являет собой завершенную, цельную систему.

В основу ее, как и в основу теории формальной школы в целом, легла теория *остранения*, сформулированная Шкловским еще в ранней работе 1914 г. «Воскрешение слова», а затем развитая в трудах по изучению поэтического языка, в знаменитых статьях «Искусство как прием», «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля», в книге 1925 г. «О теории прозы», в работах о Стерне и Розанове. Именно в этих трудах возникает столь существенная для нас оппозиция «поэзия — проза». «Взяв у Потемби идею о потере словом образности и как следствие “прозаизации” языка, Шкловский довел ее до логического конца — утверждения о существовании двух самостоятельных языков — поэтического и прозаического...»^{*} Поэтический язык, по Шкловскому, — это язык, включенный в систему художественной речи, прозаический — язык бытового общения. «Автоматизму узнавания» бытового слова последовательно противопоставляется «видение» слова художественного. «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание...»^{**} Эффект остранения обеспечивается суммой художественных приемов, специфических для каждого вида искусства.

* Чудаков А.П. Два первых десятилетия // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. С. 10.

** Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Сов. писатель, 1983. С. 15.

Придя в кинотеорию, Шкловский, как и другие представители «формальной школы», проверяет на феномене кино действие законов, обнаруженных им при анализе литературных произведений. Литература оказывается тем «ближним рядом», в сопоставлении с которым не только выявляются общие законы развития искусства, но и определяется эстетическая специфика искусства кино. Проецируя на кинематограф свои филологические концепции, Шкловский имеет конечной целью именно выявление онтологических свойств нового искусства. Для нас это момент важный: известно, что по поводу «Поэзии и прозы в кинематографе» автору пришлось выслушать немало упреков в литературоцентризме. Уже сам заголовок и то обстоятельство, что львиная часть статьи написана на литературном материале, казалось бы, дают к тому основания. Но для Шкловского аналогии между кино и литературой – вопрос методологии, и упрекать в данном случае его можно лишь за конспективную непроявленность этой методологии. По сути же именно Шкловский был в числе первых исследователей, утверждающих право молодого искусства на эстетическую суверенность. Еще в своей ранней статье, датированной 1919 г., он предостерегал: «младшие» искусства не должны формироваться по образу и подобию «старших». Выдвинув остроумную и небезосновательную теорию эволюции искусства: искусство развивается путем прихода на смену классическим, канонизированным формам – боковых ветвей (не от отца к сыну, а от дяди к племяннику), он замечал: «Вот почему так больно смотреть на то, что делают с кинематографом, стараясь его перерифмовать во что-то “театральное” и “литературное”». И, словно отводя будущие упреки, решительно призывал «осознать уже намечающуюся кристаллизацию кинематографических форм, а не загонять тысячи метров пленки на производство психологических анализов и стихотворений в прозе, явно противоречащих и чуждых складу кинематографа»^{*}. (Заметим: из этого высказывания явствует, что категории «проза» и «поэзия» применительно к кинематографу для Шкловского очевидно не связаны с жанровой системой. Так что категорический вывод, сделанный в «Поэзии и прозе...», – «существует прозаическое и поэтическое кино, и это есть основное деление жанров...» (с. 142; 92) – вывод, который справедливо оспаривают оппоненты статьи, и для самого автора не столь очевиден, во всяком случае, нуждается в комментарии.)

Как известно, для ученых «формальной школы» вопрос о специфике кино как искусства впрямую связывается с исследованием законов монтажа и строения кадра. Обращаясь к изучению этих категорий, формалисты не были пионерами: рядом с ними разрабатывали свои монтаж-

* Шкловский В.Б. О кинематографе // Шкловский В.Б. За 60 лет. М.: Искусство, 1985. С. 15.

** Там же. С. 16.

ные теории Эйзенштейн, Кулешов, Пудовкин. Уже была сформулирована Деллюком и другими исследователями идея фотогении, лежащая в основе изучения строения кинокадра.

Но в изучение этих фундаментальных категорий ученые «формальной школы» внесли принципиальную новизну: они распространили на анализ кинематографической структуры закон о смысловых отношениях, разработанный ими применительно к структуре литературного произведения.

Все элементы кинематографической структуры обретают в художественной системе фильма особую семантическую значимость, некую смысловую функцию и находятся в определенной смысловой соотносительности. Именно семантическая значимость киноизображения превращает движущуюся фотографию в искусство кино, обеспечивая искомое «переживание формы», ведущее вещь от «автоматизма узнавания» к «новому видению». Как и в литературе, подобное видение достигается суммой художественных приемов, преобразующих узнаваемую вещь в некий смысловой знак, организующих смысловую перепланировку действительности на экране.

Идея «смысловой величины», семантической значимости киноизображения, одна из сквозных идей сборника «Поэтика кино», является опорной и для киноконцепции Шкловского. Но в трактовке ее Шкловский не только солидаризируется с коллегами по школе, но и вступает с ними в полемику.

Как и остальные, Шкловский признает коммуникативные функции кино, полагает, что кино – язык, причем язык, включенный в художественную структуру, что в фильме «вещи не просто сняты, они не фотографии и не символы, они знаки, вызывающие у зрителя свои смысловые ряды». Заметим однако, что образная система фильма отнюдь не рассматривалась формалистами только как знаковая, как соотношение символов. Речь шла о мере смысловой насыщенности, когда соотношение людей, предметов и действий в фильме не исчерпывается их материальной конкретностью, но обнаруживает смысловые представления о них. Шкловский не случайно сравнивал кино с китайской живописью, которая находится посередине между рисунком и словом.

Какова же та «молекула художественной осязаемости», которая преобразует материал кино в искусство?

В литературе необходимый зазор между материалом и художественным образом изначально обеспечен тем фактом, что по природе своей слово не идентично обозначаемому предмету, между словом и предметом – акт названия. В кино, где материалом является фотоизображение,

* Шкловский В.Б. Пограничная линия // Кино. 1927. № 12.

подобного зазора нет. Чем же достигается в этом случае эффект эстетической ощутимости? Что такое, по Шкловскому, «смысловая величина»?

Вот тут и начинаются разногласия. В отличие от Эйхенбаума и (в меньшей степени) от Тынянова Шкловский практически не связывает это понятие с категорией фотогении. Он вообще был (воспользуемся формулировкой Ж.Эпштейна) человеком, нечувствительным к фотогении. «Кино начинается с фотографии – здесь нет художественного события <...> мы еще не имеем в кино “литературы”, то есть факта, данного не просто, а уже с обозначением характера восприятия». В литературном произведении есть разность между реальным и художественным значением предмета, между тем, что есть и как это описывается. «... В этой разности находится творческая воля художника»**.

В кино подобной разности нет. Кадр первичен, лишен семантического богатства, отношения между кадром и снимаемым объектом постоянны. Существующие в кадре предметы сами по себе не становятся объектом художественного переживания. Принцип остранения как основной принцип художественной речи, как возможность добиться не просто узнавания, но видения предмета, с точки зрения Шкловского, в пределах кадра не работает. «... Первоначальный кинематографический материал неизменен, в нем нет художественного поступка, он нейтрален, так как он фотографичен, а фотография (в общем) имеет раз навсегда установленные отношения к снимаемому материалу»***, – жестко сформулировал Шкловский один из самых спорных постулатов своей киноконцепции.

Жесткость формулировок, впрочем, сочеталась удивительным образом с постоянной по этому поводу рефлексией. Понимая кинематограф как самовыражение бытия (нейтрального отображения мира людей, вещей и природы), а не как самовыражение художника, исследователь, тем не менее, именно возможность авторского видения, авторской, как он это определял, «установки» считал критерием художественности фильма. С одной стороны, априори отказывал кинематографу в художественности, в крайнем случае, полагая, что «добиваться установки» – дело будущего. С другой, с особым вниманием отмечал примеры, когда практика опровергала его теоретические построения. По поводу «Октября», к примеру, писал: «Кино перестает быть фотографией. Оно уже приобрело свое слово, и лестница Зимнего дворца обозначает совершенно точно то, что хочет Эйзенштейн»****. Пудовкина хвалил за то, что «в картине “Мать”

* Шкловский В.Б. Основные законы кинокадра // Шкловский В.Б. За сорок лет. М.: Искусство, 1965. С. 43.

** Шкловский В.Б. Их настоящее // Шкловский В.Б. За 60 лет. С. 338.

*** Шкловский В.Б. Эйзенштейн // Шкловский В.Б. За 60 лет. С. 103.

**** Шкловский В.Б. Ошибки и изобретения // Шкловский В.Б. За 60 лет. С. 121.

предметы даны такими, какими их хочет видеть режиссер»^{*}. Эта странная двойственность позиции, проявляющаяся порой в пределах одной статьи, свидетельствует о том, как непросто давался Шкловскому ответ на вопрос, что же в кинематографе является «молекулой его художественной ошущимости».

Нельзя сказать, что Шкловский вообще не рассматривает идею фотогении. В книге «Их настоящее» есть любопытное наблюдение по поводу строения кадра в фильме «Мать»: «Режиссер Пудовкин в своей талантливой вещи “Мать” попытался работать ракурсами и снимать униженного человека сверху и гордого снизу, то есть дать отношение к человеку»^{**}. Но этот прием, полагает автор, не отражает специфику кино, он известен и в живописи, и в фотографии, к тому же по сути своей в смысловом плане достаточно однозначен. По той же причине, кстати, Шкловский считает неудачей опыт ФЭКСов и Тынянова в «Шинели».

Оставим в стороне справедливость подобных оценок. Важно другое: поиск специфических свойств нового искусства ведется Шкловским на иных путях. Столь важное для теоретиков формальной школы понятие «смысловой величины» трактуется им не как «смысловая вещь» (ср. у Тынянова – предмет, преображенный системой стилистических средств), но как *смысловое движение*.

Именно кинематографическое движение, отнюдь не равнозначное реальному физическому движению («оно относится к реальности, как ломаная линия к прямой»^{**}), является первоэлементом художественной деятельности, превращающим фильм в искусство. Мысль о том, что кинематография – это искусство смыслового движения, красной нитью проходит через все ранние работы Шкловского. «Кино не движется, а как бы движется. Чистое движение, движение как таковое, никогда не будет воспроизведено кинематографом. Кинематограф может иметь дело только с движением – знаком, движением смысловым»^{****}. Смысловое движение – величина всеобъемлющая. Оно определяет строение кадра: «Организация движения в кадре – это и есть постройка пространства кадра»^{*****}. Зритель воспринимает кадр в первую очередь сквозь призму движения: благодаря ему ощущает глубину кадра, «читает» его содержание. «Поэтому декорация, в которой не движутся, или дорога, по которой не проехали, в кино не построены. Любопытно отметить, что на экране

^{*} Шкловский В.Б. Как мы были счастливы... // Шкловский В.Б. За 60 лет. С. 207.

^{**} Шкловский В.Б. Их настоящее // Шкловский В.Б. За 60 лет. С. 338.

^{***} Шкловский В.Б. Семантика кино // Шкловский В.Б. За 60 лет. С. 331.

^{****} Шкловский В.Б. Литература и кинематограф. Берлин: Русское универсальное изд-во, 1923. С. 25.

^{*****} Шкловский В.Б. Конфликт и его развитие в кинопроизведении // Шкловский В.Б. За 60 лет. С. 482.

можно заменить одного человека другим, мало похожим, и публика этого не заметит, если нет установки на перемену. Но публика замечает, что у Гарри Пиля на одной крыше есть на ногах белые гетры, а на другой нет. Это потому, что ноги прыгают. На них есть установка»^{*}.

Еще важнее, чем внутрикадровое, для Шкловского движение монтажное. Монтаж в киноконцепции Шкловского – важнейшая категория: он синтаксис и этимология киноязыка, им обеспечивается в фильме сюжетное движение. Кадр – своеобразное кинослово – тяготеет к сюжету как к способу организации кинофразы. Для Шкловского это момент принципиальный, так как разговор о фильме как о явлении искусства начинается для него именно с анализа кинематографического сюжета. Не могу не сослаться в подтверждение этой мысли на такого авторитетного союзника, как М.Ямпольский: «Введение фильма в эстетическую область осуществляется Шкловским на основе резкого смещения акцента с киноизображения на киносюжет»^{**}.

Характерно, что в изучении киносюжета Шкловский отступает от привычного метода формалистов – поверять на кинематографе литературоведческие открытия. Изучение сюжета в кино и литературе идет параллельно, более того, тут кино едва ли не лидирует. Во всяком случае, интерес к проблеме датируется давним 1919 г., когда молодой Шкловский прочел в Московском лингвистическом кружке доклад «Сюжетосложение в кинематографическом искусстве». Его классическая литературоведческая статья «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» написана в 1921 г., основополагающая для кинотеории статья «Сюжет в кинематографе» – всего лишь двумя годами позже. Статья «К технике внесюжетной прозы» датируется тем же 1927 г., что и «Поэзия и проза в кинематографе», причем трактовки сюжета там и тут имеют точки соприкосновения. Собственно, в своих основополагающих положениях это единая теория. Ее новаторский смысл сформулировал Тынянов: «Два положения выдвинуты создателем новой теории сюжета, Виктором Шкловским: 1) сюжет как развертывание и 2) связь приемов сюжетосложения со стилем» (с. 76; 53).

Исходным моментом в характеристике сюжета становится разделение категорий сюжета и фабулы. Шкловский предлагает изучать сюжет не со стороны его фактического содержания (как фабулу, которая есть не что иное, как событийный ряд), а с точки зрения приемов художественного построения сюжетной композиции. И с этой точки зрения сюжет становится явлением стиля. В спектре стиливых приемов, ведущих от «автоматизма узнавания» к «новому видению», именно приемы сюже-

* Шкловский В.Б. О киноязыке // Шкловский В.Б. За 60 лет. С. 34.

** Ямпольский М.Б. Смысловая вещь в кинотеории ОПОЯЗа // Тыняновский сборник: Третьи тыняновские чтения. Рига: Зинатне. 1988. С. 110.

тосложения играют для Шкловского приоритетную роль. Если поэтический язык отличается от прозаического ощутимостью своего построения, то именно способ построения сюжета может стать эффективным средством достижения подобной ощутимости. Шкловский внимательно исследует типы сюжетов: ступенчатое построение, параллелизм в развитии действия, приемы торможения и др. Особенно интересен ему «прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен».

В этой связи появляется еще один аспект. Дифференциация «проза – поэзия» здесь идет уже не по линии принадлежности или непринадлежности к художественной структуре вообще, но выявляется внутри художественного текста и определяется такой характеристикой, как ощутимость формы. Поэтическое произведение – это произведение обнаженного художественного приема.

Вспомнить эти основные положения художественной концепции Шкловского необходимо для современной оценки его статьи в «Поэтике кино», статьи, которая, на наш взгляд, является в каком-то смысле завершением теоретических штудий Шкловского в области кино.

За четыре года до появления «Поэтики кино» в статье «Сюжет в кинематографии» Шкловский высказал сожаление, что исследователи кино не пользуются уникальной – в силу молодости нового искусства – возможностью охватить разом все вышедшие фильмы, пока еще доступные для обозрения, чтобы классифицировать их по каким-то существенным признакам и вывести общие закономерности развития кино. Желание систематизировать материал, положив в основу фундаментальный художественный принцип, и осуществилось в «Поэзии и прозе в кинематографе». За матрицу художественной ощутимости автор принимает смысловое сюжетное движение, а характер развертывания киносюжета становится главной типологической характеристикой фильма. По способу сюжетосложения Шкловский выделяет два типа фильмов, один из которых он относит к прозе, другой – к поэзии, оговаривая при этом (чего часто не замечают критики статьи) отдаленность аналогий с литературой.

Проблема поэзии и прозы широко дискутировалась в кинотеории 1920-х гг., и сама ее постановка – отнюдь не открытие Шкловского. Однако по большинству исследователей понятия «поэзия» и «проза» в кино связывались не с категориями сюжета и стиля (здесь Шкловский первопроходец), но с иной проблематикой, в первую очередь, с онтологическим свойством кино – фотогенией. Теоретики 20-х гг. зачастую ставили знак равенства между фотогенией и поэзией. Именно фотогения (качест-

* Шкловский В.Б. О теории прозы. С. 15.

венное изменение физической реальности при переносе на пленку) и есть «предельно поэтическая форма вещей» – утверждал Л.Муссиак*. Внутреннее сходство художественного образа в кино и поэзии внимательно прослеживал Тынянов, распространивший на исследование кинематографа методы, разработанные в книге «Проблемы стихотворного языка». Категория поэтического активно обсуждалась сторонниками «чистого кино», поднималась на щит французским авангардом. При этом оппозиция «поэзия – проза» трактовалась ими как антитеза подлинного кино и не кино. Поэзия противопоставлялась повествовательности, которая объявлялась искони чуждой кинематографу. «Повествовательные и реалистические фильмы могут использовать синеграфическую пластику и продолжать идти своим путем. Но пусть публика знает: подобное кино – это просто жанр, но не подлинное кино, призванное вызывать эмоции в искусстве движения линий и форм», – писала Ж.Дюлак**. Ей вторил Ж.Эпштейн, противопоставлявший традиционное кино – плохого рассказчика историй и кино подлинное, могучее средство поэзии. Идея разграничения поэтического и прозаического кино по тематике поддерживалась Л.Бунюэлем, предлагавшим в статье «О фотогеническом плане» следующие дефиниции: фотографическое, психологическое и чистое кино***.

Шкловский стоял на других позициях – как показало время, намного более перспективных. Свойственная ему «нечувствительность к фотогении», в иных случаях ограничивающая его исследовательские возможности, в данном случае оказалась ему на пользу. Обычный союз «и», соединивший в названии статьи понятия «поэзия» и «проза», на самом деле весьма примечателен, ибо он пришел на смену категорическому «или». Перенос акцента с фотогении на проблемы сюжета и стиля позволил автору рассматривать категорию «поэтическое» не как универсальное качество киноискусства, а как одну из модификаций сюжетного построения, как тип сюжетосложения. Точнее, как один из двух возможных и равноправных типов сюжетосложения, наряду с которым существует иной, условно обозначаемый как прозаический.

В том и состоит реальный вклад статьи Шкловского в кинотеорию, что она являет собой едва ли не первый опыт типологии кино. В ней отчетливо обозначены две основные художественные тенденции, два направления, по которым развивается искусство кино с момента своего создания и по сию пору. Шкловский определил эти два направления как поэтическое и прозаическое и без обиняков связал с категорией жанра. И то и другое было далеко не бесспорно, и дискуссии по этому поводу как-то

* Муссиак Л. Избранное. М.: Искусство, 1981. С. 27.

** Дюлак Ж. Эстетика. Помехи. Интегральная синеграфия // Из истории французской киномысли. М.: Искусство, 1988. С. 170.

*** Бунюэль Л. О фотогеническом плане // Из истории французской киномысли. С. 115–119.

ослабили безусловную значимость самого открытия. Тем более, что сформулировано оно было достаточно невнятно и допущенная автором терминологическая путаница превышала меру допустимого. Но суть открытия трудно переоценить. Предложенная типология базировалась не на случайных признаках – она касалась главного. Разделяя кино на поэтическое и прозаическое, Шкловский имел в виду не поверхностные аналогии с литературными стилями и жанрами, а семантику кинематографической речи, отражающую тип художественного мышления, нашедшую визуальное воплощение в характере кинематографического сюжета. Прозаическое кино – кино, в котором основанием сюжета становится фабула – событийный ряд, развитие бытовых положений. Поэтическое – кино обнаженного стиливого приема, который обладает самостоятельной семантической значимостью. Типологические особенности этих двух направлений очень точно определил Михалкович, отметивший, что в поэтическом кино, как его понимает Шкловский, «кроме запечатленных предметов, демонстрируется и сама киноречь. Она становится своего рода персонажем, “героем” произведения – показывает себя в своих преобразующих потенциях»^{*}.

Насколько перспективна для изучения кинематографа была предложенная Шкловским дефиниция, свидетельствует то обстоятельство, что все последующие исследователи кино, в том числе такие столпы кинотеории, как Базен и Кракауер, в своих типологических концепциях шли примерно тем же путем, что Шкловский (естественно, без ссылок на его статью, вполне возможно, так и не попавшую в поле их внимания). В классическом кракауеровском делении кинематографа на «линию Люмьера» и «линию Мельеса», в классификации Базена художников на тех, «кто верит в реальность», и тех, кто «верит в изображение», обнаруживаются те же критерии и подходы. Такая же общность подходов прослеживается во всех позднейших попытках кинотипологии. В современной отечественной киномысли выделяются те же две тенденции: фильмы, исходящие из *образа* реальности и из *подобия* реальности (Л.Козлов), «воссоздающие реальность» и «воссоздающие условную реальность» (И.Шилова), «хроникальное» и «метафорическое» (Б.Рунин), «документализм» и «живописное кино» (В.Михалкович), «документализм» и «новая зрелищность» (М.Туровская). В общем, фильмы, так или иначе воссоздающие на экране документальную реальность, и фильмы, воссоздающие реальность креативную.

Правда, введенные Шкловским определения «поэзии» и «прозы» исчезли из обихода в конце 20-х гг. Вводя их, ученый опирался на близкую ему практику типажно-монтажного кинематографа, когда направление, сориентированное на «рассказ конкретной истории» (Ю.Тынянов), и направление,

^{*} Михалкович В.И. Изобразительный язык средств массовой информации. М.: Наука, 1986. С. 48–49.

тяготеющее к форсированной стилевой образности, условно говоря, могли быть причислены к полюсу поэзии и к полюсу прозы. Все грани понятия «поэтическое кино» были сфокусированы в художественной целостности поэтического фильма, который действительно являл собой завершённую эстетическую систему, максимально близкую формам стихотворной речи.

Возможно, именно безусловное лидерство поэтического кино предопределило восприятие статьи Шкловского в момент ее появления: она была трактована как апология поэтического кино. Идея двух направлений прошла незамеченной; так же абсолютно непонятой и встреченной критикой в штыки оказалась очень важная для предложенной типологии мысль о «фильме-кентавре», соединившем в себе элементы прозы и поэзии. «Кентавром» Шкловский назвал «Мать» Пудовкина (с. 142; 92), и критика рьяно защищала фильм от авторских, как ей представлялось, нападков, хотя на самом деле это были не нападки, а пронизательное предвидение стилевой полифонии будущих фильмов, плодотворная мысль о том, что между прозой и поэзией в кино нет непреодолимой границы.

Шлейф неверных толкований устойчиво тянется за этой статьей. В самом деле, достаточно вспомнить дискуссию о поэтическом и прозаическом кино 1932–1935 гг., где формалистам вообще, а Шкловскому, в частности, был дан решительный бой как адептам французского авангарда, защитникам безыдейного, бессодержательного поэтического фильма. Защищал «прозаиков» от всякого рода «поэтических завитушек» С.Юткевич, автор только что вышедшего «Встречного» – фильма, олицетворяющего собой эстетику, идущую на смену типажно-монтажного кино. Спустя три десятилетия, в относительно «оттепельные» времена, появляется книга Е.Добина «Поэтика киноискусства», для своего времени новаторская, проникнутая пафосом реабилитации формалистов, но и в ней, тем не менее, тоже есть пассаж о том, что Шкловский в своей статье «ориентировал советскую кинематографию в ложном направлении», т. е. в направлении все того же французского авангарда.

Конечно, Шкловский сам приложил немалые усилия к тому, чтобы быть неверно понятым. Среди многих небрежностей и недоговоренностей его статьи есть две совершенно вопиющие. Во-первых, он не делает различия между сюжетом и фабулой, хотя, как мы знаем, подобное различие лежит в основе его новой теории сюжета. Во-вторых, именно с фабульным развитием сюжета, т. е. с композицией бытовых положений, связывает понятие содержательности, смысла. Что же касается второго, поэтического направления, оно определяется «преобладанием технически формальных моментов (в поэтическом кино) над смысловыми, причем формальные моменты заменяют смысловые» (с. 142; 92). Оба эти поло-

* Добин Е.С. Поэтика киноискусства: Повествование и метафора. М.: Искусство, 1961.

жения никак не согласуются с общей концепцией автора и являются результатом небрежности и торопливости, с какой написана статья. Однако они в значительной степени и определили ее судьбу. Многим она казалась спорной и поверхностной, прочно привязанной к своему времени и оставшейся в прошлом.

Между тем дело обстоит совсем не так. Заложенные в статье идеи, со ссылками или анонимно, продолжают жить и активно участвовать в современном кинопроцессе. Сошлемся хотя бы на проведенный в 1966 г. в Пезаро Круглый стол «Критика и новое кино», посвященный проблемам поэтического и прозаического кино на новом витке развития кинематографа, вызвавший большой научный интерес. Имя Шкловского не звучало в сообщении основного докладчика Пьера Паоло Пазолини. Однако близость высказанных Пазолини идей идеям Шкловского совершенно очевидна. Основная характеристика двух тенденций развития кинематографа формулируется Пазолини так: «Дать почувствовать камеру» и «Не давать почувствовать камеру» – концепция, безусловно близкая идеям Шкловского.

Когда-то, в далеком 1923 г., на заре творческой биографии Шкловского Мариетта Шагинян записала в своем дневнике: «Пусть Шкловский чудачит, пусть ограничивает свое поле зрения мыслью узкой, односторонней, парадоксальной, – его дело делается боевым порядком, и, когда оно войдет в жизнь, сотрутся чудачества, явятся разумение, ширина и, быть может, даже толерантность идеям»^{*}.

Жизнь подтвердила ее прогнозы.

^{*} Шагинян М.С. Литературный дневник. Пг., 1923. С. 30.

В.МИХАЛКОВИЧ

Читаем Пиотровского

Обстоятельства

Статья Пиотровского «К теории киножанров» подкупает старательно подчеркнутым усилием быть лояльной доктрине ОПОЯЗа – усилием искренним, но до конца так и не реализованным.

Ныне «Поэтику кино» связывают с деятельностью Кинокомитета при Театральном отделе Государственного института истории искусств (ГИИИ), известного в кругах творческой интеллигенции как Зубовский институт, или Зубовский особняк. ГИИИ в те годы, особенно его Отдел словесных искусств, кажется оплотом «формальной школы», едва ли не последним. В отличие от него Кинокомитет пестр по составу, он – отнюдь не собрание единомышленников; приверженцы «формального метода» смешаны здесь с представителями других школ и направлений, а то и попросту – с энтузиастами-эмпириками. Разнородность обостренно ощущалась самими участниками Кинокомитета и в конце концов привела к конфликту. Во второй половине 1927 г. в дирекцию ГИИИ была подана докладная записка от «группы сотрудников» с требованием оградить Кинокомитет от засилья театроведов и освободить киноведческие студии «от театральных предпосылок». Докладную подписали Б.М.Эйхенбаум, Ю.Н.Тынянов, Б.В.Казанский, а также Ю.Г.Оксман и С.Д.Балухатый*. Судя по именам, тон в записке задавали представители «формальной школы»; театроведов же – А.А.Гвоздева, по сути основателя Кинокомитета, С.С.Мокульского – среди своих единомышленников они не числили как внутри Кинокомитета, так и вне его. «Поэтика кино» в свете подобного конфликта – не столько детище Кинокомитета, сколько – «формальной», опоязовской его части.

Пиотровский с 1924 г., с самого момента открытия Высших государственных курсов искусствознания при Зубовском институте – их директор и преподаватель; здесь он читает лекции по античному театру, но также – по социологии искусств. Принимает Пиотровский участие и в деятельности Кинокомитета: 28 февраля 1926 г. он делает здесь доклад «К теории киносценария». Тема органична Пиотровскому, по ней докладчику есть «что сказать», ибо к тому времени он уже автор двух сценари-

* Гуревич С.Д. Киноведческая мысль в Зубовском особняке (20–30-е годы) // Киноведческие записки. М., 1994. № 22. С. 61–62.

ев: «Чертово колесо» («Моряк с “Авроры”») поставлено фэксами Г.Козинцевым и Л.Траубергом, а «Турбина № 3» («Победители ночи») – С.Тимошенко.

Конфликт с театроведами – не единственный в истории «формальной школы»: иные ее члены, например Ю.Н.Тынянов, вообще отличались нетерпимостью к инакомыслящим. Однако в число последних Пиотровский – при всем перманентном противостоянии «формальной школы» другим – практически никогда не входит. Объявление в номере «Жизни искусства» (1919, 21 октября) о составе ОПОЯЗа указывает Пиотровского среди его членов. Пиотровский в ту пору – идеолог, организатор и сценарист массовых представлений на улицах и площадях Петрограда; он также руководит Красноармейской театрално-драматургической мастерской^{**}; сфера его интересов, стало быть, далека от проблем поэтического языка, да и впоследствии «формальный метод» неорганичен Пиотровскому – его творческие и научные устремления существенно отличны. Тем не менее он всегда «где-то рядом»; не столько с самим методом, сколько с его приверженцами. Например, в январе 1924 г. возникает идея Комитета по изучению современной литературы – сторонники «формального метода» хотят держать руку на пульсе жизни. Относительно состава Комитета Эйхенбаум записывает в дневнике: «От нашего разряда – Жирмунский, Томашевский, Тынянов, Казанский, Жуков; от литературы – Замятин, Федин, Каверин, Н.Тихонов, Рождественский, Груздев, *Пиотровский* (курсив мой. – В.М.)»^{***}. Под «разрядом» имеется в виду Отдел словесных искусств Зубовского института, цитадели «формальной школы»; Пиотровский же, как видим, теперь к ней не принадлежит; в одном ряду с Замятиным, Фединым и Кавериним он репрезентирует – ни мало ни много – саму современную литературу, хотя является пока автором единственного литературного произведения, если не считать либретто массовых действ – экспрессионистской драмы «Падение Елены Лэй». Ни сценарии «Чертова колеса» и «Турбины № 3», ни другая пьеса Пиотровского – «Гибель пяти» («Смерть командарма») (премьера 18 ноября 1925 г.), по-видимому, еще не написаны.

В иной раз Пиотровский сотрудничает с «формальной школой» уже не от имени литературы. 5 декабря 1923 г. Тынянов сообщает в письме к Шкловскому: «...мы фактически взяли на себя “Жизнь искусства”: я редактирую литературный отдел, Федин – кино, Томашевский – “Из прошлого”, театр – Пиотровский»^{****}. Он, как явствует из письма,

* См.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 505.

** *Пиотровский Адр.* Театр. Кино. Жизнь. Л.: Искусство, 1969. С. 15.

*** См.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 463.

**** См.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 548.

опять «рядом» и куда более приемлем, чем архаисты-театроведы, с которыми еще предстоит конфликтовать; знаменательно вместе с тем, что будущий творец и виновник «золотой поры» Ленфильма в конце 1923 г. еще не мыслится компетентным в кинематографе – полосу, отведенную новому искусству, курирует Федин.

Пиотровский и впрямь обращается к кинематографу сравнительно поздно – начинает публиковаться с 1919 г., а первый текст о кино появляется в списке его печатных работ лишь в 1924 г.; это предисловие к переводу книги Урбана Гада «Кино: его средства и цели». Затем, если не считать двух газетных рецензий на «Мистера Веста в стране большевиков» и «Аэлиту», следующая существенная работа Пиотровского в киноведении – предисловие и послесловие к книге Б.Балаша «Видимый человек» (ленинградское ее издание называлось «Культура кино»). Оба предисловия рождают подозрение, что к кинематографу Пиотровский пришел путем неожиданным и парадоксальным: через экспрессионизм. В начале 20-х гг. он действительно переживает период увлечения экспрессионизмом: на петроградских сценах в переводах Пиотровского идут пьесы Эрнста Толлера «Эуген Несчастный» и «Человек-масса»; вторая из них вообще считается образцовой, эталонной для экспрессионистского театра. Об экспрессионизме собственной пьесы Пиотровского «Падение Елены Лэй» свидетельствует ее знаменательная переключка с «Метрополисом» Фрица Ланга. Рабочие у Пиотровского избирают оригинальный метод борьбы с капиталом: решают начисто отказаться от любви, эротики, деторождения – приток рабочей силы оттого иссякнет, капитализм рухнет. Чтобы вернуть пролетариев к сексуальной жизни, нефтяной магнат Гектор Макферсон подсылает к предводителю рабочих Георгу Гезу свою любовницу – обольстительную Елену Лэй. Ее миссия венчается успехом – любовное чувство возникает между Георгом Гезом и Еленой; в финале предводитель рабочих гибнет, но Елена становится во главе восстания.

Она словно предвещает Марию из «Метрополиса». Та, своего рода святая и проповедница, выступает, как и Елена Лэй, глашатаем чувства – утверждает, что у рабочего «сердце должно быть посредником между действием и помыслом»*. Так же, как Елене, ей достается роль искусительницы – правда, выполняет эту функцию не сама Мария, но ее искусственный двойник-робот. Естественно, Теа фон Гарбоу, сценаристка Ланга, вряд ли читала Пиотровского. Сюжет и персонажи «Метрополиса» – всходы на почве экспрессионистской драматургии; переключки между «Метрополисом» и «Падением Елены Лэй» доказывают главным образом то, что автор последней точно и глубоко освоил эту почву.

* Кракауэр Э. Психологическая история немецкого кино. М.: Искусство, 1977. С. 166.

Книга Балаша и в меньшей мере – Урбана Гада, предисловия к которым писал Пиотровский, по духу своему – экспрессионистские. Автор «Кино...» издал свой труд в 1919 г., еще до расцвета кинематографического экспрессионизма, однако его фильмы 20-х гг. – «Кристиан Ваншаффе» и «Вознесение Ганнеле» – историками оцениваются как экспрессионистские*. Балаш в «Видимом человеке» («Культура кино») более теоретичен; в кинематографе он различает два основных стиля – импрессионизм и экспрессионизм. Оба стиля противопоставлены у Балаша на том основании, что первый стремится показывать часть вместо целого; экспрессионизм же, напротив, «дает общую картину обстановки, но доводит стилизацию ее физиономии до предела и ничего не оставляет на долю фантазии зрителя»**. По ряду мест, по общему настрою книги ощущается, что Балаш предпочитает экспрессионизм импрессионизму.

Мысли Балаша о «видимом человеке», о физиогномическом принципе, лежащем в основе кино, а также учение Луи Деллюка о фотогении – все это выступает в «Поэтике кино» как последнее слово теоретической рефлексии о кинематографе, как своего рода базовые аксиомы – та «печка», от которой следует танцевать. Согласно Тынянову, кинематограф предлагает своему зрителю не «видимого человека» и «видимую вещь», а нового человека и новую вещь, поскольку они преобразены стилистикой и сюжетом данного фильма, а следовательно, стали человеком и вещью кино. Пиотровский, участвовавший в издании книги Балаша, – не только автор одной из статей «Поэтики кино»; в сущности, он готовил весомый блок той теоретической базы, опираясь на которую, «формальная школа» смогла блеснуть новизной своих построений.

Выходит, что два фактора связали Пиотровского с кинематографом: экспрессионизм, выведший его на книгу Балаша, и «формальная школа», вместе с которой он преодолевал Балаша. То, как последовательно и старательно (хотя, по-видимому, неосознанно) «формальная школа» приковывала Пиотровского к кинематографу, явствует из знаменательного биографического факта. В 1927 г. Пиотровский начинает заведовать Сценарным отделом на Киностудии. На эту его должность опять будет ложиться тень «формальной школы», поскольку на посту студийного завлита Пиотровский сменил Тынянова. Тот проработал здесь недолго – года два. Близкий друг Тынянова – Ю.Г.Оксман, с которым написан сценарий «СВД» и задумывались другие, решительно утверждает в мемуарах: «На своем месте Ю.Н. был только в сценарном отделе Ленинградской киностудии. Все другие “службы” ему были противополоказа-

* См.: Кино. Энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1986. С. 87.

** Балаш Б. Видимый человек. М.: Всероссийский пролеткульт, 1925. С. 59.

ны»^{*}. Сам Тынянов, вероятно, не согласился бы с мнением друга: в сентябре 1927 г., вскоре после того, как работа на Студии была оставлена, в его письме к Шкловскому мелькает фраза: «Начинаю сильно любить литературу и отвык от кино»^{**}. В этой подмене одного из авторов «Поэтики кино» другим Тынянов словно оказывается искусителем: приманив коллегу, он почти тут же остывает к кинематографу, а то, от чего Тынянов столь быстро отвык, становится отныне судьбой Пиотровского, если не его роком.

Кинематографичность кино

Работа Пиотровского, как говорилось, лояльна духу «формальной школы». Намечая общую направленность своей статьи, он пишет: «Никакой готовой театральной и литературной теории в основе поэтики кино! – таков должен быть основной лозунг. Композиционные принципы кино должны быть взвешены с точки зрения специфического материала кино и технических законов, им управляющих. Так должны быть отделены подлинные кинозаконы от инородных кино, лессингизированных и аристотелизированных правил и норм» (с. 145; 93). Кажется, что этот пассаж впрямую продиктован неким бесплотным духом ОПОЯЗа – Пиотровский лишь записал диктанта, вода рукой по бумаге.

Действительно, все в цитированном пассаже – от «формальной школы», и прежде всего – центральная, главная аксиома школы, согласно которой любой вид искусства своеобычен, внутренне отграничен от других; именно в силу своеобычности и отграниченности литература – литературна, стих – стихотворен, кино – кинематографично и т.д. Оттого всякое искусство постигаемо лишь через свое неотъемлемое и органичное качество: через литературность, стихотворность или кинематографичность, к чему, в сущности, и призывает Пиотровский.

Каждое искусство специфично у «формалистов», т.е. самоценно и самоцельно, в силу двух причин: а) поскольку обладает своим собственным, только ему присущим материалом и б) поскольку обладает своими собственными, только ему присущими методами оперирования им. Материал у «формалистов» – отнюдь не отраженные художником явления действительности, но средства выражения, язык. Тынянов любил цитировать мысль Пушкина (она приведена и в статье из «Поэтики кино»): «пишу не роман, а роман в стихах. Дьявольская разница» (с. 76; 53). Мысль автора «Онегина» – словно бальзам для «формальной школы»: в этой мысли сквозит ощущение по-опоязовски понятого материала. В «Онегине» им является стихотворное слово вместо привычного для романа –

* Тыняновский сборник: Первые тыняновские чтения. Рига: Зинатне. 1984. С. 96.

** См.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 550.

прозаического, отсюда и «дьявольская разница». Она неизбежна, поскольку «нет “слова” вообще; слово в стихе играет совершенно не ту роль, что в разговоре, слово в прозе – от жанра к жанру – не ту роль, что в стихе» (с. 61; 43). Здесь у Тынянова «роль» – синоним «функции»; стало быть, слово преобразуется в зависимости от функции и не морфологически, не в «своем естестве», но функционально. Преобразование предполагает свои в каждом случае приемы и методы оперирования исходным материалом – словом; о них же, применительно к кинематографу, печется и Пиотровский, требуя «подлинных кинозаконов», которые были бы столь же отличны от «лессингизированных и аристотелизированных правил и норм», насколько кино в своей специфике отлично от всех иных искусств.

Русская культура всегда гордилась своей духовностью. Сведение же художественного творчества, через которое преимущественно и реализовывалась тяга к духовному, до уровня оперирования материалом в соответствии с понятием из технократического словаря – «функцией» не могло не остаться безнаказанным. На «формалистов» обрушились отовсюду – справа и слева, сверху и снизу: от гонимого Бахтина до официальной критики, блюдущей идейную чистоту теоретической рефлексии. От лица последней «формальную школу» громил М.С. Григорьев, читавший нам, вгиковским студентам, в 60-е гг. лекции по теории литературы. К тому времени он уже стал милым и довольно доброжелательным стариком, однако ересь «формальной школы» все равно будоражила его. Михал Степаныч часто ее припоминал – к делу и не к делу, но говорил о ней с незлобивым удивлением – так говорят о поверженном, а потому прошенном в глубине души враге через много лет после его гибели.

Всеобщее неприятие свидетельствовало отнюдь не о слабости и безжизненности идей «формальной школы», а напротив – о принципиальной их новизне, к которой окружение оказалось неподготовленным, а потому и не восприняло. Понять эту новизну исходя из тогдашних теоретических баталий трудно, практически – невозможно: оттого мы на время оторвемся от статьи Пиотровского да и вообще от «Поэтики кино» и примемся читать французских структуралистов, которые, как думается, ярко прописали и теоретически обосновали процессы в европейской культуре, приведшие к появлению и «формальной школы» и одноприродных с нею течений.

Мишель Фуко набросал в «Словах и вещах» эпическую по своему размаху картину того, как эволюционировала языковая сфера за последние четыре-пять столетий. В средневековье и даже в эпоху Ренессанса эта сфера мыслилась трехслойной, или трехуровневой. Основным, центральным и как бы несущим уровнем трехслойной структуры выступает сам язык «в своем свободном, исходном бытии, в своей простой, материаль-

ной форме». Иные уровни структуры образуются оттого, что несущий слой «немедленно порождает две другие формы речи, которые его обрамляют: выше этого слоя располагается комментарий, оперирующий прежними знаками, но в новом употреблении, а ниже – текст, примат которого, скрытый под видимыми для всех знаками, предполагается комментарием». В силу существования трехслойной структуры язык, как подчеркивает Фуко, «оказался вовлеченным... в этот промежуток между первичным Текстом и бесконечностью Истолкования»^{*}.

Текст этот понимали по-разному: то как Господне творение, свидетельствующее о своем Авторе, то как «изначальную письменность природы», существовавшую «еще до Библии и до всемирного потопа». После Ренессанса, с распадением веры в «первичный Текст», крепнет мысль о чуждости знака и вещи, об их диссоциации, так как «знаки (читаемые) уже больше не сходны с существами (видимыми)»^{***}. Поскольку связь между ними расторгнута, сочинитель текстов сталкивается со специфической задачей, чрезвычайно драматичной по своему существу. Дон Кихот символизирует у Фуко и эту задачу, и ее драматизм. Предназначение Дон Кихота, согласно Фуко, состоит в том, чтобы «придать реальность знакам рассказа, лишенным содержания», т.е. рыцарским романам, которые герой Сервантеса обильно поглощает. Судьба Дон Кихота знаменует у Фуко функции всякого литератора, ибо каждый из них занят тем же – он должен «превратить действительность в знак, в знак того, что знаки языка вполне согласуются с самими вещами»^{****}. Подобное согласование могло стать насущным лишь тогда, когда ощутилась произвольность слов, т.е. сиротская их неукорененность в изначальном, универсальном «первичном Тексте».

Несколько иначе литература реагирует на его исчезновение у Ролана Барта в «Нулевой степени письма»: «с того момента (1850 г.), как писатель перестал быть выразителем универсальной истины и превратился в носителя несчастного сознания, его первым актом стал выбор формы». Подобная цель и ее доминанция привела, согласно Барту, к тому, что «вся Литература – от Флобера до наших дней – превратилась в одну сплошную проблематику слова»^{*****}. В связи с подобным отношением к форме существенно повышается ее престиж и статус: она будто «развила в себе дополнительную силу, не связанную ни с ее строением, ни с ее благозвучием; она начинает очаровывать, смущать, околдовывать; она

* Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд, 1994. С. 78.

** Там же. С. 77.

*** Там же. С. 81.

**** Там же. С. 82.

***** Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М.: Радуга. 1983. С. 307.

обретает весомость». Из-за «дополнительных» достоинств формы «Литературу воспринимают отныне не в качестве социально привилегированного способа обобщения, но в качестве оплотненного, углубленного слова, исполненного таинственности»^{*}.

У Фуко и в «Нулевой степени письма» Р.Барта эволюция речевой деятельности рассмотрена в аспекте социокультурном. Для нас, однако, существен не только он, но и аспект чисто семиологический – мы изложим его, основываясь на работе Барта «Воображение знака». Знак соотносим, подчеркивает Барт, с тремя данностями: с объектом, который репрезентируется знаком, – это может быть материальный объект или некий идеальный смысл; во втором случае мы имеем дело с символом. Далее, знак соотносится с «гнездом», семьей родственных себе понятий; такая семья в лингвистике именуется парадигмой; и наконец, знак соотношен в тексте с иными знаками, с их цепочкой, в которую он входит; т.е., выражаясь академически, знак соотношен в этом третьем случае со своей синтагмой.

Языковое сознание может не учитывать все три взаимосвязи знака, а предпочитать какую-либо одну. Тогда, согласно Барту, мы имеем дело с тремя типами языкового сознания: символическим, парадигматическим и синтагматическим. Первое из них, как пишет Барт, «видит знак в его глубинном, можно сказать, геологическом измерении»^{**}. (Проще и доходчивей подобное видение представлено у отечественного исследователя Ю.С.Степанова^{***}.) Это движение вглубь – к идеальной сущности, скрытой за знаком, заставляет каждый из них рассматривать обособленно, потому для носителя такого типа сознания «символ одиноко высится в мире», что приводит, согласно Барту, к «отказу от формы»; носителя такого сознания интересует «в знаке... означаемое, означающее же для него всегда производно»^{****}.

Чтобы излишне не растягивать изложение, мы не будем касаться парадигматического сознания – оно для нас не столь важно; сразу же перейдем к синтагматическому. Последнее «является осознанием отношений, объединяющих знаки между собой на уровне самой речи, иными словами, ограничений, допущений и степеней свободы, которых требует соединение знаков»^{*****}. Образцовым, примерным носителем такого сознания и оказывается у Барта «русская формальная школа»; правда, кон-

* Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. С. 307 – 308.

** Барт Р. Избранные работы: семиотика, поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 247.

*** См.: Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. М.: Наука, 1985. С. 66.

**** Барт Р. Избранные работы,.. С. 248. 249.

***** Там же. С. 250.

кретно, «по именам», он упоминает лишь одного В.Я.Проппа и его «исследования в области славянской народной сказки»^{*}.

Трудно сказать, известны ли Барту столпы «формальной школы» – Тынянов, Шкловский, Эйхенбаум и другие, но в их работах легко обнаруживаются существенные признаки того, что Барт назвал «синтагматическим сознанием». Тынянов, например, в предисловии к своей книге «Проблема стиховой семантики» (вышедшей в 1924 г. под названием «Проблема стихотворного языка» без этого предисловия) задается вопросом: «В чем же специфичность *поэтического* образа?» – и подчеркивает, что подобный вопрос неразрешим в филологии Потебни, поскольку у него «каждый образ, каждое поэтическое произведение сходятся в одной точке – в *идее*, лежащей за пределами образа или произведения». Потебня охарактеризован у Тынянова именно так, как впоследствии Барт характеризует представителей символического сознания, углубляющихся на манер геологов от слова к некоей потаенной сущности. Барт указывает, что символическое сознание знаменует собой «отказ от формы»; ту же черту отмечает и Тынянов у Потебни: если постижение поэзии – это движение к идее, т.е. к некоей точке X, лежащей вне текста, то тем самым, по существу, «втихомолку отмечается *динамизм* поэзии: если образ ведет к X, – важно не протекание образа (и не самый образ), а этот одновременный (симультанный) X»^{**}. Как отсюда явствует, принципиальное отличие собственного метода от метода Потебни Тынянов видит в переключении исследовательского интереса с «точки X», внеположной тексту, на построение самого текста, т.е. на «динамизм поэзии», на «протекание образа», как он выражается; подобный интерес и присущ у Барта синтагматическому сознанию.

До этой работы Тынянова массированную атаку на Потебню и потебнианство предпринял Шкловский в своей известной статье-манифесте «Искусство как прием», опубликованной в 1919 г. в издании «Поэтика. Сборник по теории поэтического языка», выпуск 3. Здесь также отвергается центральная мысль потебнианства, что искусство – это «мышление образами», а стало быть, оно есть «создатель символов прежде всего» и тем самым – продукт символического сознания. Шкловский обращает внимание на извечные образы, которые «от столетия к столетию, из края в край, от поэта к поэту текут... не изменяясь». Наличие извечных образов тем более доказывает, что искусство – продукт не столько символического, сколько – синтагматического сознания, ибо эти образы – одно из доказательств того, что «вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выяснению новых приемов расположения и обработки словес-

^{*} Барт Р. Избранные работы... С. 250.

^{**} Тынянов Ю.Н. Предисловие к книге «Проблема стиховой семантики» // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 253.

ных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их»^{*}. Примат же этих «приемов расположения» над имманентной значимостью самого материала доведен до абсолюта в выразительнейшем пассаже Шкловского, широко цитировавшемся противниками «формальной школы»: «Литературное произведение есть чистая форма; оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов». Используя терминологию Барта, можно сказать, что именно синтагматическое сознание безраздельно вступает в свои права в произведении, которое есть «отношение материалов» и для этого сознания в силу примата соотношений «шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню – равны между собой»^{**}. В.М.Жирмунский, из работ которого мы цитируем знаменитый пассаж Шкловского, участвовал в деятельности ОПОЯЗа, постоянно подвергаясь обвинениям в эклектизме, затем отошел от него, поскольку метод изучения литературы «путем обособления эстетического ряда и установления его внутренней закономерности», хотя и казался ему «чрезвычайно заманчивым», но явно недостаточным^{***}. Такое «обособление» и есть одна из конститутивных черт синтагматического сознания у Барта.

Новый тип языкового сознания, репрезентируемый членами ОПОЯЗа, – явление, если не всемирно-исторического значения, то во всяком случае – эпохальное. Для нас, однако, сейчас важен не масштаб произошедшего в лингвистике и литературоведении, а интерес «формальной школы» к кинематографу. Следует, видимо, полагать, что подспудная, зачастую неосознанная причина этого интереса предопределялась перспективами, которые кинематограф открывал перед синтагматическим языковым сознанием. Кинематограф, в сущности, предполагал «обособление эстетического ряда» из фиксируемой реальности: этот «ряд» выстраивался кинематографистом, оперировавшим фрагментами – «кусками», по тогдашней терминологии, – реального пространства и времени, т.е. предполагал примат «приемов расположения» над имманентной значимостью этих «кусков», в чем Шкловский и видел основную задачу синтагматического сознания.

«Поэтика кино» – книга странная и в своих глубинных основаниях – противоречивая. Она появилась в тот год, когда на экраны США вышел первый звуковой фильм. Через несколько лет кинематограф полностью стал звуковым, но «Поэтика кино» (особенно статьей Тынянова) доказывала эстетическую нелегитимность нового кинематографического феномена.

* Шкловский В.Б. Искусство как прием // Из истории советской эстетической мысли 1917–1932. М.: Искусство, 1980. С. 336.

** Цит. по: Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 103.

*** Там же. С. 99.

Оттого складывалась ситуация поистине парадоксальная: носители самого передового по тем временам, самого «продвинутого» языкового сознания – именно в угоду этому сознанию – пытались удержать кинематограф на тех рубежах, которые становились для него вчерашним днем.

Этот диссонанс между новизной языкового сознания и пассажем эстетических рецептов, предлагаемых кинематографу, имел объективные основания – и чисто языковые, и социокультурные. Первые состояли в том, что характеристики синтагматического сознания примерялись к искусству, которое еще только вырабатывало свой язык. И кинематографическая теория, и кинематографическая практика того времени в основном были заняты преодолением пресловутого фотографизма, т.е. буквальности воспроизведения фиксируемых объектов. Кинематографисты искали возможности придавать этим объектам необходимые художнику значения, т.е. были заняты делом, скорее присущим символическому, чем синтагматическому сознанию. Звуковое кино, предполагавшее усиление натуралистичности воспроизведения, поскольку добавляло к буквально зафиксированному еще один буквальный параметр – звук, требовало тем самым большей активности символического сознания.

Социальная ситуация, со своей стороны, тоже предполагала повышенную, обостренную активность символического сознания. Согласно Мишелю Фуко, диссоциация слов и вещей произошла тогда, когда культура утратила представление об изначальном, универсальном «первичном Тексте». Со второй половины 20-х гг. усиливается в стране тяга к построению нового «первичного Текста», который лежит в основе всего – общественных, природных и культурных явлений. Новый «первичный Текст» образовывали идеи всемогущего учения. В таких условиях «обособление эстетического ряда» не могло не восприниматься с подозрением и действительно встречалось в штыки.

«Высвобожденье»

Есть, думается, основания для того, чтобы говорить о композиционной ошибке «Поэтики кино». Между работами Тынянова и Пиотровского стоят статьи Казанского и Шкловского, хотя «Об основах кино» и «К теории киножанров» непосредственно продолжают друг друга: первая заканчивается главкой о жанрах, вторая же полностью им посвящена. Вместе с тем, на последней странице работы Пиотровского заходит разговор о поэзии и прозе в кино – этот разговор словно предполагает, что следующей должна идти статья Шкловского «Поэзия и проза в кинематографии». Впрочем, наше замечание скорее продиктовано привычками рецензирования сборников на всевозможных ученых советах: зачастую ре-

цензирование сводится именно к предложениям, в каком порядке располагать статьи.

Чисто типографская дистанция не препятствует тому, чтобы представления Тынянова о жанрах перетекали к Пиотровскому – возможно, в силу уже упоминавшейся лояльности последнего в отношении «формальной школы». Скажем, Тынянов признает негодной практику, когда «жанры, которые возникли в словесном (и театральном) искусстве, часто переносятся целиком, готовыми в кино»; оттого оно «и до сих пор живет чужеродными жанрами: “роман”, “комедия” и т.д.» (с. 84; 58). Также основной пафос работы Пиотровского – это утверждение новых жанров – «не только не посторонних кинематографии, но, наоборот, вытекающих из самых основ ее» (с. 170; 109). Их складывание и знаменует собой «процесс высвобождения кино из-под власти литературы и театра» – тех нежелательных «соседей», на которых указывал и Тынянов. Двум пространственным в кино жанрам, «подброшенным» этими соседями, – кинодраме и кинороману Пиотровский посвящает специальные разделы своей работы, где доказывает их неорганичность кинематографу.

Чужеродность этих жанров экрану, или, выражаясь тыняновски, «чужеродность», проистекает из того, что оба они противоречат «основам» кино и его законам, хотя каждый из них делает это по-своему. На театре психологическая драма, перекочевавшая в кинематограф, разыгрывается в пространстве сцены, которое едино, целостно; разворачивающиеся по ходу действия события словно прикованы к этому – единственному и единственному – пространству. Напротив, «в кино “пространство” не есть что-либо постоянное или реально данное. Оно динамизировано, оно взорвано, оно пушено в движение». В силу подобной динамизации существенно повышается эстетический и смысловой статус пространства: теперь «оно превращено в географическую видимость, в натурный кусок, и на равных правах с “вещами”, на равных правах с “людьми” входит как материал в композицию фильма» (с. 149; 95). Коль скоро кино присущи такие возможности, кинодрама, проникнутая театральным пониманием пространства и не учитывающая их, есть явление ущербное и по сути своей отрицающее специфику, т.е. кинематографичность кинематографа.

Аналогичным образом кинодрама отрицает кинематографические возможности в оперировании временем. Оно в психологической драме, которая утвердилась на театре, «подчинено исключительно поступательному, прямолинейному движению», а следовательно, «театр не допускает ни “обратного хода” времени, ни “хронологического совмещения”, т.е. последовательного показывания одновременно протекающих событий». Подобная трактовка времени обусловлена «наличием живого актера», «живущего на сцене» прямолинейно и только «в будущее», а также «жи-

вым ощущением временной реальности, неизбежно вызываемым театром» (с. 147; 94). Напротив, кино не присуща театральная «прямолинейность» движения времени, текущего только «в будущее», оттого «кино может располагать... “сном”, “рассказом”, “воспоминанием”, мгновенной ассоциацией, перестановками времени», а кроме того (что случается сравнительно часто), «никак внешне не мотивированными и лишь правильно смонтированными временными перекидками». Кинодрама, рабски следуя театральным конвенциям, отказывается от всего этого богатства, а стало быть, снова противоречит кинематографичности кинематографа. Столь широкий спектр возможностей в оперировании временем, убежден Пиотровский, исключает «кинофильму, развертывающуюся в “24 часа” или такую, где “экранное время совпадает с реальным”» (с. 148; 95). Дальнейшая история кино откорректировала эти – слишком категоричные – утверждения теоретика: такими фильмами, как «Двенадцать разгневанных мужчин» С.Люмета, «Клео от 5 до 7» Аньес Варды или «Премия» С.Микаэляна, кино доказало, что ему доступны и эти – казалось бы, запретные для него временные конструкции. По существу, кино не опровергло Пиотровского: оно лишь доказало, что воистину безграничны его потенции, которые теоретик пытался сузить.

Роман свободен от присущих драме пространственно-временных ограничений. Кинороман может наследовать эту пространственно-временную свободу своего литературного «собрата», однако кинороман у Пиотровского, несмотря на такую свободу, все равно антикинематографичен – отнюдь не из-за трактовки пространства-времени, а потому что принципиально различны условия восприятия литературного и кинематографического произведений. Первое рассчитано на индивидуальное, интимное восприятие – оттого читатель получает возможность задавать себе режим знакомства с текстом, т.е. прерывать по собственной воле чтение, возвращаться к уже прочитанному, несколько раз «проходить» тот же фрагмент, если он покажется трудным для понимания. Индивидуальный режим чтения, предопределивший возможность разбираться во всех хитросплетениях сюжета, и сыграл, согласно Пиотровскому, «свою роль в... процессе крайней субъективизации литературных жанров, которая характерна для нового времени, в... процессе усложнения сюжета и психологического отягчения его, которое привело к роману XIX–XX века» (с. 153; 98).

Кинематограф, напротив, рассчитан на коллективность, массовость восприятия. Так же как в литературе, характер перцепции оказывает существенное влияние и на содержательную сторону экранных произведений; стало быть, если они адресованы коллективному восприятию, всякая «фильма должна обладать поэтому объективно действительными, общезначимыми средствами обаяния и выразительности» (с. 153; 98).

Они по своей природе – феномены «мгновенного действия»: легко прочитываются, легко понимаются и тем самым принципиально отличны от тонких, изящных средств экспрессии, используемых литературой. Говоря о массовости восприятия, которая фатальным образом влияет на выбор выразительных средств, Пиотровский неосознанно противоречит другому автору «Поэтики кино» – Б.М.Эйхенбауму, согласно которому зритель, даже находясь среди публики, заполнившей зал кинотеатра, воспринимает фильм индивидуально. Так происходит потому, что «восприятие и понимание фильмы неразрывно связаны с образованием внутренней речи, связывающей отдельные кадры между собой» (с. 24; 20). А поскольку внутренняя речь у каждого зрителя – своя, т.е. не массовая, «состояние зрителя близко к одиночному, интимному созерцанию» (с. 21; 18). Выходит, что в данном вопросе позиции Эйхенбаума и Пиотровского полярно противоположны, однако внутреннее противоречие сборника обойдено молчанием его составителями и редакторами.

Поскольку кинематографу – в силу коллективности его перцепции – нужна «простота фабульного построения», «прозрачность мотивировки», «точно и броско отмеченные поворотные вехи фабулы» (с. 153; 98), он неспособен воспроизводить стилистику литературных произведений – например «специфическую сказовую манеру отдельных прозаиков, будь то Гофман, или Лесков, или Гоголь» (с. 155; 99). Эту невозможность воссоздания писательского стиля доказывает, согласно Пиотровскому, картина «Шинель» Козинцева и Трауберга по сценарию Тынянова, «где все мастерство постановщиков и такт сценариста не могли привить кино чуждого ему гоголевского сказового приема» (с. 156; 100).

Возможно, Пиотровский предвзято и субъективно оценил стилизаторские усилия постановщиков «Шинели» – М.Блейман через два года пишет о картине прямо противоположное: «“Шинелью” “фэкссы” доказывают возможность сделать картину более сложными и совершенными методами. Они сумели передать средствами кинематографа стилистические особенности повести Гоголя»*. Впрочем, та или иная оценка конкретного фильма – дело частное; для нас сейчас куда более важна проблема взаимоотношений кино и литературы. В начале 50-х гг. Андре Базен в статье «За “нечистое” кино», имея в виду несколько эстетически и кинематографически значимых экранизаций французской литературы, писал, что «роман... перестает быть образцом для штамповки мифов и становится сферой тончайших взаимодействий между стилем, психологией, нравственностью или метафизикой»**. Иначе говоря, роман у Базена – это равновесие между формой, реализуемой в слове («стиль»), и со-

* Блейман М.Ю. О кино – свидетельские показания. М.: Искусство, 1973. С. 111.

** Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1974. С. 123.

держанием, образуемым жизнью души («психология») и жизнью духа («нравственность или метафизика»). В сущности, всякая экранизация нарушает это равновесие, а потому требует «тем большего творческого таланта... для установления нового равновесия, пусть не тождественного, но равноценного прежнему»^{*}. Появление экранизаций, анализируемых Базеном, — знамение того, что кинематографисты научились создавать эти «новые равновесия». А стало быть, преодолели положение вещей, характерное, как считает Базен, для 20–30-х гг., когда «Александр Дюма или Виктор Гюго представляли кинематографистам лишь персонажей и приключенческую канву, которые в значительной мере независимы от своего первоначального литературного воплощения»^{**}. Применительно к 20–30-м гг. Базен пишет то же, что и Пиотровский: для фильмов «выдираются» из литературных первоисточников лишь персонажи, упрощенные, «урезанные» в своих характеристиках, да событийная канва, а «тончайшие взаимодействия» между формой и содержанием разрушаются — Пиотровский называет такую деструкцию неспособностью воспроизводить «специфическую сказовую манеру».

Однако оба теоретика принципиально иначе трактуют эту неспособность. Базен, писавший на четверть века позже Пиотровского, уже знает, что кинематографист имеет возможность не воспроизводить адекватно стиль писателя, а создавать свой собственный. Для Пиотровского же эта неспособность непреодолима, поскольку построение эквивалентов литературной сказовости — вообще не дело кинематографа, а значит, «нет... основания предполагать, что ближайшее техническое развитие кинематографии укрепит позиции “киноромана” и сгладит противоречия между кино и литературой. Наоборот!» (с. 154; 98–99).

Суммировать вышесказанное хотелось бы так: Пиотровский вслед за Тыняновым (или солидарно с Тыняновым) отвергает вклад театра и литературы в кинематограф. Подобный вклад ненужен и невозможен, поскольку кино обладает своими собственными средствами выражения, чуждыми тому и другому. На основе этих средств и осуществляется, согласно Пиотровскому, «поворот кино от драматического и повествовательного к специфическим выразительным приемам, очень неточно определяемым как “лирика”, с одной стороны, и “комическое” — с другой» (с. 156; 100). Оба «предела» — своего рода стилистические пределы, в пространстве между которыми и существует кинематограф, а потому «круг действительно “кинематографических” жанров очерчивается этим довольно узко» (с. 156; 100). «Пределы» наличествуют уже в статье Тынянова, в заключительной ее главке, которую словно продолжает работа Пиотровского. «Комическая» там названа «примитивом», однако под-

* Базен А. Что такое кино? С. 138.

** Там же. С. 122.

черкнуто, что в ней «теоретически заложены основы для разрешения вопроса о киножанрах более, чем в компромиссном “киноромане”» (с. 84; 58). Что касается другого «предела», то у Тынянова он упомянут как бы вскользь: «Только робость не позволяет обнаружить в современных киножанрах не только кинопоэму, но и кинолирику» (с. 85; 59).

Последняя возникает у Тынянова логично и закономерно. Борясь за «чистый» кинематограф – без примеси театра и литературы, он тем не менее приходит к выводу, что в кинокадре, так же, как в стихотворной строке, создается «теснота соотношений» элементов, из которых они складываются. А поскольку кинокадр и стиховая строка в этом отношении изоморфны, правомерно ставить вопрос и о «кинопоэме» и о «кинолирике». Выходит, что кинематографичность кино подобными жанрами не подрывается и не отменяется.

Оба «предела» – комический и лирический – неравноценны у Пиотровского по своей природе и статусу. В грубом приближении можно сказать, что систему жанров они ограничивают не справа и слева, т.е. «пределы» не находятся на одном и том же ценностном уровне, а лимитируют ее сверху и снизу; следовательно, они иерархически ранжированы.

Комический жанр у Пиотровского не столько смешон, сколько эксцентричен. Жанр обладает выразительными средствами тройного рода: «1) акробатический трюк, 2) эксцентрическое использование вещи, 3) шутовская маска-образ комического героя фильма» (с. 157; 101). Но теми же средствами традиционно пользовались и смеховые жанры фольклора, о чем неоднократно упоминает Пиотровский. Из них же, согласно Пиотровскому, родилась и классическая античная комедия – скажем, Аристофана: «весенний праздник греческих земледельцев: виноделов и пахарей, буйная и пьяная сельская гулянка – фаллический “комос” – вот откуда, по надежному свидетельству отца древней учености Аристотеля, пошла комедия»*. В силу общего (или скорее – аналогичного) происхождения комический жанр кинематографа близок у Пиотровского и площадным жанрам фольклора, и античной комедии: «Аналогию к “кинокомической” следует искать (если ее вообще нужно искать) опять-таки в фольклоре, в языковой игре анекдотов, острот и каламбуров, с одной стороны, в материализованных через бутафорию и жест образных шутках народной балаганной игры – с другой. Сравнительный анализ приемов Чаплина и, к примеру, Аристофана дал бы, вероятно, любопытные результаты» (с. 159; 102).

«Кинокомическая», так же как «авантюрная», – это у Пиотровского «первоначальные» жанры кинематографа. Они возникли и формировались естественно и самопроизвольно, т.е. снизу, рождаясь из духа пло-

* *Пиотровский Адр.* Театр. Кино. Жизнь. С. 178.

шадной, балаганной стихии. «Авантюрная» непосредственно связана с «кинокомической» тем, что из триады выразительных средств, на которой та зиждется, «авантюрная» выбрала и предпочла акробатический трюк, используя его не ради эксцентрического эффекта, но ради непосредственного переживания зрителем напряженности, в атмосфере которой трюк разворачивается. Набирающая затем силу мелодрама предпочла иной компонент триады – «эксцентрическое использование вещи», правда, лишив его значительной доли эксцентризма. Дело в том, подчеркивает Пиотровский, что «крупные планы показывают детали вещей с новых и все более неожиданных сторон и несут, таким образом, лирическую атмосферу фильма» (с. 167; 107). Тем самым крупные планы не столько эксцентричны, сколько, выражаясь по Шкловскому, острают вещь ради того, чтобы она воспринималась прочувствованно, лирически. Способность кино остраивать вещи, во-первых, как бы очищает его от наносного и заемного: «с введением крупных планов лиризм стал все победоноснее вытеснять из кино мало ему свойственный драматический и повествовательный моменты» (с. 167; 107), а, во-вторых, служит основой для складывания истинно кинематографических жанров. В них явствен отказ от «фабулы как последовательно мотивированного развития личной судьбы»; эти жанры отвергают «прямолинейно-поступательное движение реального “времени” да и сам принцип “реального времени” в кино». Новые жанры главным образом базируются «на исключительно кинематографических средствах выразительности, на рядоположении по-новому и неожиданно показанных вещей, на внефабульных, а, если угодно, имманентно-кинематографических ассоциативных и иных приемах монтажа» (с. 168; 108).

Образцами воплощения этих новых жанровых форм оказываются у Пиотровского «Броненосец “Потемкин”» и фильмы Вертова; причем картина Эйзенштейна, сохраняющая в себе рецидивы фабульности и прямолинейное, поступательное движение времени, – это, по Пиотровскому, «компромиссный жанр» (с. 169; 108–109); здесь использован тот же термин, каким у Тынянова обозначен «кинороман»; напротив, жанр «Шестой части мира» «вполне свободен от фабульных сцеплений, вполне свободен и от иллюзии поступательного движения времени» (с. 169; 109). Стало быть, новые жанры – уже не порождение низовой, балаганной стихии; они – продукт сознательного и целенаправленного использования специфически кинематографических средств, а, значит, появились не снизу, но сверху.

Пиотровский не только пользуется здесь тыняновским термином «компромиссный»; все осуществленное им разделение жанров на «чистые» (т.е. чисто кинематографические) и «нечистые» зиждется на тыняновском противопоставлении сюжета и фабулы: «Максимальная уста-

новка на сюжет = минимальной установке на фабулу...» (с. 85; 59). В новых, предельно кинематографических жанрах Пиотровского и осуществляется эта «максимальная установка на сюжет», тогда как в «нечистых» кинодраме и киноромане установка на фабулу не изжита и по-прежнему господствует, уподобляя кинематограф литературе и театру, где такая установка цветет пышным цветом.

В нашем изложении Пиотровский как исследователь жанров предстает преданным приверженцем «формальной школы» вообще и Тынянова – в частности. Проблема, однако, оказывается куда более сложной. Пиотровский и впрямь лоялен к идеям «формальной школы», он берет эти идеи у «старших товарищей» и развивает их, но по мере развития неосознанно (и, по-видимому, неожиданно для самого себя) удаляется от этих идей – исподволь осуществляет «высвобождение» от них. Подобный ход явствен уже при определении самого жанра.

Для Тынянова жанр (см. его работы «Ода как ораторский жанр» и «Литературный факт») – прежде всего продукт синтагматического сознания. Всякое произведение есть совокупность материалов, не хаотически набросанных, а закономерно связанных между собой. Закономерная связь предопределяется «установкой», или, говоря иначе, конструктивным принципом. Жанры и отличаются друг от друга своими установками (конструктивными принципами); вместе с тем, установки меняются и внутри самого жанра; потому его история – не плавное течение, а скачкообразный процесс.

Определение жанра у Пиотровского вроде бы совпадает с тыняновским и вместе с тем – отличается от него в одном существеннейшем моменте. Определение таково: киножанр – это «совокупность композиционных, стилистических и сюжетных приемов, связанных с определенным смысловым материалом и эмоциональной установкой» (с. 146; 93). Кажется, что все здесь – от «формальной школы»: чисто «опоязовское» словечко «прием», произведение как совокупность приемов, определенным образом отобранных. Единственное, но существеннейшее отличие относится к понятию «установки».

Материал всякого произведения многообразен; вместе с тем, различные «единицы» этого материала сопоставлены друг с другом и благодаря такому сопоставлению выявляют свой смысл. Кроме того, произведение сопоставимо с другими произведениями; это, согласно Тынянову, есть его «литературная функция». Наряду с ней произведение имеет «социальную функцию», т.е. сопоставленность, связь с воспринимающим, или, выражаясь по-опоязовски, – с бытом. Тынянова как истинного носителя синтагматического сознания главным образом интересует сопоставленность «единиц» материала и литературная функция произведения. Пиотровский же в своем определении жанра специально

уточняет, что фактор, связывающий материалы и приемы произведения, – это *эмоциональная* установка, т.е. предполагающая определенную аффективную реакцию воспринимающего. Тем самым в определении жанра у Пиотровского выдвигается на первый план не внутренняя соотнесенность материала и не литературная функция произведения, а его социальная функция. Подобная ориентированность исследователя означает, в сущности, размыкание и преодоление синтагматического сознания, столь характерного для «формальной школы».

«Эмоциональная установка» требует соответственного себе материала; всякий жанр, следовательно, предполагает наличие некоторого стабильного и неизбежного набора «единиц» – Пиотровский называет эти наборы то «смысловыми», то «стилевыми» группами, то «эмоциональными», то «концентрированными» узлами (с. 164–166; 105–106). Скажем, сущность мелодрамы конституирует и выражает у него «смысловая группа – “катастрофа – погоня – спасение”» (с. 164; 105). Стабильность этих групп означает, что для Пиотровского история жанра не есть скачкообразный процесс, это – во-первых, а, во-вторых, что его понимание жанра – не столько опоязовское, сколько античное.

Относительно жанров античного и средневекового искусства известно, что они «обслуживали» типовые, повторяющиеся ситуации человеческого существования, или, как пишет академик Лихачев, «главным было употребление жанра, та “практическая цель”, для которой предназначался жанр». Так, например, эпиникий предназначался для прославления победителя – на войне или в спортивных состязаниях; эпиталама – для прославления брачующихся – жениха и невесты; энкомий, хвалебная песнь в честь богов или героев, предназначался для исполнения во время праздничных шествий; эмбатерий – строевая песнь, исполнявшаяся под аккомпанемент флейт; сколий – короткая застольная песнь на пиру, и т.д. Композиция произведения, принадлежащего к тому или иному жанру, предопределялась не структурой самого события, которое жанр «обслуживал», но комплексом эмоций, вызываемых событием; оттого всякий жанр имел строго определенный репертуар мотивов. Например, в репертуар эпиникия входили, как правило, упоминание о победе, обозначение вида и способа состязаний, похвала наставнику победителя и благодарность богам, сулившим победу, воздавались почести семье и родине победителя, выражались надежды на его достижения в будущем**. Свой репертуар постоянных мотивов присущ каждому жанру античной и средневековой литературы; такой репертуар – аналог и прямой предшествен-

* Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков: Эпохи и стили. Л.: Наука, 1973. С. 50.

** Slovník literární teorie. Pr., 1974. S. 95.

ник «эмоциональных групп» Пиотровского. В силу этой аналогии его теория жанров – не «формальна», но антична по своему духу.

Педжикент как Афины

Многие положения статьи «К теории киножанров» – и частные, и общие – неактуальны, недействительны ныне. Интерес, который статья вызывает, обусловлен не этими положениями, а чем-то, за ними стоящим, – «проектом», как его именовали экзистенциалисты. Сартр писал: «Человек – существо, которое устремлено к будущему и сознает, что оно проецирует себя в будущее. Человек – это прежде всего проект, который переживается субъективно... Ничто не существует до этого проекта, нет ничего на умопостигаемом небе, и человек станет таким, каков его проект бытия»^{*}.

Общим местом у мемуаристов, пишущих о Пиотровском, стало упоминание его поистине ренессансной многогранности, поразительной разнородности его занятий. Однако в этой ошеломляющей разнородности четко просматривается сознательно и последовательно реализуемый «проект» – не раздробленный на сектора и разделы, но целостный в своей сути. Чтобы явственней его ощутить, следовало бы сравнить судьбу Пиотровского с судьбой его отца – Ф.Зелинского, известного знатока античности.

Удивительно сходство бытовых обстоятельств, в которые отец и сын попадали. Зелинский – поляк по национальности, но родился на Киевщине, в раннем детстве потерял родителей и воспитывался в семье дяди, инженера-путейца, строившего железную дорогу на Урале. Пиотровский – внебрачный ребенок, тоже воспитывается у родственников: чтобы скрыть «грех» мамы – студентки профессора Зелинского, мальчика отдают в семью его тетки – Е.В.Пиотровской, впоследствии усыновившей его; отчество он получил не от родного, а от приемного отца.

Жизнь отца и сына у родственников – совпадение, подстроенное, как говорится, самой жизнью; в дальнейших совпадениях ощутима воля, планомерно их организовавшая. Зелинский учился в столице – в известной немецкой гимназии Петершуле; там же получил среднее образование и Пиотровский. Оба они изучали в университете классическую филологию – правда, Зелинский делал это в университетах Лейпцига, Мюнхена и, наконец, Вены; Пиотровский же проходил курс наук в Императорском Санкт-Петербургском, который к моменту, когда Пиотровский этот курс завершил (1924 г.), давно перестал быть Императорским.

^{*} Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. М.: Политиздат. 1990. С. 323.

Внешний параллелизм жизненных обстоятельств скрывает, однако, принципиальное различие «проектов», которые отец и сын осуществляли в своем бытии. Зелинский словно очарован античностью – любовь к ней, по собственному признанию профессора, родилась еще в школьные годы, до ученых занятий классической филологией: юного гимназиста глубоко волновали тайны спряжения латинских глаголов, околдовывало само звучание латинской речи. Античность у Зелинского – это высокое «время начал»: не начал человеческого бытия, а начал европейской рациональности. Вот пример из переведенного на семнадцать языков цикла лекций Зелинского «Древний мир и мы» (впервые опубликованного в России, в Журнале Министерства народного просвещения за 1901 г.) – пример, касающийся юриспруденции. Во многих древних государствах существовали своды законов, но являлись они своего рода сборниками рецептов, просто перечислявших, какое «противоядие» следует применять к тому или иному проступку. Оттого, пишет Зелинский, тем более «велик подвиг того народа (римлян. – В.М.), который от подобных рецептов поднялся к научному правоведению, имеющему в своем основании точные дефиниции юридических понятий»^{*}. Юриспруденция поставлена римлянами на рациональную основу, и это есть начало юриспруденции как таковой.

«Время начал» тем величественно у Зелинского, что для всех проблем бытия оно находит предельно рациональные, предельно законосообразные решения. Последующие эпохи искажают и замутняют эту предельную законосообразность; потому «время начал» остается идеальным и вновь не достижимым состоянием человечества. Зачарованный этим идеальным состоянием, Зелинский как бы пытается отвернуться, изолироваться от вершащейся сейчас Истории. В 1921 г., после заключения Рижского мирного договора, Зелинский из голодного и холодного Петрограда эмигрирует в Польшу, преподает в Варшавском университете, становится любимцем студенческой молодежи, но История и здесь настигает его: пожар во время захвата Варшавы фашистскими войсками уничтожает дом профессора, его обширнейшую библиотеку и его рукописи. Но Зелинскому еще раз удается изолироваться от Истории; друзья и коллеги добиваются разрешения вывезти профессора в Баварию, в городок Обершендорф. Здесь 8 мая 1944 г., в относительном покое, вдали от пожара, полыхающего по всей Европе, Зелинский и заканчивает свои дни, восстановив за несколько месяцев до смерти сторевшую в Варшаве последнюю книгу.

Сын погиб в застенках НКВД на семь лет раньше отца, но жизнь прожил яркую. Кажется, что его «проект» жидился на убеждении, что

^{*} Zieliński T. Po co Homer? Krakow, 1970. S. 91.

«время начал» не заключено в некоем далеком от настоящего момента хронологическом пределе и «начала» реализуют себя перманентно, в любой миг вершащейся Истории. А.Акимова, вторая жена Пиотровского, рассказывает в мемуарах, что во время одного туристского путешествия, которые он так любил, их группа попала в таджикский город Педжикент (какое название я не нашел в Энциклопедии; возможно, речь идет о г. Пяндж). Местные нравы по-особому поразили Пиотровского: «Видишь, – сказал тогда Адриан, – такими были древние Афины, полугород, полудеревня, и такие же там были патриархальные нравы». Общеизвестно, что Древняя Греция и Афины, в частности, – это заря европейской культуры, «время ее начал». Но для Пиотровского эта заря полыхает и сейчас, в начале 30-х гг., полыхает над захолустным Педжикентом, лежащим вдали от центров цивилизации и культуры.

Или в статье «Хроника ленинградских празднеств 1919–1922 годов» Пиотровский пишет о планировке пространства этих массовых представлений. Существовали две площадки, на которых группировались действующие лица, репрезентирующие враждебные друг другу лагеря; площадки соединялись «нешироким (сажени две), но длинным (сажень тридцать-сорок) проходом». Точно так же планируется игровое пространство и в представлениях театра кабуки. Пиотровский отмечает аналогию: «внешним толчком к введению “прохода” в празднестве “Свержение самодержавия” послужила, по-видимому, превратно понятая молва о “мостике” японского театра», однако эта аналогия для Пиотровского «едва ли существенна»^{**}, поскольку постановщики действия отнюдь не занимались стилизаторством – оно родилось и выросло «из самых обрядово-бытовых основ празднества»^{***}. Первоначала народной игровой стихии здесь снова реализовали себя, и то, что они вылились в уже известные, существующие формы, свидетельствует лишь об органичности этих форм массовому празднеству, а не об эпигонстве.

«Проект» Пиотровского и состоял в том, чтобы чутко и бдительно улавливать это естественное, самопроизвольное проявление «начал» в гуще коллективного бытия и, вооружившись богатейшим опытом культуры, шлифовать эти проявления, доводить их до кристальной чистоты и совершенства. Контуры такого «проекта» просматриваются и в статье из «Поэтики кино». «Комическая» и «авантюрная» объявлены там «первоначальными» жанрами, родившимися спонтанно, самопроизвольно из самой гущи народной, площадной культуры. Новые жанры, репрезентированные «Броненосцем “Потемкиным”» и фильмами Вертова, – это уже

* *Пиотровский Адр.* Театр. Кино. Жизнь. С. 369.

** Там же. С. 75.

*** Там же. С. 73.

развитие, дальнейшая кристаллизация выявленных прежде «первоначал» кинематографа.

Пиотровский в числе других и, пожалуй, деятельнее других стремился способствовать этой кристаллизации «первоначал». Энтузиаст-помощник показался Режиму подозрительным и ненужным, а потому был физически ликвидирован. Реализация незавершенного и не имеющего возможности завершиться «проекта» оказалась трагически прерванной...

«Попытка разобраться в сущности операторской работы...»

Уже при самом первом упоминании в печати сборник «Поэтика кино» был представлен как детище «формальной школы»: «...пробуждается интерес к вопросам формального разбора киноискусства, которым до сих пор не уделялось достаточно внимания. В настоящее время этот пробел заполняется вышедшей в свет книгой “Поэтика кино”, представляющей сборник статей под редакцией проф. Б.Эйхенбаума наиболее выдающихся представителей формальной школы».

Андрей Николаевич Москвин (1901–1961) и *Евгений Сергеевич Михайлов* (1897–1975) не были ни выдающимися, ни рядовыми представителями «формальной школы», включение в «Поэтику кино» их статьи было не очень понятно, название ее не отвечало общему названию, стало быть критики и исследователи должны были как-то выразить свое отношение к этому. Противники сборника поступали просто: разгромивший его критик И.Соколов (он твердо знал: «кинопоэтики в природе нет и быть не может») статью операторов назвал «бледной», так как авторы «не дали ни интересного фактического материала и ни точных формулировок»^{*}. У тех же, кто с пиететом изучал написанное «*формалистами*», а в статью *неформалистов* и не пытался вчитаться, было два пути: сделать вид, что статьи просто нет, или объявить ее случайной, инородной. Пример второго пути – несколько расплывчатое определение А.Хельман: «...Сборник включал в себя вместе со статьями практиков, которые касаются вопросов скорее технических, чем художественных (сегодня они имеют только историческое значение), также серьезные, глубокие исследования теоретиков литературы, связанных с ОПОЯЗом»^{**}. Более конкретный подход у Н.Зоркой: сборник «несет на себе печать времени прежде всего в нецельности, разнохарактерности помещенных в нем статей. <...> Статья Е.Михайлова и А.Москвина “Роль кинооператора в создании фильма” –

* Перспективы книгоиздательского дела // Кино. 1927. 23 авг.

** ИС [Ипполит Соколов] // Кино-фронт. 1927. № 9–10. С. 31.

*** Helman A. Przypisy // Estetyka i film. Warszawa, 1972. S. 65. Напомню, что практиками кино были все авторы сборника, за исключением Эйхенбаума и Казанского, поэтому остается неясным, кого помимо Михайлова и Москвина Хельман считает «практиками» и чьи статьи, кроме статьи операторов, имеют «только историческое значение».

типичное профессиональное и технологическое “руководство”, каких тоже немало появлялось в те годы”.

О каких «руководствах» идет речь? Элементарное знакомство с книгами тех лет по кино показывает: руководство (в кавычках и без них) было мало, по операторскому делу лишь одно – посвященная технике брошюра Г.Шмидта «Кинооператор» (М., 1926; пер. с нем.)^{**}. Но возникают и более серьезные вопросы: почему Б.Эйхенбаум и Ю.Тынянов (вероятно, именно Тынянов, знавший Москвина и Михайлова по работе над фильмом «Шинель», привлек их к участию в сборнике), прочтя статью в рукописи, не побоялись возможных обвинений в нещелности и напечатали ее в «Позике кино»^{***}? И если это статья о «вопросах скорее технических», то почему опытный редактор Эйхенбаум не отделил ее от других, создав, скажем, раздел «Практика»? Ответ, на мой взгляд, может быть лишь один: Эйхенбаум и Тынянов восприняли статью как работу с весомым *теоретическим* зарядом, достойную статью рядом с другими статьями сборника.

Откуда же взялся этот заряд у операторов, если учесть, что и практика-то их была небольшой – два с половиной фильма у Москвина, один у Михайлова? Для того чтобы понять это, нужно коротко напомнить некоторые факты их биографий.

Большое влияние на Москвина оказал отец – видный инженер, он создал в семье дух «технической романтики»^{****}. Москвин освоил азы инженерного дела, проучившись по три курса в серьезных институтах – Технологическом и Инженеров путей сообщения. С интересом следил и за развитием естественных наук – физики, химии, биологии. Уже студентом увлекся фотографией, что и привело его в кино. Год был помощни-

* Зоркая Н.М. Тынянов и кино // Вопросы киноискусства. М.: Наука, 1967. Вып. 10. С. 269–270. К сожалению, традиция оценки статьи операторов как чисто технологической не иссякла: относительно недавно ее снова отнесли к области «цеховой эмпирики» (см.: Гуревич С.Д. Киноведческая мысль в Зубовском особняке // Киноведческие записки. 1994. № 22. С. 60). Отмечу примеры иного отношения к статье: редколлегия сборников «Из истории “Ленфильма”» перепечатала ее в подборке материалов о ленинградской операторской школе (см.: Вып. 2. С. 145–154); размышления Михайлова и Москвина о «творческой силе света» приведены в кн.: Михайлович В.И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М.: Наука, 1986. С. 72–73.

** В рецензии Б.Плахова (см.: Сов. кино. 1926. № 4–5. С. 27) брошюра не без оснований названа «недоброкачественным продуктом».

*** В одном из разговоров с Михайловым (к сожалению, не записанном на магнитофон) на мой вопрос, кто предложил им написать статью, Евгений Сергеевич ответил: Тынянов, но потом добавил, что не совсем уверен, так как не присутствовал при разговоре Тынянова с Москвиным. То, что Тынянов читал статью еще в рукописи, Михайлов помнил твердо.

**** См.: Москвин А.Н. Быть пропагандистом советской действительности // 30 лет советской кинематографии. М.: Госкомиздат, 1950.

ком оператора; занимаясь самообразованием, восполнял пробелы своего художественного воспитания: будучи царскоселом, он с детства, по традиции Царского Села и Павловска, пристрастился к поэзии и музыке, теперь взялся за историю изобразительных искусств. Г.Козинцев и Л.Трауберг пригласили его оператором на свой первый «большой» фильм «Чертвое колесо»; затем на пару с А.Далматовым он снял «Девятое января» В.Висковского. Весной 1926 г. появился первый операторский шедевр Москвина – «Шинель» Козинцева и Трауберга.

У Михайлова художественная культура была «в крови» – внук хранителя картинной галереи Эрмитажа А.Сомова, племянник К.Сомова, он был воспитан в атмосфере «Мира искусства», поступил в Академию художеств, но учился недолго, надо было зарабатывать на жизнь. Служил в Отделе охраны памятников искусства, занялся там прикладной фотографией, потом увлекся художественным фото. В кино пришел в надежде применить свои знания по истории искусства, быта, костюма, но всё решили показанные фотографии. Михайлов стал фотографом «Кино-Севера», потом «Севзапкино», где его первым фильмом было «Чертвое колесо». Он сблизился с Москвиным – они хорошо дополняли друг друга: Москвин помог ему освоить технику кино, а он ввел Москвина в среду художников, познакомил с семьей Бенуа, помог Москвину поднять художественное самообразование на университетский уровень. Окончательно сдружила их совместная работа: Москвину, поддержанному Козинцевым и Траубергом, не без труда удалось добиться, чтобы в «Шинели» Михайлов был не только фотографом, но и оператором (дирекции «Севзапкино» Михайлов был нужен не как оператор, а как превосходный фотограф по рекламе)*. «Ведущая роль в съемке картины, конечно, принадлежала Андрею**», – написал Михайлов; по-существу он был вторым оператором, но в титрах они «на равных»: это облегчило Михайлову переход на самостоятельную работу. «Катьку – Бумажный ранет» Ф.Эрмлера и Э.Иогансена, первый свой фильм, он снимал сразу после «Шинели»***.

Что объединяло Москвина и Михайлова и отличало их от других советских операторов середины 20-х гг.? *Высокая общая и художественная культура.* В начале 1927 г. М.Шнейдер написал: «Главное, что необ-

* Подробнее о приходе Михайлова в фильм «Шинель» см.: *Бутовский Я.Л.* «Шинель» // *Киноведческие записки.* 1993. № 19. С. 158–159.

** *Михайлов Е.С.* Воспоминания об А.Н.Москвине // *Кинооператор Андрей Москвин.* Л.: Искусство, 1971. С. 161.

*** Эрмлер пригласил Москвина, который поставил условие – вместе с Михайловым. Назначены на фильм были оба, но Москвин ничего не снимал, он был художественным руководителем. В титрах указаны обе фамилии, но историки кино иногда приписывают фильм Москвину, вообще забывая о Михайлове.

ходимо оператору, – это культурная зарядка, культурное влияние»^{*}. И был прав, ибо значительную часть операторов составляли тогда бывшие фотографы, появившиеся в кино еще до революции, в большинстве своем малокультурные (хотя были и исключения, например А.Левицкий). Как правило, не отличались высокой художественной культурой и операторы, пришедшие на кинофабрики в начале 20-х гг. как помощники. А первые выпускники операторских отделений ленинградского, московского и одесского Кинотехникумов начали самостоятельно работать лишь в 1928–1929 гг.

Высокая культура Москвина и Михайлова определяла и уровень их работ, и их интерес к теории, стремление к обобщению опыта. В.Горданов, друживший с Москвиным со студенческих лет, вспоминал: «Начиная с наших первых фотографических поисков у нас с Андреем вошло в обыкновение время от времени подвергать обсуждению, иногда очень детальному и жесткому, как свои работы, так и чужие...»^{**} Первая прочитанная ими книга по теории кино – «Видимый человек, или Культура кино» Б.Балаша вышла в Германии в 1924 г. «Мы читали ее в подлиннике, – написал Горданов, – и, возможно, не все должным образом уразумели»^{***}. В 25-м она вышла на русском. Михайлов сохранил принадлежавшую Москвину книгу в переводе К.Шутко. Москвин не просто прочитал ее, он «уразумел»; следы этого видны на многих страницах. Уже в предисловии Балаша он отчеркнул слова «Этим я не хочу сказать, что художник обязательно должен быть “ученым”, но и не должен творить только интуитивно, в соответствии со всеобщим <...> мнением о ценности “бессознательного творения”»^{****}. Внимание Москвина к этому рассуждению связано с его пониманием диалектической сущности операторской профессии – он отчеркнул и раздел «О фотографии», начинающийся словами «Оператор должен быть сознательным художником»^{*****}. По гармоничному сочетанию художника-«лирика» и «физика» Москвин был близок к возможному для оператора идеалу.

Михайлов написал: книга Балаша помогла им «понять сущность изображения в немом кинематографе и находить в снимаемом его скры-

* Шнейдер М. Лицом к объективу // Кино. 1927. 5 февр. Ср. также название первой русской книги по операторскому искусству: *Болтянский Г.М.* Культура кинооператора: Опыт исследования, основанный на работах Э.К.Тиссе. М.; Л.: Кинопечать. 1927.

** Горданов В.В. Записки кинооператора // Кинооператор Вячеслав Горданов. Л.: Искусство, 1973. С. 65.

*** Там же. С. 62.

**** Балаш Б. Видимый человек. М.: «Всероссийский пролеткульт», 1925. С. 15.

***** Там же. С. 84. В немецком тексте и в другом переводе (см.: *Балаш Б.* Культура кино. Л.: М., 1925. С. 74) не вообще «художник», а «живописец», а Москвина верны оба варианта: живописность – определяющий признак его стиля; в числе вершинных достижений киноживописи – «Новый Вавилон», «Иван Грозный», «Дама с собачкой».

тое, внутреннее значение»^{*}. Для Москвина возможность кино показать «скрытую физиономию» вещей имела и иной, не менее важный смысл. Он хорошо знал о тенденции науки начала XX в. к постижению скрытой сущности вещей: физики устремились в глубь атома, биологи – в глубь клетки и в глубь мозга, вместе с психологами пытаясь понять механизм сознания. В 20-е гг. наука вышла на новый уровень – отдельные достижения выстраивались в единые системы новой физики, новой биологии, нового понимания человека в единстве биологического и психического. Начало века было отмечено и прорывами к новому искусству Блока, Скрябина, Пикассо, Фокина, других художников, мучительно осознававших растущий разрыв между внешним обликом людей и вещей и их сущностью. В 20-е гг., после потрясений мировой войны, революций, начался расцвет нового искусства. В 1924–1926 гг. шло окончательное становление миропонимания Москвина. Стремление к скрытой глубине вещей стало для него проявлением сложного диалектического единства науки и искусства, природы и человека. И он отчеркнул в книге Балаша слова о «скрытой физиономии вещей».

Интерес к внутренней сущности, скрытому устройству произведений искусства сближал Москвина и Михайлова с «формальной школой»^{**}. Впрочем, она уже «переросла» свое название и этим была похожа на *эксцентрическую школу* Козинцева и Трауберга: рьяные борцы за социализм очень скоро и успешно используют названия-ярлыки против «формалистов» и *эксцентриков*. Эйхенбаум сказал: «Нам следовало называть себя не “формалистами”, а специфистами»^{***}. «Поэтика кино» – попытка исследования специфики искусства кино. Статья Москвина и Михайлова – попытка исследования специфики искусства кинооператора.

Была у них еще одна задача, определившая название статьи: опровергнуть бытовавшее тогда отношение к оператору как *технику*, *механику*. Впрочем, только ли тогда; в середине 30-х Козинцев говорил: «Сейчас пресса полна неграмотных статей о работе оператора. Происходит мешанина, где не учитывается специфика работы и органическое соединение моментов технических с творческими. Непонятно основное, т.е. специфические средства, которыми работает оператор»^{****}. В статье Москвина и Михайлова все это и учтено, и объяснено, но, к сожалению, ее плохо

^{*} Михайлов Е.С. О становлении операторского искусства на киностудии «Ленфильм» // Из истории «Ленфильма». Л.: Искусство, 1970. Вып. 2. С. 141.

^{**} Связь принципов «формальной школы» с общими тенденциями науки и искусства в «разгадке того, как сделана вещь» отмечена Н.М.Зоркой (см.: *Зоркая Н.М.* Тынянов и кино. С. 272).

^{***} См.: *Гинзбург Л.Я.* О старом и новом. Л.: Советский писатель, 1982. С. 53.

^{****} *Козинцев Г.М.* Техника на службе творчества // *Козинцев Г.М.* Собр. соч. В 5-ти т. Л.: Искусство, 1983. Т. 2. С. 35.

прочли. Отчасти в этом были виновны они сами: «Ни писать, ни выступать мы с Андреем никогда не умели», – вспоминал Михайлов. И продолжал: «...Но нам показалось интересным как-то подытожить наши мысли о работе. Статья эта <...> может показаться суховатой и как бы конспективной, но не надо забывать, что она <...> является едва ли не первой попыткой разобраться в сущности операторской работы. Помню, как мы мучительно добивались по возможности точных формулировок того или иного положения. На принципах, изложенных в статье, мы строили всю свою работу»^{*}. Оценка статьи авторами есть и в ней самой: «Намеченные нами ... положения требуют детальной и серьезной разработки и в настоящем виде носят характер незаконченного и, может быть, несколько хаотического опыта» (с. 189; 120). Они и вправду не умели писать, это вообще характерно для операторов: сама профессия требует развитого мышления зрительными образами, но не словами. В статье есть хаотичность, повторы, излишнее увлечение производственными проблемами, особенно в разделе «Декорация». И все же Михайлов абсолютно прав, говоря о «попытке разобраться в сущности операторской работы». Под *сущностью* они понимали не технологию, а *принципы* – теоретическую основу операторского искусства.

Основные принципы представлены в первых трех абзацах статьи как «условия для получения необходимого общего тона и стиля картины». Ключевое слово этих абзацев: *коллектив*; в процессе работы коллектив создает *кинематографическую жизненность плоскостного порядка*; задача коллектива в том, чтобы эта «жизненность» действовала *впечатляющим зрителя образом* (с. 173; 110).

Не без некоторой натяжки, видимо, изобретенный термин *кинематографическая жизненность* означает саму плоть фильма; для немного кино это изображение, снятое и смонтированное, исходя из того, что «процесс съемки не есть или, по крайней мере, не должен быть простой протокольной фиксацией происходящего действия, а является той призмой, пройдя через которую это действие получает свою кинематографическую сущность и жизненность» (с. 174–175; 111), иначе говоря, становится художественным образом. Передать «пространственные формы», отобранные или организованные для съемки, «в наиболее выигрышной выразительной форме» (с. 179; 114) – задача оператора. Он решает ее, выбирая *выразительные* («художественно-технические») *средства*; в их число входят «свет, оптика с ее различными свойствами, композиция кадра, лабораторные возможности и т.д.» (с. 181; 115). Эти положения по сути идентичны рассуждению Тынянова: «Смысловая соотносительность видимого мира дается его стилистическим преобразованием. Колоссальное

^{*} Михайлов Е.С. Воспоминания об А.Н.Москвине // Кинооператор Андрей Москвин. С. 156–157.

значение при этом получает соотношение людей и вещей в кадре, соотношение людей между собою, целого и части, – то, что принято называть “композицией кадра”, – ракурс и перспектива, в которых они взяты, и освещение» (с. 62; 43). *Стилистическое преобразование* Тынянова соответствует *призме* Москвина и Михайлова. Нет необходимости продолжать перечень таких соответствий, их легко найти. Но на одном – отношении к *монтажу* – следует остановиться.

Эйхенбаум назвал монтаж «своего рода синтаксисом фильма» (с. 33; 26). Наглядность синтаксиса – одна из главных причин интереса «формальной школы» к кино, и поэтому в статьях сборника проблемам монтажа уделено много внимания. Для операторов они, вроде бы, не столь уж важны, это скорее забота режиссера. Но *монтаж* упомянут на первой же странице статьи Москвина и Михайлова, а простое сравнение их размышлений о монтаже (с. 176–177; 112) с замечаниями на эту же тему Тынянова (с. 73; 51) показывает совпадение точек зрения. Исследователи эстетических теорий 20-х гг. отмечают и явную близость подходов к киноязыку Тынянова и Эйзенштейна, в частности, это относится к их взглядам на монтаж*. Когда Москвин и Михайлов летом или осенью 1926 г. писали свою статью, они, естественно, не знали статью, которую Тынянов писал для «Поэтики кино», но наверняка не прошли мимо статьи Эйзенштейна «Бела забывает ножницы» – отклика на известный им по журналу *Filmtechnik* доклад Балаша, прочитанный в Клубе кинооператоров Германии**.

Эйзенштейн обвинил Балаша в пренебрежении монтажом, несколько перегнув при этом палку: посвященный монтажу раздел «Видимого человека» – серьезное для тех лет исследование; Москвин подчеркнул в нем абзацы, касающиеся «непрерывности тона» как «деликатнейшей задачи режиссера», который должен «перенести настроение, каким проникнута одна картина, в следующую»***. Но Эйзенштейн перегнул палку и в своей оценке роли монтажа: «Сущность кино надо искать не в кадрах, а во взаимоотношениях кадров»****. Москвин и Михайлов не ссылаются на Эйзенштейна, но их взгляды полемичны именно по отно-

* Краткое, но достаточно полное изложение взглядов на монтаж в теоретических работах 20-х гг. см. в комментарии к изд.: Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 553–554. О близости взглядов «формалистов», особенно Тынянова, и Эйзенштейна см. также: Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976. С. 197.

** Balazs B. Produktive und reproduktive Filmkunst. Aus dem Vortrag «Filmtradition und Filmkunst» // *Filmtechnik*. Halle (Salle). 1926. № 12. 12 Juni. S. 234–235. Русский перевод см.: Балаш Б. О будущем фильма // Кино. 1926. 6 июля.

*** Балаш Б. Видимый человек. С. 75. В переводе К.Шутко «картина» означает «кадр».

**** Эйзенштейн С.М. Бела забывает ножницы // Эйзенштейн С.М. Избр. произв. В 6-ти т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 277.

шению к нему. Характерно использование понятия «индивидуальность». Эйзенштейн провозглашает «долой» – «персонификации кино в индивидуализированном кадре»^{*} (выделение слова курсивом усиливает неприятие индивидуализации), у Москвина и Михайлова речь идет об искусстве «видеть» вещи и воспроизводить их «индивидуальным образом» (с. 181; 115), об «определенной съемочной завершенности» не только совокупности монтажных кусков, но и каждого отдельного куска (с. 187; 119). «Съемочная завершенность кадра» у Москвина и Михайлова – то же, что и «кадр как единство» у Тынянова (с. 74; 51).

Менее чем через год после статьи для «Позтики кино» Москвин написал еще одну статью, в которой дал четкую формулировку взаимосвязи кадра и фильма в целом: «...Каждый кадр, по моему глубокому убеждению, должен носить в себе элементы всей фильма, каждой сцены, каждого эпизода. В идеале каждый отдельный кадр должен давать намек на общее, с одной стороны, и одновременно быть настолько же характерным, как подписная картина большого мастера»^{**}. Принцип кадра как подписной (т.е. завершенной) картины, несущей в себе элементы всего фильма, можно рассматривать как проявление в кино тыняновского закона «единства и тесноты стихового ряда» (было бы крайне интересно проследить проявление его и в художественной практике Москвина; к сожалению, такой анализ потребует много места да и вообще выходит за рамки статьи). А в самом сравнении кадра с «картиной большого мастера» звучит не только гордость своей художественной профессией, но и понимание диалектического, противоречивого единства кадра и монтажа, частного и общего. Для середины 20-х гг. такой подход к монтажу был глубже несколько одностороннего подхода Эйзенштейна. Позже на опыте работы над «Иваном Грозным» Эйзенштейн признался в том, что «стык между кусками, то есть элемент, по существу, лежавший вне избрания», он не в меру эстетизировал^{***}.

Отмечу еще, что мысль Москвина и Михайлова об учете отношения между соседними монтажными кусками перекликается со словами Тынянова о кадре, который «несет на себе смысловой знак» предыдущего кадра, «окрашен им в смысловом отношении» (с. 59–60; 42), и позволяет поставить вопрос о семиотической сущности многих положений их статьи. На это обратил внимание Г.Игл, который считает главным у Москвина и Михайлова обсуждение «стилистического значения кинематогра-

* Эйзенштейн С.М. Бела забывает ножницы // Эйзенштейн С.М. Т. 2. С. 277.

** Москвин А.Н. О своей работе и о себе // Сов. экран. 1927. № 38. С. 10. Статья напечатана в журнале с грубой редакторской правкой. Текст по рукописи воспроизведен в сб.: Фильмы. Судьбы. Голоса. Л.: Искусство, 1990. С. 277–278.

*** Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа // Эйзенштейн С.М. Т. 3. С. 384.

фических средств»^{*}. Они, естественно, не используют термины семиотики, но, скажем, *творческая сила света* (с. 182; 115) – это его *порождающие способности*. Семиотический смысл имеет и примененный ими термин *впечатления*. «Восприятие кинофильма, т.е. восприятие проектируемых на плоском экране меняющихся в рисунке и в расположении масс света-тени, дает зрителю целый мир впечатлений в условных, чисто кинематографических формах...» (с. 181; 115). Игл, например, справедливо понимает под ними *возбуждающие знаки (affectual signs)*, т.е. знаки, «передающие эмоциональный “взгляд” на показываемых людей или предметы»^{**}. Действие этих знаков на зрителей связано с возможностью изменения имеющихся в распоряжении оператора *переменных*. Особое место среди них занимают *свет и тень* – назвав их *главным и единственным материалом* выразительных средств, Москвин и Михайлов уточнили: «в этих условных световых формах и только в них заключены и содержание и внутренний смысл кинофильма для зрителя» (с. 181; 115)^{***}. Конечно, *единственным* сказано полемически, дальше говорится и о других переменных – *композиции кадра* (обрез кадра, точка съемки, ракурс), его *оптическом рисунке* (с. 187–189; 119–120), но полемический «заскок» очень значим – *главным* для них действительно был свет, и это во многом определило особенности *ленинградской операторской школы*.

Значим и такой вывод: «При способности света создавать нужное настроение в снимаемом куске для передачи зрителю атмосферы и тона сцены и действовать на психику зрителя, жизненная логичность света становится отнюдь не важной и не необходимой» (с. 183; 116). Стало быть, возможно *освещение, не оправданное источниками света*, видимыми в кадре или реально представимыми за его рамкой. Москвин применил не жизненно, а *психологически* точный свет уже в «Чертовом колесе» (напомню крупные планы бандитов), широко пользовался им в других фильмах, даже в «реалистической» трилогии о Максиме. Шедевр в этом плане – «Иван Грозный», фильм, интересный еще и условным, порой нелогичным решением *пространства* (скажем, по тому, как снята палата Старицких, не понять, сколько в ней дверей и как по отношению к ним стоит стол). Для Эйзенштейна и Москвина *жизненная нелогичность* стала способом воздействия на «психику зрителя», активным приемом создания стиля фильма, о котором Г.Игл написал: «Этот фильм, известный сейчас как один из шедевров мирового кино, окончательно подтверждает убеждение «формалистов» в том, что стройные и последователь-

* Eagle H. Russian Formalist Film Theory. Ann Arbor, 1981. P. IX.

** Ibid. P. 10.

*** Следует отметить, что Москвин и Михайлов опирались здесь на Балаша: «Свет и тени – материал этого искусства...» (см.: Балаш Б. Видимый человек. С. 83).

убеждение «формалистов» в том, что стройные и последовательные стилистические системы кинематографа возникнут в практической работе»^{*}.

Способность выразительных средств эмоционально действовать на зрителя – еще один исходный принцип, заявленный Москвиным и Михайловым. Задача оператора – «органически слить» свои выразительные средства с другими элементами фильма для «максимального подчинения зрителя происходящему действию» (с. 175; 111). Формальная школа в какой-то степени вынесла подобные задачи за скобки, изучая главным образом сам фильм, его структуру. Скажем, Тынянов рассмотрел средства «стилистического преобразования» в кино, отметив, что изменение освещения или «выдержанность одного светового стиля» преобразуют среду (с. 64; 45). Москвин и Михайлов не остановились на этом, но показали и *эмоциональное воздействие* света (с. 182; 115–116). Композиция у них тоже «ограничивает и организует внимание зрителя к нужным моментам действия» (с. 187; 119). Подход Москвина и Михайлова ближе точке зрения Эйзенштейна, так описавшего в 1925 г. свой метод работы: «...выхватывать из окружающего куски *согласно сознательному волевому предучету*, рассчитанному на то, чтобы, обрушив их в соответственном сопоставлении на зрителя, покорить его соответствующим ассоциированием несомому *конечному идейному мотиву*»^{**}.

Москвин и Михайлов об «идейных мотивах» не упоминают, в этом они тоже близки «формалистам», чей «безыдейности» посвящено предисловие к сборнику К.Шутко. Но «безыдейность» Москвина и Михайлова связана с еще одним ключевым словом – *коллектив*. В других статьях сборника о нем практически не говорится, ибо «формалисты» рассматривали фильм как бы со стороны, без учета взаимоотношений в съемочной группе. Для оператора ситуация иная: он и «сознательный художник», и член коллектива, исполнитель замысла сценариста и режиссера. Это осложняет анализ операторского творчества, разработку теории операторского искусства. Тем более интересна точка зрения Москвина и Михайлова. Их исходное положение: фильм должен быть «органически крепким продуктом работы по существу одного творца – постановочной группы» (с. 174; 110). Режиссер и оператор – важнейшие и вроде бы самостоятельные составляющие единого творца. Для общего успеха режиссер должен учитывать специфические требования оператора: «действительное понимание режиссером важности требований, выдвигаемых оператором как фактическим оформителем режиссерского материала в условные кинематографические формы играет большую роль в совместной их работе и дает оператору возможность вносить в нее свои творческие

* Eagle H. Russian Formalist Film Theory. P. 29.

** Эйзенштейн С.М. К вопросу о материалистическом подходе к форме // Эйзенштейн С.М. Т. 1. С. 115.

начала...» (с. 179; 114). Здесь выявляется *диалектика взаимоотношений* – оператор вносит «свои творческие начала», будучи «оформителем режиссерского материала». К сожалению, присущая авторам расплывчатость формулировок вуалирует важный момент: *режиссерский материал* – это ведь не только созданное (вместе с художником и при участии оператора) предсьемочное пространство и мизансцены действующих в нем актеров, но и *режиссерский замысел* фильма.

Уточнить это помогает раздел «Режиссерский сценарий и съемочный план оператора»; в нем много внимания уделено производству, но главная мысль – *режиссерский сценарий*, т.е. воплощение на бумаге художественного замысла и идейных мотивов режиссера, является *фундаментом* фильма. Тогда операторский *съемочно-световой сценарий* – не просто «художественно-технический» план, но и «сознательный волевой предучет» того, как оператор, говоря языком музыкантов, *исполнит* режиссерскую партитуру. То, что сами авторы именно так это понимали, подтвердил Михайлов, написав, что съемочно-световой план «определенно перекликается с эйзенштейновским “звукообразом”, гениально им осуществленным вместе с Москвиным в павильонах картины “Иван Грозный”»^{*}.

Для «сущности операторской работы» этот фильм интересен и в ином аспекте. Соотношение *самостоятельности* художника и исполнительской *подчиненности* воле режиссера^{**} у каждого оператора свое. Точно так же и режиссеры по-разному относятся к самостоятельности своих первых помощников. Москвин и Михайлов писали о взаимоотношениях оператора и режиссера в основном на опыте работы в группе Фэксов, где царило товарищеское равноправие, допускались споры, активно поддерживалась инициатива всех членов группы^{***}. В работе оператора это усиливало составляющую самостоятельного художника, что и отразилось в статье. Иная ситуация в «Иване Грозном», здесь сильная и единоличная воля режиссера смещала равновесие в сторону составляющей исполнителя. После почти двадцати лет работы с Козинцевым и Траубергом Москвин сумел идеально вписаться в группу Эйзенштейна;

* Михайлов Е.С. Воспоминания об А.Н.Москвине // Кинооператор Андрей Москвин. С. 157. «Переключку» Михайлов видел в том, что *звукообраз* (полифонический кинообраз) создавался Эйзенштейном и Москвиным с предучетом будущей полифонии в замысле не только режиссера, но и оператора.

** Под исполнительством здесь разумеется не ремесленное, техническое исполнение (Москвин и Михайлов описали его как «простую фиксацию снимаемого методами, не выявляющими всей скрытой сущности материала» (с. 180; 114)), а *исполнительское искусство*: в этом смысле у операторского искусства много общего с искусством музыкантов-исполнителей, актеров, танцовщиков.

*** Подробнее см.: *Бутковский Я.П.* Фэкс и Москвин // Киноведческие записки. 1990. № 7. С. 128–129.

это прямое свидетельство подлинной художественной *универсальности* великого оператора.

Но универсальность Москвина – не только художественная, она проявилась и в гармоничном сочетании натур художника и инженера, даже ученого. Поэтому вопрос о роли *техники* неминуемо должен был возникнуть в статье, и было бы естественным предположить, что техника окажется в числе исходных «условий для получения необходимого общего тона и стиля картины». Но впервые *технические возможности* упоминаются рядом с художественными лишь на третьей странице статьи, причем тут же говорится, что нельзя превращать эти возможности в «явление самодовлеющее (техника ради техники)» (с. 175; 111). Прекрасно зная, что «требования чисто художественного и технического порядка часто идут вразрез друг с другом» (с. 185; 117), Москвин и Михайлов настаивают на приоритете художественного начала в операторском искусстве. Но они не забывают и о значении технического прогресса: «Каждый день кино рождает новые технические средства, ведущие к увеличению изобразительных сил кинематографии» (с. 190; 121).

С учетом этого надо воспринимать еще одно важное замечание: назвав свет и тень главным и единственным материалом кино, Москвин и Михайлов добавили в скобках: «если не считать мало разработанных форм кино – цветного и говорящего» (с. 181; 115). «Мало разработанные» означает, что работа уже ведется и новые формы кино наверняка будут разработаны. За уверенностью стоит понимание закономерностей развития науки и техники и осознание за цветом и речью права на то, чтобы стать *выразительными средствами* искусства кино, причем по значению своему они приравниваются к свету и тени. Свет, цвет и звук позволяют создать *полифонический звукозрительный образ*. Эйзенштейн мечтал о нем еще до войны, задумывая фильм о Пушкине, и с помощью Москвина и Прокофьева создал его в *цветовых* последних трех частях «Ивана Грозного».

Отношение Москвина и Михайлова к цвету и звуку – пример расхождения их взглядов со взглядами Тынянова, выраженными в формуле «“Бедность” кино, его плоскостность, его бесцветность – на самом деле, его конструктивная сущность» (с. 59; 41)**. Расхождение это особенно значимо, ибо другие расхождения с «формалистами» были связаны главным образом с тем, что они рассматривали фильм как замкнутую в себе

* Москвин и Михайлов пишут о *говорящем* кино, ибо немой фильм не мыслился без музыки; появление звука обогащает кино *слышимой* (в отличие от письменной – в титрах) речью.

** Подобные теоретические построения, основанные на существующем уровне техники, есть и в других статьях сборника. Так, Б.Казанский объясняет нетождественность киноизображения «видимой действительности» *принципиальными недочетами* сенсбилизации киноплёнок (с. 102; 68), но недочеты вовсе не были принципиальными и очень скоро были устранены.

систему, а тут речь идет об идее, для тыняновской теории кино основополагающей. Довольно скоро, уже в начале 30-х гг., она была опровергнута победным шествием звукового, а затем и цветного кино. Именно идея «бедности» как конструктивной сущности кино стала одной из главных причин того, что теория Тынянова оказалась, по словам Л.Козлова, в числе тех блистательных теорий, «которые вошли в действующий фонд, которые нашли свое место на книжных полках, к которым обращаются историки киномысли, но обращаются чисто ретроспективно»^{*}.

Разумеется, Москвин и Михайлов менее всего претендовали на создание стройной, всеобъемлющей теории кино – не случайно важная мысль о цвете и звуке высказана вскользь. Но по ходу своих рассуждений они не обошли некоторые общие теоретические проблемы кино, и их подход был ближе к подходу Балаша, чем к подходу «формалистов» или Эйзенштейна. Самое же важное заключается в том, что они сумели сформулировать основные принципы теории операторского искусства:

преобразование предкамерной действительности в кинематографический материал;

значение операторских выразительных средств для направленного эмоционального воздействия на зрителя;

взаимосвязь кадра и монтажа, которая должна учитываться еще до съемки;

органическое единство и противоречивость художественного и технического начал;

взаимоотношения оператора и режиссера с учетом ситуации «творец – исполнитель», в которой находится оператор.

Статья Москвина и Михайлова – первая в российском киноведении серьезная работа, которая могла бы послужить фундаментом дальнейшей разработки теоретических основ операторского искусства. К сожалению, этого не произошло (почему именно – предмет отдельного разговора), но «попытку разобраться в сущности операторской работы» можно считать вполне удавшейся.

* Козлов Л.К. Вместо заключения // Киноведческие записки. 1995. № 25. С. 191.

Наши авторы

Богомолов Юрий Александрович – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва)

Бутовский Яков Леонидович – кандидат искусствоведения, член редколлегии журнала «Техника кино и телевидения» (Санкт-Петербург)

Вартанов Анри Суренович – доктор филологических наук, зав. сектором Государственного института искусствознания (Москва)

Гуревич Стэлла Давидовна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Копылова Розалия Дмитриевна – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

Михалкович Валентин Иванович – доктор философских наук, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва)

Сэпман Изольда Владимировна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

SUMMARY

Two anthologies are combined in this book: the classical work *The Poetics of Cinema* (1927), an unusual manifesto presenting the cinema's aesthetics of «the Russian formal school», and a connection of essays by contemporary authors.

Amongst the contributors to *The Poetics of Cinema* were such outstanding names as Yu.Tynyanov, V.Shklovsky, B.Eichenbaum and A.Piotrovsky, yet only three of these essays have been reprinted as a whole since the work was published. Now the reader will have access to the full body of material.

By returning *The Poetics of Cinema* to the public arena, we hope that this book will be of interest not only to cinema historians, wish to extend their knowledge of how Russian artistic culture developed in the 20th century.

Contents

THE POETICS OF CINEMA

<i>K.Shutko.</i> Foreword	9
<i>B.Eichenbaum.</i> Questions of Style in Cinema	13
<i>Yu. Tynyanov.</i> On the Foundations of Cinema	39
<i>B.Kazansky.</i> The Nature of Cinema	60
<i>V.Shklovsky.</i> Poetry and Prose in Cinematography	90
<i>A.Piotrovsky.</i> Towards a Theory of Film Genres	93
<i>E.Mikhailov and A.Moskvin.</i> The Role of Cameraman in the Maiking of a Film	110
Commentaries	122

A REREADING OF «THE POETICS OF CINEMA»

<i>R.Kopylova.</i> Seventy Years On	141
<u>S.Gurevich.</u> Around «The Poetics of Cinema»: The Zubov Mansion in the 1920s.	145
<i>R.Kopylova.</i> In the Style of Eichenbaum	165
<i>Yu.Bogomolov.</i> Evergreen Theory and Transient Practice	189
<i>A.Vartanov.</i> The Spirit of Discoveries and Classical Tradition	200
<i>I.Sepman.</i> The Inventions and Errors of Viktor Shklovsky	215
<i>V.Mikhalkovich.</i> Reading Piotrovsky	227
<i>Y.Butovsky.</i> «An Attempt to Resolve The Essence of Camera Work...»	250

Поэтика кино
Перечитывая «Поэтику кино»

Редактор *Ю. М. Зислин*
Корректор *С. П. Минин*
Компьютерный набор: *Н. К. Прибыткова*
Компьютерная верстка: *С. И. Мишьева*

Подписано в печать 28.12.2000. Формат 60х90^{1/16}. Гарнитура «Times».
17,25 уч.-изд. л. Тираж 1000 экз.

Лицензия 000085, серия ЛП № 000146 от 12.04.99

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
190000, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, Исаакиевская пл., 5
тел. 314-21-83, 314-41-36, 315-38-29, факс 315-72-19

