Приложение к журналу
"Киноведческие записки"

Серия
"Из истории киномысли"

Михаил ЯМПОЛЬСКИЙ

ВИДИМЫЙ МИР

Очерки
ранней
кинофеноменологии

Научно-исследовательский институт киноискусства,
Центральный музей кино,
Международная киношкола.

Москва, 1993.

О Г Л А В Л Е Н И Е

От автора 3

ГЛАВА I
ЗАГОВОРИВШАЯ ПРИРОДА:
МЕХАНИЧЕСКАЯ РЕПРОДУКЦИЯ И ИСКУССТВО 8

ГЛАВА II
ФОТОГЕНИЯ 39
Луи Деллюк 40
Жан Эпштейн 65

ГЛАВА III
ВИДИМЫЙ ЧЕЛОВЕК 86

Заключение 197

Примечания 201

© Михаил ЯМПОЛЬСКИЙ ©
"Киноведческие записки"

От автора

Книга, которую держит в руках читатель, требует нескольких предварительных пояснений. Она посвящена определенному направлению в ранней европейской кинотеории (Франция, Германия, Австрия), которое почти не известно в нашей стране и мало изучено в зарубежном киноведении. Вместе с тем данная книга не является сколько-нибудь полным и систематическим обзором ранней западно-европейской киномысли. При работе над книгой автор не исходил из стремления коротко рассказать обо всем. Напротив, им сознательно игнорировались отдельные авторы, а те киноведческие исследования, которые нашли отражение в очерках, также зачастую представлены далеко не во всей полноте.

Такая селективность и отрывочность объясняются задачей данного исследования. Хотелось выбрать из огромного массива кинематографической рефлексии только те работы и только те аспекты, которые представляются нам актуальными для сегодняшнего киноведения. Именно в силу этого те части описываемых работ, которые выглядят сегодня безнадежно устаревшими или неинтересными, попросту опускались при изложении. Конечно, такой подход несет в себе элементы произвола и неизбежно искажает объективную картину ранней киномысли. Такой метод, помимо прочего, делает данные очерки малонадежным источником для "историко-археологического" описания эволюции кинотеории.

Что же побудило нас, несмотря на очевидные недостатки выбранной перспективы, придерживаться ее на протяжении всего исследования? Внешней причиной послужила элементарная невозможность быть

исчерпывающим в рамках ограниченного объема. Но более существенным побудительным фактором был иной. Мы бы определили его как кризис сегодняшней киномысли. По нашему глубокому убеждению этот кризис связан с определенной исчерпанностью парадигмы семиотической кинотеории, которая в разнообразных формах доминировала в мире на протяжении последних двух с половиной десятилетий. Семиотическое киноведение явилось прямым наследником тех кинотеорий, которые поместили в центр своего интереса киноязык, проблему монтажа. Языковые, монтажные теории кино возникли в двадцатые годы (преимущественно в СССР) и достаточно быстро и эффективно вытеснили на периферию кинематографического сознания предшествующий этап кинорефлексии, в основном ориентированный на описание некой феноменологии киноизображения. Даже Андре Базен, много сделавший для реставрации феноменологического взгляда, развивал его, по преимуществу отталкиваясь от теории монтажа.

Кризис семиотической парадигмы делает чрезвычайно актуальным обращение к альтернативным моделям кинематографа, в частности к тем, которые были разработаны в десятые - начале двадцатых годов. Такое обращение вспять к теоретической архаике на первый взгляд может показаться странным. Но только на первый взгляд и для человека, не знакомого с исключительным богатством ранней киномысли. Наше знакомство с десятками забытых ныне работ утвердило нас в убеждении, что домонтажная киномысль немого периода может явиться живым и плодотворнейшим источником для нашего нынешнего движения вперед, для сегодняшней кинорефлексии. Именно в качестве такого живого интеллектуального стимула и мыслил данные очерки их автор.

Принятая нами установка предопределила выбор тем и мотивов. Естественно, мы сосредоточились на тех аспектах, которые лично нам кажутся особенно важными сегодня. Осуществленный нами выбор лежит целиком на нашей ответственности и отражает наши представления об актуальных задачах киноведения. Работая не менее десяти лет в русле семиотического киноведения, автор все чаще сталкивался с определен-

ными трудностями, которые можно сформулировать следующим образом: изучение повествовательных структур, движения камеры, реверсии точек зрения и т. д., иначе говоря, всего того, что включается в традиционную проблематику киноязыка, не позволило сколько-нибудь адекватно описать функционирование самого кинематографического материала - той природы, тех людей, тех объектов, которые участвуют в фильме и несут в себе огромный эмоциональный и содержательный потенциал фильма. Возникало ощущение, что структуры киноязыка не позволяют "увидеть" фильм во всей его полноте. В конце концов фильмы отличаются друг от друга не столько длительностью и крупностью планов, сколько качеством своего материала. Между тем современное киноведение не давало эффективного инструментария для описания этого материала, в том числе и такого существенного, как тело и лицо человека на экране. Отсюда возникла мысль посмотреть, как подходили к описанию киноматериала, в частности телесности, ранние кинотеоретики.

Надеемся, что читатель, ознакомившись с "Очерками", разделит с автором его восхищение необыкновенной тонкостью анализа "феноменального поля кинематографа", осуществленного на заре киноискусства. Ранняя киномысль стимулирует к построению новой феноменологии кино, которая могла бы послужить важным дополнением к киносемиотике.

Сознательный акцент на кинофеноменологию побудил нас представить читателю три теоретических комплекса, не равных по объему и значительно различающихся по подробности изложения.

Первый раздел, написанный весьма суммарно, знакомит читателя с тем диапазоном проблем, что ставило кино в контекст эстетики XIX века и оказало существенное влияние на становление ранней киномысли. Этот раздел называется *"Заговорившая природа: механическая репродукция и искусство"*. Он может считаться своего рода введением в последующее изложение.

Второй раздел посвящен теории фотогении, представленной кон-

цепциями двух ее наиболее крупных представителей: Луи Деллюка и Жана Эпштейна. Теория фотогении оказала большое воздействие на советскую киномысль 20-х годов и относительно знакома отечественным специалистам, хотя отчасти лишь понаслышке. Несмотря на это предварительное знакомство, она, как и сам термин "фотогения", сохраняет достаточную загадочность. Нам представилось важным проанализировать труды Деллюка и Эпштейна, в основном недоступные русскоязычному читателю, и прояснить некоторые постулаты этой самой известной у нас ранней теории кинематографического материала. Наша задача облегчалась тем, что на русском языке недавно была опубликована подготовленная нами антология французской киномысли немого периода *("Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911-1933 гг. ",* М., "Искусство", 1988), где были представлены работы иных авторов по вопросам фотогении, а также дан комментарий к ним. Наличие указанной книги позволило нам сосредоточиться на концепциях двух теоретиков и придать изложению весьма компактный характер.

Третий раздел - *"Видимый человек"*, наиболее объемен и посвящен феноменологическим аспектам ранней немецкоязычной мысли. Изложение здесь имеет гораздо более систематический характер. Такая "диспропорция" объема и большая систематичность объясняются тем, что немецкая киномысль 10-20 годов практически совершенно неизвестна в нашей стране (и очень плохо изучена за рубежом). Мы убеждены, что большинство имен, с которыми встретится читатель в данном разделе, неизвестны даже понаслышке. Между тем, по нашему мнению, немецкоязычная киномысль данного периода - одна из самых богатых и потенциально важных. Именно ее представителями сделан наибольший вклад в изучение фундаментальной проблемы телесности на экране.

В заключение следует сделать несколько неизбежных в наших условиях оговорок. Написание подобной книги, конечно, требует длительных разысканий в библиотеках различных стран, так как отечественные книгохранилища не обладают нужным объемом материала по данной теме. Автор был лишен возможности подолгу работать в зару-

бежных библиотеках. Некоторые материалы были обнаружены им во время краткосрочных командировок в Венгрию, Францию и США. Но эти материалы, конечно, не были в состоянии заполнить многих существенных лакун. Неоценимую помощь в работе, например, над немецкоязычным материалом, ему оказали две превосходные антологии ранней немецкой киномысли, изданные Антоном Кэсом (1978) и Фритцем Гюттингером (1984). Единственным оправданием в данном случае может послужить то обстоятельство, что автор не стремился к исчерпывающей полноте материала. В конце концов, главной целью этих фрагментарных очерков, как уже было сказано, являлось стремление поделиться с читателями теми ценностями, которые открылись самому автору в процессе работы, стремление стимулировать новые теоретические исследования в тех областях киноведения, которые представляются нам сегодня наиболее перспективными.

Глава 1

ЗАГОВОРИВШАЯ ПРИРОДА: МЕХАНИЧЕСКАЯ РЕПРОДУКЦИЯ И ИСКУССТВО

В эстетическом отношении кинематограф является детищем XIX века, кульминацией тех тенденций в художественной жизни, которые оформились на рубеже XVIII и XIX веков. Признанию за кинематографом эстетических достоинств в значительной мере способствовали романтическая "революция" и открытия художниками самоценной значимости внешнего мира. Для того, чтобы кинематограф мог быть возведен в ранг искусства, важно было признать художественную ценность объективной фиксации внешнего мира, переосмыслить старое понятие "мимесиса" в контексте оптико-химической фиксации реальности, лежащей в основе фотографии и кино.

Открытие самоценной значимости внешнего мира в европейском искусстве тесно связано с изменением отношения к природе. Превращение природы в самостоятельный объект искусства происходило, в частности, через переоценку роли пейзажа в изобразительном искусстве. XVIII век знает два четко разграниченных типа пейзажа - т. н. пейзажную живопись (landscape painting) и топографическую живопись (topographical painting). Первая пользовалась относительно высоким престижем и восходила в своей поэтике к творчеству Клода Лорена. Она ориентировалась на создание воображаемых исторических или мифологических ландшафтов, служивших местом действия для аллегорических, мифологических или исторических сцен. В XIX веке из традиционной пейзажной живописи возникла школа театральных живописцев (Д. Маклайз, К. Стенфилд, Ж. -Ф. Лутербур и др.). осмысливавших природу именно как место театрального действия.

Топографические пейзажи занимали последнее место в реестре живописных жанров. Они восходили к фламандскому пейзажу XVI и

голландскому пейзажу XVII веков и были тесно связаны с изобретением камеры-обскура Альберти. Это буржуазное по своему характеру искусство не претендовало на высокую духовную значимость и ограничивалось скрупулезной фиксацией видов городов, архитектурных сооружений и т. д. Характерна реакция Микеланджело, убежденного неоплатоника, на фламандский топографический пейзаж: "Во Фландрии они рисуют только для того, чтобы обмануть внешнее зрение, рисуют вещи, которые нравятся и о которых плохо не скажешь. Их полотна состоят из камней, кирпичей и строительного раствора, полевой травы, теней от деревьев, мостов и рек, которые они называют пейзажами, а также из маленьких человеческих фигурок, разбросанных тут и там. И все это, хотя и может понравиться кое-кому, в действительности сделано без *смысла,* без симметрии и пропорций, без тщательного выбора и отбора" [1].

Аргументы Микеланджело против точной, "механической" фиксации природы сохраняют свою значимость вплоть до XIX века, постепенно приобретая стройность эстетической концепции. В 1823 г. в Париже *Антуан Катремер де Квинси* напечатал трактат "Эссе о природе, цели и средствах подражания в изящных искусствах", где установка на идеализацию природы получила развернутую аргументацию: "Все, что существует, несомненно существует в природе, которая есть целое; но для подражания природа не существует в каждом из своих объектов, как не может существовать целое в части. <... > Следовательно, для нас индивидуальности должны быть лишь средствами для изучения вида, и через вид мы должны научиться исправлять индивидуум. Что будет с художником, который ограничится подражанием индивиду? Он найдет в нем что-то от природы, но вовсе не саму природу" [2].

Акцентирование значения вида по отношению к индивидууму есть лишь переформулировка в квазинаучных понятиях XIX века старых представлений об идеале как основе всякого искусства. В конце концов, для эстетиков типа Катремера де Квинси подражание великим шедеврам старых мастеров важнее подражания самой природе, не существующей в своих частных проявлениях.

Одним из важнейших изменений в художественном сознании романтизма была как раз "спиритуализация" частного проявления природы - феномена.

В 1808 году немецкий художник Каспар Давид Фридрих выставил своеобразный алтарный образ "Крест на вершине скалы" (т. н. "Tetschener Altar"), где распятие было изображено на вершине скалы, поросшей елями, в необычном для такого рода живописи реалистическом пейзаже. Вокруг алтаря разгорелась полемика. Главный интерпретатор и защитник картины Ф. В. Б. Рамдор провозгласил картину новым типом аллегории, построенной на "видимом аспекте вещей", и так мотивировал помещение креста в природу: "Священная природа господа -его прекраснейший храм!" [3]. Сам Фридрих однозначно высказался за представление частных аспектов мира в живописи: "Природа не дает кому-то одному целое, но каждому нечто. В каждом отдельном предмете таится бесконечное множество смыслов и многогранность представлений" [4]. Но смысловая бесконечность - есть атрибут бога, а потому природа в ее конкретном бытии представляется наивысшим выражением бога, абсолютным вместилищем смыслов. Микеланджеловское "без смысла" заменяется "бесконечным множеством смыслов".

Новалис просто уравнивает природу и поэзию: "Всякая поэтическая природа есть природа в обычном смысле. Все свойства, присущие обыкновенной природе, подобают поэзии. <... > Символична сама природа. Либо природа должна нести в себе идею, либо душа должна нести в себе природу" [5].

Представление о том, что высшая истина скрыта за природными акциденциями, сближает искусство с наукой. В одном из первых манифестов английского романтизма - Предисловии к "Лирическим балладам" У. Вордсворта (1800), в частности, говорится: "Поэзия является духом и квинтэссенцией познания. Она выражает страсть, вдохновляющую ученого" [6]. Таким образом, точнейшая, научная фиксация внешнего облика природы выступает в качестве одной из задач художественного творчества. В начале XIX века намечается резкое изменение пре-

стижа топографического пейзажа. Друг Вордсворта и один из реформаторов пейзажной живописи Джон Констебль практически снимает различие между идеальным и топографическим ландшафтами. Искать совершенства, согласно Констеблю, следует "у его первичных истоков, в природе" [7]. И этот поиск имеет научный характер: "Живопись - это наука, - заявляет он, - и должна пониматься как исследование законов природы. Почему же в таком случае нельзя рассматривать пейзаж как часть философии природы, для которой картины могут служить экспериментами?" [8]. В пейзажной живописи появляется новый существенный подвид - этюд, как мгновенный набросок с природы, фиксирующий ее состояние.

Такого рода тенденции в художественном сознании эпохи с наибольшей полнотой выразились в романтической натурфилософии, разработавшей своеобразную концепцию природного языка, непосредственно восходящую к Якобу Беме, а также к античному и средневековому неоплатонизму [9]. Согласно этой концепции, "внешний аспект мира есть проявление божественной мысли" [10], которая может прочитываться в непосредственном художественном озарении сквозь видимость феноменов. Природа как бы постоянно что-то говорит человеку, и нужно лишь научиться понимать ее голос. В этом смысле совет К. Д. Фридриха своим ученикам - "Внимательно прислушивайтесь к голосу природы в себе"[11] - не следует понимать лишь как красивую поэтическую метафору. Чрезвычайно полно это ощущение говорящей природы было выражено в эстетике американского трансцендентализма, особенно у Эмерсона и Торо. В знаменитом эссе Р. -У. Эмерсона "Природа" (1836) говорится: "Не одни лишь слова символичны; сами вещи символичны. Любое явление в природе есть символ какого-нибудь явления духовной жизни" [12]. Поскольку язык видимых феноменов, согласно Эмерсону, является высшим языком, на котором говорит сквозь бытие бог, то живописный язык резко поднимается им по шкале культурных ценностей, ведь он позволяет постигать высшую истину. Эмерсон считает, что со временем взор человека очистится и ему станет "доступен созданный природой текст.

Мало-помалу мы можем узнать самый первичный смысл постоянных явлений природы, и тогда мир станет для нас открытой книгой, и любая форма преисполнится скрытой жизни и конечного назначения" [13]. Мотив мира, природы как книги становится весьма популярным. Он возникает, например, в "Прелюдии" (1805) Вордсворта, где говорится о природе, в категориях "букв", "литер" и "символов" вечности [14]. Этот мотив становится клише в поэзии английского трактарианства. В манифесте этого направления - книге Джона Кебла "Христианский год" (1827), о природе неоднократно говорится как о книге, чьи "страницы" могут быть прочтены чистой душой [15] и т. д.

Американские исследователи Ч. Розен и Г. Цернер считают такой подход к природе универсальным для романтизма и так суммируют его смысл: "Романтики считали, что простейшие формы природы могут непосредственно говорить с ними, могут выражать чувства и идеи без вторжения культуры; они мечтали о создании на основе пейзажной живописи искусства одновременно и личного и объективного, непосредственного, неконвенционального и универсально понятного средства выражения, языка, который был бы не дискурсивен, но суггестивен" [16]. Чрезвычайно существенен в интересующем нас аспекте этот отказ от посредничества культуры и словесной, дискурсивной формы выражения. Речь идет о постижении языка, который выражает нечто не формулируемое. Великий голос природы превращается в некий сверхсмысловой лепет, который надо постигать на уровне экзистенциального переживания, интуиции, а не через логический анализ. Характерна в этой связи апология непонятного текста у Г. Д. Торо: "Дайте мне такую фразу, которую не может постичь ни один разум. В ней должна быть особая жизнь и трепет, под ее словами должна вечно циркулировать особая кровь" [17].

Фотография проникает в культуру в самый разгар ожесточенных дискуссий о правде, идеале и статусе природы в художественном творчестве. По мнению Ч. Розена и Г. Цернера, "фотография возникла для того, чтобы осуществить романтическую мечту о непосредственном пре-

образовании реальности в искусство без вторжения интерпретатора, кода и традиции" [18]. Документы по истории ранней фотографии подтверждают это суждение. Создатель фотографии Н. Ниепс первоначально осмысливал свои изыскания именно в контексте живописной проблематики: "Я поставил себе задачу, представляющую важность для искусства рисования и гравирования" [19], - пишет он в Записке о результатах своих работ, направленной в Лондонское Королевское общество. Первые фотографические отпечатки Ниепса на металле должны были затем превращаться в клише для изготовления гравюр, но сделанных (лишь при чисто механическом участии гравера) силой самого солнечного света (отсюда первоначальное название фотографии - гелиография). Сотрудничавший с Ниепсом гравер Ф. Леметр полностью разделяет пафос изобретателя. Он пишет в письме к Ниепсу (12 окт. 1829): "Ваш снимок с натуры <... > доставил мне огромное удовольствие; в особенности если подумать, что это - воспроизведение с натуры, без какого-либо другого вмешательства рук, кроме как на заготовку всего, что нужно для его получения... " [20]. Подключившийся к работам Ниепса известный парижский художник диорам и изобретатель Ж. М. Дагерр уже ставит перед собой цель избавиться от всякого участия гравера, от любого человеческого и следовательно культурного посредничества: "... помощь резца, - пишет он в письме к Ниепсу (15 ноября 1829), - станет необходима только в том случае, если окажется невозможным достигнуть успеха иным способом; в самом деле, как только окажется неизбежным привлекать искусство гравера, изобретение потеряет весь свой интерес. У *природы есть свои наивности, и следует всемерно остерегаться их разрушить...* " [21]. "Наивности" Дагерра - это как раз те случайные элементы в изображении природы, которые вызывали неприятие у Микеланджело и всех сторонников эстетического идеала.

В 1850-е годы в Париже возникает группа художников и литераторов, провозглашающих себя "реалистами", фотография для них становится воплощением объективного взгляда на мир. Глава реалистов в живописи - Гюстав Курбе писал множество своих картин с фотографий

и систематически сравнивался с дагерротипистом. Ученик Давида и художественный критик Этьенн-Жан Делекрюз так описывает глаз нового художника-"натуралиста": он "превращен в своего рода дагерротип, который без участия воли, вкуса, сознания подчиняет себя видимости вещей, какими бы они ни были, и механически регистрирует их изображения. Художник, человек отказывается от себя, он превращает себя в инструмент, уплощает себя до зеркала. Его отличительной чертой является идеальное единообразие и хорошая обработка серебряного покрытия" [22].

Однако итог этого механического воспроизведения реальности мог оцениваться по-разному. Для одних он был воплощением правды в искусстве, для других — воплощением лжи. Противники фотографизма в искусстве с неизменностью воспроизводят в своей критике аргументы, известные нам по высказыванию Катремера де Квинси. Точное воспроизведение природы оказывается искажением природной истины, а следовательно, и ложным чтением природного "текста". Художник-академист и критик Анри Делаборд в 1856 году высказался на этот счет более чем ясно: "Вместо того, чтобы давать нам правдивое изображение, фотография предлагает нам грубую реальность <... >. Она производит грустные отпечатки с человеческих существ, отпечатки, лишенные стиля <... >. Ее изображения никогда не смогут рассматриваться как абсолютные типы" [23]. Представление о том, что природа выражает свои закономерности в "абсолютных типах", просуществует еще очень долго и доживет до кинематографа с его поисками типажа.

Но это же представление оказало сильное влияние и на историю фотографии. На такого рода эстетическую критику ряд фотографов отреагировал созданием особого жанра - фотографических подражаний академической живописи (где тип, идеал замещал собой природу). В Англии, например, фотографы Оскар Густав Рейландер и Генри Пич Робинсон делали свои фотополотна, снимая в мастерской позирующих в виде живых картин натурщиков. Популярный акварелист и фотограф Уильям Лейк Пирс сделал серию иллюстраций к Робинзону Крузо или

картину "Дон Кихот в своем кабинете", вклеивая фотографии натурщиков в живописный холст (первые неожиданные опыты коллажа) [24]. Подобные явления наблюдались и в других странах.

Живые картины и многочисленные подражания академической живописи в раннем кино тесно связаны с этой традицией [25].

Но магистральная линия в развитии фотографии шла, конечно, в ином направлении. Фотография превращалась в искусство не через подражание живописцам. Ее введению в разряд искусств содействовала иная логика, достаточно точно, хотя и иронично, изложенная Шарлем Бодлером в его "Салоне 1859 года": "Сегодняшнее кредо светских людей, особенно во Франции (и я сомневаюсь, чтобы кто-нибудь посмел утверждать противное), таково: "Я верю в природу и только в природу (для этого есть все основания). Я верю, что искусство может быть лишь точным воспроизведением природы <... >. А потому изобретение, которое даст нам результат идентичный природе, будет абсолютным искусством. Мстительный Бог удовлетворил желания этой массы. Дагерр стал ее Мессией. И тогда она сказала себе: "Поскольку фотография дает нам все желаемые гарантии точности (они верят в это, безумцы!), искусство -это фотография" [26].

Но речь шла не просто о механическом уравнении природы и фотографии, хотя и оно имело место. (Эмиль Бернар вспоминал, например: "К моему великому удивлению, Сезанн вовсе не возражал против использования фотографии художником; но, по его мнению, это точное воспроизведение следовало использовать так же, как самое натуру" [27]). Речь шла все же скорее об особых "трансцендентных" свойствах механического воспроизведения природы, об открываемом им доступе к природному языку и особой сверхправде, даваемой художнику в откровении именно через механическую репродукцию.

Обозреватель Лондонского "Куортерли ревью" еще в 1846 году так суммировал это ощущение: "... прекрасные и чудесные калотипные изображения так дороги любому подлинному художнику не только в силу несравненной правды природы, но в качестве торжествующего

свидетельства самого важного - правды в искусстве. Любой, самый возвышенный или самый низкий из художников, кому природа когда-либо открылась, находит в них оправдание своей работе" [28]. Фотография выступает в качестве слепка природы, несущего на себе отпечаток некоего высшего, сверхразумного откровения. Работа фотографа, следовательно, начинает осмысливаться как особый полухудожественный-полунаучный поиск природной истины, поиск, требующий гения, специальной чувствительности и развитой интуиции. Главными магическими средствами такого поиска оказывается свет и точный выбор момента, концентрирующего в себе природную истину. Из неумолкающего лепета бытия с помощью этих средств можно, казалось бы, извлечь смысл. Фотограф становится своего рода переводчиком непонятной речи говорящей природы на язык искусства. Великий французский фотограф *Надар,* добившийся, между прочим, введения фотографии в живописный салон 1859 г., писал: "Я расскажу вам о том, чему нельзя научиться: чувстве света - художественной оценке эффектов, вызываемых различными и комбинированными источниками света - о приложении этих эффектов в соответствии с природой той физиогномики, которую вы должны воспроизвести как художник.

То, чему можно научиться еще меньше - это моральное понимание вашего объекта - то мгновенное чувство, которое позволяет вам добиваться не безразличной пластической репродукции, банальной и случайной, доступной любому лабораторному ассистенту, но наиболее полного и искомого сходства, интимного сходства.

Одним из главных противоречий романтического сознания было противоречие между стремлением к абсолютной объективности видения природы и культом романтического воображения. У Надара это противоречие снимается. Наиболее объективное, правдивое отражение реальности дается в озарении интуитивного гения, позволяющего прочитывать скрытые шифры природного языка. В высказывании Надара содержится целая эстетическая программа, получившая широкое и всестороннее развитие в кинотеории, которая на самом раннем этапе столкну-

лась с теми же дилеммами, что и эстетика XIX века. Необходимость осмыслить репродукционный феномен кинематографа в контексте художественной проблематики с неизбежностью выдвинула перед первыми теоретиками кинематографа те же вопросы. Не удивительно, что и решения этих вопросов вписывались в русло коротко обозначенной нами эстетической традиции. Надар писал о том, что свет помогает обнаружить в природе (в самом широком понимании этого слова) ее истинную физиогномику (то есть прочитать ее истинный смысл). Свет становится одним из главных средств открытия сокровенной стороны мироздания в теории "фотогении". Понятие физиогномики ложится в основу концепции "выразительного человека".

x x x

Рождение кинематографии спровоцировало ту же дискуссию, которую в свое время вызывали топографическая живопись и фотография. Одним из центральных вопросов ранней киномысли был вопрос о том, является ли кинематограф искусством или чисто механическим средством воспроизведения реальности. В пользу второго решения этого вопроса говорили многочисленные тексты ученых - создателей кинематографа. В них утверждался чисто научный статус кино. *Этьен-Жюль Марей,* например, определял хронофотографию как "наиболее полное развитие графического метода и ценное средство изучения явлений природы. Поскольку всякое явление в действительности состоит из серии изменений состояния тела под влиянием определенных условий, то изучение явления - это наблюдение за последовательной серией этих изменений и их сравнение между собой" [30]. Кинематограф был как бы похищен у ученых коммерческим шоубизнесом, на что они в целом отреагировали негативно. Показательно демонстративное и высокомерное нежелание Марея присутствовать не только на первых публичных сеансах Люмьеров, с которыми он был дружен, но даже на первом киноконгрессе фотографического общества в Лионе [31]. Н. Берч указывает, что для уче-

ных, интересовавшихся научным анализом движения, иллюзионный его синтез был избыточным, бессмысленным и представлялся регрессом в научном постижении мира [32].

Ранняя кинематография осмысливала себя в оппозиции к искусству как чисто научный инструмент. Известно, что хронофотографии Мейбриджа многими воспринимались не только как искажения реальности, но и как *уродливые,* антиэстетические изображения. Тот же Марей, комментируя этот факт, не отрицает его: "Разве неизвестное не предстает уродливым, а истина, увиденная в первый раз, не оскорбляет глаза?" [33]. Кино не претендует на сферу прекрасного, оно претендует на истинность.

Но даже эти его претензии принимаются нелегко, слишком тесной представляется связь между истинным и прекрасным. Отношение к кинематографу со стороны традиционной культуры ярко выражено в одной из самых первых (а может быть, и самой первой) теоретических работ о кино, опубликованной в мае 1896 года в Англии (первый киносеанс здесь состоялся в феврале 1896 года!), статье *О. Уинтера* "Кинематограф". Автор негативно оценивает достижения хронофотографии, считая, что се способность "фиксировать позы, невидимые для человеческого глаза", превращается "в руках Мейбриджа и прочих в инструмент безжалостного педантизма" [34]. То, чем гордится наука, способность постигать невидимое глазом, с точки зрения Уинтера, является существенным дефектом не только хронофотографии, но и кинематографа, так как удаляет зрелище от "правды жизни" в ее "нормальном", человеческом восприятии. Казалось бы, на экране мы видим саму жизнь. "Изображение меняется, но результат его неизменен - пугающее впечатление жизни, но жизни, отличающейся от нашей... " [35]. Это отличие - в немоте и бесцветности изображения, но не только, оно - в самом образе видения: "Диспропорция переднего и заднего планов усиливает ваше смущение, и хотя вы знаете, что сцена обладает механическим и полным совпадением с истиной, вы ощущаете в ней сущностную и глубинную фальшь. Мозги глаз работают иначе, чем чувствительная пластинка. Они посто-

янно инстинктивно компонуют, отбрасывают и отбирают. Они работают гораздо быстрее самого совершенного механизма <... >. Да, здесь есть жизнь, потому что машина не умеет придумывать; но на эту жизнь вы можете смотреть лишь сквозь призму механического медиума <... >. Все здесь правда, и все здесь ложь" [36].

Уинтер подробно сопоставляет кинематограф с натурализмом в литературе и прерафаэлитами в живописи и утверждает, что кино является воплощением "реалистической мечты": "Наконец-то мы можем созерцать осуществление диких мечтаний реалистов. Мы можем смотреть на жизнь, которая движется без цели, без красоты" [37]. Поэтика кинематографа полностью выводится им из поэтики современной живописи, которая производит "уродливую и беспорядочную версию природы" [38]. В итоге Уинтер приходит к выводу, весьма парадоксальному с сегодняшней точки зрения: "Главный урок изобретения г-на Люмьера следующий - реальная вещь в жизни, искусстве и литературе ирреальна" [39].

По сути дела, в этом утверждении лишь доведено до парадокса старое убеждение защитников живописного академизма: сущность природы - не в акцидентных формах, она проявляется только в результате интеллектуального синтеза. Мгновенный снимок не может выявлять сущность, а потому, с философской и эстетической точки зрения, лжив. Уинтер лишь логически продолжает эту старую аргументацию: лжив -следовательно не реален. В итоге феноменальной реальности, не пропущенной сквозь призму интеллекта, вообще отказывается в статусе реальности.

На первый взгляд такая позиция выглядит антисциентистской, хотя в действительности она тесно связана с научной идеологией XIX века. Именно в XIX веке наука развивает культ типического, среднестатистического, общего. Целью науки провозглашается нахождение закономерности, закона, по-своему отрицающих единичное, акцидентное. Макс Вебер в 1905 году обсуждает историософскую концепцию Э. Май-ера, который следующим образом суммирует представления XIX века о

научном познании в социальной сфере: " Подлинным объектом познания надлежит считать:

а) "массовые явления" в отличие от индивидуальных действий,

б) типичное в отличие от единичного,

в) развитие "сообществ", в частности социальных "классов" или нации, в отличие от политических действии отдельных лиц.

Такого рода научное сознание отражается и на концепции изобразительных искусств. Эрнест Ренан утверждал, что вторжение науки покончит с царством красоты. Известный физиолог и ученик Шарко *Поль Рише* спорил с Ренаном, обосновывая свое несогласие следующим образом: "искусство — это разум, возникающий на основе чувств, чувства проистекают из природы, о которой наука информирует нас и дает законы. Наука, следовательно, станет *средством искусства,* она "дает материю, которую оживляет искусство", добавляет Рише; она - именно то, что освобождает художника от условностей, позволяя ему выбирать свой идеал" [41]. Таким образом, наука, по видимости относящаяся к сфере натурализма, предлагая на основе законов некие идеальные формы, способствует выработке нового академизма, спасает идею красоты. Не случайно тот же Рише утверждал, что хронофотография Марея вырабатывает, на основе открываемых ей скрытых закономерностей, новый идеал красоты. Фотография, например, "композитные" фотографии антрополога Френсиса Галтона, участвует в разработке этих новых типологий, которые тесно связаны с реставрацией идеи прекрасного на рубеже XIX - XX веков.

И все же открытие новой "фотографической", натуралистической красоты осуществляется далеко не сразу и окончательно закрепляется лишь в теории фотогении. В начале века все еще доминируют концепции, противопоставляющие фотографию и кино искусству. Хотя уже сам уинтеровский отказ видеть в акцидентном реальность, уходящий корнями в научную идеологию XIX века, предвосхищает становление нового "академизма". Для понимания этого становления показательна разница во взглядах *Карла Хофмана* и *Поля Дешанеля.* Для Хофмана (1913)

кино — "голое, чисто механическое и механизированное, осуществляемое на основе техники отражения грубой, не пропущенной сквозь душу материи" [42]. Несколько позже (1922) известный драматург *Георг Кайзер* даже придумывает особое понятие "киноизм", как противоположность экспрессионизму. Киноизм, по Кайзеру, - это механическое воспроизведение банального и поверхностного слоя вещей [43].

26 марта 1914 года французская Профсоюзная палата кинематографии устроила банкет в защиту кинематографа, на который были приглашены крупные политические деятели, поклонники нового зрелища. Вступительное слово было сделано академиком, председателем палаты депутатов и будущим президентом республики *Полем Дешанелем.* Любопытно, что в этой апологии кинематографа Дешанель не может погрешить против "истины" и четко разделяет те сферы, которые доступны кино, от тех, которые ему недоступны. Сферы кинематографа: "те, что принадлежат ему от рождения - наука, жизнь растений, животных и людей; сколько услуг оказал он уже, - восклицает оратор, - например, биологии и медицине! Потом природа, пейзаж, путешествие <... >. Но вне ваших возможностей имеется область, недоступная вам и подвластная театру. Поймите, что реальность не является реальностью. Истина есть продукт взаимодействия неба и идеала <... >. Вы, кинематографисты, вы представляете реальность, но из этой реальности вы должны выбирать для народа лишь самую возвышенную сторону" [44]. Как видим, у Дешанеля приверженность науке уже не мешает кино исследовать сферу прекрасного. Правда, в его высказываниях еще чувствуется старая оппозиция: либо замыкание кинематографа в узкой внеэстетической сфере, либо его сублимация по той же модели, по которой сублимировали фотографию в XIX веке, ориентируя ее на подражание живописи. Появление "фильм д'ар" и подчеркнуто театральных фильмов в 1900-х годах выражает эту тенденцию к сублимации кинематографа на эстетической основе театра, тенденцию к новому академизму. Подражанию реальности вновь противопоставлялось подражание искусствам.

В апреле 1907 г. в Милане вышел из печати номер первого регу-

лярного итальянского кинематографического журнала со странным названием "Журнал фоно-синематографа, автоматов и пневматических инструментов" (редактор Пьетро Тонини). Само название журнала показывало, до какой степени кинематограф не принадлежал в сознании эпохи к сфере искусства. В дальнейшем название журнала менялось (и в изменениях отражалась и трансформация сознания) сначала на "Журнал фоно-синематографа и художественно-промышленных областей", а затем на "Чине-фопо". В декабре 1907 года "Ла Ривиста Фоно-Чинематографика" напечатала материалы "референдума" на тему "Является ли кинематограф искусством?".

Эти материалы чрезвычайно показательны для понимания отношения к кинематографу в эту эпоху. Здесь прямо говорится о том, что вопрос об эстетической значимости кинематографа упирается в проблему художественного значения фотографии, "которая есть искусство сторого порядка, хотя и обладает ценностью истины". Ущербность фотографии выводится из сравнений с безусловным искусством - живописью: "Дело в том, что живопись для того, чтобы быть таковой, должна быть художественной и достигать известной степени совершенства, ниже которой она превращается в <... > размалеванный холст. И хотя фотография может возвыситься и достигнуть совершенства живописи, ее все же оценивают, как если бы она оставалась простой механической репродукцией линий и контуров, ведь ее цель - воспроизводить, а не творить" [46]. Фотография уподобляется прозе, не способной достигнуть художественного уровня поэзии. "Фотография как и проза не являются искусствами" [47], - заявляет автор статьи и далее указывает, что ту же логику можно отнести и к кинематографу, являющемуся "повествованием средствами фотографии". « Можно было бы сказать, что кинематограф также является искусством "из вторых рук", так как он приобретает смысл механическим путем, извлекая его из иного механического средства - фотографии. Но я так не считаю: дело в том, что кинематографическая фотография - это уже нечто совсем иное, чем обычная фотография. Хотя фотография сама

по себе и может достичь некоторой высоты, она все же останется простой репродукцией реальности, если же потом она будет пропущена через кинематографическую машину, она сможет достигнуть большей высоты. Чтобы быть правильно понятым, поясню: хотя художник для своих картин иногда пользуется манекеном, иной картиной или фотографией, при условии, что он сможет придать им личный и индивидуальный характер, он все же останется художником.

И в этом смысле кинематография может быть художественной до той степени, до какой она сможет придать чужеродным элементам оригинальность и индивидуальность. Нужно снимать фотографии таким образом, чтобы даже в том случае, если сами по себе они и не представляют никакой ценности, на кинематографическом экране они стали прекрасными (da un risultate di bellezza)» [48].

Автор все еще рассуждает в категориях различной степени возвышенности различных видов искусств. Подъем по иерархической лестнице искусств для него равнозначен приобретению фотографией некой добавки прекрасного, красоты. Берч справедливо отмечает, что "усилия" "великих пионеров кинематографа" были направлены на придание красоты фотографии" [49].

Как и в аналогичных полемиках XIX века, у сторонников кинематографа оставался иной выход - противопоставить искусству и "прекрасному" жизнь как таковую со всем богатством ее смыслов. Такие попытки предпринимаются очень рано. В одном из наиболее значительных текстов ранней итальянской кинотеории "Философии кинематографа" (1907) *Джованни Папини,* в частности, говорится: "... белый экран кинематографа дает нам такое ощущение, что видимое происходит в действительности, как будто мы наблюдаем за ним в зеркале, с головокружительной скоростью следующем за событиями в пространстве. Эти изображения дают нам впечатление реальности более сильно, чем кулисы и разрисованные задники лучшего театра" [50]. Существенно, что Папини противопоставляет кинематограф театру, как реальность искусству, при этом явно отдавая предпочтение реальности.

В 1911 году эта эстетическая оппозиция сознательно реализуется в кинематографической практике. *Луи Фейад* создает для фирмы "Гомон" серию фильмов "Жизнь, как она есть" и сопровождает ее выпуск манифестом: "Сцены "Жизни, как она есть" ничем не напоминают то, что делалось до сегодняшнего дня различными фирмами мира. Они являются опытом реализма, впервые перенесенного на экран, как это произошло некогда в литературе, театре и изобразительных искусствах

Эти сцены стремятся быть и являются срезами жизни <... >. Они отказываются от какой бы то ни было фантазии и представляют людей и вещи такими, какими они являются, а не такими, какими они должны быть <... >. Точно так же, как в "Эстетическом фильме", мы добились впечатления чистой красоты <... >, в сценах "Жизни, как она есть" мы смогли дать ощущение правды, неведомое до сего дня" [51]. Знаменательно, что Фейад с гордостью противопоставляет истину красоте, а свой кинематограф - "эстетическому" и сознательно возводит свой опыт к "реалистической революции" XIX века.

Противопоставление кинематографа искусству породит относительно устойчивую традицию, кульминацию которой мы будем наблюдать в СССР, в вертовском и лефовском отрицании "игровой". На Западе, возможно, наиболее скандальной декларацией этого направления станет текст *Марселя Л'Эрбье* "Гермес и молчание" (1917). Л'Эрбье называет кинематограф "машиной, печатающей жизнь" и выступает с резкими инвективами в адрес своего главного оппонента, одного из первых французских кинокритиков, музыковеда и композитора Эмиля Вюйермоза, провозгласившего кинематограф "пятым искусством". "Можно ли считать "пятым искусством" то, чьи задачи со всей ясностью противостоят задачам иных искусств?" [52], - спрашивает Л'Эрбье. Ссылаясь на Оскара Уайльда, французский режиссер утверждает, что сущностью всех классических искусств является ложь, то есть "выражение фальшивых и прекрасных вещей" (l'expression des belles choses fausses) . Этой художественной лжи во всех ее формах противостоит жизнь,

"совершенно естественная и связанная с материей мира, жизнь абсолютной подлинности, в которой драма сведена к тому, что заключено в жестах, где пейзаж не имеет стиля, как на любой фотографии <... > жизнь, которую могут печатать печатные машины изображений" [54]. Л'Эрбье утверждает, что кинематограф передает нам состояние мира, не преображенного культурой, и видит в этом его главное достоинство. Он ратует за очищение сознания от всякого эстетического опыта, не позволяющего нам видеть мир без примесей эстетической лжи. Умение видеть в кинематографе прекрасный пейзаж, например, по его мнению, связано с бессознательным переносом на фильм "тех осколков совершенства, с которыми мы знакомы по прекрасной лжи искусств". Так же, как и Фейад и их предшественники XIX века, Л'Эрбье мыслит кинематограф в рамках все той же оппозиции прекрасное - истинное. Разрушение эстетического уничтожает многовековую ложь искусств и открывает дорогу к истине. При этом само понятие истины у него двояко. С одной стороны, речь идет об "истине" чисто натуралистического, объективистского, фотографического взгляда на мир, которую он называет "новой ложью". С другой стороны, избавление от эстетического позволяет в будущем преодолеть объективизм фотографии и прийти к новому символизму, символизму самих вещей в духе романтической концепции природного языка. Из текстов, построенных на "лейтмотивах пейзажей, контрапункте жестов и фуге теней"[56], должен возникнуть сначала некий "стихийный символизм", сквозь который проступит "трагическая жизнь вещей" [57].

Однако чистая и бескомпромиссная оппозиция кинематографа искусствам не получила широкого распространения. В целом киномысль двигалась, нащупывая сложные взаимосвязи между механическим репродукционизмом и эстетическим.

Пути нащупывания таких взаимосвязей намечаются очень рано, как о том свидетельствует, например, целый ряд серьезных эссе на тему "кино и искусства", опубликованных в Италии в течение 1909 года. К числу наиболее глубоких ранних теоретических исследований этой те-

мы следует отнести статью "Будущее кинематографа", напечатанную в "Ла Ривиста Фоно-Чинематографика" в январе 1909 года (№ 3-4) и подписанную инициалами *Б. К. В.* Согласно ее автору, в мире извечно существовало 5 искусств, одни из которых (пластические искусства) использовали в качестве материала пространство, а другие (музыка и поэзия) - время. Театру лишь в очень незначительной степени удавалось объединить то и другое, нестабильность актерской игры была здесь ощутимым препятствием. Кинематограф указывает путь к созданию нового "сверхискусства", разрешающего дихотомию пространства и времени. Новое искусство, по мнению Б. К. В., "ничто иное как живопись и скульптура, разворачивающиеся во времени подобно музыке и поэзии... ". Речь идет о создании "пластического искусства в движении".

Автор понимает, что это новое искусство ставит под сомнение основу старых пластических искусств, а именно типизацию действительности в тщательно отобранном и "синтетическом" моменте неподвижности. Эту дилемму он решает, указывая на то, что со времен пещерной живописи в пластических искусствах "проявлялась воля к стилизации некоторых аспектов жизни в интенсивном движении. Кинематограф же воспроизводит не один аспект жизни, но всю жизнь в действии" [59]. Таким образом, он приписывает кино некую суммирующую и стилизующую силу, сближающую его с традиционными искусствами. Но движение, которому автор придает такое значение, с его точки зрения, и это особенно существенно, одновременно и *символично* и *реально.* Оно символично в том смысле, что выражает общий динамический дух нашего времени, притом выражает его в условных формах со скоростью, " невозможной в реальности и обладающей математической точностью часового механизма". Эта механическая сторона связывает кинематограф с наукой и обеспечивает символическое выражение на "научной, а не эстетической основе".

Б. К. В. не может обойти и главного вопроса своей эпохи: является ли кино искусством? На этот вопрос он отвечает отрицательно в силу той же механически-репродукционной природы кино, но уточняет: "кино пока еще не является искусством, потому что оно не обладает элемента-

ми отбора типического, пластической *интерпретации* в противоположность *копированию* объекта, превращающему фотографию в неискусст-во. Художник извлекает свои образы из некоего духовного видения, дерево возникает у него из всех возможных деревьев, из "синтеза аналогических душ". "Плохой художник копирует линии и имитирует цвета, великий художник передает космическую душу в пластической форме" [61]. Между тем на основе символического характера движения и множественности аспектов жизни, передаваемых кинематографом, возникает возможность появления нового искусства, искусства, основанного на "новой мимике, передающей "всеобщую жизнь" [62]. И автор "Будущего кинематографа" приходит к выводу чрезвычайной важности: "Кинематограф состоит из значащих, "репрезентативных" элементов, в эмерсоновом, а не в театральном смысле слова" [63]. По сути дела, здесь речь идет все о том же извлечении смыслов из самой реальности, о значении, возникающем вне эстетического, о синтезе "аналогических душ" вещей, о котором мечтал Эмерсон как о форме нового языка самой действительности. Позиция Б. К. В. близка позиции Л'Эрбье с его идеей стихийного символизма, хотя и не выливается в декларативное отрицание значения искусства как такового. Речь идет о появлении нового искусства, основанного на сложном слиянии реального и символического, абстрактного и репродуктивного и, в конечном счете, о языке самой действительности в "эмерсоновском" смысле слова.

В том же году в неаполитанском журнале "Люкс" появилась анонимная статья "Эстетика и кинематография", ставящая все тот же вопрос: "кинематограф, как механическая и динамическая репродукция реальности, достигает ли он результатов, способных удовлетворить <... > высшие потребности духа, соответствовать абстрактным и универсальным законам гармонии и красоты?" [64]. На этот вопрос автор отвечает Утвердительно. С его точки зрения, сущность искусства заключена в его способности создавать иллюзию на основе фиксации неуловимого, схватывания мимолетного. Задача искусства - "увековечивать на основе интуиции морской прилив, водопад, кипящую морскую волну, случай-

ный отблеск света на кристалле или поверхности металла, являющиеся внешней формой духовной реальности в ее частных проявлениях... " [65]. При этом во время такой фиксации ускользающее теряет свой эфемерно неуловимый аспект и выявляет свою сущность. В этом смысле кинематограф функционирует как художник: "Прекрасное - это иллюзия, а иллюзия является не реальностью, но результатом трансформации, которую претерпевает реальность под влиянием нашего духа или художественной интуиции" [66]. Кинематограф подвергает реальность такой трансформации, создавая "иллюзию реальности" (понятие, уже введенное в 1907 году Папини в "Философии кинематографа"), но за этой реальностью, "за различными внешними аспектами скрываются различные состояния душ <... >, ускользающие моменты жизни духа и жизни мира" [67]. Таким образом, кинематограф "в точности - как фотография - воспроизводя факты природы, сохраняет в себе и эстетический аспект" [68]. Кино в итоге провозглашается автором соединением технической репродукции с духом, а его произведения предвещают появление наиболее полного и совершенного произведения искусства. Через него человечество "достигнет идеала".

Обратимся к еще одной итальянской работе 1909 года - эссе *А. Виченци* "Кинематограф и живопись", трактующему все ту же проблему взаимоотношений кинематографа и изящных искусств. Виченци, как и его коллеги, рассматривает сущностные эстетические аспекты живописи, связанные с ее статико-синтетическими свойствами: заданность формата холста, неизменность точки зрения и т. д. В итоге он приходит к выводу, что эти важнейшие аспекты живописного творчества "разрушают способность к наблюдению настолько же, насколько они позволяют вообще упустить из внимания сцены и моменты редкой природной красоты" [69]. Введение понятия "природной красоты" очень важно для понимания дальнейшей эволюции киномысли. Красота здесь возникает не в результате идеального абстрагирования, но существует в природе и может быть выявлена через интуитивный и динамичный контакт с действительностью. "Что же касается кинооператора, - продолжает Вичен-

ци, - то он без всякого специального волевого усилия, лишь в силу того, что он вынужден следить за действиями и определенными персонажами, создает бесконечную последовательность пространственных вырезов, многие из которых, хотя и не красивы с живописной точки зрения, интересны, так как воспринимаются в качестве живых и грациозных жанровых картин, что объясняется тем, что они соответствуют правде; иные кадры интересны потому, что в них удачно встречаются золото и свет и еще в большей мере в силу необычности и элегантности, дерзости и гармоничности кадрирования, так что они могли бы служить настоящим назиданием для любого живописца, даже наделенного богатым и индивидуальным видением и художественной фантазией"[70].

Соответствие изображения "правде" парадоксальным образом, помимо художественной воли, превращает фильм в серию картин, обладающих эстетическими свойствами живописи.

Тексты рубежа девятисотых-десятых годов отмечены особым напряжением в поисках ответа на вопрос об эстетической специфике кинематографа. Для этого периода весьма характерна оценка кино сквозь призму других искусств (в рассмотренных текстах - живописи), при этом мысль теоретиков постоянно вращается вокруг основных и трудно прояснимых понятий красоты и истины. Оба этих ключевых понятия систематически трактуются в противоположном ключе. То истина и красота являются принадлежностью изящных искусств и связаны с идеальной (духовной) переработкой действительности, то они непосредственно проецируются на действительность (ср. "природная красота" Виченци). В некоторых случаях сублимация кинематографа до ранга искусства осуществляется через прямое наложение живописных "кодов" на кинематограф. Возможно, наиболее последовательно эта позиция выражена в книге американского поэта *Вейчела Линдзи* "Искусство кино" (1915). Линдзи разделяет современные ему фильмы на два жанра - "фильмы действия" и "интимные фотопьесы". Первые он провозглашает скульптурой в движении, а вторые - живописью в движении. В его книге содержится множество скрупулезнейших аналогий между отдель-

ными фильмами и классической скульптурой и живописью. Он даже описывает, какому скульптурному материалу— бронзе, мрамору и т. д. —соответствуют те или иные кинематографические изображения. По мнению Линдзи, движение не нарушает эстетической сущности скульптуры, но только обогащает ее: "Представьте себе, что спящие фигуры на гробнице Медичи проснутся, знаменитые рабы порвут свои путы или Давид вновь швырнет свой камень. Разве не будет их действие столь же героическим, как и их покой? Разве невозможно быть Микеланджело скульптурной фотопьесы?" [71].

Линдзи предлагает весьма своеобразное объяснение этому эффекту эстетического обогащения неподвижных пластических искусств движением. "Уистлер или хорошая японская гравюра, - пишет он, - могут быть описаны как внезапно остановленный калейдоскоп, запечатленный в момент наиболее изысканных отношений между кусочками стекла. Интимная пьеса того же стиля как будто вновь приводит калейдоскоп в движение, нарушая красоту отношений только для того, чтобы найти еще более изысканные и новые. Любой фильм может быть определен как *пространство, темпорированное без звука, плюс время, темпориро-ванное без звука"* [72]. Темпорированность, о которой идет речь, - это ритмическая квазимузыкальная добавка к красоте неподвижной пластики. Живопись здесь как бы сублимируется за счет внесения в нее "пространственно-временной музыки". "Каждая последующая картина могла бы быть не просто очаровательной живописью, совокупность движения могла бы превратиться в оркестровку различных скоростей <... >. Представим себе фильм о девушке-рыбачке. На заднем плане волны бьются в одном темпе. Под властью паруса лодка раскачивается в другом. На переднем плане дерево то склоняется, то поднимается под напором ветра, которому оно оказывает большее сопротивление, чем парус. Совсем в ином темпоритме поднимается из трубы дым... ". Постоянное нарушение гармонии в статике компенсируется привнесением ритмической гармонии движений. В позиции Линдзи интересно то, что движение как фактор, обыкновенно приписываемый самой действительности, он

отрывает от нее и относит к сфере идеально-эстетического.

За год до появления книги Линдзи в американском журнале "Индепендент" появилась анонимная статья "Рождение нового искусства", рассматривающая кинематограф хотя и в тех же категориях, но с прямо противоположных Линдзи позиций. Автор статьи в "Индепенденте" называет кино "новой формой изобразительного искусства", но не столько вбирающей в себя прекрасное из предшествующей традиции, сколько радикально ее отрицающей.

Речь идет о все том же движении. Кино "впервые позволяет неограниченное воспроизведение реальных событий, - говорится в статье. Мир, в котором мы живем, - это движущийся мир, и ни одно статическое искусство не в состоянии адекватно его передать. Во всем мире не существует ничего подобного натюрморту. Все в мире извечно есть лишь движение, и только движение, и всякое лишенное его представление есть ничто иное как бесстыдный хлам. И чем реалистичней живопись или скульптура, тем очевидней ее ущербность. "Дискобол" Мирона или "Фридланд" Мейссонье столь же неестественны и надуманны, как кентавр или гипогриф. Самая прекрасная живопись, самая изумительная скульптура - лишь смехотворные карикатуры на реальную жизнь, если сравнить их с мерцающей тенью самого затертого фильма, идущего в никельодеоне, затерянном в лесной глуши. Сегодня мы впервые получили возможность, хотя и несовершенную, представлять сущность реальности, то есть движение" [74].

Автор "Рождения нового искусства", конечно, не случайно ополчается на Мирона и особенно Мейссонье. Последний был известен своим интересом к хронофотографии, встречался с Мейбриджем и использовал в своих батальных полотнах, в том числе и в "Фридланде", уроки американского фотографа. "Ущербность" живописи наиболее явно проявляется для автора там, где она наиболее реалистична, наиболее близка фотографии. Во многих уже перечисленных работах мы обнаруживаем ту же тенденцию - кинематограф осознает себя искусством в оппозиции фотографии, которая таковым не признается. Движение выступает как

важнейшая эстетическая прибавка, снимающая механистичность фотографической репродукционности (ср. с символическим характером движения у Б. К. В.). Показательно, что эссеист "Индепендента" называет движение *"сущностью""* реальности, тем самым переводя кинематограф из механической плоскости в сущностную. В этом смысле движение может функционально приравниваться "идеалу", также выражающему сущность природы. Как бы там ни было, именно движение выступает как фундаментальный эстетический преобразователь фотографизма.

Парадоксальным образом движение начинает осмысливаться не как натуралистический фактор, еще один элемент, приближающий репрезентацию к самой природе, но как средство эстетического облагораживания, что особенно хорошо видно в текстах Линдзи и в эссе из "Индепендента". Исключительно последовательно этот взгляд на природу движения в кинематографе выражен в работе одного из ведущих итальянских теоретиков раннего кино *Гофредо Беллончи* "Эстетика кинематографа " (1916). Беллончи был литературным критиком в " Мессаджеро", а с 1916 года вместе с Себастьяно Артуро Лучиани начал активно сотрудничать в наиболее серьезном киножурнале Италии -римском "Аполлоне". Работы Беллончи и Лучиани составили эпоху в развитии итальянской киномысли.

Беллончи начинает с безусловного утверждения того, что кинематограф является искусством. По его мнению, искусство отличается от механической репродукции тем, что действительность в нем подвергается трансформации по законам художественной фантазии. В процессе фотографирования элементы такой фантазии, конечно, присутствуют в том, что касается выбора объекта и кадрирования. Однако ни выбор, ни кадрирование не были в состоянии избавить фотографию от ненужных деталей, то есть привести ее в полное соответствие с художественной фантазией. "Фотография никогда не соответствовала вашему видению, она делала слишком материальной ту сцену, которую вы преобразили в вашем образе: вы фиксировали на чувствительном слое те особенности, которые, взяв в руки камеру, вы не видели, потому что сцена в вашей

фантазии наделялась новой жизнью, жизнью духа" [75]. В силу всего этого - фотографическое изображение по своей природе неорганично. Кинематограф преображает фотографию в органическое изображение, насыщая его духовностью. Такое преображение происходит за счет убывания материальности движущегося изображения. Беллончи формулирует парадоксальную мысль: "По мере совершенствования технических средств, исчезнут все следы материальности" [76]. Эта дематериализация связана с постоянным преображением мира в процессе его движения. Трансформация мира художественной фантазией приравнивается теоретиком к возникающей на экране иллюзии движения. "Духовность кинематографического мира, - пишет он, - основана на преображениях, метаморфозах. Кинематографическим мастером является тот, кто умеет по-своему преображать вещь, тот, чья индивидуальная фантазия способна видеть мир в своего рода метаморфозе" [77].

Несмотря на все различие рассмотренных работ, все они отражают общее движение ранней киномысли. Кинематограф сравнивается с изобразительным искусством и фотографией. Отношение к ним у разных авторов различное. Но кино, как правило, выступает в качестве нового этапа в развитии этих двух феноменов, традиционно противопоставляемых друг другу. От живописи кинематограф берет некий преображающий момент, эстетическое начало, от фотографии - документальность. Натуралистический документ, пропущенный сквозь кинопроектор, неожиданно позволяет увидеть сущность. Живопись, подвергаясь в том же проекторе натуралистическому очищению, освобождается от налета фальши и лжи, о котором писал Л'Эрбье, и также приближается к некой сущности. Документ в кинематографе становится сферой духа, духовность приобретает истинность самой действительности. Каждый из рассмотренных авторов предлагает свое объяснение этим загадочным механизмам, но за всеми объяснениями так или иначе проступает романтическая идея соединения "воображения" и документальности, оформившаяся еще в первой трети XIX века. Питаясь духом эстетических дискуссий прошлого века, ранняя киномысль с неизбежностью выходила на

романтическое понятие "заговорившей природы", сконцентрировавшее в себе весь клубок тех противоречий, которые она пыталась разрешить.

Значительный вклад в концепцию кинематографа как "заговорившей природы", внесли французские теоретики. Их идеи во многом опирались на понимание кинематографа, предложенное крупнейшим французским философом *Анри Бергсоном.*

Бергсон обратился к кинематографу в 1907 году в своей наиболее известной книге "Творческая эволюция". С точки зрения Бергсона, жизнь есть постоянное движение, эволюция, переход из одного состояния в другое. Однако наше сознание устроено таким образом, что оно расчленяет подвижную реальность на неподвижные формы. Такое преобразование действительности в нашем сознании происходит под воздействием чисто практических потребностей. Еще в 1897 году в работе "Материя и память" Бергсон использует для описания этого преобразования реальности квазикинематографическую метаморфозу: "Наши потребности подобны световым пучкам, направленным на непрерывность чувственных качеств и рисующим в них отдельные тела" [78]. В "Творческой эволюции" метафоры описания становятся отчетливо кинематографическими: *"Форма есть только мгновенный снимок с перехода"* [79]. Человеческая мысль искусственно по мере своего развития будет "составлять реальное, с одной стороны, из определенных форм или неизменяющихся элементов и, с другой стороны - из принципа подвижности, который как отрицание формы будет, согласно гипотезе, ускользать от всякого определения и будет чистой неопределенностью. Чем более она будет направлять свое внимание на эти формы, разграниченные мыслью и выражаемые языком, тем более ей будет казаться, что они возвышаются над чувственным и утончаются в чистые понятия, способные войти одни в другие и даже объединиться в одно понятие - синтез всей реальности, законченность всякого совершенства" [80]. Так, по Бергсону, возникают и идеальные произведения искусства, отрицающие сущность жизни - движение — и утверждающие свою возвышенность в понятии вечности.

Как показал современный французский философ и теоретик кино Жиль Делез, акцент на неподвижную форму приводит к фиксации в изобразительных искусствах не просто некоего случайного момента (моментальный снимок), но своего рода "привилегированного момента", особой позы, вбирающей в себя "вечность". Эволюция науки в XIX веке шла по пути отрицания таких привилегированных поз и вызвала в искусстве поворот в сторону свободной, непреднамеренной позы, случайного момента, по сути и фиксируемого в кинематографических фотограммах [81]. Но восстановить само движение, "длительность" на основе "фотограмм" человеку не удается, и тогда он прибегает к кинематографическому способу внесения движения в цепочку неподвижных форм, лежащих в основе его восприятия. "Правда, что если бы мы имели дело только со снимками, то сколько бы мы на них ни смотрели, мы не увидали бы в них жизни: из неподвижности, даже бесконечно рядополагающейся, мы никогда не создадим движения. Чтобы образы оживились, необходимо, чтобы где-нибудь было движение, - пишет Бергсон. - И движение здесь действительно существует: оно находится в аппарате. Именно потому, что развертывается кинематографическая лента, заставляющая различные снимки сцены служить продолжением друг друга, каждый актер этой сцены и возвращает себе свою подвижность: он нанизывает все свои последовательные положения на невидимое движение кинематографической ленты. Процесс, в сущности, заключается в том, чтобы извлечь из всех движений, принадлежащих всем фигурам, одно безличное движение, абстрактное и простое - так сказать, *движение вообще,* поместить его в аппарат и восстановить индивидуальность каждого частного движения путем комбинации этого анонимного движения с личными положениями. Таково искусство кинематографа" [82].

В этом рассуждении Бергсона содержатся существенные моменты. Оно показывает, что кинематограф не воспроизводит жизнь во всей ее индивидуальности, длительности и переходах, но накладывает на движение жизни, составляемое из фотограмм, безличное и абстрактное Движение киноаппарата. Аппарат таким образом выступает как способ

абстрагирования жизни, почти аналогичный нашему сознанию. "Восприятие, мышление, язык действуют таким образом, - поясняет он. - Идет ли речь о том, чтобы мыслить становление, или выразить его, или даже его воспринять, мы совершаем не что иное как приводим в действие род внутреннего кинематографа. Резюмируя предшествующее, можно, таким образом, сказать, что *механизм нашего обиходного познания имеет природу кинематографическую"*[83].

Это положение французского философа имело принципиальное значение для развития киномысли. Оно устанавливало глубинную связь между киноаппаратом и человеческим сознанием и позволяло провести аналогию между фильмом и языком. Реальность, попадая на пленку, в таком случае была уже не просто механическим слепком с себя самой, но продуктом особой переработки, связанной с работой воображения. В "Материи и памяти" Бергсон указывал, что само по себе членение действительности на неподвижные фазы есть работа воображения: "Расчленение есть работа воображения, чья функция как раз и сводится к фиксации подвижных изображений нашего повседневного опыта, как будто под воздействием мгновенной вспышки молнии, освещающей ночью грозовую сцену" [84]. Романтическое воображение наконец соединяется с механической репродукцией.

Эмиль Вюйермоз, испытавший сильное влияние Бергсона и ссылавшийся на него в своих статьях, утверждал, что кино является "пятым искусством" именно потому, что глаз в нем "режет пространство и фиксирует во времени неподражаемые образы, которые он схватывает на лету, запечатлевая навеки тот неуловимый момент, когда природа гениальна" [85]. При этом Вюйермоз не только ссылался на " Материю и память ", но явно имел в виду образ Бергсона с молнией и грозой, такой романтический по своей сути. В той же статье Вюйермоз пишет фразу, в дальнейшем многократно повторенную французскими теоретиками: "Пейзаж — это состояние ума". Американский киновед Ричард Эйбл совершенно справедливо видит в ней отголосок бергсоновской философии[86].

Вюйермоз был одним из первых теоретиков, заговоривших о пре-

образовании "молчащей" природы в "говорящую". Главным инструментом этого преобразования он считал камеру, обладавшую странным механическим эквивалентом сознания. Камера, по его мнению, может преображать тела актеров в "астральные тела" [87]. Она становится подлинным инструментом почти мистического откровения: "Вкус к реальности должен расшириться до веры в религию вещей, до открытия их души, до видения некоего тайного пантеизма, вдохновлявшего величайших художников и скульпторов"[88].

Руководитель научного отдела "Декла-Биоскоп" *А. фон Дунгерн* по-своему суммировал сущность бергсоновского кинопантеизма: "Чем является природа для фильма? Многим. Но в действительности она должна стать всем <... >. Для нас природа является фондом фактов (Tatsachenbestand), она лежит перед нами, неслыханный материал, который мы сейчас только учимся видеть, видеть по-настоящему <... >. Мы должны демонстрировать не научные методы изучения природы, но должны позволить человеку пережить само наполненное смыслом существование природы в великих моментах бытия, касающихся и нас <... >. Эти моменты принадлежат к подлинному, драматическому, а следовательно, и "кинематографическому" <...>. Основная тема природы, и в том числе природы на экране, называется эволюцией <...>, творческой эволюцией, как говорит Бергсон" [89]. Существенно, что фон Дунгерн призывает сменить внешнюю позицию зрителя на его погружение в природу, "переживание ее существования". Хотя кинематографический пантеизм Вюйермоза, безусловно, опирался на бергсоновскую теорию воображения, теоретик забывал о том, что сам по себе кинематографический механизм сознания, описанный Бергсоном, понимался последним как иллюзия, стоящая между человеком и реальностью. Преодолеть эту иллюзию можно, согласно "Творческой эволюции"", лишь сменив внешнюю точку зрения на реальность (точку зрения кинозрителя на внутреннюю), погрузиться в само изменчивое бытие, стать частью "длительности".

Оппонент Вюйермоза Марсель Л 'Эрбье, по своему интерпретируя

Бергсона, утверждал, что его истинным замыслом было не просто описать кинематограф как сознание, но поместить человека "особым образом в саму проекционную машину" [90]. Таким образом, киноаппарат становился не метафорой сознания, но метафорой целого универсума, той искомой длительности, погружение в которую равнозначно постижению истинного смысла вещей, но смысла существующего вне идей и понятий. "Бергсонизм в своих глубинных основаниях есть жажда смешаться с "подвижностью", "стремление возвысить душу над идеей", воля к постижению души в ее "чисто эмоциональных и глубоких, самых истинных сферах (в сферах несловесного и подлинного) и в конечном счете- это желание погрузиться в зону первичного инстинкта. Не является ли он в силу всего этого, несмотря на различие их сущностей, прямой параллелью современной синеграфии?" [91], - спрашивал Л'Эрбье. Поскольку членение мира на неподвижные формы, по Бергсону, есть определенный этап в развитии сознания от ощущения к идее, то, действительно, в рамках бергсоновских категорий, все его учение может пониматься именно как погружение в протосознание, на тот этап человеческой истории, когда человек (Адам) непосредственно понимал язык природы. Кинематограф в глазах ранних теоретиков осуществляет то же погружение к первоистине, не затемненной словом и понятием, к речи самой природы, данной нам в абсолютной непосредственности.

Более полное обоснование эта точка зрения на кино получает в теории "фотогении".

Глава II

ФОТОГЕНИЯ

Киномысль на самом раннем этапе своего становления естественным образом опиралась на традиционную эстетическую проблематику и терминологию. Наследие классической эстетики сыграло свою позитивную роль в активной проблематизациии многих аспектов нового искусства, но оно же со всей очевидностью ограничивало возможности кинематографической рефлексии. Значение Бергсона заключалось в том, что он первым вывел размышления о кинематографе за рамки старого эстетического лексикона, который с какого-то момента стал тормозить развитие мысли. Такие понятия, как красота и истина, применительно к кинематографу оказались достаточно быстро исчерпанными. Бергсону удалось перевести саму проблематику "абстрактного", "синтетического", "идеального" в почти инструментальную плоскость кинематографической практики, связав их с движением внутри проекционного аппарата. Тем самым был сделан чрезвычайно важный шаг в эмансипации киномысли от общей эстетики, в выработке собственно специфической кинотеории.

Основной камень преткновения ранней киномысли - это проблема преодоления акцидентности, случайности, их интеграция в некую целостность, которая единственно и обеспечивает наличие смысла в художественном тексте, которая только и превращает набор разрозненных элементов в художественный текст. Такое преодоление описывалось ранними теоретиками по-разному, но в основном как некая *прибавка.* Эта прибавка к чисто механической репродукции фотографии могла обозначаться по-разному - как прибавка красоты, идеала, эстетизирующего движения (темпорированности, согласно Линдзи) или прибавка символизма. Смысл этой прибавки формулировался в классических эстетических терминах, которые, хотя и звучали по-разному, по существу отсылали к чему-то единому и неуловимому. Только Бергсон обозначил эту

прибавку в категориях кинематографической специфики, как прибавку абстрактного движения аппарата.

Формирование специфически кинематографической кинотеории требовало решительного разрыва с традицией и переформулирования этой основной проблемы киномысли в иных терминах. Эта принципиальная для дальнейших судеб кинотеории переформулировка была осуществлена в концепции фотогении. Само слово "фотогения" заместило собой лексикон классической эстетики, хотя и сохранило известную смысловую неопределенность. Но именно этим словом с начала двадцатых годов и стала повсеместно определяться та смысловая прибавка, которая возникает в процессе преодоления единичного, акцидентного.

Новый термин, конечно, не отменил самой проблематики, которая все еще восходила к старой эстетической рефлексии, но он позволил специфицировать ее, переведя в чисто кинематографическую плоскость. Теория фотогении поэтому, с нашей точки зрения, может считаться одной из первых систематических попыток переосмысления старой эстетической проблематики в плоскости кинотеории. Фотогения - это перевод эстетики в кинотеорию, и уже в силу одного этого важнейший этап в становлении последней.

Теория фотогении в двадцатые годы получила широкое распространение во многих странах, в том числе и в СССР. Некоторое представление о ее развитии во Франции дает изданная нами антология французской киномысли немого периода ("Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911-1933". М., Искусство, 1988). Обзору ее перипетий, который сам по себе мог бы явиться основой для целой книги, мы предпочли более подробный разбор взглядов двух наиболее крупных ее представителей - Луи Деллюка и Жана Эпштейна.

Луи Деллюк

Заслуга широко распространенного понятия "фотогения" принадлежит Луи Деллюку, опубликовавшему в 1920 году книгу "Фотогения".

Все попытки дать сколько-нибудь систематическую интерпретацию теории Деллюка основывались исключительно на этой книге, состоявшей из небольших очерков, иногда слабо связанных между собой. Даже внимательное чтение книги Деллюка оставляет ощущение некоторой загадочности. Целый ряд утверждений теоретика с трудом вытекает из предшествующего изложения и иногда остается непонятным. Отсюда и заявления последующих исследователей о расплывчатости самого понятия фотогении. Впрочем, Деллюк и сам через несколько лет после нашумевшей книги, подготавливая в 1923 году к печати (так и неопубликованный вплоть до 1985 года) последний сборник своих статей "Кинематографисты", включает в него очерк о самом себе, где категорически отвергает всякие претензии на теоретизирование: "Никакой теории, - говорю я <... >. Никакой науки. Инстинкт. Нечто страстное и живое, сдерживаемое грустной иронией, которую называют парадоксом" (1, 173) [1].

Между тем смысл писаний Деллюка может быть в значительной мере прояснен, если выйти за пределы его книги 1920 года и рассмотреть весь корпус его текстов начиная с 1917 года, когда он становится обозревателем журнала "Ле Фильм" (первая статья опубликована 25 июня). За годы, предшествующие публикации "Фотогении", Деллюк, по существу, разрабатывает достаточно стройную теоретическую концепцию, которая лишь окончательно оформляется, хотя и с лакунами, в книге 1920 года и там же связывается с глобальным понятием фотогении.

Сам термин фотогения, как показали исследования, имел хождение задолго до Деллюка. Он входит в лексикон фотографов в первой половине XIX века, фигурирует в словаре Литтре в 1869 году, используется Араго уже в 1839 году. Братья Люмьер используют его в 1899 году (1, 32). Поэтому нет оснований считать вместе с французскими историками кино Р. Жаном и Ш. Фордом, что Деллюк позаимствовал его из Романа Эдмона де Гонкура "Фаустина" (1881). Но само использование Гонкуром этого слова весьма показательно: "Он был действительно прекрасен <... >, прекрасен меланхолически нежной мягкостью своих голу-

бых глаз, прекрасен шелковистыми кудрями своих волос и бороды, прекрасен фотогенической ясностью кожи, которой отличаются лишь англичане... "[2].

У Гонкура фотогения связывается с определенным типом красоты, который особенно сильно выявляется на фотографии. Как будет видно из дальнейшего, Деллюк отчасти сохраняет это представление о смысле фотогении, но пытается понять, каковы те компоненты, которые создают фотогеническую красоту.

Слово "фотогения" встречается у Деллюка уже в октябре 1917 года в статье "Фильмы" ("Ле Фильм" N 81, 1 окт.), тогда же оно возникает и у работающей в том же журнале Колетт. Деллюк пишет о "чрезвычайно фотогеничном шарме мадмуазель Маркен" (2, 151). В декабре 1917 года он пишет об актрисе Югетт Дюфло как об "одном из идолов фотогении" (2, 157), в феврале 1918 года он упоминает о "средиземноморской фотогеничной ясности" Сюзанн Паризис (2, 63) и тогда же пишет о необыкновенной фотогении пляжей, бассейнов, купальщиков (2, 64). Таким образом, на раннем этапе своей работы в качестве кинокритика Деллюк не придает этому слову никакого особого значения, употребляя его вполне в духе Гонкура и всей предшествующей тради-ции. Фотогения в основном связывается им с некоторым типом красоты, что красноречиво указывает на генезис этого понятия из классической эстетики.

Первые попытки нащупать кинематографическую сущность фотогении приходятся на лето 1918 года, когда в рубрике "Заметки для себя самого" ("Ле Фильм", 118, 17 июня), обсуждая фотогению одного из актеров, Деллюк делает важный шаг, помещая это понятие в русло общих рассуждений о кино: "Актерская игра ни разу не напоминает театра: молодые лица здесь совершенно естественны, и их естественность очаровывает, а Клеман, Марк Жерар, так же как и исполнитель роли доктора, отличаются точной и фотогеничной правдивостью. Мадмуазель Сюзи Прим очень понравится. Скупость ее выразительности и ясная молодость сближают ее с американскими звездами <... >. Когда же

будут удалены пара сотен метров ненужных красот, мы увидим совершенно удавшийся фильм... " (2, 183-184).

Фотогения здесь еще не выступает на первый план, но само слово окружено весьма выразительным контекстом. Фотогения стоит в ряду с естественностью, антитеатральностью, скупостью выражения, отказом от ненужных красот. Впервые употреблено очень существенное для всей кинотеории Деллюка словосочетание "фотогеничная правдивость". Во всех последующих работах вполне в духе классической традиции фотогения в той или иной степени будет связываться с истинным в противоположность ложному, фальшивому, искусственному.

Так постепенно от статьи к статье понятие "фотогении" проникает в ткань рассуждений Деллюка, покуда в 1920 году не становится знаком-символом концепции. Вот почему для понимания смысла этого термина следует начинать не с тех немногих и не всегда членораздельных определений, которые дал ему Деллюк (ниже мы вернемся к этим дефинициям), а с общего очерка взглядов французского кинематографиста на кино.

Вопрос, который прежде всего решает Деллюк, это традиционный вопрос о том, является ли кино искусством. В одной из своих первых статей "Прекрасное в кино" ("Ле Фильм N 73, 6 авг. 1917) он становится на позицию, близкую Л'Эрбье: "Кино - это движение к ликвидации искусства, выходящее за пределы искусства, и являющееся жизнью. Впрочем, оно будет чем-то средним между стилизацией и живой реальностью" (2, 31). И там же он вводит важное для себя определение кинематографа как "живой и естественной красоты" (2, 31). И хотя Деллюк, казалось бы, отрицает за кинематографом статус искусства, он постоянно говорит о прекрасном на экране. По существу, он оказывается перед сложной дилеммой - как осмысливать прекрасное вне рамок искусства—и в результате приходит к выводу о том, что кино позволяет дистиллировать прекрасное из самой реальности. Тем самым кинематограф все-таки причисляется к разряду искусств, занимающихся тем же. Отсюда исключительная непоследовательность Деллюка в определении

места кинематографа в сонме искусств: "Теперь кино стало сознательным искусством" (2, 194), - заявляет он в октябре 1918, а в 1923 вновь ставит это положение под сомнение: "Это искусство. Да, но это не только искусство <... > это также и искусство, но в основном множество иных исключительных вещей. <... > Это чудовище, которое так же трудно поместить в разряд искусств, как и в разряд машин или теорем или биржевого спорта" (1, 124).

Деллюк пытается определить отличие кинематографа от традиционных искусств и находит его в особом отношении к реальности, к жизни. Главным отличием является его способность черпать свой материал из повседневной действительности, гораздо в более полной форме, чем у иных искусств. Новое видение, утверждает он, "дается нам только реальностью повседневной жизни" (2, 69), "необходимо ускорить приход жизни на наш экран " (2, 70), - пишет он. Обращение к жизни связано с отказом от всех традиционных для предшествующих искусств подходов, от языков культуры. Поэтому Деллюк призывает, с одной стороны, отказаться от того, что он называет "излишками" красоты и связывает со старыми искусствами, а с другой стороны, к выработке особого, незамутненного художественной традицией зрения. "Школа красоты, - пишет он, - находится не в изжившем себя театре, но, скорее, в самоизоляции, в естественном и возвышенном созерцании вещей, людей и событий. Главный вопрос заключается в том, чтобы быть в такой мере одаренным природой, чтобы оказаться на высоте самой повседневной реальности"" (2, 151).

Через все тексты Деллюка явственно проходит критика использования уже окультуренного, искусственно красивого, всего того, что наработало искусство. Оставаясь в рамках категории "прекрасного"", он считает ошибкой "прибавление к красивой вещи еще одной ненужной красивой вещи" (2, 60), он пишет о театральной мизансцене и сценическом гриме, как маскировке пустоты (2, 91), обрушивается на "манию цитат" (2, 100). Достижение подлинной красоты для Деллюка возможно лишь за счет "отказа от всех красот, столь легко встречаемых в кино"

(2, 159). Отсюда его ненависть, например, к пейзажам, выполненным в стилистике открытки. Он даже считает, что нечувствительность французской художественной элиты к кинематографу связана с культом виртуозности, царящим во французской культуре (2, 259). В небольшом рассказе "Студия", включенном в "Фотогению", владелец идеальной студии Сид Пурнел сообщает, что он никогда не показывает актерам произведений искусства, чтобы не испортить им вкуса (1, 48). Деллюк обрушивается и на избыток книжной культуры у некоторых мастеров кинематографа: "Излишнее чтение книг очень мешает, как сковывает оно на экране всех тех, кто перенасытил свою жизнь книгами!" (1, 74). "Литературно мыслить - большая ошибка, - повторяет он. - Фильм не следует *читать,* его нужно проживать" (2, 49).

Итак, Деллюк начинает с традиционных оппозиций: красота - подлинность, искусство - жизнь. Переход от искусства к жизни и подлинности осуществляется прежде всего за счет смены материала творчества, обращения к быту, за счет отказа от всего искусственного и окультуренного.

На этой почве у Деллюка развивается настоящий культ всего естественного и той стороны современной жизни, которая в полной мере еще не была освоена искусством. Он, по существу, отстаивает идею натуралистической, природной красоты. В этих своих взглядах Деллюк чрезвычайно близко подходит к концепции новой поэзии, развитой в манифесте Аполлинера "Новое сознание и поэты" [3]. Так, в американских фильмах, которые он постоянно пропагандировал, он видит, совершенно в духе. Аполлинера, "новую силу современной поэзии, подлинной, той, что вы замечаете на лице, встреченном на улице, на вывеске, в цветовом пятне, повсюду, той, которую специально выделяет режиссер. Пейзажи, лошади, собаки, мебель, стекла, лестница, лампа, рука, кольцо - все приобретает фантастический характер. Фантастический и подлинный! Подлинный, но вы бы не заметили этого, почти никто не умеет видеть красоту вещей, которую кино иногда заставляет вас узреть". (2, 82). И далее в той же статье 1918 года Деллюк объясняет, что

эта новая красота, новая "визуальная гармония" не являются внешними, не принадлежат нашему зрению. Они относятся к загадочной и внутренней сфере наших воспоминаний. "В нас отпечатывается потребность в чистых линиях, в точных планах, в живом свете, удовлетворяемая вечным кинематографом, схватывающим и комментирующим внешнюю видимость" (2, 82). Деллюк даже утверждает, что внутренний характер этой гармонии делает слепых более чувствительными к сущности мира, чем зрячих.

Постижение жизни в кинематографе осуществляется за счет смешения внешнего зрения и внутреннего знания, глубинных потребностей в чистоте линий и живом свете. Нетрудно увидеть в этих рассуждениях Деллюка влияние Бергсона с его апологией жизни, энергии, с его темами смешения восприятия с воспоминаниями. В 1912 году Бергсон утверждал, что главная функция нашего мозга фиксировать внимание на жизни. Речь шла "о механизме" "внедрения внутрь вещей", о "выделении из духа всего того, что экстериоризируемо в движении" [4]. Это смешение внутреннего и внешнего у Бергсона позволяет ему видеть искусство в самой природе, при условии определенного взгляда на природу: "Если посмотреть на природу извне, она предстанет перед нами как гигантское цветение непредсказуемой новизны; как будто животворящая сила с любовью творит ни для чего, ради удовольствия, бесконечное разнообразие растительных и животных видов; и каждому из них она придает абсолютную ценность великого произведения искусства..."[5]. Удовольствие, радость, по Бергсону, неразрывно связаны с самим духом утверждения жизни.

Деллюк подхватывает бергсоновские темы - культ новизны, как фактора превращающего жизнь в искусство, и культ радости. Он постоянно утверждает в кинематографе дух радости, воплощение которого он видит в высоко ценимой им американской комической или фильмах с участием Дугласа Фэрбенкса. Отчасти этот культ новизны мира, новизны зрения предопределяет и его негативное отношение к традиционным искусствам с наработанными ими языковыми клише.

Отказ в фотогенической красоте красивым вещам у Деллюка связан также и с тем, что красота эта заложена в самой вещи и не связана с механизмом видения, бергсоновским "внедрением в сущность вещей", которое и должно осуществить кино. Красивая вещь как бы блокирует смешение внешнего и внутреннего, не позволяет внутреннему чувству прекрасного спроецироваться на мир. "Красота линий дивана или статуэтки раскрывается с помощью фотографии, а не складывается из отдельных кусочков, - пишет он. - То же самое и в существах или животных. Тигр или лошадь будут исключительно красивы в свете экрана потому, что они естественно красивы, и красота их будет таким образом как бы объяснена" (1, 35).

Таким образом, фотогения возникает на пересечении некоторых свойств изображаемого на экране предмета и выразительных средств кинематографа, проецирующих на этот предмет элементы "внутреннего видения", ищущего истину и красоту в мире.

Требования к внешним свойствам предмета логически выводятся из общей концепции Деллюка. Прежде всего — это естественность, близость к природе (то есть к сущности жизни) и простота - отсутствие той культурной искусственной пелены, которая окутывает наш мир. "Пусть в кино все будет естественным, все будет простым!" (1, 388), - восклицает он. В американских вестернах он особенно ценит незамысловатую грубоватость и простоту: "лошади и люди, еще не далеко ушедшие от животных, мощное напряжение простой жизни, позволяющей проявиться ритму, объемности, красоте" - "вся фотогения сконцентрирована в этом" (1, 139).

Вещь на экране должна фигурировать в первозданной подлинности, поэтому Деллюк осуждает использование сконструированных декораций. С возмущением он пишет о том, что в кино "подчеркивается искусственная сторона деталей, в то время как нужно лишь предоставить возможность *смотреть*. В результате место истины занимают у нас странные оперные декорации" (2, 187). В своем увлечении подлинным предметом как носителем истины Деллюк доходит почти до мистическо-

го преклонения перед загадочным и полнокровным смыслом вещей. "Истина, - пишет он, - будет в *подлинных* интерьерах, в настоящих стенах" (2, 187). Истинное приравнивается им к подлинному. Настоящая стена в итоге может оказаться носителем скрытого и глубокого смысла. Не случайно он настойчиво привлекает внимание создателей фильма " Султанша любви" к качеству снятой ими стены (2, 202), а в открытом письме Томасу Инсу помещает настоящий панегирик стене: "Стена. Да, стена. Между прочим, стена - это то, что максимально фотогенично". После восторженного описания стен в разных фильмах Деллюк утверждает, что лишь стена придает подлинную объемность людям: "все живет благодаря этой стене, мертвой, гнилой и помпезной, сделанной из почти металлического дерева" (2, 105).

Конечно, выбор стены в качестве символа веры полемичен. Ведь именно стена как бы блокирует зрение, возвращает нас к своего рода слепоте. Но дело не только в этом, речь идет о максимально простом объекте, лишенном в своей обнаженной простоте всякого искусственного смыслового компонента. Оказавшись в оппозиции к искусственному, "художественному", стена приобретает свойства жизни, предмет одухотворяется, анимируется, а вместе с ним и вся гамма простых бытовых предметов в лучах кинопроектора приобретает загадочную и скрытую жизнь, и являющуюся концентратом искомого Деллюком смысла, который не должен формулироваться в словах, но оставаться не расшифровываемым смыслом жизни. Признаком проявления этого смысла становится радость, которую Бергсон называл "знаком": "Радость объявляет нам, что жизнь удалась, что она захватывает новые сферы, что она одержала еще одну победу" [6].

Деллюк пишет Инсу: "Стол в хижине, где разворачивается драма, вызывает волнение. <... > Ваш стол великолепен. И как замечательно, что этого нельзя объяснить, почему эти тарелки, этот кофейник, эти остатки мяса и костей обладают такой силой. Трудно объяснить, почему жест Джейн Грей, моющей посуду, прекрасен, или что делать со всей красотой этой нищеты <... > Это прекрасно, прекрасно, не будем об этом

больше говорить. <... > И радость! Вечная радость перед вашими пейзажами, вашими животными, вашими аксессуарами <... > Сфотографированная мебель кажется идиотской. Но мебель в кинематографе - это неслыханно. Я чувствую, что и здесь я не способен сказать что-то вразумительное. То же самое, что и со стеной. Это прекрасно потому, что это прекрасно. <... > Лирическая истина вашего творчества с его лицами, животными, его неподвижной материей, его ясновидящей и световой душой не поддаются анализу" (2, 106).

Смысл текста, таким образом, не поддается вербализации, он весь растворяется в ощущении жизни и радости. Жизнь сама по себе уподобляется речи. Деллюк неоднократно пишет о говорящей природе, тем самым разделяя романтическую идею о существовании природного языка. Но речь природы для Деллюка есть чистый факт ее одушевленности. Анимация предмета равнозначна его "озвучиванию". Разбирая фильм Жана де Баронселли "Возвращение с поля", Деллюк пишет: "Особенно прекрасны стадо овец, снятое в разных ракурсах, дорога, поле, овин. Вся поэзия деревенской ночи, изображение которой начинается с крыши, усиженной голубями, и кончается источником, выполнена с радостной искренностью, изобличающей талант. Во Франции еще никто не рисковал таким образом выделить немые вещи. Немые? Разве дорога, разделяющая подобно закладке экран, нема? Разве долина, в которой идет сбор урожая, нема? Разве...? Все это сияет, потому что живет" (2, 101-102). "Город и деревня" у Деллюка "переполнены человеческой истиной и экспрессией" (2, 108). Это одухотворение мира простых вещей, осуществляемое в кинематографе, и есть сущность фотогении: "мертвые вещи природы и незаметные предметы, произведенные человеком, как все это живет! Ведро, из которого пьет Рио Джим, карточная колода в "Человеке с голубыми глазами", повседневный и трагический телефон бизнесмена, лифт, автомобиль, окно, накрытый стол стали благодаря мудрой и естественной игре света волнующими персонажами" (2, 274-275). В ином месте Деллюк наделяет речью пейзажи: "Пустыня говорит с тем обнаженным красноречием, которое слышится в дюнах Фландрии,

в Камарге, на плоскогорьях Кастилии и в алжирских деревнях. Эти видения имеют уста" (2, 281).

Загадочная речь природы противопоставляется им словесному языку: "Слово, текст, болтливый комментарий разрушают очарование. <... > Изображение настолько красноречивее слова. Оно намекает вместо того, чтобы фиксировать. Оно затрагивает все чувства и вдохновляет их" (2, 325-326).

Этой способностью к речи наделены лишь те предметы мира, которые еще не окружены паутиной слов, которые еще принадлежат реальности, а не культуре. Деллюк любит составлять длинные списки таких говорящих объектов, часть которых нами уже процитирована. Их можно продолжить: "цирк, коррида, танец во всех его видах, лошади, кошки, ветер и море" (1, 173), "автомобиль, телефон, экспрессы, корабли, бури и лавины" (2, 69), "горы, море, могучие долины, молчание равнин, пение деревьев под вечерним ветром" (2, 275), "локомотив, корабль, самолет, железная дорога фотогеничны уже геометрией своей структуры" (1, 56) и т. д. Все фотогеничные объекты легко разделить на несколько категорий. Прежде всего это фрагменты грубой, неокультуренной природы, с акцентом на буйство стихий (как проявление особой природной жизни), это то, что так или иначе выражает новый динамизм жизни.

Совершенно особое место в этих списках занимают животные, как наиболее полное олицетворение духа анимизма, живой природы и естественности. "Фильм о животных, он так же глуп, как большинство фильмов о животных, которые делались до сегодняшнего дня. Но это неважно, потому что неотвратимо они будут прекрасными. Ведь прекрасно просто наблюдать под любым предлогом за тиграми, удавами, пантерами, отдающимися высшей гармонии своих движений и своего ритма" (2, 181). "Кошка - это то, из чего можно сделать прекрасный фильм на многие тысячи метров. Она синтезирует в себе все прекрасное" (2, 170). И таких деклараций множество. Животное в его естественности и пластике является, с точки зрения Деллюка, моделью для киноактера.

О Жинетт Дарнис он пишет, что она движется "с легкой свежестью молодой кошки, жестами, самыми фотогеничными в мире" (2, 203). В своем любимом актере Сессю Хаякаве Деллюк видит "чистую и гибкую грацию почти стилизованной бестиальности" и заключает: "Тот, кого вы первоначально приняли за великолепное животное - это великий артист" (2, 243). Вот почему жители Дикого Запада, "еще не далеко ушедшие от животных", кажутся ему столь прекрасными.

Для понимания деллюковской концепции существенно то, что он постоянно анимизирует мертвую природу и при этом "опускает" человека по эволюционной лестнице вниз — к животному или даже предмету. Теоретика совершенно не интересует профессиональное мастерство актера в том смысле, который вкладывается в это понятие в театре. Его гипнотизирует способность человека значить, выражать нечто своим чисто телесным, природным естественным присутствием. Для него важно снять с человека покровы все той же культуры, отсюда подчеркнутый культ наготы у Деллюка. Он даже помещает в "Фотогению" главку "Нагота", которая начинается фразой - "Плоть фотогенична" (1, 53).

Речь, конечно, не идет о поверхностном эротизме. Нагота прекрасна потому, что красота таится не в украшениях, не во внешнем, искусственном, но в наготе (1, 35) в широком, метафорическом смысле этого слова. В статье "Фотопластика в кино" Деллюк пишет: "Наконец в кинематографе утвердится нагота. Нет ничего фотогеничнее, чем она" (2, 210). Особое естественное присутствие человека на экране полностью замещает, по Деллюку, актерскую игру. Теоретик в принципе высказывается против любых приемов такой игры, в том числе и пантомимических, на которые большие надежды возлагала ранняя киномысль. В этом смысле деллюковская теория актерского мастерства в кино оригинальна для своего времени и, как показало дальнейшее развитие киномысли, оказалась весьма продуктивной для будущего. Деллюк противопоставляет традиционной актерской технике концепцию полной бесстрастности, маскообразности актера при его высокой телесной пластичности (отсутствие мимики и экспрессивных жестов также,

возможно, восходит к поведению животных). Обсуждая особенности таланта Франчески Бертини, Деллюк полемически заявляет: "Я не могу сказать, имеет ли она талант. Она наделена тем, чего требует экран: бесстрастностью, линией, искренностью" (2, 155). При этом бесстрастность и искренность оказываются своего рода синонимами. То же самое он обнаруживает и в Пирл Уайт: "Кинематографически она совершенно идеальна. Ее походка, жесты, минимум экспрессии - вовсе не проистекающий от беспомощности, - ее спортивность - бокс, верховая езда, авто и т. д. - делают ее исключительно ценной для экрана" (2, 78).

Но, пожалуй, наиболее смелой и вместе с тем совершенно логичной стороной деллюковской концепции киноактера становится его приравнивание к вещи. В каком-то смысле теоретику все равно, что представлено на экране - его излюбленная стена или человек, механизмы их экспрессивности очень близки. Это овеществление актера проявляется хотя бы в типичном для Деллюка изолированном рассмотрении отдельных частей, своего рода фетишизме. Он может почти с анатомическим бесстрастием анализировать оттенки кожи того или иного исполнителя, его платье или холодно обсуждать руки и плечи той же Франчески Бертини, не без цинизма заключая: "Обнаженные руки киноактрисы, разумеется, в известной мере являются произведением оператора и электрика" (2, 210). А обсуждая работу Дороти Гиш, он отмечает *простоту* ее женской грации, идущую в том же фотогеническом ряду, что и "автомашины, спорт, мебель, платья, предметы роскоши" (2, 180). Вообще сама невероятная разношерстность тех фотогенических парадигм, которые строит Деллюк, в значительной степени призвана полемически приравнять друг к другу явления, занимающие совершенно разные места в иерархии культурных ценностей: человек, животные, платья, мебель, ураганы и паровозы.

Возможно, в наибольшей степени тенденция к овеществлению человека (особенно актрисы) проявилась у Деллюка в его статье "Американки и американцы" ("Пари-Миди", 16 ноября 1918), где он особенно подробно останавливается на экранной маске Мери Пикфорд, ее "ку-

кольности". Деллюк пишет: "Нет сомнения в том, что мы любим кукол. Многие киноактеры обязаны своей популярностью тому "кукольному" облику, который нам хорошо знаком. В кукле нам, нашим глазам и разуму, нравится незавершенность. Такого рода лица превосходно приспосабливаются к любым смыслам, а бесстрастность размалеванной или грубо побеленной деревянной головы может быть поводом для сотен стилизаций иронической психологии. Так пусть же киноактрисы будут куклами! Меня такая перспектива очаровывает, а вас обольщает. Я хотел бы познакомить вас с одной турецкой куклой, которую я знаю и которая порождает галлюцинации истины и небытия" (2, 236). Деллюк сравнивает Пикфорд с гофмановскими куклами и заключает: "Идеальная женщина не имеет сердца. Где же взяться ему у улучшенной куклы?" (2, 236).

Это превращение идеальной женщины в куклу имеет моральную традицию. Оно восходит к знаменитому эссе Бодлера "Мораль игрушки" (1853), где кукла описывается как стимулятор поэтического воображения. Но оно вписывается и в почтенную культурную традицию аналитического фетишизма по отношению к женскому телу, которую американская исследовательница Аннетт Майклсон прослеживает вплоть до кинематографа [7]. Показательно, что овеществление женского тела тесно связано и с представлениями о красоте женщины. "Тотемическая и овеществленная концепция женской красоты является лейтмотивом французской культуры XIX века, почти не меняясь от Бальзака до Золя"[8], - указывает современный исследователь. Эта концепция красоты тесно связана с идеей маски, бесстрастной амимичности женского лица, представлением о женщине как загадочном фетише. Отсюда минимум экспрессивности прочитывается как знак загадочной красоты. Бодлер, сравнивая женщину с загадочным идолом, перечислял те же "фотогенические черты", которые выделял позже и Деллюк: "Это не просто животное, чьи правильно собранные члены дают совершенный пример гармонии; это даже не тип чистой красоты, о котором может мечтать скульптор в своих самых возвышенных грезах, нет, всего этого

недостаточно, чтобы объяснить ее загадочное и сложное очарование" [9]. Тайна, животное, скульптура - вот компоненты, из которых складывает женщину Бодлер.

Но все эти традиционные для характеристики женской красоты и притягательности черты у Деллюка получают новое осмысление в контексте его теории. Кукольность нужна ему потому, что она блокирует ясный психологический смысл образа, по существу скрытую вербаль-ность выражения, потому, что она "намекает вместо того, чтобы фиксировать", то есть позволяет вновь выявить смутную первородную семантику жизни вместо словесной, а потому фальшивой определенности.

Отсюда постоянная апология неподвижности черт у любимых актеров Деллюка. У Мюзидоры он отмечает "замечательную неподвижность" (2, 67), о Фэрбенксе он пишет, что "его сознательная неэкспрессивность выражает все выразимое" (2, 83), иными словами подменяет неким тотальным обобщающим смыслом частные психологические или вербальные значения. Деллюк обнаруживает у англосаксов восхищающую его "врожденную неподвижность черт" и утверждает: " Эти немые лица говорят перед объективом лучше, чем менее жесткие лица итальянцев, испанцев или французов" (2, 88). Эта фраза по своей оксюморонности типична для Деллюка, который любит говорить о немой речи, о слове немого предмета. По существу, немота немого кино является для него знаком этой тотальной речи жизни.

В статье об Эв Франсис ("Пари-Миди", 2 нояб. 1918) он говорит о "немых лицах" в следующих выражениях: "Кино внешне лишь по видимости. Его сила внутренняя. Отсюда привлекательность немых лиц, таинственных поз, неподвижности" (2, 231). Деллюк сравнивает качество этих лиц с поэзией темных, загадочных поэтов Рембо и Малларме. "Стилизовать выразимое, выражать несказанное - это дело поэтов. И кино. Я часто мечтал о киноактрисе, которая бы напоминала мне пейзажи великих японских художников... " (2, 231). Здесь показательно все: и уподобление лица пейзажу и упоминание Малларме с его таинственностью, с его темой немоты (например, в "Ярмарочной декларации"), с

го интересом к "памятникам, морю, человеческому лицу в их врожденой полноте" [10] и т. д. Влияние Малларме и Деллюка, до сих пор совершенно не исследованное, представляется весьма значительным.

Идея таинственного смысла, проступающего сквозь овеществленное тело актера, с особой полнотой воплотилась в типичной для Деллюка апологии маски. Маске посвящена специальная главка в "Фотогении", но из контекста книги смысл обращения к ней остается неясным.

Впервые относительно полное освещение эта тема находит в статье "Лица под масками" ("Пари-Миди", 5 окт. 1918). Здесь Деллюк утверждает, что кинематограф обязывает актеров скрывать свои лица под масками. Это утверждение, казалось бы, вступает в кричащее противоречие с культом естественности. Однако речь, по существу, идет о насильственном упрощении такого сложного текста, каким является физиогномический текст, о снятии с лица сложной противоречивости мимики, для того чтобы добиться все той же жизненной правды, которая кроется в простоте. В 1923 году, возвращаясь к той же теме, Деллюк пишет: "Перегипсованная маска имеет свои преимущества. Она изолирует некое выражение и переносит патетическую истину в область "более правдивого, нежели правда", без которой не может быть искусства" (2, 384). Маски являются своего рода усилителем природного смысла. "Они придают характер лишь тем лицам, которые его имеют. В зависимости от того, какой тип выбран, они либо подчеркивают либо оттеняют этот характер" (2, 228). В "Фотогении" Деллюк даже приравнивает наличие характера красоте: "Уничтожать характер - то же самое, что уничтожать красоту. А чем будет кино без красоты?

Нужно, напротив, искать *характер* в лице. И нужно его подчеркивать! Вот почему лучшие исполнители в кино со всей силой утверждали свой характер чем-то вроде маски.

Сделать из лица маску - это сегодня самое верное средство извлечь из таланта всю ту экспрессию, на которую он способен" (1, 50).

Маска превращает человека в экспрессивный предмет. С одной стороны, она выявляет характер (заставляет лицо говорить), с другой

стороны, придает ему загадочность. Усиливая смысл, она его размывает.

И наконец, маска имеет еще одно важное преимущество перед лицом. Она создает особые условия игры света на лице, для соединения внешне фотогеничного с внутренним зрением кинематографа. Она является идеальной фотогеничной материей.

Овеществление человека связано у Деллюка с еще одной существенной проблемой. Речь идет о проблеме интеграции различных предметов в единую текстуру фотографического изображения. Когда Деллюк пишет о потребности режиссеров в "фотогенической материи": "лицах, тканях, мебели, декорациях или пейзажах" (1, 50), он уравнивает между собой все эти объекты как носителей чистой фотогении, однородной материи, подвергаемой в кино однотипной обработке светом. Это уравнивание возможно отчасти на основе фактурной близости
всех этих объектов. "Загипсованное" лицо по своей фактуре аналогично оштукатуренной стене, и то и другое обладают приблизительно равными коэффициентами отражения и поглощения света. Таким образом, на экране совершенно разнородные объекты начинают вести себя сходно. Деллюк всячески подчеркивает необходимость интегрировать человека в натюрморт, преодолеть на экране предметную гетерогенность мира. В очерке "От Ореста до Рио Джима" из книги "Кинематографисты" он подробно развивает эту тему: "Настоящий драматический фильм родился
в тот день, когда его создатель понял, что при переносе на экран театральные актеры и пластическая выразительность должны раствориться в природе. Когда я говорю "в природе", я имею в виду "мертвую природу" (натюрморт). Растения или предметы, натура или интерьеры, материальные детали, свет, наконец, придают новую объемность драматической теме. Приобретая особое значение, эта природа, мертвая или немая, оживает в зависимости от того места, которое отводит ей создатель фильма. Это выдвижение на первый план вещей ослабляет личность человека, актера. Он сам становится лишь деталью, фрагментом материи мира" (1, 138).

Этот императив растворения гетерогенности в природе не может быть объяснен единственно "натурализмом" Деллюка, его культом естественного, природного. В данном случае он использует природу в качестве некоего "всеобщего интегратора", объединителя, как носителя
принципа тотального, единого, всеобщего. По существу, в этом Деллюк схож с большинством натуралистов XIX века. Дело в том, что только включение разнородного в некую общую сферу, руководимую единым принципом (в данном случае в природу), позволяет нам мыслить эту разнородность. Фламандский пейзаж, в котором Микеланджело видел лишь скопище не связанных между собой предметов, в действительности выступал как единый ландшафтный образ, как раз и интегрировавший гетерогенность своих частей с помощью такого обобщающего понятия, как природа. Развитие пейзажа в связи с этим может быть понято как постепенное, все более последовательное использование самого понятия "природа" в качестве обобщающего интегратора. В XIX веке все большее распространение получает символика природы как матери, вбирающей человека в свое единое лоно, символика, позже получающая интерпретацию во фрейдизме.

Одновременно с развитием мифологии природы происходит и формирование мифа об актере и особенно актрисе как воплощении всего искусственного. Возникает тема кокотки или актрисы на природе как существа, агрессивно вторгающегося в эту всеобволакивающую естественность. Возникает странная амбивалентность и даже перверсность знаменитых "завтраков на траве".

Соположение обнаженных (естественных) и одетых (искусственных) тел в природе у Манэ чрезвычайно остро ставит вопрос об интеграции человеческого тела в природу, а по существу вопрос о возможности мыслить тело внутри ландшафта как смысловой тональности.

Эта проблематика, переживавшаяся как актуальная искусством XIX века, получает свое развитие у Деллюка. Все у него должно быть вписано в природу, в тональность. Изначальная акцидентность, случайность фотографии преодолевается у теоретика именно на основе обобщающего понятия природного, иными словами - совершенно в духе

живописи прошлого столетия.

Стремление превратить тело в природный объект, в вещь среди вещей побуждает Деллюка неоднократно выступать против идеи вещи как аксессуара. Уже в 1918 году в статье, посвященной Мэри Гарден ("Ле Фильм" N 112, 6 мая 1918), Деллюк хвалит ее за разумное использование деталей, таких значащих элементов, как "драгоценности, камни, платья, трости, сумки, автомобили, дворцы, виллы, в совершенстве сервированные столы, цветы, что еще? Но все это - поймите меня правильно - не имеет качества аксессуаров" (2, 74).

Исследуя творчество любимого им Чарли Чаплина, Деллюк уделяет особое внимание его гармоническому растворению в предметном мире: в "деталях костюма и этой передвижной мебели, состоящей из шляпы, трости, носового платка, сигареты, цветка, пенни, доллара" (2, 93). Показательно, что все эти с традиционной точки зрения аксессуары полемически называются Деллюком предметами мебели, то есть обстановки, среды, поглощающей в себя Чаплина. Деллюк дает этому объяснение: "Лишь посредственные или плохие эксцентрики накапливают аксессуары, чтобы вызвать смех публики.

По-настоящему великие артисты все извлекают из самих себя.

Подумайте о Чарли Чаплине. Он незнаком с аксессуарами. <... >

Ни себя, ни свой фильм он не строил так, чтобы прийти к аксессуарам. Напротив, он пользуется ими очень умеренно и изредка, чтобы выявить с их помощью свою собственную идею, свою собственную роль.

Он сам является главным аксессуаром" (2, 95).

В том же 1918 году, когда Деллюк разрабатывает проблему аксессуара, он публикует в журнале "Ле Фильм" (сент. 1918) текст начинающего литератора Луи Арагона "О декорации", где идеи, изложенные Деллюком в апреле-мае того же года, получают дальнейшее развитие. Арагон пишет: "Декор, элементы которого группирует вокруг своего персонажа Шарло, в полной мере участвует в действии; здесь нет ничего ненужного, как нет и ничего строго необходимого. Декор это само виде-

ние мира Шарло, видение, открывающее механику и ее законы, до такой степени увлекающие героя, что он, переворачивая привычные ценности, превращает любой неодушевленный предмет в живое существо, а всякого человека в манекена, приводимого в движение невидимой ручкой"[11]. Арагон, по существу, продолжает мысль Деллюка, придавая ей особую законченность. Одушевление предмета в системе Деллюка действительно происходит за счет уравнивания человека и среды. Это уравнивание, во многом осуществляемое за счет овеществления человека, как бы переносит на предметы, равноправные в кадре с актером, часть жизни, которой наделен человек. Растворение человека в фактурах предметного мира передает этому миру часть человеческой жизни. Предметы начинают говорить. Арагон пишет о том, что "эти предметы, которые только что были мебелью или квитанционной книжкой, берут на себя угрожающие или загадочные значения" [12].

В результате Деллюк приходит к своеобразной концепции кинематографической экспрессии. Человек на экране превращается в предмет, он становится материалом искусства подобно предмету в натюрморте. Но предмет в натюрморте создается на холсте художника, который и осуществляет его эстетическую трансформацию в объект искусства. Поскольку в кинематографе фиксация изображения происходит автоматически, то создателем эстетического становится сам материал. Деллюк пишет о двусторонности кинематографического материала, который является одновременно и предметом, материей, и творцом. Именно в этом контексте и приобретает особое значение отрицание роли аксессуара Если аксессуар существует, то именно он является предметом, с помощью которого выражает себя творец, перенося на него творчество Но если аксессуара нет, то творец вынужден творить из себя самого, точно так же, как предмет творит на экране свою собственную экспрессию: "Аксессуара здесь нет. Перед нами уникальный инструмент экспрессии, это как бы композитор, исполнитель и инструмент в одном лице" (2. 98), - пишет Деллюк. Именно здесь и нащупывается мистическое свойство Фотогении. Фотогения и есть в какой-то мере свойство предметов и

существ быть творцами самих себя, осуществлять свою собственную экспрессию, правда, в определенных условиях, а именно на экране. Такое понимание фотогении Деллюк развивает в своей книге о Чаплине "Шарло" (1921): "Чарли — это не *человек, потерявший своего художника.* Он сам свой собственный художник. Он произведение и создатель одновременно. Он сделал то, что возможно лишь в кино <...>, иными словами, он написал, слепил, смоделировал собственную плоть и лицо, превратил их в искусство. Чарли в такой же мере художник, как Вийон - поэт. Он является самим собой в наиболее удобной для него форме - в форме фотогении" (1, 84).

В этих рассуждениях Деллюк переосмысливает традиционное понимание роли художника. Художником оказывается не тот, кто преобразует мир по неким эстетическим канонам, но тот, кто с максимальной полнотой является самим собой. Естественность, бытие как самодостаточный факт тем самым становится условием превращения человека (а в абсолюте предмета) в творца. Здесь по-новому возникает то, о чем писал Бергсон, иллюзия художественного творчества самой природы как наиболее полного творца, творца уже в силу особой полноты и значимости своего всепроникающего бытия. Жизнь становится полнокровной художественной стихией.

Неоднократно Деллюк определяет кино как живую живопись и восхищается англоязычным названием кинематографа moving picture. Кино - это "ритмическая живопись, представляющая единство и стиль" (1, 126), - пишет он. Превращение жизни в кинематографическую живопись в значительной степени связывается с понятием стиля. А сам стиль возникает в кинематографе от способности последнего интегрировать в единство все разнообразие жизни на экране. Эта интеграция разнородного порождает в кино единую атмосферу, как бы окутывающую изображение и стилизующую его. Разбирая фильм Сесиля де Милля "Жанна д'Арк", Деллюк пишет: "Атмосфера невозможна без красоты. Красота не существует без стиля. <... > Необходимая атмосфера окутывает и стилизует фильм. Даже гений Пювиса де Шаванна не пошел

дальше в фресках Пантеона" (1, 57). Пювис де Шаванн выбран именно как наиболее выразительный пример всепронизывающей стилизации.

Однако аналогом кинематографа является отнюдь не любая живопись. Деллюк отдает предпочтение двум типам живописи, один из которых он называет "примитивами", а второй "импрессионистами". Под "примитивами" Деллюк понимает очень широкий круг явлений от средневековой живописи до искусства северного Возрождения. Сюда относятся Дюрер и Мемлинг и Квентин Метсис и Клуэ. Наиболее полное выражение духа примитивов Деллюк находит у Чаплина (а также отчасти у Гриффита и Инса). У Чаплина он отмечает его "чисто живописную природу" (1, 83), находит его истоки у Дюрера и фламандских "примитивов", а также отмечает: "Если Чаплин является произведением старого мастера, то, несомненно, он принадлежит кисти одного из тех портретистов XVI века, чьи небольшие картины украшают салоны Лувра" (1, 83). В ином месте Чаплин сравнивался с малыми голландцами, Мемлингом и Квентином Метсисом[13].

Обращение к примитивам объясняется Деллюком тем, что именно они сочетали высокую степень стилизации с чистотой и простотой рисунка: "приемы стиля и художественного синтеза соответствуют у них наготе линии, которую почаще хотелось бы видеть в кино (1, 601). У примитивов Деллюка привлекает и ясная детализованность "декора", высоко ценимая им в таких сюжетах, как поклонение волхвов, избиение младенцев в Вифлееме или путешествие Св. Урсулы (1, 60). У голландцев, например, столь привлекательное для Деллюка уравнивание человека, интерьера и натюрморта приобретает особую важность. "Сможем ли мы понять высшую фотогению голландских мастеров?" (1, 60), -восклицает он.

На другом полюсе находятся импрессионисты. Деллюк даже называет кино "новым импрессионистским искусством, способным выразить все" (1, 67). Наследием импрессионизма в кинематографе он считает спонтанность, внимание к моменту, ускользающему, неуловимому, антилитературность. Тот же Чаплин, который связывался им с "при-

мотивами", по выражению Деллюка, "превращает в истину спонтанный импрессионизм" (2, 95) кинематографа. Коро, Каррьер, Моне и Сезанн, по мнению теоретика, так же как и кинематограф, были способны передавать тонкую текучесть воздуха и изменчивость цветов (2, 190). А в статье 1918 года Деллюк уравнивает кинематографический импрессионизм с "живописным маллармеизмом" (2, 80), то есть именно со смысловой непроницаемостью.

Все эти живописные параллели важны для Деллюка не в порядке традиционного сравнения двух искусств, а в контексте его идеи преобразования жизни в особый, загадочный по своему смыслу художественный текст, несущий истину: 'Речь больше не идет о том, чтобы фотографировать актеров или картины. Речь идет о ТВОРЧЕСТВЕ! О, черное и белое! И вот уже тот или иной фильм заставляет нас думать о Ренуаре, Вюйаре, Сезанне, если, конечно, не о Брейгеле, Квентине Метсисе, Гансе Мемлинге, мы думаем о них, ожидая такого творца, который заставит нас думать только о нем" (2, 265). Две линии ориентации -импрессионисты и примитивы - выражают конвергенцию двух тенденций, постулируемых теорией Деллюка. Простота, ясность, очищенность должны слиться в тексте с неясным, ускользающим смыслом, воплощенным в спонтанности "маллармеистского" импрессионизма. Соединение воедино таких понятий, как "стилизация" и "атмосфера", также выражает ту же конвергенцию, казалось бы, противоположных устремлений.

Живописная основа обнаруживается в кинематографе многими писавшими о кино во времена Деллюка; в частности, таким авторитетом в изобразительном искусстве, как Эли Фор. Фор также обнаруживает в кино ожившую живопись; в частности, в фильмах Чаплина - Ватто и Коро[14]. Вот как описывает Фор свои ощущения от киносеанса: "... я был свидетелем того, как неожиданно оживают картины: в толпу спустились персонажи, которых я уже видел неподвижными на полотнах Греко, Франса Хальса, Рембрандта, Веласкеса, Вермеера, Курбе, Манэ"[15].

Любопытно, что список Фора очень близок списку Деллюка. Помимо Греко, к которому Деллюк был, видимо, индифферентен, здесь

фигурируют фламандцы и голландцы - Хальс, Вермеер, любимый Деллюком Веласкес, а также Курбе и Манэ, которых в широком смысле слова можно отнести к разряду "импрессионистов". Лишь одно имя не могло появиться в текстах Деллюка - это Рембрандт. Деллюк считал рембрандтизм одним из главных пороков кинематографа. В этом ему предшествовала Колетт, которая в своем "Маленьком учебнике кандидата в сценаристы" ("Эксельсиор", 21. 5. 1918) издевалась над режиссерами, использующими "черно-золотые тона Рембрандта" в честь статиста, одевающего свой плащ в гардеробе"[16].

Особое отношение к рембрандтизму у Деллюка связано с тем, что именно творчество Рембрандта символизировало для него активное использование светотени. Между тем свет в системе Деллюка играет особую роль. В кинематографе свет накладывает на реальность ту печать субъективности, которая необходима для превращения предметного мира в универсум значений и истины. Поэтому к свету предъявляются и особые требования, он должен находиться в состоянии, некоторой внутренней адекватности снимаемому объекту.

Деллюк считал, что неумеренное внедрение светотени в кинематограф началось после "Вероломства" Де Милля и "Mater Dolorosa" Абеля Ганса. "Этот важнейший опыт открыл серию всевозможных кинематографических потемок, выбрасываемых на экран каждую неделю дюжинами. О, все эти женщины, читающие под лампой! О, все эти слезы - на первом плане - стекающие по лицам, изуродованным чернотой и избытком света! О, все эти двери, открывающиеся в потемках! Все это имело фатальные последствия. <...> Ради утешения скажу, что не все художники подражают Рембрандту" (2, 150).

Чрезмерное использование светотени претит Деллюку потому, что оно лишает объект его естественности, а кроме того, забивает фактуру предмета либо чернотой, либо лишенным нюансов слепящим светом. В кинематографическом "рембрандтизме" не столько выявляется "лицо" предметов, сколько они приносятся в Берту внешней красивости, эффекту. "Рассмотрите некоторые лица на крупном плане, те из

них, которые были освещены прямо в лицо, они теряют всякое выражение" (2, 167), - пишет он. Деллюк постоянно выступает за нюансированную работу с полутонами, которую он называет живописным термином "гризай" и ассоциирует с импрессионизмом: "Некоторые гризай имеют до сих пор неведомую рельефность, и это необыкновенно живописно. На ум приходят Вюйар, Сислей, Клод Моне и... Инс. Здесь явно формируется кинематографический импрессионизм. При этом я не думаю, что прием "под Рембрандта", столь излюбленный нашими режиссерами, станет когда-либо чем-то большим, чем прием" (2, 72).

Из этого высказывания видно, что Деллюк противопоставляет светотень фактурности, "неведомой рельефности", чрезвычайно существенной для самореализации "речи" предмета, его экранной экспрессивности. Становится, наконец, понятным и значение термина "импрессионизм", который Деллюк применял к кинематографу. Импрессионизм у Деллюка означает определенный подход к свету, к работе с фактурой. Отчасти этот термин определяет естественность освещения, отсутствие световых излишеств, слишком яркого света, против которого неоднократно выступал Деллюк (впрочем, также вслед за Колетт[17]).

Свет, безусловно, доминирующее в системе Деллюка кинематографическое средство выражения. Этот акцент на функцию света не случаен. Работа света легче и органичнее всего вписывается в общую концепцию Деллюка с его интересом к самодовлеющему присутствию предмета, его фактурам и т. д. Рядом со светом Деллюк называет и другие важнейшие кинематографические компоненты фотогении - ритм, темп и даже однажды - монтаж (1, 58). И хотя о ритме, движении, скорости Деллюк упоминает охотно и часто, здесь он не особенно оригинален, по преимуществу толкуя всю ритмико-динамическую сторону кинематографа в категориях активного самопроявления жизни.

Такова в общих чертах концепция фотогении, разработанная Деллюком. Данные им определения фотогении мало помогают пониманию его взглядов. Он называет фотогению "загадочным согласием фото и гения" (1, 34), или "согласием кино и фотографии" (1, 36). Во всяком

случае таковы дефиниции из книги "Фотогения", многократно, но без особого смысла повторенные позже разнообразными интерпретаторами. Несколько более вразумительная дефиниция дана в статье "Фотогения" ("Комедиа иллюстре", июль-август 1920): "... фотогения - это наука световых планов, предназначенных для регистрирующего глаза камеры. Существо или вещь в большей или меньшей степени предназначены к тому, чтобы воспринимать свет, давать на него интересную реакцию: в зависимости от этого и говорится, фотогеничны они или нет" (2, 273). Но и это определение, как и другие, не исчерпывает всей фотогенической проблематики, которая, как ясно из вышеизложенного, все еще находится в русле традиционной эстетики. Не случайно, конечно, то исключительное место, которое занимают в писаниях Деллюка параллели с живописью, стремление понять феномен кино через импрессионизм, фламандцев или рембрандтизм. Показательно, однако, то, что изначально живописная проблематика через категорию фотогении приобретает специфически кинематографическое звучание. Так, в частности, произошло с вопросом о свете, который непосредственно возникает из размышлений о светотени у Рембрандта, затем проецируется на фотографические фактуры, чтобы в конце концов занять свое место в только что приведенном определении фотогении. Не будет преувеличением сказать, что у Деллюка фотогения все еще существует в поле традиционного эстетического сознания, так или иначе возникая в контексте вопросов о красоте, природе и т. д. Однако эмансипация собственно кинотеории здесь явственно намечается. Гораздо дальше по намеченному Деллюком пути пошел другой теоретик - Жан Эпштейн.

Жан Эпштейн

Жан Эпштейн принадлежит к классикам французского авангарда. Особенно значительный вклад в кинематограф он внес в 20-е годы. Его кинематографическое творчество обычно, и не без оснований, связывают с традицией, заложенной Деллюком, Гансом, Л'Эрбье, с тем, что

принято называть "киноимпрессионизмом" или "первым авангардом". Как теоретика Эпштейна также обычно относят к продолжателям Деллюка, если не к его эпигонам. В популярной "Истории теорий кино" Гвидо Аристарко, в частности, говорится: "Французский киновед Жан Эпштейн опирался на положения, высказанные другим французом - Деллюком. <... > Он утверждает, что кино, по сущности своей "сверхъестественное", обладает лишь одной способностью - "фотогенией"; словечко это было тогда модным, но его подлинное значение было ведомо лишь очень немногим. Эпштейн пытается пояснить его смысл, но делает это чаще всего при помощи весьма фрагментарных рассуждений и различных философских ухищрений, чем при помощи подлинных методов анализа" [18]. Далее, дав одно из определений "фотогении"", предложенных Эпштейном, Аристарко заключает: "Как мы видим, это определение не слишком сильно отличается от определения, сформулированного Деллюком" [19].

Сегодня нет сомнения в том, что Аристарко глубоко заблуждался в своей оценке теоретического наследия Эпштейна. В действительности Эпштейн почти ничем не обязан Деллюку, ход его мысли совершенно иной, более систематичный и глубокий. Переоценка теории Эпштейна началась после 1974 года, когда был издан двухтомник его работ по кино. Хотя признаки нового подхода обозначились раньше. В статье Ноэля Берча и Жана Андре Фиески "Первая волна" в 1968 году содержалось шокирующее своей неожиданностью заявление: "Из всех теоретиков этой эпохи наиболее непосредственно к нам обращается не Арнхейм, не Балаш и не Пудовкин, а Жан Эпштейн. Даже больше <... >, чем Эйзенштейн" [20]. А Жан Митри недавно признал, что Эпштейн "был первым настоящим теоретиком кино" [21]. Не Деллюк, эпигоном которого он считался, а Эпштейн.

Большая теоретическая системность работ Эпштейна во многом определялась тем путем, который он проделал к кинотеории. Если Деллюк начинал как литератор и критик и и нащупывал некоторые теоретические постулаты своей "фотогении", осматривая фильмы и рецензи-

руя их, то Эпштейн двигался к киноэстетике совершенно иначе. Будучи юношей, он изучает математику в Лионе в лицее дю Парк, в 1916 году он поступает на медицинский факультет. Увлечение наукой идет параллельно нарастающему интересу к литературе, искусству и, в том числе, кино (влюбленность в кинематограф начинается в 1914 году после знакомства в Англии с фильмами Чаплина). Будучи студентом, Эпштейн набрасывает черновик некоего эстетического эссе, который он сам позднее именует "диссертацией". Это эссе называется "Сегодняшняя поэзия, новое состояние ума". Эпштейн заканчивает его летом 1920 года. Эссе выходит из печати в апреле 1921 года с письмом-послесловием Блеза Сандрара. Уже в свою первую книгу Эпштейн вводит целый раздел о кинематографе, хотя в целом "Сегодняшняя поэзия" - исследование общих проблем эстетики с сильным акцентом на психологию, физиологию (медицинское образование дает о себе знать). В июле 1921 года Эпштейн покидает Лион (а вместе с ним и медицинское поприще) и переезжает в Париж, где становится ассистентом у Деллюка.

Общение с Деллюком, разумеется, сыграло свою роль. Эпштейн все больше интересуется кинематографом, приобщается к теории фотогении и в декабре того же года издает книгу "Здравствуй, кино", содержащую три теоретических эссе и несколько "киностихотворений". В 1922 году Эпштейн вновь возвращается к общей эстетике, окрашенной во все более выраженные философские тона, и публикует книгу "Лирософия". В 1922 году состоится и режиссерский дебют Эпштейна; он снимает фильм "Пастер". В дальнейшем режиссер уже всецело посвящает себя кинорежиссуре и теории кино, практически не возвращаясь к проблемам общей эстетики. И все же чрезвычайно важно, что кино впервые возникает в писаниях Эпштейна в общеэстетическом контексте. Следует отметить тот факт, что эстетические трактаты Эпштейна имели определенный резонанс в самых взыскательных интеллектуальных кругах. "Сегодняшняя поэзия" получила хвалебные отзывы Жана Де Гурмона, Андре Терива и других, Андре Жид прислал молодому автору письмо. "Здравствуй, кино" было встречено с еще большим эн-

тузиазмом. Кантинелли назвал эту книгу "провозвестником нового слова, счастливой и свежей новостью, евангелием" [22]. Итак, рефлексия о кино с самого начала была включена Эпштейном в целостную эстетическую систему, многое объясняющую в движении мысли теоретика.

Нам представляется важным начать изложение эпштейновских идей именно с кинематографических трактатов, а затем связать его кинотеорию с общей эстетикой. Начнем с первой книги *"Сегодняшняя поэзия. Новое состояние ума"*.

Эпштейн начинает книгу с развернутого утверждения, что логика, суждение, воля не участвуют в "эстетической эмоции". Эстетическому он отводит совершенно особую сферу - сферу "интеллектуального или, вернее, эмоционального рефлекса" [23]. Эпштейн прямо ссылается на павловскую рефлексологию, что, безусловно, сближает его с советскими теоретиками театра и кино этого периода, прежде всего - с Эйзенштейном. "Словом "рефлекс" я хочу указать на иррациональный, внелогический и неотвратимый характер этой эстетической эмоции", [24] -объясняет теоретик. Однако рефлекс нуждается в постоянном стимулировании, при этом стимул, не меняющий характер своего воздействия, перестает возбуждать реакцию. Отсюда у Эпштейна - апология изменчивого, движущегося, трансформирующегося стимула и новизны как выражения этой психофизиологической установки.

Для дальнейшего развития киномысли существенно то, что Эпштейн проецирует это положение на механизм зрения: "Глубина глаз -это нечто сходное с очень чувствительной фотографической пластинкой, которая не приспособлена для фиксации долгих неподвижных поз. Если бы мы захотели экспонировать перед ней в течение часов одни и те же объекты, как это делается, например, при фотографировании звезд 12 и 14 величины, глаз бы ничего не увидел. <... > Напротив, то, что приносит изменение, новизну, почти всегда с исключительной интенсивностью достигает нашего сознания" [25]. Таким образом, новизна и движение становятся сущностью эстетического феномена, так как они противостоят клишированию, автоматизации, стиранию эстетического "рефлек-

са". По существу, Эпштейн здесь развивает проблематику русских формалистов и полемически входит в соприкосновение с идеями Шкловского этого же периода [26]. Эстетическое во многом понимается им сквозь призму "остранения". Не случайно он цитирует Бодлера "Прекрасное -это удивительное".

С точки зрения этой эстетической рефлексологии Эпштейн осуждает детализирующий натурализм, так как детали не могут полноценно достигать сознания во всем объеме. Отсюда привилегирование схематизации, упрощения. Эстетическое значение в этой системе приобретают воспоминания, так как они строятся на основе субъективной (неклишированной) ассоциации образов, а также в силу их незавершенности, эскизности, открытости, неясности, стимулирующих сознание. Попутно Эпштейн критикует воспоминания в кино из-за их чрезмерной конкретности. В данном случае не исключена скрытая полемика с Деллюком, придававшим воспоминаниям в кино особое значение.

Эпштейн проявляет особый интерес к моментальной фотографии, превращая ее в техническую модель для современной литературы. Мгновенная фотография провозглашается одной из форм движения - важнейшего фактора "возрождения погасших рефлексов". Эпштейн составил список свойств художественного текста, поддерживающих эстетический рефлекс. Это - схематизация, спонтанность и импульсивность, точность и краткость описаний, отказ от логики, отказ от классических правил развертки текста и композиции, отказ от грамматики. Эти новые технические приемы также осмысливаются Эпштейном в контексте психологии. Традиционную литературную технику Эпштейн связывает с так называемой "мыслью-фразой" - рациональной, логической, поверхностно сопряженной с сознанием. Новую технику Эпштейн провозглашает выражением "мысли-ассоциации". "Мысль-ассоциация находится на более глубоком уровне сознания. <... > Она постоянно балансирует между сознанием и подсознанием. Она относится к сфере сна, сновидения <... >, в данном случае речь уже больше не идет о фразах, но чаще о самих образах, и даже весьма часто о подлинно зрительных образах"[27].

В реальной жизни мысли-ассоциации накладываются на мысли-фразы. Последние, однако, относятся в основном к внешнему миру, в то время как мысли-ассоциации отражают осуществляемую памятью подлинную работу аналогичного сознания.

В этой части своей теории Эпштейн близок психоанализу. Отметим также неожиданную перекличку Эпштейна 1921 года со взглядами Б. М. Эйхенбаума 1927 года, уже непосредственно связавшего "киноречь" с внутренней речью зрителя [28]. Не менее поразительно и предвосхищение эйзенштеиновской концепции внутреннего монолога в кино и всей связанной с ним проблематики чувственного мышления [30].

И наконец, признаком новой художественной техники является "мгновенная", "деформирующая" метафора, работающая на принципе значительного удаления сопоставляемых объектов. Эпштейн завершает трактат разделом, посвященным интеллектуальной усталости, якобы охватившей общество и провоцирующей мышление изолированными блоками и последовательностью образов.

Нетрудно понять, как все эти эстетические принципы могут быть приложены к кинематографу, постулируемому в качестве главного носителя "сегодняшней поэзии". Второй раздел книги завершается главой "Кино и современная литература", в которой принципы новой поэзии непосредственно проецируются на кинематограф. Здесь же определяются основные черты киноэстетики: "близость видения" (гриффитовские крупные планы, отсутствие театральной рампы), сила внушения, связанная с тем, что кино "не рассказывает, но показывает", [31] эстетика последовательной смены образов, эстетика быстрого мышления. Отсюда культ быстрого монтажа, эстетика чувственности образов, эстетика метафор, сближаемых по своему характеру с работой сновидения по Фрейду, хотя и совершенно особого свойства, смутных, подвижных, отражающих характер воспоминаний и их ассоциаций.

И хотя в "Сегодняшней поэзии" еще нет подробного очерка киноэстетики, здесь содержатся основные постулаты, позднее развернутые Эпштейном в его работах по кинотеории. Здесь же заложен и фундамент

киноэстетики - психофизиологическая теория автоматизации аффектови теория эстетического как эмоционального рефлекса.

"Лирософия" дает важные дополнения к концепции, изложенной в "Сегодняшней поэзии" и переориентирует читателя с техники стимулирования эстетического рефлекса к новой теории познания, также носящей эстетический характер.

Здесь Эпштейн подвергает критике методологию научного познания, строящегося на изгнании чувства из системы доказательств. Как утверждает теоретик, всякий научный постулат зиждится на ощущении *очевидности.* Но само ощущение очевидности, к которому стремится любое научное доказательство, относится к сфере чувства. В основе очевидности, как правило, лежит аналогия, а следовательно - метафора. Таким образом, фундаментом доказательства в науке является подавленное эстетическое чувство. Теоретик призывает не подавлять эстетический фундамент науки, но, напротив, акцентировать его, сознательно слить науку с эстетическим. Результатом этого сплава должно явиться новое научное сознание - *лирософия.*

Эпштейн утверждает, что лирософское сознание является основой математики. "Чисто субъективно линия - пряма, круг - кругл, а угол прям" [32]. Такого рода познание базируется на непосредственном чувстве, возникающем мгновенно и вне времени. Эпштейн называет это чувство мгновенно данной очевидности "чувством-вещью". Далее Эпштейн делает рискованное, но чрезвычайно важное для его кинотеории сближение математики и кинематографа. Кино также работает на основе мгновенно данной очевидности, не вытекающей из умозрительных свойств кинотекста: "Так же, как математик показывает вам на бумаге свойства, которых в ней нет, так же и на экране вы видите то, чего на нем нет и быть не может. Эту ирреальность вы будете видеть особым образом, с помощью чувства и со всей ясностью подлинной жизни. Фильм вам показывает человека, совершающего предательство. Вы отлично знаете, что прежде всего нет этого человека, затем, что нет предателя. Но фильм обращается к вашему зрению через никогда не дрем-

лющую любовь. С помощью призрака вещи он создал чувство, а поскольку это чувство не может жить без того, чтобы жила и вещь, которая его породила, и поскольку это чувство постоянно стремится сохранить жизнь, обманчивая вещь будет жить для вас. Или вернее будет жить чувство-вещь, и вы поверите не только в предателя, но и в предательство"[33].

Такого рода чувственное познание вместо того, чтобы искать причины, создает их, оно оперирует понятием сходства и ассоциациями по смежности. Эпштейн считает, что наше сознание, особенно в лирософской стадии, приближается к каббалистике, которая оперирует не представлениями, но представлениями-вещами, когда называние слова равнозначно творению вещи. Каббалистика для Эпштейна - это смешение внутреннего (чувства, ассоциации, памяти) с внешним. И это смешение позволяет ассоциировать вещи, устанавливать сходства и т. д. Он указывает, что любые чисто физические понятия, такие, как свет, скорость, цвет и т. д., в принципе выразимые формулами, существуют для нашего сознания и в чувственной форме, которая примешивается к чистой физике явлений и процессов.

Из лирософской каббалистики следует вывод, который в дальнейшем ляжет в основу эпштейновской теории фотогении: "... каббалистическое представление научного понятия всегда прибавляет к абсолютному значению, которое мы будем называть научным, аффективное значение, которое мы назовем знаковым" [34]. В дальнейшем мы увидим, что фотогения будет определяться Эпштейном как аффективная прибавка и одновременно как приобретение дополнительного значения. От каббалистики Эпштейна всего один шаг до фундаментальных проблем современной киносемиотики.

И вновь кинематограф выступает как идеальная модель каббалы: "Никогда, даже в каббале, называть не было в такой степени создавать"[35]. Если каббала это, для Эпштейна, "лирическая алгебра", то кино является ею вдвойне. Оно полностью выражает дух лирософии, как новой, грядущей стадии человеческой культуры, которая сочетает нау-

ку с магией, логическое с чувственным, аффективным. Для Эпштейна это не просто новое эстетическое сознание, но по существу новая эпистемология в целом. Лирософия позволяет дезавтоматизировать научное мышление и увидеть то, чего не в состоянии увидеть традиционный ученый. Он даже утверждает, что все крупнейшие ученые прошлого (Ньютон, Фарадей, Максвелл, Вирхов) были, по существу, философами. Лирософия - это наука нового видения мира, поэтому она так тесно связана с кинематографом и поэтому ее постулаты имеют такое значение для кинотеории.

Итак философско-эстетический фундамент кинотеории Эпштейна складывается из двух частей. Первая, в основном, связана с техникой дезавтоматизации художественных текстов, вторая - с эстетической по своему существу теорией познания. Кино органически вписывается в этот контекст.

Эпштейн заимствует у Деллюка понятие фотогении с полным сознанием неясности, загадочности этого понятия: "В 1919 году Деллюк произносит и пишет: фотогения - слово, которое одно время казалось магическим, но и сегодня остается загадочным. С понятием фотогении рождается идея кино как искусства. Как еще можно определить неопределимую фотогению, если не утверждением, что фотогения для кино -то же, что цвет для живописи, объем - для архитектуры, специфический элемент этого искусства" (с. 145). В ином месте: "Фотогения - это самое чистое выражение кинематографа" (с. 138).

Фотогения для Эпштейна общий термин, определяющий специфику киноискусства, но наполненный более конкретным содержанием, чем у Деллюка. Первая книга теоретика "Здравствуй, кино" открывалась программным эссе "Чувство I^{бис}", в котором излагались основы теории фотогении, поданной в лирософском ключе. Как и для Деллюка, Для Эпштейна экран трансформирует натуру, а именно в этой трансформации заложен эффект фотогении. Для теоретика принципиальным является тот факт, что предкамерная реальность в кино пропускается через объектив. Наше нормальное чувственное восприятие "извлекает

для нас из реальности лишь символы и постоянные метафоры <... >. Мы говорим: красное, сопрано, сладкое, шипр, в то время как существуют лишь скорости, движения, вибрации" (с. 91). Объектив же способен увидеть то, чего не способен увидеть глаз: "Этот глаз видит, подумайте об этом, невидимые нам волны, и любовь к экрану содержит в себе то, чего никакая любовь до сих пор не содержала, свою долю ультрафиолета" (с. 91). Любовь для Эпштейна - это символ эффективного, символического восприятия мира. Кино же, с его точки зрения, примешивает к нашему нормальному "эстетическому", "любовному" восприятию немыслимую ранее долю научного, объективного, вневолевого. Фотогения и возникает как результат смешения нашего восприятия с научной объективностью оптики. Речь идет, по существу, о конституировании лирософского сознания, возникающего на перекрестке науки и эстетического. Эпштейн пишет: "... кино психично. Оно представляет нам квинтэссенцию, дважды дистиллированный продукт. Мой глаз дает мне идею формы; пленка также содержит идею формы, идею, вписанную вне моего сознания, латентную, тайную, но волшебную идею; с экрана же я получаю идею идеи, идею моего глаза, извлеченную из идеи объектива, (идею), иными словами идею - квадратный корень из идеи - столь гибка эта алгебра" (с. 91).

Кино предстает в виде той самой каббалистической лирической алгебры, о которой Эпштейн писал в своем философском трактате. Отсюда и существенная для всего его теоретизирования концепция кинематографа как алхимического "трансмутатора " природы, ее фотогенического преобразователя, недаром теоретик пишет о фотогении в категориях алхимии и философского камня. Впрочем, с точки зрения лирософии, именно архаические науки типа алхимии, сочетающие в себе элементы поэзии, магии и науки, и являются провозвестниками новой науки будущего.

Для Эпштейна интрига фильма, анекдот - абсолютно антикинематографичны: "Кино говорит правду, история лжет" (с. 86), - заявляет он. Сущность кино - в драматургии совершенно иного рода, возникаю-

щей из сущности изображений. А сущность изображений тесно связана с оптикой, о которой он много пишет. Эпштейн - один из первых теоретиков, развивающих настоящую мифологию объектива, киноглаза, во многом предвосхищающую теории Вертова.

Вероятно, впервые Эпштейн обращается к проблемам оптики в серии статей 1921 года "Литературный феномен". Здесь он утверждает, что множество используемых человеком оптических приборов вводят в наше видение деформацию. "Под деформацией я не понимаю ложную деформацию. <... > Эта линия моему невооруженному глазу кажется прямой, и кривой, если смотреть на нее через то или иное стекло. Вот, что я понимаю под деформацией" [36].

Массированное проникновение в культуру множества оптических "деформаций" приводит к тому, что "мы теряем ясное, простое, непрерывное и постоянное представление о предметах" [37]. Это умножение различных, взаимопротиворечащих, "деформированных" образов существенно потому, что сближает с помощью сугубо научной оптики наше "объективное" представление о мире с субъективным. Ведь и "о пейзаже человек имеет не одно, а тысячу различных воспоминаний, которые и похожи и не похожи друг на друга. Мир для человека сегодня подобен начертательной геометрии с бесконечностью планов проекции"[38]. Так через множественность проекций и деформаций научное видение объектива приобретает субъективный статус.

Пятью годами позже в статье "Объектив сам по себе" ("Синема-Сине пур тус", 15 янв. 1926) Эпштейн разворачивает ту же идею с помощью наглядной метафоры. Он предлагает вообразить себе отель со множеством зеркал, куда входит человек. Игра воображений накладывает друг на друга множество странных, непривычных образов, создающих "удивительную начертательную геометрию жестов" (с. 128). Эти жесты, увиденные зеркалами, как и объективом в кино, деформированы, вступают друг с другом в неожиданные взаимоотношения, приобретают помимо нашей воли скрытый драматизм. Множественное деформирующее видение создает некое подобие понятия, субъективного обра-

за, преображает объективную реальность в реальность знаковую, языковую и одновременно придает объектам совершенно специфическую жизнь, анимирует объект.

Таким образом, через специфические свойства оптики Эпштейн решает труднейшую проблему киносемиотики, вопрос о так называемом первичном семиозисе, превращении вещи в знак. И это превращение всегда связано для него с внутренней анимацией предмета. "... Кино - это язык, - пишет Эпштейн, - и как все языки оно анимистично, иными словами, оно дает жизнь всем тем объектам, которые называет. И чем примитивнее язык, тем более выражена в нем эта анимистическая тенденция. <... > Эти жизни не имеют никакого отношения к человеческой жизни. Они подобны жизням амулетов, талисманов, опасных предметов и табу некоторых примитивных религий" (с. 140) [39].

Этот анимистический характер киноязыка связан с эффектом "чувства-вещи", о котором говорилось выше и который дает нам фикцию как непосредственно переживаемую реальность. "Кино называет вещи, но визуально, - пишет Эпштейн, - и я, зритель, ни на секунду не сомневаюсь в их существовании" (с. 102). Это "чувство-вещь", это визуальное слово, помноженные на эффект множественной оптической деформации, и порождают кинематографический анимизм.

Третье эссе из трех, вошедших в книгу "Здравствуй, кино", даже называется "Кино-мистика". Мистическим для Эпштейна как раз и является это таинственное превращение мертвой вещи в знак, это возникновение "жизни" и значения в предмете.

Нетрудно заметить, что за самой идеей множественных аналитических изображений, проецируемых друг на друга, кроется неэксплици-рованная концепция монтажа, хотя Эпштейн почти никогда не использует этого слова. Показательно, что этот терминологически не обозначенный монтаж оказывается в основе киносемиотики, ведь через него в изображение добавляется смысл. Но нельзя также не увидеть, что эпштейновский монтаж, по сравнению, например, с эйзенштейновским, гораздо теснее связан со свойствами самой оптики, объектива, из кото-

рых впрямую и выводится смысловое насыщение вещи. Эпштейн называет кино "спиритическим искусством", так как оно позволяет проникать сквозь видимость вещей к их сущностям, то есть смыслам. Так же как и Деллюк, Эпштейн заворожен наготой вещей ("На экране весь мир обнажен новой наготой" - с. 100), но эта нагота - уничтожение видимости во имя сущности. "Я вижу то, чего нет, но я вижу эту ирреальность совершенно особо. Актеры, которые верили в то, что они живут, предстают здесь более чем мертвыми, ничтожными, минусовыми, а иные люди, или безжизненные предметы, вдруг начинают чувствовать, размышлять, они превращаются, угрожают и живут ускоренной жизнью насекомого - двадцать метаморфоз одновременно" (с. 102).

Метаморфозы, анимизм, деформации относятся к явлениям одного порядка и, разумеется, восходят к принципам эстетической рефлексологии, развитым в "Сегодняшней поэзии". По существу, все это разные обозначения подвижного, изменчивого стимула, провоцирующего эстетический рефлекс. Сам смысл вещей теснейшим образом связан именно с изменчивостью стимула, поэтому можно говорить о том, что сущность вещи, ее смысловое измерение, как бы пребывая за поверхностью вещей, в действительности впаяны в эту поверхность, неотделимы от нее. Смысл возникает именно в процессе трансформации поверхности, он является производным того "события"", которое происходит на оболочке видимого мира.

Из этих представлений вытекают и все аспекты "частной" киноэстетики Эпштейна.

Большое место в ней, например, занимает фотогения крупного плана, который провозглашается "душой кино" (с. 93). Главная особенность крупных планов Эпштейна - их непременная подвижность. При этом едва заметное движение мимики на крупном плане, обновляющее, анимирующее лицо, важнее для теоретика, чем динамическое движение актера в кадре. Микродвижение выражает состояние и является основой новой драматургии. Эпштейн пишет о "драме под микроскопом" (с. 97), микродраматургии и т. д. Крупный план плюс внутренняя динамика

имеют определенную функцию - они как бы изолируют привилегированный момент значения, смысла. Смысл, согласно Эпштейну, не может существовать и выражаться в статическом состоянии, соответственно и связанная с ним фотогения: "До сегодняшнего дня я еще ни разу не видел чистой фотогении на протяжении целой минуты. Следовательно, нужно признать, что она подобна искре, она является исключением <... >. Фотогения спрягается в будущем и в императиве. Она не признает состояния" (с. 94). Все это также связано с эпштейновским пониманием кинематографического времени, о котором речь пойдет ниже. В данном случае отметим лишь то, что фотогения и смысл возникают на почти неизмеримо минимальном отрезке времени. Они не имеют длительности и развертки. Крупный план также отсекает значимый объект от контекста, изолирует его в пространстве. "Крупный план ограничивает и направляет внимание" (с. 98), - пишет Эпштейн, к тому же он полностью концентрирует внимание в зрении. Теоретик называет кино "искусством моночувства" - зрения. "Кино, - указывает он, - создает особый режим сознания, режим, ориентированный на одно чувство" (с. 99). Следствие этого - резкое усиление эмоционального переживания, направленного в этот единственный чувственный канал. В результате возникает мощная аналитическая обработка мира, рассечения действительности на значимые, фотогенические элементы, ограниченные во времени (сведенные к мгновению), в пространстве и в объеме чувственного восприятия (сведенные единственно к визуальному). В статье 1922 года "Осуществление детали" ("Синеа", 17 марта 1922) Эпштейн утверждает: "Разложение факта на его фотогенические элементы является важнейшим законом кино, его грамматикой, алгеброй, порядком" (с. 105).

Но это аналитическое разложение мира на фотогенические фрагменты является фундаментальной процедурой в процессе формирования киноязыка, подобно всякому языку невозможного без единиц, элементов.

В эссе "Золотой язык" ("Ла ревю мондиаль" N 23, 1 декабря 1922)

Эпштейн описывает киноязык как универсальный язык человечества, утерянный при вавилонском столпотворении. Этот новый язык возникает вне слов, через "детали", "укрупнения", "деформации". Все эти детали, произнесенные одновременно вне слов, пробуждают слова у их корней и даже до слов, пробуждают те чувства, которые им предшествуют" (с. 143).

Из этой способности киноязыка пробуждать некие первичные, дословесные чувства Эпштейн делает далеко идущие социально-утопические выводы. Но в теории Эпштейна не столько интересна утопия будущего единения народов, проявления национальной души и т. д. -чрезвычайно распространенная в десятые-двадцатые годы, - сколько сама логика обоснования нового языка, его лирософская основа.

Связь фотогении с крупным планом отражает более общую зависимость фотогенического от пространства-времени. Эту зависимость Эпштейн подчеркивает неоднократно, в том числе и давая определения фотогеническому феномену. В лекции 1923 года он заявляет: "Фотогенический аспект есть результирующая переменных пространства-времени. Это важная формула. Если вам нужен более конкретный ее перевод, то вот он: некий элемент является фотогеническим, если он одновременно перемещается и изменяется в пространстве и времени" (с. 120). В ином месте теоретик пишет о "важнейшем ключе к фотогении: одновременной подвижности в четырех измерениях пространства-времени, подвижности применительно не только к внешнему аспекту вещей; это также ключ к самой глубинной кинодраматургии" (с. 121).

Мобильность в пространстве реализуется многообразно - через множественность точек зрения, через текучую "мимическую" подвижность крупного плана, через самые многообразные динамические аспекты мироздания. Подвижность во времени - через мгновенность "фотогенических вспышек". (Укажем, что Эпштейн опирается на весьма специфическую концепцию художественного времени, отчасти идущую от Канта, отчасти от Бергсона). Выше мы уже отмечали, что, согласно Эпштейну, вещь, данная в эстетическом восприятии, существует вне вре-

мени. Это связано также и с тем, что для теоретика "времени в себе не существует вовсе" (с. 107). Существует лишь настоящий момент, но он неизмерим, поскольку он "не имеет времени".

Единственное доступное нам время - время психологическое, протекающее внутри нас. Это чувство времени дается нам от рождения и является именно *чувством.* Однако до нашего сознания это чувство времени доводится благодаря воспринимаемой нами последовательности явлений. Явления лишь проявляют чувство времени, но не конституируют его непосредственно. В восприятии чувство времени играет существенную эстетическую роль, так как оно примешивается к нашим воспоминаниям и "воздействует на весь мнезический и криптомнезический багаж индивида, это время может восприниматься и рассматриваться сквозь призму общих изменений, которые оно вносит в область чувства. В таком контексте психологическое время выступает уже не как чувство, но как определенная вариация чувства, чувство второго порядка" (с. 109). Именно с этой вариативностью чувства и связано ощущение быстроты протекания времени. Чем разнообразнее испытываемые зрителем чувства, тем быстрее работает внутренний хронометр, тем быстрее бегут события и функционирует мысль. Ускорение психологического времени является важным условием превращения фильма в подобие сновидения, метафоризациии кинотекста, смешения объективного и субъективного и в конечном счете конституирования киноязыка. И отсюда также — характерная для Эпштейна апология быстрого монтажа, стимулятора смены "чувств", ускорителя внутреннего времени.

Нельзя не признать, что сама концепция киноязыка в таком фотогеническом контексте весьма своеобразна. В каком-то смысле киноязык у Эпштейна приближается к традиционному пониманию языка, особенно там, где он ищет элементы, изолирование, семантическое наполнение фрагмента и т. д. При этом, однако, Эпштейн не устанавливает прямых аналогий с языком. В одном из своих эссе Эпштейн сравнивает киноязык с древней пиктографической иероглификой - исключительно популярное в двадцатые годы сравнение, - но делает это своеобразно. Он

пишет о том, что кино "это язык изображений, похожий на иероглифы древнего Египта, чью тайну мы не знаем, и даже не знаем того, чего именно мы не знаем об этом языке" (с. 138). Речь идет о пиктографии, не пригодной для членораздельной коммуникации. Это анимистический язык без ясного сообщения. Показательно, что конституирование языка идет по пути вычленения и акцентировки изменчивого, исчезающего, по пути раскачки ясных структур до состояния сновидческой "темноты". В каком-то смысле можно говорить о том, что для Эпштейна фотогения - это условие формирования языка, глубоко противоположное всему логическому и вербальному. Это немота, предполагающая язык, но вовсе не ждущая своего преодоления новым словом. Современный английский исследователь Пол Уиллемен даже считает, что у Эпштейна "фотогения отсылает к неизречимому в его отношении со зрением и действует через активацию фантазии в зрителе, не способном к ее вербализации" [40].

Французский исследователь Андре Лабард считает, что сущность эпштейновской фотогении может быть сведена к трем компонентам: крупному плану, движению и дисбалансу (то есть принципиальному нарушению статического равновесия) [41]. В каком-то смысле это определение верно, однако оно сводит фотогению к частным элементам, в то время как ее значение шире. В 1926 году Эпштейн выпустил еще одну книгу по кинотеории - "Кинематограф, увиденный с Этны", где в значительной мере сосредоточился именно на определении фотогении. "Что такое фотогения?" - спрашивает он и отвечает: "Я называю фотогеническим любой аспект вещей, существ и душ, который умножает свое моральное качество через кинематографическое воспроизведение. Тот же аспект, который не приумножен кинематографическим воспроизведением, не является фотогеническим и не относится к киноискусству" (с. 137). Вспомним уже цитированное определение лирософской каббалистики: "... каббалистическое представление научного понятия всегда прибавляет к абсолютному значению, которое мы будем называть научным, аффективное значение, которое мы назовем знаковым".

Моральная прибавка фотогении - это и есть аффективное, знаковое значение, это есть прибавка не вербализуемого языкового значения к объективному, физическому существованию вещи. И далее Эпштейн перечисляет все те аспекты, которые подвержены приумножению на экране. Это крупный план, движение и "языковость", хотя Эпштейн и не называет ее впрямую. Языковость в контексте магического, анимистского языка, о котором говорит теоретик, - это способность вещи а существа приобретать личностность, индивидуальность, единичность на экране. Речь идет о способности кинематографа к индивидуализации общего, родового, безличного - а это и есть переход от "научного понятия" к "аффективному значению". Именно в таком контексте, на наш взгляд, и следует в конечном счете трактовать все основные фотогенические аспекты - изменчивость, движение, крупный план, взгляд с разных точек зрения не только создают активный квазилингвистический фон, в который погружается вещь или существо на экране, но и бесконечно индивидуализируют их.

И, наконец, следует подчеркнуть, что индивидуализация, о которой идет речь, имеет у Эпштейна некий сверхнатуралистический характер (не случайно Эпштейн любил вспоминать термин Аполлинера "сверхреализм" или "сюрреализм"). Индивидуальность вещи или существа в окружающем нас мире для художника недостаточно велика, она усиливается магической работой объектива. Теоретик пишет о том, что эффекты искусства "выходят за рамки сходства вещей. <... > Разве не заслуживает внимания тот факт, - пишет он, - что на экране никто не похож на самого себя? Что на экране ничто не сходно с собой? Любая индивидуальность здесь возникает, обогащенная иными чертами, не знакомыми глазу человека" (с. 184). Эта сверхнатуралистическая индивидуализация является основой возникновения киноязыка. Как и всякий язык, по мнению Эпштейна, он возникает тогда, когда номинативная стадия преодолевается, когда значение слова разрушается надстраивающейся над ним речью. Это "снятие" слова речью, о котором немало написано современными лингвистами, является подлинной моделью эп-

штейновского киноязыка, также отменяющего "словесное" значение образа поэтической речью кино.

Эту сторону фотогенического феномена позже тонко почувствовал Б. М. Эйхенбаум, окрестивший описываемую Эпштейном стадию становления кинозначения - заумью [42].

Как видим, теория Эпштейна совершенно оригинальна и в своей основе почти не связана с концепцией Деллюка. Более того, теоретические достижения Эпштейна в значительной степени связаны как раз с переворачиванием той эпистемологической базы, на которой находился традиционалист Деллюк. Деллюк все еще целиком зависим от старой эстетической проблематики: категорий красоты, природы, интеграции единичного в целое. Эпштейн изначально трансформирует эту проблематику самым радикальным способом. Уже в своих ранних работах, в которых он исследует основы человеческого познания, он стремится преодолеть традиционную для сознания XIX века тенденцию к всеобщему, закономерному. Так он определяет основные категории геометрии (круг, угол и т. д.), являющиеся классическими воплощениями всеобщего, как нечто данное нам в чувственном восприятии, как нечто возникающее из индивидуальной интуиции. Эстетическое для него - как раз не всеобщее, идеальное, закономерное, но индивидуально и инстинктивно чувственное.

Таким образом, с самого начала Эпштейн отказывается от старой эстетики, как тенденции к выявлению в акцидентном идеала, закона красоты. Именно этот радикальный разрыв с традиционными эстетическими постулатами, разделяемыми Деллюком, и позволяет ему переформулировать категорию фотогении и гораздо ближе Деллюка подойти к собственно кинотеории, как мы ее понимаем сегодня.

В результате Эпштейн, по существу, создает теорию киноязыка, как теорию единичного, акцидентного, неповторимого, как смысла, ре-

ализуемого в "мгновение" через сдвиг, деформацию, подвижность. Когда позже Эпштейн также обратился к пиктографической модели для создания собственной теории киноязыка, он, в отличие от Эпштейна, будет искать в пиктографии всеобщее, понятие. И проявит себя большим традиционалистом, чем его предшественник.

В своей рефлексии Эпштейн значительно опередил свое время, предвосхитив новые языковые теории, возникшие в шестидесятые годы и связанные с грамматологией Жака Деррида, с семантическими теориями Жиля Делеза. Эпштейн работал в области кинотеории всю свою жизнь. В период звукового кино им были созданы такие книги, как "Фотогения невесомого" (1935), "Разум машины" (1946), "Кинематограф дьявола" (1947), "Дух кино" (1946-1949). В этих работах усилился мистический подход к пониманию фотогении, что постепенно привело к интеллектуальной изоляции теоретика. В значительной мере мистицизм Эпштейна связан как раз с особым акцентом на интуитивно-индивидуальное в киноязыке, постижение которого становится как бы итогом некоего мистического опыта. В "Кинематографе дьявола" кино как искусство безостановочного движения противопоставляется божественному искусству статики, повторения, по существу искусству традиционного представления о красоте.

В своей мистической доктрине Эпштейн неожиданно сближается с великим мистиком театра Антоненом Арто, также стремившимся строить язык театра как своеобразную иероглифику индивидуального, вступающую в противоречие с устойчивым значением божественного слова. Деррида заметил по поводу концепции Арто, что Бог возникает там, где есть повторение. Повторение — это основа знака, фундамент его стабильности, оно обязательно отсылает к прошлому. Стремление сказать слово "впервые", отказаться от повторения, от прошлого, от Бога, восстановить настоящее во всей своей полноте - таков утопический проект Арто. Значение в его языке - не результат повторения, но результат чистого различия. "Повторение *сводится* к негативности, оно собирает и сохраняет прошедшее настоящее как идеальность. Истинно всегда то,

что поддается повторению. Неповторяемость, полное и необратимое самопроявление в тот единственный раз, который потребляет настоящее, должны положить конец пугливой дискурсивности, неотвратимой онтологии, диалектике... " [43].

Стратегия Эпштейна аналогична. Идеальность и истинное - это наследие старой эстетики - бесповоротно отвергаются. Язык кино задается как язык данного момента, как настоящее, отрицающее время. Язык этот целиком располагается в сфере различия - деформации, становления, метаморфозы. Иероглиф Эпштейна становится непроницаемым иероглифом, не имеющим прошлого, прецедента, существующим вне сферы повторения. Смысл располагается не в прошлом, а на самой поверхности вещей в моменте некоего поверхностного события. Эпоха, когда Эпштейн писал свои работы, была еще не готова к восприятию такой концепции языка, парадоксальным образом возникающей из загадочного понятия фотогении, из романтической мистики говорящей природы.

Иные, но не менее содержательные подходы к проблеме видимого мира на экране были разработаны немецкоязычными авторами, для которых вопрос о семантическом потенциале тела, вещи, пейзажа в кино оказался центральным. Их теориям посвящена заключительная и большая часть этой книжки.

Глава III "ВИДИМЫЙ ЧЕЛОВЕК"

Немецкоязычная киномысль (Германия, Австрия, Швейцария) раннего периода, несомненно, является одной из самых богатых. Ее история своеобразна хотя бы в силу изоляции Германии и ее союзников во время первой мировой войны. Эта изоляция во многом предопределила особый путь немецкой киномысли, с одной стороны, обеспечивший своеобычность киноконцепции "классиков" Веймарского периода, а с другой стороны - превративший раннюю немецкую кинотеорию в "тупиковую ветвь" мирового киноведения.

Парадоксальным образом интерес немецкоязычной киномысли заключается для нас сегодня именно в том, что выбранное ею направление почти абсолютно игнорировало те проблемы, которые постепенно выдвинулись в качестве доминирующих в последующем киноведении. Я имею в виду весь комплекс проблем, связанных с монтажом как основой киноязыка. В немецкоязычном регионе внимание мыслителей постепенно сосредоточилось на актере как основном носителе кинематографических смыслов. Актер, по существу, превратился в модель кинематографической семантики.

Попытаемся проследить своеобразную логику развития немецкоязычной киномысли.

Среди тех, кто наиболее активно писал о кинематографе в 1913-1914 годах, выделялся *Карл Бляйбтрой* (1859-1928), работавший сначала в Германии, а затем в Швейцарии. Он опубликовал целую серию статей о кино - первоначально в журнале "Кинема" (1913), затем в цюрихском еженедельнике "Ди Эре" (1913-1914). Бляйбтрой обладал способностью переживать кино как саму действительность, а может быть, даже как нечто еще более реальное, чем сама реальность. Причастный к раннему натурализму, критик не хотел видеть на экране ничего, кроме реальности: "В фильме мы хотим видеть непосредственно природ-

ную, а не фантастически аллегорическую правду" [1], - требовал он. И он обнаруживал эту правду в нравившихся ему фильмах, даже если это были авантюрные сказки: "Прежде всего, здесь нет больше никакой игры, которая всегда присутствует в театре, это подлинная правда - неописуемая" [2].

Неописуемость, несводимость к слову, к привычным рамкам художественного текста выступает как критерий подлинности, правдивости кино. Бляйбтрой в этой оценке не одинок. *Карло Мирендорф* в нашумевшей книжке "Если бы у меня было кино" (1920) буквально повторяет цюрихского критика: "Итак, фильм является действительностью. Действительностью. Он расширяется до бесконечного, безграничного горизонта" [3]. Не следует считать, что критики не замечали кинематографической условности, но в самом ее характере виделось нечто, далеко выходящее за рамки искусства, художественного текста. Бляйбтрой замечал: "Киноперсонажи, как бы невероятно это ни звучало, действуют жизненней, чем живые люди на сцене, а потому все, что не соответствует жизненной правде, здесь гораздо сильнее бросается в глаза" [4]. В конце 20-х годов Томас Манн также отмечает особую повышенную жизненность кинематографа в контексте его условности: "Это не искусство, это жизнь и действительность, и она действует через свою движущуюся тишину..."[5]. Манн объясняет свою позицию. Кино - не искусство, ибо искусство для него - это "холодная сфера", в которой дух обретает формальное бытие, это сфера формообразования, стиля и т. д. Кино же, в отличие от театра, - "горячая сфера", и благодаря своей бесстильности, бесформенности (по выражению Мирендорфа - "расширенности до бесконечности") оно, будучи миром "живых теней", гораздо непосредственней касается жизни. Говоря о театре, Манн отмечает, что его декорации рассчитаны на "духовный иллюзионизм" — они относятся к области просчитанного, стилевого. В кино вместо декораций - сама природа: воплощение бесстильного.

Нам еще предстоит коснуться вопроса о стиле в кино. Отметим сейчас эту важнейшую предпосылку, характерную для многих немец-

коязычных теоретиков (хотя, конечно, не только для них): кино при всей своей условности (движущиеся немые тени) непосредственно входит в сферу действительности, отражает ее так, как это еще не удавалось иным искусствам.

Эта идея осмысливалась в двух по видимости противоположных, но по существу достаточно близких направлениях. Первое связывало кино с формами современной жизни, второе отводило ему область мечты, грез, фантастики. Эти универсальные для всей ранней киномысли мотивы требуют, однако, более детального рассмотрения.

Одна из первых модернистских апологий кинематографа принадлежит *Карлу Гансу Штроблу* (1877-1946), плодовитому автору более семидесяти романов и повестей, первоначально работавшему в области "готической фантастики" в стиле, близком классику этого жанра - Гансу Хайнцу Эверсу. Показательно, что "фантаст" Штробл в статье 1911 года "Кинематограф" связывает новое искусство не со сферой грез, а именно со сферой урбанистического модернизма. Штробл видит в кинематографе идеальное зрелище индустриальной эпохи, отрицающее наследие античного театра или оперу Вагнера. Штробл называет кинематограф "автоматическим буфетом зрительного наслаждения", обслуживающим после тяжелого трудового дня усталые толпы работающих. Он пишет о том, что современность не имеет больше специализированного "органа для производства идиллий", место которых занимает галопирующее, нервное зрелище, выражающее сам дух повседневности. Движения людей в кино "укорочены" и напоминают движения кукол. Но сама эта нервическая укороченность телесных движений делает кинематограф "экстрактом событий, стенограммой жизни, упорядоченной и обстриженной действительностью" [6]. Штробл противопоставляет кино деятельности поэтов, художников, стилистов и провозглашает его искусством масс, направленным против чтения и культа слова. Кино воспитывает иной тип мышления - несловесный - и уже этим приближается к действительности.

В 1913 году экспрессионист *Вальтер Хазенклевер* (1890-1940) в

статье "Кинематограф как воспитатель" развивает намеченные Штробдом акценты. Согласно Хазенклеверу, отличительной чертой кинематографа является его могучая активность, выражающая дух современной жизни. Активность эта связана с повышенной "скоростью в выражении духовных процессов", полностью преобразующей процесс мышления. Для автора "Кинематографа как воспитателя" кино "не является искусством в том смысле, в каком это слово относится к театру, оно не есть стерилизованная духовность, а потому оно не является мыслью" [7]. Это положение очень важно. Свойство кинематографа, связующее его с современностью, укоренено в повышенной динамике развертывания текстов, превышающей "нормальное" течение мысли. По существу, для Хазенклевера воздействие кинематографа подобно воздействию гипноза, которое приводит к "распространению человека вовне". Кинематограф оказывается единственным на сегодняшний день средством распространить человеческую чувствительность на всю поверхность земли, он является последним средством отражения в нас внешнего бытия, царящего в мире хаоса, по отношению к которому в процессе этого отражения человек дистанцируется. По существу, кинематограф для Хазенклевера - важнейшее и последнее средство обретения человеком образа реальности и себя в этой реальности. Но тот факт, что это отражение происходит помимо мысли на неинтеллектуальном, чувственном уровне расширенного гипнотического отражения бытия, имеет чрезвычайно существенные социальные последствия: "... его (кинематографа - М. Я.) современность выражается в том, что он в состоянии, хотя и иным способом, примирить между собой идиотов и людей духа, каждого на основе его духовной структуры" [8]. Только отрицание мысли, как традиционной основы человеческого сознания, позволяет добиться своего рода равенства людей, преодолеть биологическую основу социального расслоения. Политические утопии, связанные с кинематографом, получают особенно большое распространение в двадцатые годы, хотя в них обнаруживается много общего с текстом Хазенклевера 1913 года в самой логике постановки вопросов. Одним из наиболее значительных в ряду

таких политических манифестов было уже упомянутое эссе Карло Мирендорфа. Хазенклевер пришел к своей социальной философии кинематографа через практику экспрессионистской драматургии с особенно выраженным у него экстатическим и мистериальным элементом, как раз и направленным на преодоление интеллектуального в особых гипнотических формах выражения. *Мирендорф* (1897-1943) пришел к своей киноутопии через радикальную политическую деятельность. Уроженец Дармштадта Мирендорф, философ, профсоюзный деятель и активный социал-демократ, внес в свой манифест дух романтической революционности. Он начинает с того, что провозглашает кинематограф "паноптикумом" в этимологическом понимании этого слова. Кино искусство тотального, всеохватывающего зрения, противостоящее слову. Оно знаменует эпоху конца литературы. Нравственная, "хорошая" литература, по мнению автора, сегодня безнадежна, она превращается в макулатуру. Это превращение связано со стертостью, вялостью слов, заношенных, опустошенных культурой. "Конец культуры" предопределяет и конец театра. Человек не может более "слушать" театр, он может только смотреть его. Мир прошлого был построен на слове, но сегодня он немеет. "Человек уже лишь проглядывает газету, немой, беззвучный язык знаков передовицы. Человек слышит глазами. Он теряет внутреннее зрение, слова становятся схемами. "Дерево", - "Лошадь", - "Небо" - эти слова уже больше не вспыхивают. Его ухо глохнет. Человек воспринимает мир отныне только глазами" [9]. Эта паноптическая культура приводит к возникновению нового сознания. Кино отражает сознание масс, демоса.

Недостаток кинематографа сегодняшнего дня заключается в том, что он все еще копирует старые искусства и в этом внешнем копировании становится носителем буржуазного китча. Но по своей природе кино уходит корнями в дикую первобытную стихийность, характерную для демоса. Своей стремительностью, энергетикой, скоростью, "турбулентностью", как выражается Мирендорф, кино очистится от культуры буржуазного китча, но для этого оно должно следовать своим особым имма

нентным законам.

В том разделе, где Мирендорф излагает киноонтологию, его трактат становится особенно содержательным. Раздел начинается характерной фразой: "Только видимое имеет значение в кинематографе". Далее следует апология *видимого,* внешнего, зримого: "Драматическое должно стать зримым. Видимое становится поверхностью. <... > Костюм превращается в важнейший козырь" [11]. Такого рода рассуждения мы позже обнаружим у многих аналитиков. Приравнивание видимого внешнему - один из фундаментальных постулатов немецкой киномысли немого периода. Мирендорф указывает, что объектив обладает способностью "объективировать" мир, превращать его в чистую поверхность вещей. И эта поверхность оказывается маской, как бы налагаемой кинематографом на весь зримый универсум. Под видимым, маской мир задается как тайна. Фильм превращается в своего рода детектив, который разгадывается с помощью сложной системы укрытых в фильме противоречий. Знаками внутренней сущности мира являются жесты, движения, выдающие суть вещей. Но эти жесты (речь идет в том числе и о "монологах", жестах неодушевленных предметов) носят противоречивый характер: "То, в чем клянется рука, выдает нога", [12] - пишет Мирендорф, лицо говорит одно - спина другое: "лицом честный, спиной - проходимец". Эта система противоречий позволяет зрителю, как детективу, вскрывать то, что скрывается за маской, за видимостью. Кинематограф тем самым становится не только маскированием сущности мира, но и его демаскированием, срыванием ложных личин. В этом смысле кинематограф оказывается гораздо более сильным средством социальной критики, чем литература, не имеющая области видимого, как области борьбы видимого и сущностного.

Философская эстетика Мирендорфа толкает его к неожиданному для 1920 года предвосхищению диалектического контрапункта и, по существу, к интуитивному предощущению монтажного метода. Он, скажем, пишет о борьбе между демоническими глазами персонажа и слащавой музыкой сопровождения как источнике смысла, значения. Но все

же основное направление мысли Мирендорфа толкает его в сторону утопических социальных выводов, иногда далеко не ортодоксальных.

Утверждая стихийную, "демосную" основу кинематографа, теоретик заверяет, что кино по-своему, через тотальную паноптичность. преодолевает классовые различия киноаудитории. Но "настоящая революция начинается по ту сторону классовой борьбы", [13] - заявляет он, - в сфере культуры и мышления. Кино же превращается в могучее оружие нового сознания, способное преобразить мир. Автор призывает создать десять тысяч фильмов против капитализма, "миллион пятиминутных манифестов", способных опрокинуть несправедливое общество. Мирендорф считает, что кино знаменует собой конец национализма, конец вавилонского столпотворения языков и установление нового универсального языка, способного объединить человечество. Он завершает свою небольшую книгу экспрессионистским экстатическим видением нового мира, где люди в молчании читают "кинокниги", от которых зависит судьба мира.

Близость Мирендорфа экспрессионистскому мироощущению даже в самых радикальных "фразах" его социальной утопии становится особенно очевидной, если сопоставить "Если бы я имел кино" с декларациями видного поэта-экспрессиониста Ивана Голля, который в том же 1920 году опубликовал свой манифест "Кинодрама". *Голль* (1891-1950) - лотарингский поэт и драматург, писавший стихи и по-французски и по-немецки, уже в 1914 году опубликовал сборник стихов "Фильмы". Идея, будто стихи нужно делать подобными фильмам, коренится все в том же убеждении о конце слуховой эры и начале эры зрительной. Несколько позже, в 1924 году в своем "Манифесте сюрреализма" Голль писал: "До начала 20 века ухо господствовало над качеством стиха: ритм, звук, метр, аллитерация, рифма—все это предназначено уху. В 20 веке победил глаз, мы живем в столетие фильмов. Все больше и больше мы выражаем себя через визуальные знаки. Скорость обозначает сегодня качество" [14].

"Кинодраму" Голль начинает с утверждения, что в искусство

подобно радию или озону проник новый элемент - движение. Этот элемент опрокидывает все законы художественной статики, смешиваем некогда независимые друг от друга пространство и время, приводя к смешению видов и жанров искусства. Воплощением движения является кино, переплавляющее в своем динамическом тигле некогда автономные сферы искусства: "Фотография эпична. Движение драматично", кино сплавляет в себе то и другое, превращаясь в "движущуюся поэзию"[15]. Эта супердинамическая система в итоге производит синтез и игру *противоположностей* - главные смысловые механизмы нового суперискусства. Эта игра захватывает все более широкое сферы бытия, постепенно распространяясь на весь мир. Голль воображает картину, в которой художники спускаются со своих чердаков, где они ранее предавались индивидуалистическому творчеству, чтобы влиться в эту всеохватывающую, всемирную игру. Он кончает свой текст пророчеством о кино, как грядущем соборе человечества, подобном соборам средневековья. Этот финал является явным отголоском "готического ренессанса", характерного для немецкого экспрессионизма (Воррингер, А. Бене и др.).

Для Голля кино является составной частью общей эстетической программы, которая должна реализоваться в создании нового "сверхреалистического", "сюрреалистического" искусства. Одновременно с развитием кинематографа театр также должен выработать принципиально новый вид зрелища — "сверхдраму", которая по своим эстетическим качествам чрезвычайно близка кинематографу в описании Мирендорфа. "Сверхдрама" является способом обнаружить смыслы вещей, смыслы, которые лежат за поверхностью подобно царству теней. Лучшим способом такого обнаружения является укрупнение физических реалий, которое в кино достигается крупным планом, а в театре *маской.* По существу маска - является "основным законом театра", "первым его символом". Маска у Голля, как и у Мирендорфа, создает многослойность смыслов. Сцена должна работать не с реальной жизнью, но с "вещами за вещами", являющимися сферой "сверхреального". Маска принадлежит сфере архаического и детского сознания, а искусство именно и призвано

осуществлять регрессию на стадию детского сознания. Голль призывает актеров прибегать к "физиогномическому преувеличению", к созданию гипертрофированных масок. При этом Голль понимает маску очень широко. Он указывает: "Граммофон - это маска голоса"[16]. Таким образом, техническая репродукция возводится в разряд средств, придающих реальности искомый маскообразный характер. В этом контексте киноизображение также может читаться как маска, организующая многослойность сверхреальности. В социальной перспективе маски сверхреальности - способ борьбы с "капиталистическим карнавалом", средство постижения реальности, как она есть. В 1921 году Голль в одном из своих манифестов декларирует: "Мы хотим сорвать убогую маску капиталистического карнавала с вашего лица... "[17]

Голль и Хазенклевер принадлежали в своем творчестве немецкому экспрессионизму. Идеология "левого" экспрессионизма отчетливо прочитывается в их работах. К числу экспрессионистских кинотеоретиков принадлежит и поэт, автор многих стихотворных сборников *Рудольф Леонард* (1889-1953). В 1919 году в цикле сонетов "Театр" он опубликовал "Киносонет", декларативно вводя кинематограф в свою поэзию. В историю кино Леонард вошел прежде всего как автор сценария фильма Г. В. Пабста "Дневник падшей" (1929). Леонард был тесно связан с Хазенклевером, по чьему приглашению в 1927 году он переехал в Париж. В своем романе "Заблуждение и страсть" Хазенклевер вывел Леонарда под именем Людвига. Закономерна близость воззрений Леонарда на кино идеям иных экспрессионистов. С сентября 1920 года по декабрь 1921 года поэт публиковал в периодическом издании "Ди Нойе Шаубюне" (там же, где печатал свои манифесты Голль) работу под названием "Заметки об эстетике и социологии фильма". В этой исключительно содержательной работе - много уже знакомого нам, но многое предстает в новом, неожиданном свете.

Леонард с удивлением констатирует, что кинематография стала третьей по величине индустрией Германии. Таким образом, "треть" всех производительных сил народа отныне трудится на создание грез,

игры. Этот поразительный игровой порыв народа, облекающийся в индустриальную форму, по мнению Леонарда, предвосхищает наступление посткапиталистического общества. Сама система индустриализации игры, где "рабочий, парикмахер и режиссер" являются единым коллективным соавтором фильма, обозначает новый этап в культуре.

Леонард пытается пойти дальше этих первоначальных констатации. Коллективный характер индустриальной киноигры вытекает и из самой онтологической сущности кинозрелища. Исследователь противопоставляет кино театру, роману и эпосу, обнаруживая в нем совершенно новую форму драматургии: "Фильм это последовательность изображений. Его действие изначально придумано в картинах. Он движется не поступками и не судьбами, но - изображениями. Его динамика, может быть, сильнее, чем в иных художественных формах, но она пассивна. Это *динамика* анонимной силы" [18].

Это положение принципиально. Действительно, в театре (или даже в романе) герой обладает как бы весом своего физического присутствия, происходящее с ним мотивировано его судьбой, - его действиями. В кино появление и исчезновение героев целиком зависит от прихоти монтажа, от движения склеек и монтажных швов. Кино создает странное ощущение, что в нем первична не судьба и не психология человека, но загадочный порядок движения картин. Своеобразный характер причинно-следственных связей, управляющих движением фильма, резко влияет на статус психологии в кино. Внутренняя психология в таком контексте отходит на второй план, вперед выдвигается некая особая "внешняя" психология, приобретающая свойства телесности и тем самым приближающаяся к примитивным формам сознания. Для Леонарда идеальные киносюжеты - это Робинзон, Кожаный чулок или история ирокезов. В этом погружении в первичное, в приближении к источникам самой жизни, в анонимности силы, приводящей фильм в движение, Леонард видит окончательную победу коллективного-игрового и бесповоротный разрыв с традиционными формами культуры — драматическим, эпическим, романным. Кино ознаменовывает конец книги. В игре актеров все

более явственно проступают доисторические черты, метафизическое рушится, и на его месте возникает новый баланс сил, основанный, как и у прочих рассмотренных нами авторов, на борьбе противоположностей. Это борьба между новизной, актуальностью и вечностью, которая воплощена в глубинном конфликте кинопоэтики — конфликте между движением и покоем. Леонард даже пишет о конфликте судорожной неподвижности и пляски святого Витта.

Однако и пароксизм движения и полная обездвиженность предполагают одно фундаментальное качество - вынос игры на "поверхность", на плоскость, которую Леонард называет "главной проблемой киноактера и режиссера" [19]. Этот вынос на плоскость связан с ориентированностью актерского тела не на зрителя, но на *объектив,* который является идеальным коллективным, пассивным зрителем. Он абсолютно беспристрастен и создает собственное особое пространство. Оно больше чем пространство сцены, и оно площе, оно все спроецировано на плоскость. Актерская игра, адекватная объективу, обладает способностью превращать события в фильме в поток картин, но для этого действие должно быть спроецировано на плоскость, вынесено вовне. Из этого процесса, по мнению Леонарда, вырастает росток нового коллективного искусства, которое отражается на всей окружающей среде, например, порождает плоскую архитектуру. Леонард считает, что высшим мастерством киноактера является его способность одним лицом, а не фигурой, сыграть горбуна. Такая игра, по Леонарду, должна быть плоской, поверхностной. Горб — это натянутость поверхности тела, которая может быть выражена лицом.

Но дело не столько в самой механике игры поверхностей, сколько в ее глубинном теоретическом содержании. Ведь именно такая игра гарантирует кинематографу новый тип драматургии - драматургии движущихся картин. Леонард формулирует любопытный критерий качества фильма: "Хороший фильм, позволяющий логической цепочке чувств протекать сквозь смену изображений, не может быть пересказан" [20]. В этом определении нет ничего удивительного. Если драма строится на

поступках и судьбах, то она передается словесным рассказом, но если логика движения текста иная и она основана на сцепке картин, то действует она на ином, ненарративном, суггестивном уровне, который, вызывая поток эмоций, блокирует словесный пересказ. Именно в этом видится теоретику близость кинематографа первобытной культуре.

Отсюда вытекает леонардовская критика традиционного повествования в кино. Теоретик, например, подвергает критике детектив, так как последний не оставляет поля для зрительской фантазии и (что, конечно, важнее) весь основывается на культе поступка, действия. Леонард отмечает, что в кино важен не сам поступок, а способ его осуществления, в детективе - не столько убийство, сколько тот жест, который его сопровождает и придает ему суггестивную силу правдоподобия. Таким образом, *видимость* оказывается гораздо важнее действия. "Видимость всегда вызывает доверие - и на этом покоится персонализм фильма" [21], - заявляет Леонард, имея в виду под персонализмом индивидуальную неповторимость киномира. Таким образом, Леонард на всех уровнях утверждает примат *видимого, внешнего, плоскостного, поверхностного.*

Примат видимого приводит Леонарда к весьма своеобразному определению кинематографа как вида искусства. Аналитик ссылается на предложенное Гете в его заметках к "Западно-восточному дивану" членение поэзии на три "природных формы": эпос, лирику и драму - и определяет кино как новую "природную форму" искусства - перенос поэзии в живопись, в изобразительное. Однако кино - искусство движения, и поэтому оно оказывает на живописное пространство своеобразное воздействие. В качестве модели изобразительного пространства Леонард берет некое подобие фриза, "в котором не должно быть ни одного пустого места". Речь идет об идеально плоском, почти орнаментально заполненном изображении.

Движение в живописной плоскости для своего осуществления требует пустоты: "Плоскость фильма не должна быть заполненной, она должна оставлять место для движущихся линий. Ошибка, которая тем

больше, чем чаще она встречается, - это переполнение киноизображения. Пространственная интенсивность сцены заключается в ее максимальной пустоте, поверхностная интенсивность изображения - в его максимальной полноте" [22]. Киноизображение, будучи плоским, но нуждаясь в пустоте, создает особый тип интенсивности, основанный на актуализации глубины и ритме движения. Эта пустота в плоскости способствует также искривлению линий в пространстве фильма. Все это создает дополнительную систему противоречий и противоположностей: между неподвижностью и движением тела, пустотой и наполненностью.

Леонард не случайно ссылался на Гете в своих рассуждениях. Его размышления находятся в прямой зависимости от усилий Гете и Шиллера к вычленению некоторых чистых, архетипических форм поэзии и борьбы с их "вульгаризирующим" смешением. Между прочим, уже у Гете можно обнаружить рассуждение о том, каким образом некогда идеальная форма плоского рельефа трансформируется, углубляясь под воздействием чужеродных влияний: "... у древних барельеф представлял собой не слишком выпуклое произведение, плоское и изящное обозначение некоего сюжета на ровной поверхности; однако человек не мог остановиться на этом, и вот рельеф начинает наполовину, а затем и полностью выдаваться над плоскостью, обособляются члены тела и целые фигуры, появляется перспектива, изображаются улицы, облака, горы и пейзажи... " [23]. Описанный Гете процесс очень походит на метаморфозы плоскости в кино в представлениях Леонарда.

В своих размышлениях о псевдоживописном пространстве фильма Леонард ссылается на Вилли Хааса, которого он называет "одним из лучших практиков кинотеории". *Хаас* (1891-1973) сегодя мало известен как теоретик, хотя он много писал о кино, был активным сотрудником "Фильмкурир" после первой мировой войны, а с 1925 года вместе с Э. Ровольтом был издателем известного еженедельника " Ди литерарише Вельт". В историю кино Хаас вошел прежде всего как сценарист таких фильмов, как "Горящее поле" (с Т. фон Гарбоу) Мурнау и "Безрадостный переулок" Пабста. Хаас принадлежал кружку пражских экспрессионистов - Франца Верфеля, Макса Брода и др. Закономерно, что именно он был издателем "Писем к Милене" Кафки. И хотя Хаас принадлежал иному кругу, чем Хазенклевер, Голль и Леонард, в его работах о кино также обнаруживаются уже знакомые нам мотивы.

Хаас также по-своему связывает кинематограф с современной эпохой. Он исходит из того, что каждое искусство проходит через две стадии развития. Первая стадия связана со становлением специфического "инструмента" данного искусства, она является "ремесленной стадией". Объектом этой предхудожественной стадии является человек. Кинематограф на данном этапе (высказывания критика относятся к 1921 году) проходит этот предхудожественный период, который характеризуется коллективностью и анонимностью творчества. В высшей стадии развития искусства на месте коллективного творца возникает творческий индивидуум, а место объекта-человека занимает объект-универсум, космос. Фильм, пребывая в ремесленной стадии, аналогичен народной песне, "он еще не знает творящего индивидуума, который сражается, побеждает или оказывается побежденным <... >, чисто историческая констелляция имеет докосмический, механический, ремесленный характер... " [24]. Эта стадиальная концепция была высказана Хаасом в 1921 году в статье "Речевая сцена и сцена световых изображений". В том же году в статье "Пола Негри в роли Сафо" критик развивает некоторые из своих принципиальных положений. Мы видели, что кино, пребывая в ремесленной стадии своего развития, как бы не обладает тем духовным потенциалом, который позволяет художественному гению подойти к созерцанию универсума. Кино в силу этого связано с преддуховной, машинной стадией.

Для критика игра идеальной киноактрисы Полы Негри приближается к движению машины (которой можно уподобить механику всякого тела). Но это машинное движение Негри, отражающее современную стадию развития цивилизации, существенно потому, что придает всякому ее жесту понятность, отчетливость. Любопытно, что Хаас противопоставляет игру Негри игре Асты Нильсен - кумира немецких критиков.

Нильсен, для Хааса, - гений, а потому не так интересна, как Негри, ведь именно Негри с ее механической, ремесленной уплощенностью игры - наиболее полное воплощение предкосмической стадии искусства: "Она не гениальна, как Нильсен. Она всегда делает себя одномерно понятной<... >. Нильсен благоуханна, каждый ее образ окружен особым ароматом. Негри не благоухает, зато она логична, последовательна, напряжена, понятна" [25]. Машина Полы Негри основана на "совершенно плоской, широкой, блестящей маске Медузы, которая действует почти фрагментарно, почти примитивно, несмотря на утонченность" [26]. Хаас специально подчеркивает плоский, широкий характер лица Негри потому, что кино - это искусство плоских широких поверхностей, в чем Хаас совершенно не отличается от Леонарда и других. Он и у Нильсен находит ту сущностную, онтологическую для кинематографа плоскостность: "У Асты Нильсен это поверхность вокруг ее огромных, ныне уже почти не существующих глаз"[27]... У Негри "несущая плоскость" иная - это отверстие постоянно механически движущегося рта. Рот - по мнению Хааса -основная "машина" человеческого движения. Таким образом, лицо Негри превращается теоретиком в антропоморфную модель всей кинематографической институции на определенной стадии развития, характеризующейся механичностью и плоскостностью. Как будет видно из дальнейшего, этот подход оказывается типичным для целого направления немецкой киномысли.

Из дальнейших работ Хааса заслуживает внимания и любопытная статья 1926 года "Почему мы любим кино", написанная в виде тезисов и глосс к ним. В этой работе спекуляции начала 20-х годов приобретают оттенок откровенной декларативности. Хаас утверждает, что кино не является "высоким искусством", однако к 1926 году Хаас отказывается от романтического представления о том, что высшая стадия развития искусства связана с творчеством постигающего космос гения. Кино вызывает у нас "не интеллектуальное изумление. Здесь становится отчетливо видным то, что искусство не является высшим устремлением жизни, а художественный талант не является целью мировой истории"[28]. Критик хвалит

кинематограф за то, что его знание не входит в образовательный ценз потому, что никто не может утверждать, что он более образован из-за того, что видел больше фильмов. Хаас даже приходит к парадоксальному мнению, будто кино является фильтром, отсеивающим культуру. Он утверждает, что враждебностью кинематографа искусству объясняется тот факт, что кино не способно экранизировать стихи Гете, Бодлера или Шекспира. Если же в кино снимается "Гамлет", то в фильме остается все, за исключением гения Шекспира. Фильм отфильтровывает искусство: "Фильм приводит искусство к tabula rasa"[29].

Одновременно в тексте Хааса появляется уже знакомый нам мотив "демаскирования", проникновения за личину. Кино вскрывает истинный дух нации за кинематографической маской. Критик, таким образом, формулирует фундаментальное различие между кино и жизнью: "... жизнь не является фильмом, плоскостным феноменом, она обладает вторым планом" [30]. Мы уже говорили о том, каким образом у Мирендорфа оппозиция "плоскость, маска — глубина" лежит в основе всей семантики кинематографа. Иным путем Хаас приходит примерно к той же концепции, хотя он и более декларативно связывает кинематограф с антиинтеллектуальностью, первичным сознанием (примитивность маски Негри), направленностью против рафинированной словесной культуры.

В уже обозначенный круг идей органично вписываются и ранние работы о кино *Зигфрида Кракауэра* (1889-1966). Речь идет прежде всего о двух его статьях "Культ развлечения" ("Франкфуртер цайтунг", 4 марта 1926 г.) и "Фотография" ("Франкфуртер цайтунг", 28 октября 1927 г.). Эти работы принадлежат к числу социологических этюдов, отмеченных сильным влиянием феноменологии, и, вероятно, относятся к лучшему из написанного их автором.

Кракауэр начинает "Культ развлечения" с описания роскошных берлинских кинотеатров, их "поверхностного великолепия". Он описывает роскошь обстановки и саму структуру зрелищ в новых кинодворцах, зрелищ, смешивающих воедино в барочном китче интерьеров массу

"номеров", составляющих программу. Представления в кинодворцах Кракауэр называет "оптическим и акустическим калейдоскопом". Они характерны, однако, только для Берлина, так как в провинции массы оказываются еще не в состоянии сформировать подобное развлечение по своему вкусу. В провинции над культурным производством господствует средний класс, буржуазия, претендующая на то, что она является хранителем "подлинной" культуры и образования. Кракауэр высказывает надежду, что массам удастся распространить культ развлечений, несмотря на усилия среднего класса.

Почему Кракауэр выступает за распространение массового развлечения? Из-за его свойств: невероятной скорости в смене стимулов, не позволяющей расслабиться в размышлении, мозаичного характера программ и прежде всего уже знакомого нам по другим текстам качества -"поверхностности". Это качество делает бессмысленными такие понятия, как личность, внутренний мир, трагедия и т. д. Автор очерка замечает: "Здесь, в чистой поверхностности, публика встречается с самой собой; ее собственная реальность выявляется во фрагментарной последовательности великолепных чувственных впечатлений. Если эта реальность останется скрытой от публики, против нее будет невозможно ни бороться, ни изменить ее; ее обнаружение в развлечении имеет, таким образом, *моральное* значение" [31]. Хаотичность кинозрелища отражает отсутствие порядка в обществе, и в силу этого она более адекватна реальности, чем традиционная культура, которая стремится ассимилировать хаос в некое органическое целое.

Идеализирующая культура органических единств характеризуется Кракауэром как реакционная. Исследователь отмечает стремление классической культуры овладеть кинематографом: "Развлечение - имеющее смысл только как импровизация, как неконтролируемое отражение анархии нашего мира - драпируется в ткани, насильно загоняется в некое единство, которого больше не существует. Вместо того, чтобы признать нынешнее состояние дезинтеграции, которое призваны представлять подобные зрелища, различные фрагменты в них постфактум

склеиваются вместе, дабы представить их как органические создания"[32].

Этот процесс и осуществляется в огромных кинопалацах, стремящихся вобрать разнородность фрагментов в псевдоорганическое единство театрального пространства и пышных программ.

В "Культе развлечения", отчасти ориентированном почти на авангардную концепцию кино (фильм как хаос), проступающую сквозь апологию массовой культуры, Кракауэр не очень оригинален. Легко заметить, что его идеи перекликаются со взглядами Мирендорфа или Леонарда. Намеченные в этом эссе подходы получают более глубокую разработку годом позже в очерке "Фотография". Здесь исходные понятия "Культа развлечения" переформулируются. То, что определялось Кракауэром как стремление буржуазной культуры к органичности, теперь определяется как историзм, как стремление поместить фрагмент в поток, континуум, и таким образом придать ему смысл, значение. Фотография в такой перспективе выступает как антиисторическое, антикультурное явление. Главным ее свойством провозглашается способность вырывать изображение из временного потока и тем самым лишать его значения. Фотография разрушает одновременно и культурную традицию, и ее индивидуальный аналог - память. Человек, изображенный на фотографии, - более не человек. Он вынут из времени, которое придавало ему смысл, фото дает абстракцию человека, "уничтожает личность, портретируя ее". Немецкая исследовательница Хайде Шлюп-манн так суммирует фотографический эффект в понимании Кракауэра: "Не воспроизводя ни внутренних связей, ни внешнего временного потока истории, фотография фиксирует только то, чего история постоянно избегает: следов природы в ней. Объективность фотографии не является природой в позитивном смысле, то есть непосредственностью физиса, но, скорее, природой как отрицанием истории. Когда фотография регистрирует историю, она одновременно уничтожает всякий исторический контекст" [33].

Фотографический феномен позволяет иначе понять то, что рань-

ше Кракауэр приписывал свойствам массового развлечения - поверхностность, хаотичность. Эти свойства выступают теперь как результат разрушения истории, как результат представления настоящего вне придающего ему смысл временного контекста.

Именно настоящее фотографии разрушает идеологию истории, в которое вписывается буржуазное общество.

Между тем автор стремится вскрыть всю неоднозначность понятия "историзм". Оно не просто связано с идеей исторической телеологии. Общество не только присваивает его себе, но и пытается преодолеть его, предстать как аисторическое, вневременное. Распространение фотографии и отражает эту социальную тенденцию. Одновременно с разрушением истории фотография реставрирует ощущение природы и задает историю как форму отчуждения человека от природы. Ведь последняя возникает лишь там, где история исчезает. Позитивный смысл фотографии заключается в том, что, отрицая историю, она позволяет трансформировать отношение сознания к природе.

Но трансформирование этого отношения возникает именно на базе того разрыва связей, того вневременного сознания, которое обеспечивает фотография (а в более раннем эссе - массовая культура): "Изображение того состояния природы, когда ее элементы потеряли связь, передаются сознанию, которое может делать с ними все, что ему заблагорассудится. Их первоначальный порядок утерян, они больше не входят в пространственный контекст, связывавший их с оригиналом, из которого извлекался образ памяти. Если же остатки природы не ориентированы на образ памяти, то порядок, который им придан в изображении, неизбежно оказывается преходящим. <... > Способность переделать природу <... > принадлежит к одной из возможностей кино. Она реализуется тогда, когда фильм соотносит между собой части и фрагменты и, таким образом, создает странную конструкцию. В то время как хаос иллюстрированных газет - это просто сумятица, игра, разыгрываемая фильмом с разъединенными частями природы, напоминает сновидения, в которых смешиваются фрагменты дневной жизни" [34].

Итак, фотография останавливает время, уничтожает историю и превращается, по выражению Шлюпманн, "в архив остатков природы, лишенных значения". Фильм вносит уничтоженное время в фотографию, но это новое время — время рассказа, зрительского сознания, не реставрирует историю, изгнанную фотографией, а преобразует обломки природы в странный хаотический текст, в котором связи вновь устанавливаются, но в сновидческом, искаженном виде. Тем самым фильм не столько восстанавливает историзм, сколько окончательно его хоронит, обнаруживая финальную разорванность связок, их сюрреальную фантазматичность. Бездушная, фрагментарная природа в таком видении не исчезает, но как бы оживает после конца времен, в апокалиптическом, эсхатологическом виде.

Значение кино для современного социума и культуры, согласно Кракауэру, связано с его аисторизмом, восстановлением природного, поверхностности, чувства хаоса и, конечно, его эсхатологизмом, принципиально противостоящим идеализирующей органоморфности и телеологичности буржуазного сознания.

Небольшой обзор, посвященный общим концепциям кинематографа в современном мире и современной культуре мы закончим изложением взглядов на кино влиятельного эстетика *Адольфа Бене* (1885-1948). Бене был одним из активных строителей социально-художественной утопии 10-20-х годов. Он был одним из основателей в 1918 году "Рабочего совета искусств", который ставил своей целью преобразование художественного творчества на базе социализма. Он был также совместно с Бруно Таутом и Вальтером Гропиусом автором программы Баухауза.

Бене высказался по поводу кинематографа в работе "Отношение публики к современной немецкой литературе" (1926). Вся работа пронизана культом демократии, который, однако, принимает парадоксальные формы. Бене исходит из того, что в современной Европе господствует диктатура, которая в значительной степени является порождением европейской культуры. Он, например, утверждает, что Муссолини Ев-

ляется подражателем человеку Ренессанса - ренессансному тирану. Европейская политическая диктатура опирается на диктатуру культуры, которая навязывает свои ценности самым грубым авторитарным образом: "Вы должны нас читать, - призывают помазанники нашего поэтического искусства свой народ, а знаменитые критики угрожают палкой: "Читайте ваших поэтов, покупайте их, читайте их!" Народ же устремляется в кино" [35]. Вся культура, основанная на слове, чтении, является культурой принуждения и диктатуры. Появление кинематографа оценивается Бене как освобождение от культурного диктата. Теоретик подтверждает это опытом Соединенных Штатов, для которых кино - поистине демократическое искусство, заменяющее диктат книги. Именно поэтому для Европы США - страна "бескультурья". На самом же деле речь идет о первой демократической цивилизации, возникшей после Ренессанса. То, что для Америки - искусство масс, для Европы - китч.

Эссе Бене не только предвосхищает многие идеи более поздних исследований в области средств массовой коммуникации, оно вписывается и в современный ему контекст. Годом позже Кракауэр в эссе "Орнамент массы" непосредственно свяжет современное искусство со сборочным конвейером фордовских заводов, а несколько позже Вальтер Беньямин разовьет оппозицию культурного фетиша и массового искусства (искусства копий).

Существенно, что Бене не просто противопоставляет кино и книгу, он постулирует некую стадиальную связь между словесным искусством и кинематографом. "Книга - не что иное, как средство передачи, как одна из форм, в которую облекается сообщение", [36] - утверждает он. Словесная форма - одна из форм воздействия на сознание, управление им. Кино, по существу, является также формой организации сознания, но иной, более демократичной, оторванной от диктатуры культуры, формой, которую человек принимает свободно, из любви к ней. Поэтому кино - это новая демократическая поэзия. Некогда изображение служило иллюстрацией к книге, на новой стадии иллюстрация эмансипируется и создает свой собственный язык, который постепенно вытеснит язык

словесный. Ему принадлежит будущее. Пожалуй, ни у кого социальная утопия до такой степени не связывается с новым искусством, как у Бене. Общественное обновление наступит, по мнению теоретика, с разрушением словесного сознания и воцарением сознания изобразительного, которое иные авторы без зазрения совести называют "примитивным", "первобытным".

Эта черта в немецкой киномысли заслуживает особого внимания. Казалось бы, новое искусство является выражением новой цивилизации. И действительно, в текстах то и дело говорится об эпохе машин, больших скоростей и т. д. Но в целом пафос рассмотренных текстов очень далек от футуристского упоения техническими аспектами цивилизации. Эти аспекты упоминаются лишь для того, чтобы обнаружить в искусстве будущего явный регресс на какие-то примитивные стадии сознания (что предвосхищает комплекс идей Эйзенштейна 30-40-х годов). Возврат к маске, жесту, дословесному, видимому в противоположность внутреннему и т. д.

Интерес к первобытной культуре вообще характерен для искусства начала века (Анри Руссо, Пикассо, Гоген и др.). Но, пожалуй, нигде он не принимал таких гипертрофированных форм, как в немецком экспрессионизме, с одной стороны, представлявшем городскую и машинную цивилизацию как воплощение вселенского зла, а, с другой стороны, самозабвенно идеализировавшем архаику. Бехер, Бенн, Зак, Рубинер и другие писатели воспевали экзотический мир первобытных народов. Статьи Карла Эйнштейна об африканском искусстве и искусстве папуасов оказали сильнейшее влияние на таких живописцев, как Хеккель, Пехштейн или Кирхнер. Большинство немецких экспрессионистов в той или иной степени отдали дань примитивной культуре: Эмиль Польде писал портреты в духе "папуа", Ирма Штерн - "негритянские" декоративные панно, Франц Марк и Отто Мюллер рисовали животных в экзотических джунглях, Генрих Кампендонк писал лесные идиллии под влиянием детских рисунков и т. д. Социальная утопия рисовалась в немецкой культуре отнюдь не в индустриальных, но в аркадических тонах.

Вспомним хотя бы "Метрополис" Фрица Ланга, где в рабском мире под землей царят машины, а "верхний мир" представлен в виде причудливых декоративных джунглей с павлинами. Представляется, что и навязчиво проходящая через немецкую киномысль идея маски (о которой более подробный разговор еще предстоит) также связана с неожиданной массивной актуализацией африканского искусства.

Эмиль Нольде в 1911 году написал картину "Маски", в 1912 - "Миссионер", где христианский проповедник со страшным маскообразным лицом изображен на фоне африканской маски, Рудольф Беллинг резал портреты в виде африканских масок и т. д. Мотив маски приобретает большое значение для немецкого кино (Вине, Ланг и др.) и постоянно проецируется на актеров - Асту Нильсен, Конрада Фейдта, Вернера Краусса. Известный немецкий драматург Карл Цукмайер вспоминал о Крауссе, что тот ненавидел мимическую игру, мечтал гипнотически воздействовать на зрителей и считал, что делать это возможно только с помощью маски. Увлечение Краусса идеей маски Цукмайер иллюстрировал следующим эпизодом. Однажды он принес Крауссу карнавальную маску в виде призрака, которую все в доме боялись. Краусс схватил маску, надел ее и затем с помощью коротких монологов и жестов рук вызывал у присутствующих отчетливое впечатление, что маска плачет или смеется [37]. Этот эпизод, отдаленно напоминающий кулешовский эксперимент с лицом Мозжухина, не просто частный случай. Он отражает общий для немецкой культуры того времени поиск повышенной интенсивности, символом которой становится маска.

Кино в принципе начинает описываться как искусство повышенной сверхинтенсивности, энергетического импульса, носитель некоего инстинктивного "жизненного порыва", который и объединяет новую цивилизацию с природной первобытностью. Такого род отношение к кинематографу формируется уже в начале 10-х годов. В 1912 году *Вильгельм Шефер* с плохо скрываемой тревогой пишет об особом "киноинстинкте", существующем у народа, о том, что культура в обществе крайне поверхностна и легко отступает под напором вечно готового

вторгнуться в жизнь "тупоумного варварства", к которому он относил кино [38]. Нетрудно обнаружить за этими настроениями тень Ницше.

В 1913 году авторитетнейший театральный критик *Альфред Керр* (1867-1948) выражает ту же мысль, но с иными обертонами. Керр так оценивает новое искусство: "Американизация человеческого нутра? Уплощение его духовной жизни? Регресс развития? Да" [39]. Этот регресс идет по пути приближения к низшим эволюционным ступеням. Ведь жесты, которые лежат в основе немого фильма, знакомы и животным, кино отказывается от основного эволюционного завоевания человечества — словесной речи. Но даже критически настроенный Керр видит в этом регрессе нечто позитивное, связанное с восстановлением непосредственности детского сознания иного, невербального типа общения.

Театральный критик, прозаик и плодовитый сценарист *Вилли Рат* (1872-1940) в работе 1913 года "Кино и сцена" описывает кино как порождение некоего стихийного "голода жизни", провоцирующего в фильмах освобождение самых глубоких и первобытных порывов, "успокоение самых темных звериных инстинктов" [40]. Один из активистов дадаизма и автор криминальных романов *Вальтер Сернер* (1889-1927 ?) в том же году разворачивает настоящую апологию первобытного в статье "Кино и зрительное наслаждение". Сернер указывает, что главное наслаждение, получаемое зрителем от зрелища, связано с лицезрением ужасов, борьбы, смерти. Своего рода символами кинематографа для него становятся огонь и кровь. Фильм - источник самых острых, сенсационных ощущений, которые не может дать человеку современная цивилизация. Сернер даже утверждает, что зритель идентифицируется с преступником в фильме и сублимирует в зрелище свои, самые низменные инстинкты. Отсутствие речи, немота фильма нарушают внутреннюю взаимосвязанность действия, перенося акцент исключительно на движение. Движение (притом в его связи с самым архаическим и примитивным) провозглашается Сернером сущностью зрительного наслаждения. Огромное значение придает Сернер и эротике как воплощению всей этой стихийно-инстинктивной энергии [41].

Осмысление первобытного в категориях садизма и эротики, наблюдаемое у многих размышлявших над кинематографом у же в десятые годы, в значительной степени питалось тем тематическим "коктейлем", который в это время складывался в немецкой культуре. Адольф Кноблаух в 1919 году утверждал, что немецкая поэзия превращается в "эроти-кон и фольклор культов всех родов" [42]. В начале 20-х годов в Германии развивается своего рода философия пансексуализма, нашедшая свое выражение у некоторых мыслителей в "Философии любви" Рудольфа фон Делиуса, в "Космогоническом эросе" Людвига Клагеса, в воззрениях Вильгельма Рейха, считавшего оргазм кульминацией жизненного процесса. Животная эротика становится темой множества романов и стихов. Молодой Бехер в одном из своих стихотворений в экстатическом порыве воображает гигантский фаллос, из которого брызжет лава-семя. Эрос превращается в воплощение некой космической стихии, пронизывающей все мироздание. Кинорефлексия лишь ассимилирует эту тематику.

Любопытным образцом такой ассимиляции может служить текст 1916 года "Руки Марии Карми", написанный театральным критиком и прозаиком *Манфредом Георгом* (1893-1965). Георг описывает итальянскую актрису Марию Карми как воплощение стихий: "Когда Мария Карми целует, каждая пора ее тела превращается в приоткрытые губы, когда она радуется, из кончиков пальцев пламенем струится белокипящая радость"... [43] и т. д. Георг описывает, как присутствие Карми плавит камни и вызывает вулканическое извержение. Актриса полностью приравнивается разбушевавшимся стихиям, которые в состоянии выразить больше, чем произнесенное слово. Это положение существенно. Эротика, стихии, благодаря своей всепронизывающей энергии, обладают некой таинственной способностью к выражению, к неартикулируемой речи. Только они в состоянии компенсировать немоту фильма, и даже не столько компенсировать, сколько использовать ее для своего таинственного "сверхвыражения".

Показательно, каким образом эти мотивы (хотя и в смягченной

форме) проявляются, например, у одного из первых немецких кинокритиков *Ганса Симсена* (1891-1969). Симсен исходит из того, что фильм непосредственно связан с природой, которая и устанавливает границы его выразительности. Эта связь с природой резко отличает кино от театра. Природа понимается Симсеном в духе первобытных идиллий: "... простота и еще в большей степени наивность являются основополагающими условиями хорошего фильма[44], - утверждает критик. Доказательством тому является необыкновенный успех в кино зверей и детей. Дело в том, считает Симсен, что и дети и звери наивны. Сопричастность природе выдвигает в кинематографе на первый план человека, актера. Актер является и основой театра, но в кино он существует совершенно в ином качестве, здесь действует *природа* человека, его врожденная личность. Симсен, например, утверждает, что, как пудрится Аста Нильсен, гораздо важнее всей ее игры, ведь в естественных жестах ее природа получает максимально полное выражение. Таким образом, поведение актера, по существу, приравнивается поведению детей и животных.

Отсюда еще один существенный вывод. Актер в кино действует не мимикой (которая относится к полуязыковым, игровым средствам выразительности), а самой природой своего присутствия. В статье 1925 года, посвященной Бастеру Китону, Симсен пишет: "Самое сильное впечатление производит его неслыханно красивое лицо, которое он никогда не перегружает мимикой. В этом он еще последовательнее и скупее Чаплина. Он носит его как маску. Это действительно красивейшее лицо из тех, что зритель может увидеть в кино. Потрясающей красоты. Оно, как и маска Асты Нильсен, сохранится гораздо дольше, чем все те лица, которые кажутся нам сегодня "миловидными" [45]. Как видим, близость кинематографа природе почти автоматически влечет за собой мотив маски. В 1928 году в статье об Асте Нильсен этот мотив получает дополнительное развитие. *Простое* человеческое лицо описывается Симсеном как носитель некой суггестики, как концентрат фантастического, преодолевающий механичность кинокамеры и выдвигающий человека

на первый план. Эта стихийная мощь лица, прорывая границы кинематографа, превращает последний в искусство: "Искусство одержало над техникой победу" [46], - пишет Симсен. Речь же идет, по существу, о всепобеждающей силе природы, первичного, стихийного, в конечном счете эротического. Показательно, что в 1925 году дрезденский лирик Осип Калентер посвятил Асте Нильсен любовное стихотворение, где описывает актрису как дикарку и ребенка [47], включая ее в тот же круг мотивов, что и Симсен.

Вся эта тематика кристаллизуется в двух характерных для немецких теоретиков мотивах: способности кинематографа выражать язык природы, стихий, вещей и делать это с такой силой интенсивности и концентрации, которая позволяет преодолеть немоту фильма и механистичность его природы. Это мотивы *природного языка и концентрации.*

Одним из наиболее проницательных и своеобразных ранних теоретиков, развивших эти темы, был *Эгон Фриделль* (1878-1938). Фриделль - одна из наиболее привлекательных и обаятельных фигур венской культуры начала века, поражающая необыкновенным разнообразием форм своего творчества. В литературе Фриделль выступал как драматург, переводчик, прозаик, фельетонист. Он также занимался театральной критикой и сам был театральным актером в Вене и Берлине (в том числе и у Макса Рейнхардта). Он также отдал дань философии. В своеобразных философских эссе он развивал концепцию смехового отношения к жизни и получил известность как "смеющийся философ". Эта страсть к смеховой стихии воплотилась в деятельности руководимого им знаменитого кабаре "Летучая мышь". Фриделль также выступил в качестве историка искусства, опубликовав трехтомную "Историю искусства нового времени", в последнем томе которой (1931) он анализировал кинематограф. Конец "смеющегося философа" был весьма трагичен - он выбросился из окна после аншлюсса Австрии фашистскими войсками.

К кинематографу Фриделль обратился довольно рано - в 1912 году. К этому периоду относится его работа "Пролог к фильму", в которой изложена достаточно стройная концепция нового искусства. Фриделль начинает с описания впечатляющей картины современной цивилизации, воплощением которой он считает Берлин — город предельной машинизации, лишенный души. Это город-электромотор, работающий с исключительной точностью и бездушностью. Душой этого устрашающего "метрополиса" являются кинотеатры - воплощающие идею нового "человека-машины". Кино обладает всеми чертами новой цивилизации: оно лаконично, быстро, точно, в нем есть что-то военизированное. Все эти качества можно свести к одному. Кинематограф является наиболее полным выражением культуры *экстракта,* концентрации. "Вся наша цивилизация руководствуется принципом: минимум усилия - максимум эффекта. Сегодня уже и в наших школах происходит воспитание экстрактом. Мы извлекаем экстракт из филологии, экстракт из естественных наук, экстракт из мировой истории, никогда саму науку, только экстракт. Мы больше не ездим в экипажах, но в скорых поездах и получаем торопливо мелькающие картинки пейзажа, мимо которого мы проносимся. Необычайно показательно также, что сегодня почтовая открытка царит в сфере нашей письменной коммуникации, дело в том, что она выражает современное состояние мысли — ведь почти для каждого сообщения вполне хватает пространства четвертушки листа"[48]. Кино полностью вписывается в эту культуру. Фриделль пишет о том, что кино отражает новую концепцию красоты — красоты фрагмента, ибо оно основано на лакунах, зияниях, отсутствии связок. Фильм - это текст фрагментированного экстракта. Чрезвычайно существенно, что это немой, молчащий мир. Слово на фоне фрагментированности киномира проявляет свою архаичность. Оно обладает и слишком выраженной отчетливостью смыслов, и недостаточной дифференцированностью. По мере превращения окружающего мира в "мир немой видимости" слово все менее соответствует современному сознанию. Молчаливая речь материальных фрагментов становится все более значимой. "Сегодня человеческий взгляд, жест, положение тела могут сказать больше, чем человеческая речь. <... > Молчание - не немота, оно является иной и более энергетической формой сообщения"[49], - заявляет Фриделль. Таким об-

разом, фрагментарность порождает энергетику, концентрацию - непременные условия языка вещей, языка самой материальной природы. Кинематограф, по мнению теоретика, создает таинственную книгу самого мира, где фрагменты реальности говорят на языке принципиально отличном от словесного. Сверхотчетливости слова этот язык противопоставляет практически неисчерпаемую множественность смыслов. "В конце концов каждая вещь превращается в символ, который расширяется за собственные пределы, обретая неизмеримую потенцию" [50], - заключает Фриделль.

В итоге теоретик приходит к концепции киноязыка как языка символов, предвосхищая киноконцепцию другого знаменитого венца - Гуго фон Гофманнсталя, о котором речь пойдет ниже. Нельзя не заметить, что концепция Фриделля вводит в киномысль отчетливые элементы мистицизма. Классическая процедура мистических учений заключается в отказе от прямого смысла текста откровения и в постановке на его место насыщенного бесконечными смыслами символа. Крупнеший эксперт в истории мистицизма Гершон Шолем так определяет мистический путь: "Мистик видоизменяет священный текст, решающий момент этой трансформации следующий: слово откровения, ясное, строгое, которое не может быть двусмысленным или непонятным, отныне "бесконечно" насыщено смыслом" [51]. Это насыщение бесконечным смыслом и есть вторжение символа, которое усложняет задачу интерпретации текста, поскольку символ "непозволяет переводить себя в определенные образы и понятия и очень часто даже сопротивляется любому усилию придать ему какое-либо позитивное содержание" [52].

Фриделль проделывает то же со словесным текстом, подменяя значение слова бесконечными смыслами символа своеобразного энергетического фрагмента мира, его экстракта. Существенно то, что Фриделль, ссылаясь на мистическую "книгу мира", речь вещей и т. д., по существу, использует в качестве модели человеческое тело, также фрагментированное. Взгляд, жест, поза работают в том же молчаливом (а в молчании - знак мистического откровения) режиме, что и неодушев-

денные вещи.

В этом контексте уместно упомянуть и *Альфреда Польгара* (1873-1955), известного венского критика и близкого друга Фриделля, чьи взгляды на кино, вероятно, оказали влияние на последнего. Польгар высказал свои воззрения на кинематограф в 1911 году в статье "Драма в кинематографе". Текст Польгара имеет откровенно мистический характер. Луч кинопроектора для него - "Луч из какого-то мистического, управляемого незримой силой источника света" [53]. Польгар описывает кино как место "чистой игры духовных сил", которая, хотя и основана на человеческих отношениях, по существу, является местом игры сил природы. Польгар утверждает, что, будучи "оптическим феноменом, кинематограф по характеру своего воздействия приближается к "акустическим явлениям" - в частности, к музыке. Музыка приводит нервную систему в вибрацию и обладает "загадочной силой", вызывающей внутреннее движение в человеке. Музыка понимается Польгаром как способ возбуждения внутреннего мистического опыта, реализующегося в проходящем перед нашим сознанием "потоке образов, красок, чувств, представлений".

Польгар утверждает, что кинематограф действует точно так же, но через перевозбуждение "оптического чувства". Не имея акустического измерения, кино открывает новое мистическое, внутреннее, духовное измерение в зрителе. Польгар так и называет мир кинематографа: "мир с четвертым, но без третьего измерения" [54]. Теоретик остается верен своим воззрениям вплоть до прихода звука. В статье 1929 года "Плач об усопшем" он повторяет свою концепцию отсутствующего измерения и еще раз подчеркивает, что именно беззвучие немого кино открывало мистическую "дверь" в четвертое измерение (как и отсутствие визуального измерения в музыке). В звуковом же кино Польгар приветствует прежде всего возможность передачи природных шумов, "звуков стихий" "истинных голосов природы". Вся эта мифология голосов стихий, конечно, восходит к воззрениям немецкого романтизма, в частности, Новалиса, хотя и спроецирована на новое искусство. Впро-

чем, воззрения Фриделля и Польгара питаются не столько традицией, сколько современной им культурой, эстетикой экспрессионизма в широком понимании этого слова. Для примера можно сослаться на идеи поэта-экспрессиониста Людвига Рубинера, который обсуждал вопрос "протоязыка" как языка самих вещей и утверждал необходимость "говорить важные вещи без словесного искусства" [55]. Но особенно показательно то, что Рубинер специально разрабатывает понятие "интенсивности", как важнейшего состояния в приближении человека к богу. Интенсивность для Рубинера - это перевод вещей из одного плана бытия в иной, более высокий. В обычном бытии вещи обладают "значением" *л* имеют "связи". Рубинер предлагает представить себе "связи" и "значение" в качестве пересекающихся плоскостей. Рубинер предлагает вращать таким образом воображаемую фигуру. Вращение, движение как бы высвобождают вещь из описывающих ее плоскостей и придают ей *интенсивность*. Возникающий образ больше не укладывается ни в какие категории: "Он пространственен, существует в трех измерениях. Это новое существо уже не вписывается в "идею формы", поскольку ее конструкция может изменяться в бесконечном количестве движений" [56]. В этой причудливой метафоре Рубинера прекрасно соединяются знакомые нам мотивы концентрации, бесконечной глубины, многозначности, вокруг которых строили свои размышления Фриделль и Польгар.

И наконец, обратимся к знаменитому эссе о кино еще одного выдающегося австрийца *Гуго фон Гофманнсталя* (1874-1929) "Эрзац грез" (1921). Это эссе написано почти на десять лет позже, чем работы Фриделля и Польгара, однако именно оно проливает особый свет на размышления предшественников. Эссе является хорошим ключом к нему по нескольким причинам. Оно легче интерпретируется, так как укоренено в достаточно хорошо изученный общий контекст эстетики писателя. Дата его написания, по нашему мнению, хотя и имеет значение, но не принципиальное, поскольку отражает и более ранние и более поздние идеи Гофманнсталя.

"Эрзац грез" был опубликован в серии из трех небольших эссе под

названием "Три маленьких наблюдения" и занимал в этой серии срединное место. Первое эссе "Ирония вещей" рисует мрачную картину послевоенной цивилизации в Европе, где на обломках разрушенной культуры появился новый омассовленный человек, подобный бессмысленно работающему механизму. Гофманнсталь пишет, что средством преодоления мертвого хаоса действительности может стать ирония. Третье эссе серии - "Художественный язык" - является апологией великой культуры прошлого. Его героем становится Гете. Между апокалипсическим пессимизмом "Иронии вещей" и умиротворением "Художественного языка" "Эрзац грез" занимает срединное положение. По мнению М. Фабер, "отчаянию первого эссе второе отвечает возобновленным контактом с миром мифа и символа, этой колыбели художественного творчества. Кинематографический опыт имеет реставрационное значение, он является поворотным моментом от мрачного скептицизма по отношению к культуре к более обнадеживающей позиции третьего эссе. Немой процесс фильма делает возможным постепенное возрождение веры в традицию словесной коммуникации" [57].

"Эрзац грез", как и "Ирония вещей", начинается мрачной картиной деградации человечества, живущего в одинаковых домах, выполняющего одинаковую работу, уподобленного машинам. "Их головы пусты, но не от природы, а от той жизни, которой они живут, - пишет Гофманнсталь. Оживление этой полумертвой массы возможно только, если погрузить ее в грезы, обрушить на нее поток сильных образов, которые могут внести в их существование некий концентрат жизни. Кино и призвано выполнить эту задачу. Сходство фильма с грезой обеспечивается отсутствием звука. Проникая в машинный мир, киногрезы вносят в него жизнь. "То, что эти образы немы, - пишет автор о фильме, - еще один плюс, они немы, как грезы. А в глубине эти люди, сами того не зная, боятся языка, они боятся в языке орудия общества" [59]. Кино уводит людей от подлинной жизни в глубину некой тайны, бесконечных символов, за которыми скрывается иная - истинная жизнь. Гофманнсталь описывает реальность как "пустыню бытия", лишенную смысла.

Обрушившийся на эту реальность поток кинообразов говорит особым языком - языком плоскостей и поверхностей. Образы скользят по поверхности, не пробуждая того, что кроется в глубине. Но сами киноизображения являются своего рода "алгеброй", шифрами, отсылающими к таинственным смыслам, они - зашифрованный концентрат реальности. Грезы выступают как некая новая жизненная сила, которую писатель сравнивает с "ликом зверя", они погружают человека в "темные зоны, лишенные написанного или высказанного слова".

Эти шифры, этот новый язык Гофманнсталь называет "прозрачными жестами" и придает огромное значение в их функционировании мимике, жестам, взглядам. Из этого таинственного движения образов-грез возникает миф. "Перед этим темным взглядом из глубины существования на мгновение возникает символ: чувственный образ духовной истины, недоступный для рацио" [60]. В итоге кино и вырастает до уровня духовного концентрата.

В тексте Гофманнсталя обнаруживается много уже знакомых нам мотивов: плоскость, как маска бездонной глубины, механическое,, как стадия на пути к первобытному нерасчлененному сознанию. В каком-то смысле некоторые пассажи эссе напоминают теорию Вилли Хааса, высказанную в том же 1921 году. Гофманнсталь был дружен с Хаасом, состоял с ним в активной переписке, так что это совпадение может быть не случайным. Не вызывает сомнения и глубокий мистицизм рассматриваемого эссе.

В контексте "Трех маленьких наблюдений" становится особенно очевидным, что кино отводится промежуточная роль между распадом культуры и ее будущим возрождением в обновленном слове. Обретение возрожденного слова может быть достигнуто только через стадию молчания и погружения в первобытный протоязык шифров-грез, то есть через кино. Значение немого языка в концепции Гофманнсталя заставило его обратиться к пантомиме, которая, по его мнению, имеет "значимое, духовное, бесконечное содержание"[61] и пребывает между реальностью и грезой. В статье 1903 года "Сцена как образ грезы" он описы-

вает театр как поток меняющихся изображений, расположенных в луче света, по существу, проецируя на него кинематограф. В этой же статье Гофманнсталь развивает неожиданную по отношению к театру мысль: существует только *видимое,* все, что не видимо, не предъявлено глазу, попросту не существует. Тем самым аннулируется значение слова как фундаментального элемента драмы [62]. В 1913 году писатель пишет сценарий кинопантомимы "Чужая девушка", поставленный тогда еще только начинающим Морицем Штиллером. Фильм провалился, а в рецензии на него, опубликованной в " Дойчен Монтагс Цайтунг", утверждалось, что такой стилист и по существу своему литератор, как Гофманнсталь, просто не способен писать пантомимический сценарий[63]. Несмотря на неудачу, писатель продолжает работать для кино, он пишет сценарии "Даниэль Дефо", "Люсидор", переносит на экран своего "Кавалера Роз" (режиссер Р. Вине), незадолго до смерти он планирует фильм в Голливуде при участии Макса Рейнхардта в качестве постановщика и почти не снимавшейся в это время Лилиан Гиш. В декларации по поводу этого замысла драматург объясняет, что кино "является с начала и до конца мимическим искусством, в чем и таятся его безграничные возможности", а Лилиан Гиш в его глазах - носитель "таинственной силы" мимического выражения [64].

Этот интерес к кино и пантомиме, бессловесным языкам обусловлен общей эстетической концепцией Гофманнсталя, в центре которой стоит понятие символа, упоминанием которого кончается "Эрзац грез". Теория символического у Гофманнсталя глубоко проанализирована Германом Брохом в книге "Гофманнсталь и его время". В нашем изложении мы будем в основном опираться на анализ Броха.

Реальность для Гофманнсталя - это оживший символ. Символ возникает от смешения жизни и грез. Поэтическое сознание возбуждается от соприкосновения с символом потому, что только символ позволяет выражать реальность в языковых формах. Если бы символа не существовало и человек соприкасался с голой реальностью, он был бы нем, как немы животные перед лицом действительности. Но поскольку

в символе реальность перемешана с грезой, а греза относится к символической области языка, художник оказывается в состоянии через символическое постичь реальное. Соединяясь с грезой, реальность символизируется, теряет временное измерение, приобретает моральный аспект и начинает генерировать мифы.

Символ для Гофманнсталя всегда имеет по преимуществу визуальный характер. Соединяясь с грезой, реальность начинает приобретать некие черты художественной формы, но черты по преимуществу визуальные. Визуальное оформление реальности в символе связано с понятием "стиля". Именно стиль придает реальности в грезе членораздельность речи. Понятие "стиля" для Гофманнсталя кристаллизуется в основном в его архитектурных формах. Отсюда стилевое оформление имеет по преимуществу *видимый,* поверхностный характер: "Глубину необходимо прятать. Где? На поверхности", 6 - заявляет писатель.

Стиль неотделим от символа, поскольку символ дается нашему зрению в форме стиля. Будучи чистым оформлением реальности, стиль одновременно и виден и невидим - соответственно и символ так же, он дается нам в динамической игре форм, понимаемых в архитектурном ключе. Брох приходит к мнению, что стиль для Гофманнсталя "имел совершенно мистическое и пифагорейское значение" [66]. Сама речь, не оформленная стилем, для писателя, также еще не до конца речь, она - нечто неинтерпретированное, немое, бессмысленное. В целом вся концепция Гофманнсталя опирается на идею преодоления немоты в столкновении реальности с грезой и следующим за этим стилевым оформлением символа.

Отсюда становится понятным срединное место эссе о кино в "Трех маленьких наблюдениях". Кино и выступает как воплощенное явление символа в столкновении видимой реальности с грезой. Кино, таким образом, занимает совершенно особое место - место базиса поэтической речи с ее последующей сублимированной гармонизацией в символе. Эта гармонизация, по Гофманнсталю, может осуществляться также через соединение слова с музыкой. Отсюда постепенное движение писателя от

драматического театра к опере. О роли музыки говорится и в "Эрзаце грез". Однако, по мнению Броха, музыка была внешним, орнаментальным способом гармонизации действительности, "Гофманнсталь надеялся, что музыка может преодолеть пустоту, [67] - отмечает Брох.

Несомненна органическая связь концепции Гофманнсталя с венской киномыслью его времени, но эта связь существует и с немецкой традицией, из которой также непосредственно вырастают идеи "Эрзаца грез". Уже начиная с десятых годов в Германии проблема стиля в кино, центральная для Гофманнсталя, подвергается теоретическому осмыслению. Один из ранних текстов, непосредственно предвосхищающих идеи "Эрзаца грез", - это "Кинематограф" (1910) *Фердинанда Хардекопфа* (1876-1954). Мастер камерной поэзии и короткой прозы, Хардекопф участвовал в движении берлинских экспрессионистов и принадлежал к группе журнала "Акцион". В 1916 году писатель переехал в Швейцарию, где и прожил значительную часть оставшейся жизни. Кинематограф для Хардекопфа - это могучее выражение фантазии, гротеска, грез, это способность текста целиком опираться на доминирование визуального. Хардекопф осуждает неумеренное использование акустических компонентов: "... мне кажется, что кинематограф мысли деградирует, когда представляемое движение становится ясным через акцентирование акустических средств (пение, произносимое слово) " [68]. Хардекопф осуждает и применение надписей. Каким же образом изображение может стать ясным, отчетливо читаемым без акустического акцента, при том, что отличительной его особенностью являются "скорость и концентрация", мешающие медленному вчувствованию в текст? Хардекопф приходит к выводу, что место акустического акцента должна занять необходимая в кинематографе стилизация. Для ее достижения актеры, играющие перед объективом киноаппарата, должны вырабатывать в себе некую одномерность, должны становиться носителями "единственного качества". По существу, речь идет о той же, что и у Гофманнсталя, дилемме — как придать необработанной реальности языковые качества? Хардекопф не поднимается до проблематики символа, но уже выдвигает

программу стилевого оформления материала - в данном случае киноартиста.

В том же направлении, что и у Хардекопфа, развивается мысль немецкого литератора, близкого иному, экспрессионистскому кругу, коллективу авторов, группировавшихся вокруг журнала "Дер Штурм", - *Моритца Хайманна* (1868-1925). Теоретическая декларация Хайманна относится к 1913 году. Автор исходит из того, что до эпохи кинематографа главным носителем творческой энергии человечества было слово, обеспечивавшее взаимосвязь людей. Кино возникает на совершенно иной основе: "... киноигра только тогда обретет свое истинное существование, когда она как можно дальше удалится от слова; она должна стать пантомимой и ее действие должно покоиться не на действительности, но возвышаться до абстракции, до символа. Таким образом, могло бы осуществиться и сублимирование материи через форму... " [69]. Ход мысли здесь явно предвосхищает Гофманнсталя. Бессловесное через пантомиму поднимается до абстракции, символа, реальность обретает форму. Хайманн придает огромное значение чистой визуальности кино, безусловному господству единственного чувства - чувства зрения. Чистая визуальность является залогом возможного абстрагирования, поскольку киноизображение в своей сущностной форме есть динамическое рядоположение *на плоскости* светлых и темных пятен. Эта динамическая игра пятен на поверхности экрана, по мнению Хайманна, является "первым шагом к стилю киноигры" [70], за которым должны последовать новые шаги. Развитие киноигры должно идти в сторону условного искусства пантомимы. Пантомимический жест, тяготеющий к танцу (Хайманн ссылается на Нижинского), является основой для дальнейшего развития киностиля как способа придания формы материи.

Тот же круг идей, но весьма своеобразно, развивает и крупный немецкий мыслитель *Эрнст Блох* (1885-1977), автор оригинальной социальной философии, соединяющей элементы марксизма и социального мистицизма, создатель знаменитых "Духа утопии"" (1918) и "Принципа надежды" (1954-1959). Блох обратился к кинематографу в работе

1914 года "Мелодия в кино, или Имманентная и трансцендентальная музыка", требующей специального музыковедческого анализа. Мы извлечем из нее лишь то, что непосредственно касается общих вопросов киноэстетики. Блох начинает с утверждения, что фильм является ближайшим родственником музыкальной пантомимы и оперы. Эта близость музыкальным жанрам не связана с наличием сопровождающей фильм музыки. Более того, Блох подвергает решительной критике характер музыкального сопровождения в кино, использование ограниченного набора однотипных музыкальных фрагментов для иллюстрации самых разнообразных киносюжетов.

Отчасти повторяя уже сказаннное в 1911 году Польгаром, Блох описывает кинематограф как искусство "моночувства" - зрения. Зрение в кино перегружено движением черно-белых теней. Но, в противоположность Хайманну, Блох указывает, что это безостановочное движение не только не является первым шагом к стилизации, но вообще не нуждается в стилизации. В кино, по мнению Блоха, мы имеем дело с "беззвучной и чувственно ослабленной действительностью, которая усилена лишь за счет своего темпа и концентрации, но так, что посюсторонний мир не становится от этого эстетизированным или идеализированным" [71]. Для Блоха стилизация равнозначна эстетизации и в силу этого неприемлема. Фильм обрушивает на зрителя поток совершенно разнородных зрительных образов. Эти образы не стилизованы и несут отпечаток соотносимых с ними разнородных вещей. Но сила этих образов, интенсивность потока таковы, что они сплетаются в некую новую реальность, которая по своему характеру напоминает *ковер*.

Метафора ковра и служит Блоху для установления аналогий между кино и оперой. В музыке происходит такое же смешение разнородных элементов в некую общую ткань, которую Блох также называет "ковром, ложащимся под любую мебель" [72]. Кино органичнее оперы, поскольку в последней существует противоречие между физикой тела певца и идеальностью звука. В кино такого противоречия нет.

Вторжение реальности в музыкальный по своим характеристикам

"ковер", по мнению Блоха, может возродить музыку, привести к возрождению сферы духа и великой мистики. Кино создает волшебный фриз, в котором разворачивается поток "блистающей, люциферической, совершенно земной, лучащейся реальности" [73]. Блох сравнивает этот волшебный фриз с новым, дарованным миру орнаментом. Кинематографическая форма, по Блоху, может стимулировать развитие симфонической музыки и способствовать ее приобщению стихии мифа.

Оставляя в стороне все, что связано в статье с утопической философией музыки, отметим наиболее существенное для нашей темы. Формообразование как этап движения к мифу и мистике опирается не на стиль, но на энергетическое смешение не стилизованных слоев реальности. Смешение это осуществляется на некой метафорической поверхности, которую постоянно обнаруживают в кинематографе теоретики, на плоскости метафорического "ковра", "фриза". Формообразование в кино, таким образом, возникает не в результате первичной стилевой обработки материала— стилизации жестов, поз, поведения актеров, а за счет концентрации и темпа, смешивающих разнородные компоненты. Итог, однако, имеет исключительно стилевой характер - орнамент. Широкое использование аналогий с музыкой роднит концепцию Блоха с эстетикой Гофманнсталя.

В обзоре текстов, связанных с проблематикой стиля и символа в кино, следует упомянуть и высказывания поэта, драматурга, прозаика, издателя солидного журнала "Дер Кунстварт" и, между прочим, племянника Рихарда Вагнера - *Фердинанда Авенариуса* (1856-1923). Авенариус опубликовал свои размышления о кино в "Дер Кунстварт" в 1918 году. Он исходит из того, что эстетические свойства кино вытекают из его технических ограничений - отсутствия звука и цвета, и развивает выразительную аналогию фильма с картиной движущихся облаков, замечая, что эстетическая сила воздействия этой картины целиком возникает из беззвучности скольжения облаков в небе. Точно так же и кино в своем беззвучном движении отрывается от грубой действительности, подвергает мир "дематериализации", которая очищает кино, делает его

духовными "поэтическим". Авенариус охотно использует слово "поэтический" как некую противоположность натурализму. Задолго до появления "поэтического реализма" в кино он выступал пропагандистом этого термина в литературе.

Отсутствие звука и цвета усиливают воздействие фильма, придавая ему чувственную одномерность, блокируя распыление зрительского внимания. Авенариус придает большое значение всем кинематографическим процедурам концентрации внимания — в частности, крупному плану и изменению натуралистического темпа движения, например, "цайтлупе". Все эти разнообразные формы "концентрации", которые кино способно органично связать между собой, по существу, и порождает символическое в фильме. Авенариус не использует слова "символ", он употребляет понятие "бесконечного", которое, как мы указывали, является важнейшим атрибутом символического (бесконечность значений). Авенариус формулирует: "Короче: кино располагает возможностями, уводящими в бесконечное, и при этом вовсе не нуждается в том, чтобы стать бесстильным" [74]. Стиль фильма рождается в той же системе эстетических ограничений, которая порождает символическое.

Авенариус с исключительной четкостью формулирует уже известную нам цепочку: природа - отсутствие звука (и цвета) - направленность на одно чувство (зрение) - концентрация - стиль - символическое (бесконечное, мистическое, сверхреальное и т. д.).

Близкий ход мыслей мы обнаруживаем у Фриделля, Польгара, Гофманнсталя и у других ранних теоретиков. Но та же логика отчасти прослеживается и у классика немецкой киномысли *Рудольфа Арнхейма* (род. в 1904 г.). Его книга "Кино как искусство (1933) принадлежит к иному этапу развития киномысли - эпохе звукого кино — и не будет рассматриваться в наших очерках. Напомним, однако, сколь принципиальное значение придавал Арнхейм отсутствию звука и цвета в кино как основе превращения последнего в искусство, как базису необходимых для кинематографа художественных условностей. Опираясь в своих исследованиях на достижения гештальтпсихологии, Арнхейм на протя-

жении многих лет уделял большое внимание стилю в искусстве как выражению общего "образа" текста, его гештальта. Поскольку отмеченная нами проблематика непосредственно ведет к теории Арнхейма, в частности, к ряду работ тридцатых годов, не издававшихся на русском языке, мы считаем целесообразным хотя бы коротко остановиться на них в этом разделе.

В 1931 году Арнхейм публикует статью со странным названием "Стиль и тупоумие в кино". Здесь исследователь провозглашает стиль естественным, нормальным качеством любого произведения искусства, он отмечает также, что в кино зритель уже начинает различать стили фильмов - Чаплина, Любича, русских фильмов. Между тем, с его точки зрения, кино еще слабо пользуется стилеобразующими средствами. Это обусловлено двумя причинами - почти полным отсутствием формообразующей традиции и близостью художественной техники кинематографа природе. Арнхейм также предлагает различать стиль и манеру. К последней он относит поверхностную стилизацию. Маньеристами в кино теоретик считает Ланга и Вине. Но в статье содержится одно весьма важное положение, а именно - сравнение стиля фильма с лицом человека. По существу, наличие стиля носит физиогномический характер. Стилевой фильм - это фильм, обладающий неким метафорическим лицом [75]. Таким образом, Арнхейм вписывается в характерную для немецкой киномысли физиогномическую традицию.

В 1934 году Арнхейм публикует статью "Стиль", в которой уточняет свое понимание этой категории. Здесь он указывает, что кино породило лишь два крупных стиля - один относится к ранним комическим, а второй - "чистейший стиль воплощенного натурализма" - представлен русским кино. Комическая является образцом чистого раннего стиля. Камера здесь - все еще "нейтральный консервирующий аппарат". Он указывает и на "единственное кинематографическое качество, которое очень сильно повлияло на характер этого стиля, - отсутствие акустики" [76]. Это отсутствие звука принуждает кинематограф вырабатывать особый пантомимический стиль и совершенно новый тип оптического

гэга. В комических герои безжалостно избивают друг друга, на голову им рушатся тяжелейшие предметы, не нанося персонажам ни малейшего ущерба. Дело в том, что беззвучие аннулирует в мире фильмов вес, дематериализует материю. Киномир становится миром теней, в котором люди теряют земное измерение. Таким образом, технические ограничения лежат в основе формирования этого "сильного", "архаического" стиля. В этом же направлении работает и эстетика крупного плана. Как видим, Арнхейм в "Стиле" фактически становится на позиции своих предшественников, например, Авенариуса.

Любопытно, что приход звука отнюдь не означает для Арнхейма конец стилевой условности, напротив. Теоретик отмечает, что развитие натуралистических технических средств - стереоскопии, цвета, звука сопровождается их массированным использованием в новом кинематографическом жанре - мюзикле. Мюзикл еще более последовательно развивает стилевое, танцевальное движение актеров, "отрывает вещи от земли", работает на их дематериализацию.

Закономерно, что проблема "стиля" влечет за собой у Арнхейма и проблему "символа", которой он посвящает статью в том же 1934 году. Областью символического в кино Арнхейм провозглашает сферу *видимого.* Он различает в кино символ и аллегорию - символ в суженном значении (например, череп как аллегорию смерти). К символическому теоретик относит действие в фильмах, способное в материальных формах представить абстрактную идею. Так, например, он возводит в ранг символического эпизод из "Огней большого города", где слепая цветочница выливает воду в лицо невидимому для нее Чаплину. Символически этот эпизод представляет идею слепоты и непонимания между людьми, сцена эта работает так, что осуществляет символическую взаимосвязь между мотивом слепоты и воды, возвышая их тем самым над чистой материальностью.

Арнхейм, осуждая однозначные символы (аллегорическую фигуру свободы в "Наполеоне" Ганса или волнующееся море в "Новогодней ночи" Лупу Пика), отдает предпочтение многозначным символам, отно-

ся последние к двум категориям. Первая охватывает символы-действия, вторая охватывает так называемые "оптические урфеномены" (протофеномены). Эти первичные оптические символы - "свет и тень, величина и малость, гармония и дисгармония, равновесие и смещение центра тяжести, порядок и хаос, прямизна и кривизна" [77] - изначально оторваны от действий или предметов и являются, по существу, абстракциями, вытекающими из самого характера киноизображения - световых пятен на поверхности экрана.

Символическое в эстетике Арнхейма и его предшественников - высшая точка развития киносемантики, этап, возникающий над стадией стилевого оформления. Если принять классификацию немецкого теоретика, то первой архаической стилевой стадии (комическая, нейтральность камеры) соответствует символ-действие (не случайно пример такой символики Арнхейм берет у Чаплина). Оптическая символика как более абстрактная соответствует и более продвинутой стадии развития киноязыка, когда на смену первоначальной нейтральности техники приходит светопись, эстетическое оформление самого кинематографического изображения.

Работы Арнхейма тридцатых годов, посвященные проблемам "стиля" и "символа", разумеется, отличаются гораздо большей систематичностью, чем эссе десятых-двадцатых годов. Но эта большая систематичность, более последовательный уровень обобщения не отрицают их генетической связи с трудами Фриделля, Польгара, Хайманна, Блоха, Гофманнсталя и других.

Связь символического в кино со стилевым, плоскостным, беззвучным многократно отмечалась, начиная с десятых годов. Но в этой символизации киномира через его онтологические свойства есть еще один существенный момент: она связана с преображением на экране человеческого тела. Одним из первых внимание к этому феномену привлек литератор, а в дальнейшем кинорежиссер *Бертольд Фиртель* (1885-1953). Фиртель был родом из Вены, где начинал как эссеист и журналист (в том числе в "Факеле" Карла Крауса, с которым он был

дружен), затем работал в театре (был одним из создателей венского "Фольксбюне"). В тридцатые годы Фиртель становится профессиональным сценаристом и кинорежиссером (он снял три фильма в Великобритании и семь в Голливуде). На интересующие нас темы Фиртель высказался в 1910 году в небольшом эссе "В кинотеатре".

Фиртель с самого начала определяет кинематограф как царство «чистой символики", которое преображает "наше бытие в абстрактное и безусловно символическое" [78]. Но одновременно с преображением всего бытия трансформации подвергаются и люди, которые обнаруживают себя в зеркале киноэкрана в качестве отчужденных от жизни кукол: "Важнейшие жесты человечества становятся марионеточными, живейшее из сердец ощущает себя обескровленным двойником" [79]. Это исчезновение жизни из изображения позволяет ощутить саму исчезающую жизнь как фундаментальный смысловой экстракт бытия. Жизнь приобретает смысл, значение за счет дистилляции в кинематографе, в силу своего исчезновения. Парадоксальным образом мы сталкиваемся с символическим миром, который придает смысл, значение именно тому, что ему неподвластно. Символическое в кинематографе, по Фиртелю, в результате приобретает иронический характер. Репрезентация (а, значит, и символическое) в кино принимает характер бескровного двойничества и тем самым подвергается иронической критике. Фиртель приводит выразительный пример такого иронического абстрагирования. Он рассказывает о фильме, повествовавшем о визите в Вену немецкого кайзера. Фильм воспроизводит то же самое, что было в жизни: церемонии, приветствия, поклоны. Но монарх и толпа в кино превращаются в марионеток, двойников - пугающих и смехотворных. Репрезентация, абстрагируясь от реальности, выявляет всю свою символическую смехотворность. Марионетка становится символом репрезентации и пустоты. Абстрагирование переходит в гротеск.

Этот ранний текст Фиртеля не только намечает существенную для более позднего немецкого кино ориентацию на мотивы двойника, марионетки, но и вскрывает глубинную связь этого мотива с гротеском и

критикой репрезентации. Важно то, что бескровное тело куклы выдвигается Фиртелем в качестве модели кинематографической репрезентации. Изображение, не имеющее глубины, лишенное слов, механизированное, обретает здесь выразительнейшую метафору - куклу, тело, лишенное внутренностей, немое и гротескное.

Несколько иной взгляд на абстрагирование тела в кино предложил в 1912 году *Виктор Клемперер* (1881-1960). Клемперер начинал как журналист в Берлине, затем длительное время преподавал историю французской литературы в Мюнхене. Его слава в основном связана с книгой "Язык третьей империи" (1947) - эссе о языке тоталитарного общества. В статье 1912 года "Кино" Клемперер подробно останавливается на широко обсуждавшейся аналогии кинематографа и театра теней. Он указывает на две возможности восприятия кинематографа: первая связана с наивным зрителем, который "с непосредственностью воспринимает иллюзию движущихся изображений как нечто воистину телесное <... >, в то время как более изощренный наблюдатель не может ни на мгновение избавиться от чувства, что он имеет дело не с реальными вещами, но с их теневыми образами" [80]. Эти два типа зрительской реакции соответствуют двум вариантам отношения к экранному изображению. Первый вариант заключается во вчувствовании зрителя в изображение, в искусственном переносе на кажущуюся телесность воображаемой души, которая и завершает окончательное оживление кинематографического тела. Эта реакция стимулирует соучастие зрителя в зрелище, его идентификацию с актером, как сказали бы мы сегодня.

Второй вариант отношения - более изощренный. Клемперер связывает его с традиционной реакцией на теневой театр, как она описана в книге Георга Якоба "История теневого театра". В таком варианте зритель принимает "теневое представление людей и вещей за символ дематериализации земного мира видимостей" [81]. Эта реакция провоцирует у зрителя чувство радости от "расширения жизни". Предметы и тела лишаются веса, плотности, пошлости своих материальных атрибутов, как бы очищаются до состояния идей. Речь идет почти о непосред-

ственном переводе земного бытия в разряд платоновских эйдосов. Клемперер пишет даже о возникновении "игры видимостью жизни", которую он противопоставляет "земной жизни" как таковой.

В каком-то смысле идеи Клемперера перекликаются с концепцией Фиртеля. В обоих случаях речь идет об уничтожении телесного в его самом непосредственном, плотском варианте. В обоих случаях речь идет о возникновении неких лишенных веса эрзацев тела (марионетка еще со времен Клейста в немецкой культуре описывается как невесомое тело). Но финальный пафос рассуждений здесь прямо противоположный. Оба как бы доходят до общей финальной черты, кино для обоих - некий символ аннигиляции, исчезновения, развоплощения. Но для Фиртеля эта аннигиляция связана с гротеском, иронией, критикой, а для Клемперера - с вхождением в сферу чистых идей. С сегодняшней точки зрения, два этих подхода можно было бы примирить, а сферу чистых видимостей (эйдосов) описать как область гротеска, мифа (что и было сделано такими мыслителями, как Адорно и Хоркхаймер).

Более глубокий подход к проблеме абстрагирования в кино продемонстрировал *Теодор Хайнрих Майер* (1884-1949) - плодовитый автор романов, уроженец Вены. Майер в своем творчестве был особенно чувствителен к новоймашинной цивилизации (сборник новелл "О машинах и людях", 1915; "Истории об автомобиле", 1926 и т. д.), которую он описывал в категориях одушевления машины. Интерес к машине, естественно, стимулировал повышенную чувствительность литератора ко всей проблематике движения, которую он, однако, трактовал вне связи с футуристским пафосом движения как выражения духа современности. В работе 1912 года "Живая фотография" Майер вводит категорию движения в контекст киноэстетики в весьма оригинальном ключе. Эта категория позволяет ему дать своеобразное решение того вопроса одушевления и абстрагирования, который был отрефлексирован Воррингером и так или иначе затронут Фиртелем и Клемперером в их анализах "кинематографического тела".

Для Майера экстрактом жизни в ее символическом аспекте явля-

ется движение. Именно движение в кинематографе вводит в изображение жизнь и позволяет абстрагировать ее из экранного мира. При этом что особенно важно, Майер различает два типа совершенно разных движений на экране. Первый связан с сознательным движением тел перемещением предметов. Второй тип имеет для теоретика более фундаментальное, онтологическое значение. Это механическое, ритмическое движение, выражающееся в треске киноаппарата, мелькании света. Это механическое движение вводит зрителя в состояние, близкое сновидению, своего рода фазу дневного сна, о котором писал Фрейд. Майер пишет о "предсновидческом состоянии" зрителя. Он описывает мир фильма как мир, увиденный "усталыми глазами"". Мигание киноаппарата приравнивается им к полумеханическому поведению утомленного глаза, который вот-вот закроется, чтобы погрузиться в сон.

Поскольку для Майера описанная ситуация относится к самой сущности кино, то он и специфику кинематографа описывает сквозь ее призму. Так, к специфически кинематографическому он относит любые изображения с усиленной повторностью и ритмичностью - например, изображения военных парадов, преследования в комических и т. д. Иной тип специфически кинематографических изображений дают съемки с поезда или автомобиля, где непрерывное мелькание образов, лишенных логики, ясной взаимосвязи, также воссоздает сновидческую ситуацию. Майер пишет: "Съемки с поезда дают убедительную аналогию со сновидческими представлениями. Так же и в сновидении мы имеем лишенное зияний, совершенно немотивированное следование образов, ни один сон не кончается в том же месте, где он начался, более того, черно-белая одноцветность фильма соответствует известной обесцвеченности сновидческих образов" [82]. Майер подробно останавливается и на других аналогичных компонентах кинематографа - его беззвучии, наличии сопровождающей музыки и т. д.

В силу такой сновидческой ориентации он объявляет неспецифической для кино "новейшую" кинодраму с ее относительно сложным сюжетом, нуждающимся в пояснительных надписях. Чтение надписей,

с точки зрения Майера, пробуждает зрителя, подрывает основы киноонтологии.

Второй тип движения, которое анализирует автор, - это движение тел и предметов. Его анализ заставляет Майера одним из первых ввести и подробно рассмотреть категорию "репродукции", чье осмысление киномыслью традиционно связывается с именем Вальтера Беньямина. Репродуцируемость движения в кинематографе имеет то фундаментальное значение, что оно никогда не выступает в своих подлинно физических характеристиках. Так же как репродукция всегда либо приближает, либо удаляет от нас оригинал, репродукция движения позволяет усиливать или ослаблять его интенсивность. Отсюда чрезвычайно существенная для Майера аналогия кинематографического (репродуцированного) движения с музыкой, которая также основывается на вариациях интенсивности, темпа и т. д. В кино "движение имеет не только пространственную, но прежде всего временную растяжку" [83], — пишет исследователь. "Когда движение концентрируется в более сжатом временном промежутке, создаваемые им ощущения оказываются сходными с эффектом сильного светового пятна на холсте или громкого аккорда в музыке" [84]. Временная концентрация движения превращает его в управляемое средство воздействия на зрителя.

Сочетание двух описанных движений в кино создает сложный динамический рисунок фильма. Он складывается из взаимоналожения двух динамических абстрактных форм - ритмического, сновидческого, повторного биения механического ритма (пульсации "утомленного глаза") и из растягивающейся и концентрирующейся динамики управляемой арабески движущихся тел и предметов. Последняя напоминает Майеру танец. Сочетание этих движений и может быть понято как "жизнь" экранного изображения, как экстракт жизни. Этот экстракт жизни, отделимый от физических форм, от графики теней на экране, представляется чистой абстракцией. "Зритель созерцает лишь чистое внетелесное движение" [85], - замечает Майер. Но это чистое движение есть абсолютная абстракция жизни, есть способ трансцендентирования

жизненных реалий до созерцания абсолютнейшей динамической, энергетической умозрительности. В этом смысле весьма существенны и майеровская аналогия с музыкой, в которую преображается кинематографическое изображение, и использование им самим понятия "интенсивности" - абстракции, выражающей органику и энергетику жизненного порыва.

По существу, у Майера тело достигает выразительности через извлечение из него этой абстрактной и манипулируемой извне динамической интенсивности. Парадоксом майеровской концепции является то, что удаление плоти (та же дематериализация, что и у Клемперера, Фиртеля), абстрагирование идентифицируются им с самой жизнью в ее наиболее полном, концентрированном выражении.

Идентификация музыкального компонента с квинтэссенцией жизни обнаруживается и у других авторов. У уже упоминавшегося Манфреда Георга, например, речь также идет о замещении в кинематографе слова (как внешнего элемента, условного знака) внутренней правдой музыки или жеста [86]. Характерно при этом такое же, как. и у Майера, сближение жеста и музыки.

В том же 1916 году, одновременно с Георгом на эту же тему высказался *Пауль Вегенер* (1874-1948), знаменитый немецкий актер и режиссер, автор нашумевшего "Голема" (1921). В статье "Новая цель кино" Вегенер выступил против кинематографического подражания театру, ориентации нового искусства на драму или иллюстрированный роман. С его точки зрения, кино прежде всего является искусством меняющихся изображений, своего рода динамической живописью, в которой слово не играет и не должно играть никакой роли. В этой связи автор подробно останавливается на функции актера в кинематографе. Вегенер указывает на неприемлемость для кино традиционной театральной техники, основанной на выразительной подаче слов. Он также возражает против использования быстрой нервной мимики. Вегенер исходит из того, что камера является особым оптическим прибором, обладающим свойствами микроскопа. Отсюда вытекает необходимость ори-

ентации на микроскопическое движение, квазинеподвижность тела, "укороченность жеста". "Кинематографичны покой, прозрачность и простота мимики, - пишет он. - Объектив видит острее, чем человеческий глаз. Укрупнение головы и рук, резкость картинки, яркость освещения, отсутствие цветовых полутонов как бы помещают киноактера под микроскоп" [87]. Идеальную актерскую игру Вегенер обнаруживает у Асты Нильсен.

Это неподвижное актерское тело, которому оставлена лишь скупая мимика, помещено, однако, в совершенно особый художественный контекст. Актер, по мнению Вегенера, не является подлинным создателем фильма. "Истинным кинопоэтом должна стать камера"[88], - декларирует он. Камера выбирает точку зрения на актера, она дает его отражение в зеркале и т. д. Именно она и связанная с ней кинотехника преображают экранный мир в нечто среднее между реальностью и фантазией. По существу, то, что Вегенер называет камерой, а мы бы назвали "киноязыком", и ответственно за абстрагирующее преображение мира на экране, за качественную трансформацию человеческого тела в кино. Киноязык вносит в фильм ритм и темп, игру света и тени, которая, по мнению Вегенера, играет роль, аналогичную музыке. Фильм в такой перспективе преобразуется в "'кинетическую лирику".

Вегенер, подобно Майеру, буквально извлекает из киноизображения некую абстрактную арабеску. Он описывает поразивший его эффект неожиданного появления внутри движущейся картинки некой линии, которая приближается, вьется и вдруг исчезает. Эта линия отчасти вплетена в природные формы вещей, но "отчасти находится уже по ту сторону реальных линий и форм" [89]. Эта кинетическая графема является своего рода зримым воплощением перехода из физической реальности в мир умопостигаемых абстракций. Основанное на ней киноискусство должно стать, по мнению Вегенера, подобно музыке и воздействовать через тона и ритмы, через неустанно движущиеся поверхности и плоскости.

Такое кино должно стать кинематографом неограниченной фан-

тазии, своеобразной мультипликацией. Вегенер, например, воображает в качестве образцового фильма будущего оживление картин Беклина, изображающих нереид и тритонов. Такие ожившие картины напоминают ему модели, сделанные из конструктора, где вместо актеров движутся автоматы, схематические марионетки. Техника кукольной мультипликации, позволяющая разложить движение на фазы и затем воссоздать его из фаз, техника по своему существу непригодная для актера и приспособленная лишь к марионетке, постулируется Вегенером как идеальная техника кинематографа.

Нельзя отказать автору в своеобразной логике. Поскольку кинокамера уподобляется им микроскопу, а техника актерской игры понимается как техника едва заметных микродвижений, предназначенных для этого микроскопа, то в идеале такая техника должна превратиться в методику точнейшего пофазового конструирования жеста и гримасы через покадровую мультипликационную съемку. Такая техника к тому же позволяет удлинять или укорачивать движение, ускорять его или замедлять, то есть произвольно ритмизировать его в искомой музыкальной перспективе.

Вегенер в своих теоретических интуициях идет дальше. Он ассоциирует это синтезированное изображение с макросъемками химических субстанций или микрофлоры, которые фотографируются таким образом, чтобы "материя, возникающая из подобных видений, была неузнаваемой" [90]. В результате видимый мир окончательно преобразуется в игру форм, "чистую кинетику, оптическую лирику".

Эта программа должна способствовать эмансипации кинематографа от других видов искусств, превращению его в автономную эстетическую область, предлагающую человеку невиданную доселе сферу прекрасного. Вегенер выразительно описывает фильм, который мог бы получиться в результате этой абстрагирующей экранизации картин Беклина: "Широкая пустая плоскость. Неожиданно сквозь нижний ее обрез прорастают могучие лилии, лилии расцветают, листья вьются в высоте, постепенно они превращаются в языки пламени, которые испускают

густой дым, дым превращается в тяжелое облако, из облака падают большие кристаллические капли, они становятся все гуще, возникает море, теперь вся картинка раскачивается, как зеркальная гладь. Из моря поднимаются странные образы, они усмиряют волны, начинается отлив" [91] и т. д. Вегенер создает величественную картину беспрерывных фантастических трансформаций, которые приобретают все более абстрактно-геометрический характер.

Эта кинематографическая фантазия Вегенера непосредственно предвосхищает квазикинематографическую мистерию Бруно Таута "Строитель мира" (1920), где также в некоем "космическом" зрелище переплетаются полуабстрактные формы, растут мистические цветы, движутся планеты и т. д. [92]. Идеология этих фантастических зрелищ укоренена в традициях немецкого модерна, о которых здесь нет возможности говорить сколько-нибудь подробно [93]. Для нас в данном случае важно незаметное исчезновение актера, человеческого тела в абстрактной кинетике фантастических образов. Мультипликационные манекены Вегенера постепенно совершенно растворяются в движениях растений и "химических субстанций", с которыми он их ассоциирует. Микроскопичность кинематографического зрения не просто преобразует тело на экране в марионетку, но с неуклонной логикой вообще дематериализует его. Речь идет не просто об изначальной неприспособленности микроскопа к созерцанию человека. Здесь нечто иное. Острота микроскопического зрения выступает как способ трансцендирования материального, телесного в кинетически абстрактном, в фантастически музыкальном. Речь идет о еще одном способе абстрагирования тела на основе онтологического свойства кинематографа (особой формы зрения). Как видим, фиртелевская марионетка и майеровская музыкальность получают у Вегенера своеобразный синтез.

Рассматриваемая линия в немецкой киноэстетике получает дальнейшее развитие в двадцатые годы. Проблематика абстрагирования телесного сохраняется, но аргументация и подходы к ней постоянно меняются. Дальнейшие шаги в том же направлении были предприняты в

начале двадцатых годов *Фридрихом Зибургом* (1893-1964). Зибург, скомпрометировавший себя активным сотрудничеством с нацистами начинал как журналист. Она работал корреспондентом во многих городах Европы, в Африке и на Дальнем Востоке. Славу Зибургу принесли путевые заметки, книги о путешествиях. Одновременно Зибург работает и в сфере "культуркритики", в том числе театральной. Большой успех выпал на долю его книги "Бог во Франции" (1929), переведенной на восемь языков. Зибург немного писал для кино, в том числе два сценария для Герхарда Лампрехта. Основные теоретические идеи Зибурга сосредоточены в двух его эссе - "Трансцендентность киноизображения" (1920) и "Магия тела" (1923). Сами названия этих эссе свидетельствуют, что трансцендентность и телесность занимают особое место в его теоретизировании.

В "Трансцендентности киноизображения" Зибург рисует хорошо знакомую по критике десятых годов картину киномира как мира тотального отчуждения. Тени, похожие на мертвецов, движутся тут в сомнамбулическом ритме сна. Но особую роль в этом отчуждении, по мнению Зибурга, играет сопровождающая музыка: "Заглушенное сопровождающей музыкой киноизображение теряет всякую связь со зрителями. Потоки, связующие изображение с человеком, прерываются. Изображение закрывается, становится абсолютным, внечеловеческим и иногда лишенным бога". Автор особенно настаивает на этой закрытости, замкнутости изображения. Оно существует для него не просто в пространстве, но в объеме, заключенном в другое пространство. Эта изолированная замкнутость экранной картинки важна потому, что она коренным образом трансформирует внутренние связи, которые возникают в фильме, придает им автономный, отчужденный от реальности характер.

Зибург указывает на то, что изолированность изображения фундаментальным образом подрывает сам статус фотографического натурализма, который автор называет "уродливой формой буржуазного чувства действительности, благочестием перед миром маленького Морица"[95]. Временное измерение этого призрачного и автономного мира

сближает фильм с музыкой. Так же, как музыка, этот мир относится к сфере трансцендентного, к сфере абсолюта, которая и достигается за счет изоляции изображения от вульгарно-материальной сферы мира. События в фильме превращаются в своего рода квазимузыкальные абстракции, чистые интеллигибельные формы. Вторгаясь в сферу абсолютного, фильм теряет связь с человеческим, окончательно проникая в область надличного, божественного, вечного.

Естественным образом такая киноонтология предполагает совершенно особую концепцию тела в кино, которую Зибург и предлагает в эссе "Магия тела". Магия тела - это способность вынести мысли из внутреннего пространства души во внешнее, "живое", телесное пространство. Между тем киноактер по своему существу не является носителем духовного. Зибург относит его к сфере "вкуса", моды, дурных социальных условностей. Он указывает на то, что в киноактере духовность выражения обыкновенно подменяется сентиментальностью. Киноактер не обладает и широким мимическим и жестовым диапазоном. Он пользуется тем ограниченным инструментарием, который сформировался в театре. Но в театре этот инструментарий играет в каком-то смысле вспомогательную роль, так как носителем духовного является слово — очаг интеллектуальной и эмоциональной концентрации. Без слов репертуар движений, которым наделен актер, неизбежно приобретает почти механическое измерение.

Зибург рисует достаточно карикатурную картину стереотипной, лишенной точности и выразительности полумеханической игры киноактера. Можно сказать, что он создает образ все той же марионетки, почти в фиртелевском, гротескном ее понимании. Но выводы Зибурга прямо противоположны фиртелевским. Он отмечает, что эта состоящая из общих мест, безличная и лишенная точности игра вызывает у зрителя мощный эмоциональный отклик, граничащий с обожанием. Дело в том, объясняет Зибург, что механическая, бедная игра в силу своей неточности создает обширное пространство для зрительских ассоциаций: "Внешняя механизированность всегда сочетается с внешней сентимен-

тальностью: актер извлекает знаки из своего запаса форм, а у зрителя приблизительность его представления превращается в клубящееся движение. Смысл устремляется в пустое пространство романтики. Вот почему так любимы дурные киноактеры. Они дают зрителям свободу для фантазии" [96].

Описанный Зибургом эффект в некотором роде связан с музыкальным абстрагированием автономного киноизображения. Игра ассоциаций, обнаруживаемая им за дурной техникой киноактера, возможна лишь в той мере, в какой актер отрывается от подлинного выражения чувств, направленного изнутри вовне. Механический исполнитель кинофильма по-своему оказывается таким же автономным, замкнутым на себя, закрытым образованием, как и кинокадр. Он, по существу, ничего не выражает, ничто не посылает вовне, он предлагает лишь арабеску лишенных точности и имманентного смысла движений. Зибург описывает типичную кинозвезду как максимально безличное существо с гладкой невыразительной кожей, с выражением светской любезности на лице. Тело звезды - это абсолютно отчужденное, замкнутое в себе, полированное тело — метафора абсолюта, автономного кадра. Кинозвезда у Зибурга противоположна в своем состоянии той стихийной выразительности, той лучащейся вовне энергии, которую обнаруживал, например, в Марии Карми Манфред Георг. "В ее чертах нет ничего, что могло бы раздражать или лично приковать к себе зрителя - мимический росчерк неожиданно возникает на ее лице и тотчас отпускает благодарного зрителя в море его собственных ассоциаций".

Материалом кино является тело, заявляет Зибург. Но тело это функционирует таким образом (и в этом также заключается его магия), что оно провоцирует поток полумузыкальных по своему типу ассоциаций, которые ведут к духовному познанию. Сам по себе фильм еще не является искомой абстракцией, инструментом познания, но он подключает абстрагирующий и духовидческий механизм, заключенный в душе зрителя. Идеальными кинематографистами Зибург считает две классические для этого периода фигуры: Асту Нильсен и Чаплина. В Нильсен

он отмечает "непрозрачность ее тела, сквозь которое лучится воля". Но в Нильсен гораздо важнее другое, ее непрозрачное тело свободно от чувств, она избавлена от их груза и освобождает от них зрителя. Чаплин преодолевает механистичность своей собственной анатомии и таким образом также освобождает зрителя. Эти суперактеры по-своему противоположны дурным киноактерам, о которых столь подробно писал Зибург. Но и трансцендирование чувств и трансцендирование механики (согласно Зибургу, сопровождающей сентименты), по существу, приводит к тому же эффекту свободы - свободы ассоциаций и одухотворению. Зибург дает следующее определение той семантической работе, которую осуществляют в фильме Нильсен и Чаплин: "Это телесное придание смысла бессмысленному душевному отражению" [98].

То, что тело является отражателем, зеркалом, придает особое значение его поверхности. Зибург специально подчеркивает, что все происходящее с киноактером происходит не внутри его тела, а на поверхности. Эта плоскостная функция тела резко отличает его от тела в театре и в танце. В театре актер действует внутри уже заданного пространства сцены. В танце и пантомиме тело существует вне компонуемого пространства, оно существует как свободно движущийся носитель энергетической концентрации (отсюда значение маски для танца и пантомимы). Тело актера встроено в кинематографический мир и как бы строит его, превращаясь в динамическую ось, оно складывает пространство кадра из собственной движущейся поверхности. Выразительность актерского тела в кино связана не с жестом или мимическим движением, но именно с этой "строительной" пространственной функцией. Движение отражающего тела внутри кадра придает фильму особый тип абстракции, который выходит за рамки чистой физиогномики и относится к области киноонтологии.

В "Магии тела" содержится один небольшой фрагмент, подвергающий критике актерскую манеру Вернера Краусса, о котором мы упоминали в связи с его страстью к маскам и установкой на гипнотизм. Зибург пишет об особой технике Краусса в кино: "Его телесная интен-

сивность так велика, что когда он не располагает в качестве строительного материала словом, вся его сила устремляется в члены его тела, где она стремится обрести чисто пантомимическую магию лица"[99]. Зибург пишет о магическом превращении в такие моменты всего тела в маску, которая, по его мнению, есть не что иное, как аллегория. Пантомимическая, аллегорическая маска, которая может даже обладать своего рода гениальностью, для автора — явное отклонение от искомого кинематографом идеала. Аллегорическая маска выступает в данном случае как противоположность зеркалу.

Любопытно, что сходную критику Краусса в сходном контексте мы обнаруживаем и у выдающегося театрального критика *Герберта Иеринга* (1888-1977), чьи работы интересны хотя бы тем, что в них на материале театра с начала двадцатых годов проявляется та же установка на абстрагирующую ритмизацию, которая характерна и для многих теоретиков кино.

В своих театральных рецензиях Иеринг различает театральное и лицедейское. И эта оппозиция в принципе соответствует оппозиции "кинематографическое-театральное", например, у того же Зибурга. Лицедейское для Иеринга связано с агрессивной интенсивностью психологического воздействия, оно связано с гипертрофией темперамента, "крови", воли. "Театральным является шум без его внутреннего подчеркивания, жест без интенсивности, безудержность без бури, воздействие без одержимости. Театральное легитимизируется не через кровь, темперамент, фантазию" [100]. Краусса Иеринг относит к типичному проявлению лицедейского.

Это табуирование интенсивного связано у Иеринга с его поисками мелодического, ритмического театра. Задача театра - растворить актеров, действие в мелодическом, звуковом, ритмическом, поскольку именно последнее выражает душевное. Все эти требования Иеринг переносит и на кино. В своей статье "Экспрессионистский фильм" (1920) он подчеркивает необходимость усиления и ритмизации жеста и кино. "Ритм беззвучия, возвышающий речь через расчленение жестов является ко-

нечной целью" [101], - пишет он. Идеалом такой игры он называет исполнение Конрадом Фейдтом роли сомнамбулы в "Кабинете доктора Кали-гари", отмечая при этом, что чрезмерная интенсивность, повышенный телесный тонус Вернера Краусса в том же фильме приводит к шаржированности, по существу, отдает все тем же лицедейством.

На фоне Сернера, Симсена, Фриделля с их апологией интенсивности высказывания Зибурга или Иеринга кажутся странными, трудно объяснимыми. Мы уже упоминали о возрастающей популярности негритянского искусства, о проникновении в культуру темы маски. Именно через эту тематику можно подойти и к более глубокому пониманию идей Зибурга и Иеринга. Одним из фундаментальных теоретических текстов, осмысливающих эстетику примитивного искусства, была небольшая книга Карла Эйнштейна "Негритянская пластика" (1915), где последняя была введена в контекст поисков абстракции современными художниками. Несколькими годами раньше Василий Кандинский и Франц Марк поместили в альманахе "Голубой всадник" (1912) поэтическое эссе Августа Макке "Маски", где первобытный идол уже описывался как "чувственно созерцаемая форма неуловимой идеи, как олицетворение абстрактного понятия" [102].

Эйнштейн в своем исследовании касается двух своеобразных форм африканской пластики - татуировки и маски. Он описывает татуировку как придание видимости телу, как превращение последнего в "холст и тон". Но эта орнаментализация тела связана одновременно с его дистанцированием. Татуированное тело как бы перестает быть интимной, физиологической субстанцией, оно приобретает характер некой объективности. Эйнштейн называет татуировку актом "самообъективации" тела. Этой же задаче подчинены иные формы ритуального поведения, например, танец. Танец, по мнению теоретика, настолько усиливает в себе элементы типического, что претерпевает некое превращение, он становится другим, не собой, он может превратиться в животное, реку и т. д. Той же цели служит и маска, объективизирующая человека в род, которому он принадлежит, в бога. "Вот почему маска

имеет смысл только тогда, когда она нечеловечна, безлична". Мимическая неподвижность маски снимает в ней все психологическое, то есть она действует в том же направлении деперсонификации. Но именно деперсонификация и позволяет телесности выражать абстрактную идею, погружаться в сферу умозрительно-безличного, в сферу эйдосов.

В силу этого в поведении актера становится приемлемым все, что роднит его с марионеткой, что лежит в сфере абстрактно-ритмического движения, в области незаинтересованной зеркальности. Но там, где маска напрягается индивидуальной интенсивностью тела, используя выражение Иеринга, - "темпераментом" и "кровью", она порывает с абстракцией, космическим эротизмом и т. д., переходя в область интимно-психологического.

В таком контексте критика Краусса не противоречит апологии стихийного и энергетического у Сернера и Симсена. Ведь "превращение" человека в стихию, описанное Эйнштейном на примере африканцев, есть воплощение наивысшей деперсонификации тела. Более того, эйнштейновская маска полностью вписывается в апологию видимого и плоскостного, развернутого Леонардом и Хаасом. Татуированное тело -это и есть квинтэссенция поверхности. Не случайно Эйнштейн кончает свое исследование указанием на пространственную кубистичность маски, также строящейся как взаимоналожение плоскостей.

Весьма эксцентричное эссе на эту тему создал в 1927 году Рудольф Арнхейм. Оно называется "Посмертные маски" и выражает безудержное восхищение масками, снятыми с покойников. По мнению Арнхейма, существует странный эффект, в соответствии с которым фотография мертвеца постепенно становится все более на него похожей. Нечто подобное происходит и с посмертной маской, в которой постепенно все более явственно проступает сущность человека. Арнхейм рекомендует физионогмистам как можно пристальнее всматриваться в это последнее, посмертное изображение человека. Среди прочего в эссе имеется и кусок, посвященный актерам: "Канон совершеннейшей человеческой головы лучше всего обнаруживается в актере, например, в Иозефе Айн-

це: плоть на лице уже осела, и ясные черепные формы глазных впадин, висков и челюсти стилизуют целое в шедевр пропорции. Такую почти орнаментальную соразмерность частей едва ли можно еще найти"[104].

За эпатирующим цинизмом арнхеймовского эстетства проступает нечто более существенное. Актерское лицо приобретает максимальную эстетическую значимость после смерти, когда все индивидуальное ("темперамент" и "кровь") отошли в прошлое, когда "плоть осела" и обнаружила в естественной маске трупа соотношение плоскостей, граней, пропорций.

Кинематограф обладает врожденным свойством превращать лицо в маску. Отчасти это связано с его "микроскопическим" зрением. Известный датский режиссер, прославившийся фильмами с участием его жены Асты Нильсен, *Урбан Гад* (1879-1947) в книге, изданной по-немецки, "Фильм, его средства и цели" (1921), описывает такое превращение лица в маску: "Но главное это то, что фильм показывает самую незначительную особенность лица или фигуры в очень усиленном виде. Небольшая округлость ноги изгибает ее, превращая в саблю, нос с небольшой горбинкой становится крюком. Относительно большое расстояние между носом и ртом превращается в фильме в настоящую пустыню, скошенный подбородок создает попугайный профиль <... > Можно подумать, что в камере имеется линза, выточенная из андерсеновского волшебного зеркала" [105].

В этом замечании Гада выражен один из тех парадоксов кинематографа, что волновали умы первых теоретиков: камера, славящаяся своей сверхобъективностью, неожиданно деформирует мир, превращает лицо в маску. И это превращение, как ни странно, нисколько не противоречит сверхобъективности кинообъектива.

Превращение лица в маску и есть, по сути дела, объективирование лица. Кажущаяся деформация является лишь способом отчуждения, перевода "духовного" в область видимого, поверхностного, объективного. В 1925 году Бертольд Фиртель написал статью "Заметки к теме -американское и европейское киноискусство", где он специально оста-

навливается на взаимодействии кинокамеры и лица Асты Нильсен. В отличие от Зибурга, видевшего в Нильсен "непрозрачное тело, сквозь которое лучится воля", Фиртель видит в датской актрисе прозрачное лицо, прозрачную кожу, тело "открывающегося человека". Он отмечает в ее исполнении тончайшую гамму мимических нюансов, едва заметных и беспрерывных микродвижений. Однако всю полноту выразительности игра Нильсен приобретает благодаря соучастию киноаппарата, который извлекает из смены тончайших нюансов "душевный интеграл". Извлечение этого интеграла описывается Фиртелем следующим образом: "Аппарат объективирует то, что вообще является субъективным; он проявляет самые неуловимые состояния и длительность. Аппарат помогает Асте Нильсен пронизать ее утонченнейшую дифференцированность сталью техники" [106]. Фиртель впрямую не говорит о маске, но, по существу, речь идет именно о наложении некоторой объективирующей структуры ("стали техники") на живое лицо, наложении в каком-то смысле созвучном гротескному преображению лица у Гада или посмертной геометрии у Арнхейма. Трансформация, производимая аппаратом, есть объективирование внутреннего, создание *видимого человека.*

В области актерской техники установка на маску как способ объективирования тончайших душевных движений создавала достаточно парадоксальную ситуацию. Так, Аста Нильсен, оттачивающая свою киноигру в пантомиме, в какой-то момент формулирует для себя запрет на макродвижения, оставляя за собой право лишь на микродвижения в целом неподвижного лица: "И здесь я поняла, как правы были мои первые учителя пластики, запрещавшие любой вид гимнастики. Тело, в котором развиты чисто физические способности, утрачивает способность к выражению душевных движений. Атлетическое тело не выразит легкого трепета нервов. Оно убивает тот прелестный полет, который рождается из слияния движений души и тела" [107]. Разумеется, такого рода аргументация, хотя и проливает свет на манеру игры некоторых ранних кинозвезд (в том числе и русских), малоубедительна. Конечно, тренированное тело не менее приспособлено к пластической передаче

чувств, чем нетренированное. В данном случае речь, по-видимому, идет о запрете на макродвижения, как движения пантомимические, обладающие собственной выразительной энергетикой. Пантомимическое движение, в отличие от кинематографического, не рефлексивно, оно не зеркально, оно как бы целиком исходит из внутренней динамики тела. Бела Балаш в "Видимом человеке" (1924) так описывает технику игры Асты Нильсен: "Ее лицо не столько несет ее собственное выражение, сколько почти незаметно (но всегда ощутимо) отражает, как в зеркале, выражения лица других. Так же, как в театре я могу слышать то, что слышит героиня, могу я прочитать на ее лице то, что она видит. Она несет на своем лице целый диалог и переплавляет его в синтез понимаемого и переживаемого.

Однажды она играла Гамлета и явилась в предпоследнем акте в неподвижно-апатичной маске меланхолии перед троном норвежского короля Фортинбраса. Последний узнает в Гамлете своего старого товарища и направляется к нему со смехом, раскрыв объятия. Крупный план лица Асты Нильсен. Она смотрит на Фортинбраса, не узнавая его, пустыми непонимающими глазами. Ее губы в бессмысленной гримасе смеха подражают приближающемуся королю. Лицо Фортинбраса отражается в ее лице, как в зеркале. Она как бы фотографирует лицо, ныряет в его глубины, возвращается назад, и смех, который был лишь извне отпечатанной маской, постепенно изнутри теплеет и становится живым выражением лица. В этом заключается все ее искусство" [108].

Как видим, маска здесь понимается как чистое объективирование, как отражение внешнего, как чистая зеркальность. Любопытно, что у Балаша она не только проявляется через микрозрение аппарата (крупный план), но сама по себе действует как аппарат, она буквально фотографирует лицо приближающегося Фортинбраса и работает в режиме синтетического взаимоналожения внутреннего и внешнего.

Из вышесказанного становится ясным, до какой степени проблематика киноактера принципиальна для немецкой киномысли, склонной осмысливать поэтику кино через метафору человеческого тела. Ест ест-

венно, исключительное значение для немецких теоретиков приобретает сравнение кино, театра и пантомимы. Через разработку этого сравнения прошло большинство аналитиков, ' на этом материале киноонтология подвергается наиболее последовательному выявлению.

Изначальный вопрос - это вопрос о связи кинематографа и пантомимы. Очевидно, что оба вида искусства во многом сходны, прежде всего отсутствием слова и акцентом на жесте и мимике. Однако установление различий между ними важнее констатации сходства. В 1912 году франкфуртский литератор *Альфонс Паке* (1881-1944) заявляет, что не видит в кино ничего общего с пантомимой [109]. Правда, Паке исходит из того, что кино еще не является искусством, скорее вульгарным аттракционом, царством безвкусицы и мерзкого каботинажа.

В том же 1912 году *Герберт Танненбаум* публикует книгу "Кино и театр", которая является одним из первых трактатов на интересующую нас тему. Танненбаум указывает на то, что пантомима является историческим предшественником театра, при этом он не решается непосредственно связать ее с кинематографом, которому он отводит совершенно особое место. Конечно, для кинематографа фундаментально отсутствие слова. Однако лишенное слова тело актера помещено в совершенно иное пространство - пространство перспективного изображения, спроецированного на плоскость.

Танненбаум указывает на необходимость различать две "сцены" - "сцену представления" и "сцену проекции", которые обладают качественным различием. На "сцене представления" актер существует в трехмерном пространстве. На "сцене проекции" все происходит иначе: "Здесь больше нет размещения одного объема за другим, лишь их рядоположенность. Тела не могут тут воздействовать телесно; цвета нет. Здесь господствуют плоскость и линия". [110]

Плоскостно-графический характер изображения требует совершенно иной эстетики игры. В театре нюансировка базируется на звучащем слове. Мимика видна лишь на авансцене, жесты укрупнены. Эта укрупненность жеста, по существу, и является наследием пантомимы,

от которого отказывается кино. В кинематографе, замечает Танненбаум, единственным средством выражения является тело актера, но это тело лишено акустического измерения, и, по выражению автора, является "в самом точном смысле оптическим объектом". Эта соотнесенность тела с оптическим требует от него специфического поведения, которое выражается прежде всего в повышенной дифференцированности его движений. Все нюансы аффектов должны передаваться через тончайшую гамму чрезвычайно точных и естественных движений. Но эта установка на чисто телесную выразительность требует особого состояния тела на "сцене проекции", которое Танненбаум называет "суггестивной телесностью". Эта "суггестивная телесность" не должна, однако, основываться на внутреннем переживании актера, его идентификации с персонажем. Она целиком строится на особой форме подачи тщательно разработанных внешних знаков аффектов. Речь идет о создании специфической суггестивной техники, строящейся на особом тренинге телесной мускулатуры.

Танненбаум останавливается на сравнении этой мускульной техники с искусством пантомимы. В основе пантомимы лежит своего рода ритмизированный танец, ориентированный на "орнаментальное, стилизованное движение". "Принцип кино - это действие, поступок" [111]. Пантомима в своих движениях не имеет ничего общего с такой телесной динамикой, которая сопровождает речь. Танненбаум называет пантомиму "кристаллизованным танцем", который исключает любое выразительное движение, сопровождающее речь, как неорганическое и антистилевое.

Танненбаум специально не объясняет, почему он придает речевой мимике такое существенное значение. Но об этом нетрудно догадаться. Аста Нильсен вспоминала: "Я считала, что нельзя совершенно изгнать речь из кино, нельзя отдать фильм пантомиме. <... > У говорящего человека мимика бывает гораздо выразительнее, чем тогда, когда он молчит, поэтому в немом кино речь в ограниченных пределах вполне оправдана... "[112]. Речь и речевая мимика выступают в данном случае как выра-

жения максимально дифференцированного телесного движения, которое уже в силу своей дифференцированности и микронюансировки не может быть органически ритмизировано и стилизовано.

Но микродвижение, согласно Танненбауму, обладает иным способом воздействия, нежели ритмизация. Этот способ теоретик называет гипнотическим. Действительно, гипноз в значительной степени основывается на едва уловимых движениях. Эти микродвижения должны выражать, в отличие от пантомимы, не мелодическое, космическое ощущение мироздания, но ощущение максимальной волевой концентрации, отчасти сходное с энергетикой гипнотизера. Танненбаум вслед за автором эссе "Критика сцены" Юлиусом Бабом называет это чувство концентрации в теле попросту "чувством тела", которое действует на зрителя "через тысячу видимых и невидимых, слышимых и неслышимых знаков, обрушивающихся на нас и меняющих наше существование, нашу жизнь через придание видимости телу и душе, делающих необходимой эту видимость" [113]. Гипнотическое чувство тела пробуждается в зрителе именно благодаря чрезвычайной густоте этого потока микрознаков, иногда совершенно не ощутимых для глаза. Танненбаум пишет о том, что эта трансформация существования зрителя происходит в результате зрелища полностью, тотально функционирующего человеческого тела. Движение, знаки аффектов пронизывают его буквально насквозь, до самой последней поры.

Между тем автор отмечает, что это гипнотическое воздействие, это тотальное "чувство тела" в кино осложнено одним очевидным обстоятельством. Тело на экране не дается во всей его физической ощутимости, оно есть "чисто оптический объект", от которого остается лишь пластика видимых поверхностей и плоскостей. При исполнении актер должен полностью отдавать себе отчет в том, что на экране он выступает, с одной стороны, как пластическая поверхность с вытекающим отсюда императивом органического "неискаженного ритма ", а с другой стороны - как живое тело. Танненбаум так формулирует это противоречие: актер выступает "как оптическая видимость. В то же время актер в киноизоб-

ражении рассматривается как живой дифференцированный организм. В основе своей он, однако, - изобразительная, пространственно действующая, линейная, плоскостная видимость" [114]. В силу этого он должен ощущать себя, скорее, как компонент изобразительного искусства и ориентироваться на законы последнего.

Танненбаум старается сформулировать эти законы. Например, он считает недопустимым резкий перепад масштабов в изображении основных действующих лиц, которые, по его мнению, должны располагаться приблизительно в одной плоскости. Исследователь весьма чувствителен ко всем проявлениям разнородности, неорганичности на сцене. Он, например, оценивает наличие кулис в театре как элемент, вступающий в контрастное противоречие с пластикой актера. Всеобщее уплощение объектов на экране, по его мнению, снимает контраст, как бы растворяя неоднородность кулис и задников телу актера в общей плоскостности изображения.

Но это уравнивание фона и фигуры в кино может привести к полной трансформации их взаимоотношений. Танненбаум отмечает факт совершенно иного качественного присутствия природы на экране. В отличие от театра, где господствует фигура актера, в кино часто царит природа, а человеческое тело выступает в виде мелких фоновых фигур в царстве природной стихии. Вместе с тем возможности оптики таковы, что человеческая фигура может приобрести гипертрофированный масштаб и превратить природу в фон, в "кулисы".

Функция природы в киноизображении создает еще одно продуктивное противоречие. Природа является естественным носителем правды, в своей основе она существует вне стиля. Любое стилевое поведение на ее фоне выглядит неорганичным и фальшивым. В то же время любое искусство уже в своих "протоэлементах" несет элемент стиля. Отсюда фундаментальное для кино противоречие между искусственным, стилевым, пластическим и естественным, внестилевым, природным, истинным. Танненбаум пишет: "Эта противоположность искусства и природы делает природный театр (так автор иногда называет кино -

М. Я.) своего рода гермафродитом. Мы видим пронизанный светом и напоенный воздухом лес, такой точный, такой подлинный и девственный; и в нем с пафосом и стилизованными жестами играют загримированные мимы, иными словами, неестественные люди" [115]. В описании истинности природы автор сознательно использует ту же терминологию, что и в описании специфически кинематографического тела. Она истинна потому, что максимально дифференцирована, потому, что живет тем же огромным комплексом едва видимых и нестилизуемых микродвижений, микрознаков, которые и есть знаки истинности, подлинности.

В итоге изложения всех этих эстетических противоречий Танненбаум вновь возвращается к тому пластическому закону, который в состоянии органически соединить оптическую видимость экрана с той суггестивной телесностью, к которой он стремится. Его обращение к нормам живописи не случайно. Он считает, что именно живописное изображение устанавливает баланс телесности и линейности, который только и может спасти кино. Танненбаум выступает за специальную проработку контурных линий и их движений на экране. Но, пожалуй, еще большее значение он придает работе со светом и тенью. Естественным образом теоретик вспоминает Рембрандта, который в десятые годы систематически выступал в качестве модели для кинематографической эстетики. Но именно у Танненбаума эта приверженность к рембрандтизму получает подлинную мотивировку. Свет и тень, приобретая все свое значение на изобразительной плоскости, одновременно позволяют интегрировать самые разнородные элементы в целое и создавать достаточно абстрактный и стилевой ритм в рамках чистой видимости, не разрушая при этом телесности, не требуя от тела стилизованных пантомимических движений. Можно сказать, что именно игра света и тени способна взять на себя ту функцию ритмического абстрагирования, которую в пантомиме выполняет стилизованный жест. Более того, свет и тень, выполняя интегрирующую функцию, нисколько не разрушают суггестивной телесности, совершенно не противоречат всей эстетике микрознаков и микродвижений, но, напротив, позволяют ей выявить

себя в полной мере. В конце своего исследования Танненбаум, по существу, приходит к апологии кинопикториализма. Режиссер для него - не что иное, как живописец: "Он ставит актеров и приводит их в движение, он распределяет свет и тень, он компонует, можно сказать, что он живописует изображение"[116].

Но эта установка на киноживопись вытекает из всей логики рассуждений Танненбаума как единственно возможный выход из описанных им эстетических противоречий, в центре которых стоит тело.; Телесность, безусловно, определяет весь ход танненбаумовских рассуждений. И хотя тело, превращенное в компонент плоскостного изображения, в конце концов становится пикториальным элементом, нельзя все же не отдать должное Танненбауму, сохраняющему за свето-теневой и контурной проблематикой живописи тонко схваченную в ее противоречивых нюансах телесную суггестию.

Остановимся еще на нескольких текстах 1912-1913 годов, которые хотя и не дают столь же развернутой концепции, но рассматривают сходную проблематику.

В том же ряду следует упомянуть статью *Альфреда Боймлера* (1887-1968) "Влияние киносцены" (1912). Боймлер приобрел известность как историк философии и издатель сочинений Ницше, он также специально занимался философией Бахофена и издал исследование "Бахофен и Ницше" (1928), был директором Института политической педагогики в Берлинском университете. Его эссе о кинематографе вписывается в предпринятое им исследование тривиальной культуры, прежде всего популярной дешевой литературы. Во "Влиянии киносцены" он и рассматривает кино как один из видов низовой тривиальной культуры, который призван "высвобождать низменные инстинкты и удовлетворять чувство любопытства и примитивную жажду сенсаций" [117].

Однако Боймлер не делает из этой предпосылки традиционных уничтожающих выводов. Он указывает на то, что кино, как и иные тривиальные виды культуры, осуществляет функцию весьма своеобраз-

ного зеркала. Масса видит в нем отражение своего собственного бытия, воплощенного в слезах и смехе, но бытия, оторванного от действительности. Экзистенциальные аффекты в кино переносятся массой из действительности в сферу фантазии. Кинематограф осуществляет фундаментальное освобождение аффекта от "отпечатка действительности".

Боймлер защищает это высвобождение аффектов из действительности от критики "культурного" потребителя: "Простые элементы жизни, примитивные встряски души - вот та материя, которой требует народ. Эта материя не оформлена в образ, это сырой материал. Это почва. Вот почему образованные люди отталкиваются от нее. Они видят тут только материю, нагой смысл бытия, в то время как сами они стремятся к одухотворению, возвышению в личностном, стремятся к искусству" [118].

Личностность, по мнению философа, предполагает совершенно иную форму бытия, которая гораздо менее соответствует современности. Предвосхищая работы З. Кракауэра 20-х годов, Боймлер утверждает, что сегодняшнее бытие насыщено безличными формами, отливаясь в очертания улиц, в движение поездов и человеческих масс. Именно поэтому бытие на экране является, по мнению Боймлера, "прояснением бытия". В кино мы видим отражение нашей собственной жизни, кино -зеркало современности.

В дальнейших рассуждениях Боймлер приближается к тематике Танненбаума, но с совершенно иных позиций. Он также специально останавливается на плоскостности изображения, на его статусе оптической видимости. Но эти свойства кино для философа, с одной стороны, являются свойствами зеркала, а с другой стороны - характеристиками нашего бытия, с типичной для него деперсонификацией и жизненной густотой материи.

Кино подносит к лицу человека зеркало и заставляет нас открывать его для себя (открывать самих себя) в тех внешних формах, которые нынешняя культура навязывает сегодняшнему человеку. Человек предстает в тончайшем движении черт своего лица, в нюансах жестикуля-

ции, которые никогда раньше не были видимы и не играли роли в культуре. Через кино культура как бы открывает нам нового человека, человека эпохи модерна, переместившего органы своей выразительности на кожу, на поверхность. "Возникает новая культура физиогномики и мимической игры" [119], - утверждает автор. В конце своей работы Боймлер провозглашает кинематограф не только средством открытия человека вообще, но изучения, например, разных этнических типов. Он утверждает, что на экране специфика особых мелких жестов позволяет безошибочно узнать француза или итальянца и т. д. В этом смысле философ разделяет общий интерес своей эпохи к социальной и этнической антропологии, которая со второй половины XIX века ориентировалась на внешние описания социальных и этнических типов (Галтон, Ламброзо и др.). Единственным различием здесь является описание через движение - мимику и жестикуляцию.

Весьма сходную позицию занимал немецкий литератор и эссеист *Франц Бляй* (1871 -1942), призывавший в 1913 году к систематическому киноописанию жизни представителей различных социальных групп: крестьян, торговцев, служащих и т. д. Такого рода описания должны были быть целостными социальными портретами, а не просто фиксацией их профессиональной деятельности. Бляй рекомендовал фиксировать на пленку место рождения, комнату родителей, площадку для игр, школу, казарму, любовь, политические собрания, болезни, старость, смерть.

Эти скрупулезные описания имели, однако, не столько научное, сколько социальное значение. Они предназначались самим же "героям" этих протоколов для того, чтобы раскрыть им их собственную суть. Речь идет опять о своеобразном зеркале самопознания. "Надо снимать не только дикие племена или глубоководных рыб, которые, разумеется, очень интересны, но прежде всего ближних, которые такие чужие для нас... " [120]. Но это изображение ближнего во имя его приближения имеет и обратный смысл. Перемещаясь на экран, ближний становится еще более чужим, незнакомым, отчужденным. Кино выступает как форма

приближения через отчуждение.

Сходная проблематика разрабатывалась и в непрекращающейся полемике об отношениях театра и кино, кино и других видов искусства. Статья Бляя была опубликована в знаменитой "Кинокниге " *Курта Пинтуса* (1886-1975), литератора и журналиста, вошедшего в историю литературы благодаря изданию классической антологии экспрессионистской лирики "Сумерки человечества" (1920). Пинтус был страстным пропагандистом кино. В статье 1913 года "Камо грядеши - Кино?" он также останавливается на вопросах киноспецифики в контексте сравнения нового искусства с театром. Пинтус утверждает, что кино не имеет с театром практически ничего общего, кроме поверхностно понятого феномена видимости. Однако к сфере кинематографа относятся исключительно действие, видимость, эффект, в то время как театр идет дальше этого, разрабатывая с помощью слова область психологии. В противоположность Танненбауму именно в словесном и психологическом Пинтус видит сферу дифференцированности. Кино - сфера поступков, поступки не обладают этим важнейшим качеством. Более того, они недостаточно внятны, чтобы их можно было понимать без слов: "Без объясняющих титров никто не в состоянии понять происходящего" [121]. Таким образом, Пинтус относит кинематограф всецело к сфере видимого без всякого органического соотношения с внутренним, со смысловым.

Теоретик театра и драматург *Пауль Эрнст* (1866-1933) в статье 1913 года "Возможности киноискусства" также относит к слову любые проявления подлинного смысла и одухотворенности. Кино же Эрнст возводит к пантомиме: "Кинематограф предлагает нам пантомиму без духовной связи исполнителя и зрителя, но с определенными возможностями в области гротеска и фантастического" [122]. Гротесковые возможности кино как раз и связаны с отсутствием словесного одухотворяющего элемента. В кино бездуховность выражена еще сильнее, чем в пантомиме, где отсутствие голоса в какой-то мере компенсируется хотя бы физическим присутствием актера. Взгляды Эрнста характеризуются крайней формой недоверия к возможностям телесной, физической выразительности. Он пишет: "... с помощью мимики можно выразить только факты; только слово придает фактам высокий интерес, делает их одухотворенными, оно придает им жизнь и вносит в них нюансы" [123]. Чистая телесность, оторванная от слова остается, с его точки зрения, пустой формой.

К числу полу негативных, но гораздо более нюансированных и содержательных высказываний на ту же тему относятся и статьи талантливого журналиста, прославившегося своими очерками берлинской жизни *Ульриха Раушера* (1884-1930). Некоторые исходные положения Раушера близки взглядам Пинтуса. Он также считает, что принцип кинематографического представления сходен с новеллистическим или эпическим, в его основе лежит действие. Он также указывает на то, что единственнная связь кинематографа с театром - акцент на видимое в обоих искусствах. Но из этих предпосылок он делает иные выводы. Царство внешнего и видимого, по мнению Раушера, высказанному в статье 1913 года "Киноэпос", блокирует возможность создания ансамбля в кино. Эта блокировка связана с фронтально-плоским, орнаментальным характером изображения. Стоит персонажу выдвинуться на первый план, как люди, оставшиеся позади, превращаются в своего рода фриз, фреску, с которыми невозможен нормальный, ансамблевый контакт. Из этого явления, к которому были так чувствительны ранние теоретики, Танненбаум, например, делал вывод о необходимости расположения исполнителей в одной плоскости. Раушер делает прямо противоположный вывод. Он указывает на то, что невозможность ансамбля и плоскостной характер изображения усиливают роль протагонистов в кино. Фильм как бы превращается в композицию из сольных актерских номеров. "Главное действующее лицо запечатлевается в кино гораздо мощнее и ярче, чем в театре" [124], - пишет он.

Эта выделенность актерского соло имеет принципиальное значение. Фильм дается зрителю как структура, состоящая из чисто орнаментальных, "слабых", плоскостных сцен и моментов повышенной выразительности, "выразительных моментов, когда проявляется каждый ню-

анс, являющийся экстрактом из тысячи следующих один за другим нюансов" [125]. Фильм представляется своего рода ступенчатой структурой, по которой зритель движется, перескакивая с вершины на вершину. Такая ситуация накладывает особый отпечаток на манеру актерской игры. Актер должен спешить, чтобы выразить в эти короткие ударные моменты все смысловое богатство своей роли. Создается своего рода укороченный, концентрированный ритм игры.

В некоторых фильмах Раушер обнаруживает такой поток предельно концентрированных жестов и мимических движений, что они превращаются в своего рода мнемотехническое пособие. Они работают как энергичные динамические удары, призванные вызвать в нас воспоминание о том или ином чувстве. Таким образом, Раушер занимает как бы промежуточную позицию между апологией микромимики и телесной нюансировки у Танненбаума и отрицанием любой смысловой нюансировки в выразительном теле у Эрнста. Нюансы у Раушера до такой степени концентрируются в определенных ударных моментах фильма, что, по существу, слипаются в грубые знаки - мнемотехнические подспорья. С другой стороны, сила динамического потока, скорость изменения этих знаков, отчасти восстанавливают смысловое богатство игры.

В статье того же года "Кино-баллада" Раушер вносит в свою концепцию некоторые существенные уточнения. Он вновь повторяет утверждение о невозможности ансамбля в кино, но более тщательно прорабатывает всю проблематику доминанты, выделения в изображении основного носителя смысла. В театре, считает он, целое задается рамой сцены - рампой. Выделение доминанты в ансамбле происходит за счет эстафетной передачи слова от героя к герою. Тот, кто говорит, выделяется из массы, отодвигая остальных на второй план. В кино передача доминантности осуществляется за счет пластического расположения персонажей: "Только тот, кто стоит на первом плане, воздействует пластически, человек же, который стоит на шаг глубже, становится плоским, теряет жизнь и в лучшем случае превращается в живую фреску. Все происходит так, как в романе, только, наверное, еще решитель-

ней, здесь всегда живет тот, кто действует, в то время как другие живы лишь в воспоминаниях"[120].

Из этой близости роману Раушер делает радикальный вывод о фундаментальном несходстве кино и театра и определяет кино как "оживший рассказ", строящийся по принципу "скачкообразной ситуационной цепочки". Тем самым намечается параллель между изображением и словом, параллель, немыслимая для большинства авторов тою времени. Повествовательная структура фильма уподобляется Раушером структуре баллады. Выбор именно баллады, а не романа, отчасти определяется бедностью выразительных средств в кино (мимики, жеста) и относительной неспособностью этих средств передавать психологию. Раушер утверждает, что кино является своеобразным возвращением к архаическим, балладным формам повествования, которые были вытеснены из культуры гипероценкой психологического момента.

Раушер дает гораздо более нюансированный анализ киноэстетики чем Бляй, Пинтус или Эрнст. Но всех их сближает единый взгляд на выразительные возможности человеческого тела и лица. Все эти авторы в той или иной мере не признают за мимическим и жестикуляционным аппаратом значимого смыслового потенциала. Видимость для них означает примитивность, отсутствие глубины. В расчет не принимаются и иные формы телесной суггестии. Даже лаконичный пересказ данных работ показывает, что стоит ранним теоретикам подвергнуть сомнению выразительные свойства телесности, как их концепции уплощаются, сводятся к констатации примитивности, бездуховности кино. Глубина анализа ранних теоретиков (во всяком случае немецкоязычных) почти целиком зависит от признания выразительных потенций тела. Ранняя киномысль не может осмысливать кино в отрыве от проблематики телесности Тело является для нее основной метамоделью нового искусства. В этом несомненная сила данного этапа киномысли и, разумеется, его слабость Проблематика телесности в значительной мере привязывает раннюю киномысль к определенным формам философствования, которые получат развитие в более поздний период.

Среди работ 1913 года особое место занимает философско-эстетический трактат, принадлежащий перу *Георга (Дьердя) Лукача* (1885-1971), в будущем знаменитого философа-марксиста. Его работа называется "Мысли о киноэстетике". Лукач также начинает со сравнения театра с кино. Он пишет о том, что кино многим деятелям театра представляется осуществлением старинной мечты, в соответствии с которой выдающиеся театральные спектакли могут отныне фиксироваться и широко распространяться. Идея о том, что репродукция в состоянии сохранить эстетические свойства оригинала, представляется философу ошибочной. В отличие от большинства своих современников, Лукач утверждает, что воздействие драмы определяется не словами и не жестами. Тем самым снимается исходный пункт многих рассуждений. Воздействие театрального представления, по Лукачу, заключено "по преимуществу в той силе, с которой живой человек неопосредованно и без тормозящего сопровождения обрушивает жизненную волю живого человека на столь же живую массу. Сцена - это абсолютное настоящее" [127].

Лукач отрывает телесную суггестию от проблематики мимики и жеста, от "выразительных средств" тела, его "языка". И в этом смысле его позиция философа уникальна для своего времени. Телесная суггестия связывается им с абсолютным настоящим действия, со "здесь-бытием"". Теоретик идет дальше и обнаруживает императив этого абсолютного настоящего в самом существе театральной драмы. Опираясь на постулаты классической эстетики, Лукач видит в драме прежде всего воплощение темы судьбы. "Судьба же сама по себе есть настоящее. Прошлое — это простая подготовка, обыкновенные строительные леса, в метафизическом смысле -нечто совершенно бесцельное" [128]. Лукач даже декларирует необходимость отказа от таких терминов, как "экспозиция", "развитие", призывая заменить этот эстетический инструментарий своеобразной метафизикой драмы. В рамках такой метафизики будущее для судьбы - также что-то абсолютно нереальное, бессмысленное. Смерть, которой кончается драма, - с такой точки зрения, чистый символ.

Переживание судьбы как настоящего имеет, согласно Лукачу,

огромное экзистенциальное значение для зрителя, потому что именно в такой форме зрителем переживается сам факт жизни, сама жизненная интенсивность. "Вот почему само появление на сцене по-настоящему значительных актеров (например, Дузе) уже само по себе, даже без великой пьесы, освещено судьбой, само по себе является трагедией, мистерией, служением Богу. Дузе в полной мере человек настоящего, через которого, если использовать слова Данте, "essere" становится идентичным "operazione". Дузе - это мелодия музыки судьбы... "[126].

Кинематограф лишен всего вышеописанного. Здесь представлены движения и действия людей, но самих людей нет. В этом Лукач усматривает основной кинематографический "принцип стилизации". Метафизическое качество кинематографического мира определяется философом как фантастическое. Фантастическое включает в себя жизнь без настоящего, без судьбы, без почвы и мотивировки. Фантастическое отчуждает, дистанцирует мир, в котором оно господствует, задает его как чужое. Это мир без веса и качества. "Дело в том, что только настоящее придает вещам судьбу и вес, свет и легкость, в кино мы имеем жизнь без массы и порядка, без сущности и ценности, жизнь без души, происходящую из чистой поверхностности".

Это различие между экраном и сценой определяет и различие в характере времени в театре и кино. Настоящее не отменяет временного измерения, но оно выступает в виде "сильных моментов", внутренне спокойных и обладающих некоторой энергетической концентрацией, время в кино, отрываясь от настоящего, переносит акцент на движение, изменчивость. Временное измерение как бы очищается от стилизующей нагрузки настоящего. Театр в силу этого имеет значительное жизненное, экзистенциальное содержание (Лукач называет его "чисто метафизическим"), в то время как кино освобождается от этой экзистенциальности. Течение времени в театре организуется через типичность (такая организация - функция судьбы), в то время как в кинематографе движение событий создает длительность в виде беспрерывной смены картин, лишенных внутренней причинности как фактора, заключенного в

'"здесь-бытии", в настоящем.

Основным лозунгом кино становится лозунг: " Все возможно ". Эта "всевозможность" связана с тем, что кино организует моменты не эмпирически переживаемой, но "чужой", фантастической реальности. При этом Лукач отмечает один существенный момент: категория возможного начинает заменять в кинематографе категорию действительного. В кино все действительно потому, что здесь все возможно. "Все истинно и действительно, все в равной мере истинно и действительно: вот чему нас учит последовательность изображений в кинематографе" [131], - утверждает теоретик. Это "диалектическое" соединение возможного (фантастики) и "риторической" силы эмпирического (реальности) современный американский исследователь Том Левин считает главным теоретическим достижением Лукача [132].

Мир кино предстает как гомогенный и гармонический. Он обладает своеобразной суггестией, но она задается простой последовательностью, неотвратимостью и бесконечным бегом образов. Этот поток изображений создает особый континуум, резко отличающийся от континуума сцены. В театре непрерывность задается речью персонажей. Лукач отмечает, что на сцене звучащее слово тесно связано с темой судьбы. Слово создает континуум мысли, непосредственно извлекаемой из психики человека. Исчезновение слова в кино равнозначно исчезновению человеческой "самости", идентичности "Я". В бессловесном мире континуум принимает характер "округленной тотальности", легкой, летучей, фривольной и танцующей.

Эти качества связывают мир кино с романтизмом. Лишая человека души, они делают более значимым его тело, которое впервые растворяется в интенсивно присутствующем мире, в природе, приобретающей свойства всеохватывающей тотальности. Потеря судьбы оборачивается приобретением некоторых поэтических качеств. Кино впервые способно поэтизировать технику, например, автомобиль. Это поэтизирование имеет наивно-анимистический характер и напоминает реакцию детей на окружающий мир. В театре зритель переживает высшие и напряжен-

нейшие моменты самопознания. В кино эти эмоционально-экзистенциальные пики исчезают, человек растворяется в окружающей тотальности. Эта растворенность в тотальности может переживаться как внутреннее освобождение. При всей значительности метафизического настоящего и судьбы, они меньше стимулируют чувство свободы, чем фантастическое. Настоящее более связывает психику зрителя, чем вневременное. Разрушение причинности, постулирование неограниченных возможностей также способствует этому освобождению зрителя. Поэтому Лукач утверждает, что "правда-природы в кино никогда не связана с нашей действительностью". Теоретик также отмечает еще одно важное качество киномира - фантастическое (а значит, и свобода) достигается в нем через техническое, через механизм. Техническое репродуктивное отчуждение внешнего снимает с него налет вульгарности. "Мир чистой видимости, который на сцене был грубым, может здесь превратиться в детское, преобразиться в напряжение интриги или стать гротеском" [134], -замечает философ. Мы бы сказали, что внешнее приобретает здесь органические черты чистой видимости.

Из исследования Лукача следует несколько существенных выводов относительно функции телесности в кино. Если физическое тело актера в театре является носителем опыта настоящего, который связан со словом и трагедийно-драматическим *моментом* (при этом речь также выступает как цепочка таких концентрированных моментов настоящего), то в кино акцент на движение и жестикуляцию придает телесности истинную континуальность. Тело здесь вводится в постоянную изменчивость, в царство длительности, в ту танцующую и летучую тотальность, о которой говорил теоретик. Тем самым тело актера приобретает черты ритмической, танцующей, лишенной веса марионетки, о которой говорилось выше. Вслед за Лукачем это кинематографическое тело может быть определено, как *тело без настоящего.*

Здесь мы позволим себе нарушить хронологию в изложении темы и перенестись из 1913 года в 1928 год - год публикации *Томасом Манном* статьи "О фильме". Здесь немецкий прозаик как бы подхватывает лука-

чевскую тематику, описывая киноактера как тело без настоящего: "Человеческие образы в фильмах не имеют телесного настоящего и подлинности, подобной той, что отличает носителей драмы. Они - живые тени. Они говорят, они не существуют, они *были,* но именно такими они были - а это рассказ " [135]. Согласно Манну, именно прошедшее тела вводит его в повествование. Не удивительно, что для прозаика Манна рассказ позволяет развернуть на экране все богатство содержания, поскольку он способен сообщать о прошлом, передавать все тончайшие психологические нюансы, переносить акцент с детали на деталь и т. д. Рассказ позволяет опосредовать видимое через фигуру рассказчика, то есть того, кто *знает,* кто связывает представляемое с опытом пережитого. Всего этого не знает актуальное настоящее драмы. Лукач подчеркивал, что экзистенциальное переживание настоящего обеспечивается непосредственностью воздействия живого актера на живого зрителя, отсутствием промежуточных инстанций. Манн, по существу, вводит в описанную Лукачем ситуацию проблематику знания, которую венгерский философ обходит молчанием. А проблематика знания - это проблематика посредника. Посредник в искусстве - не только автор, знающий историю своих героев, это и инстанция, ответственная за форму, стиль и т. д. Именно поэтому Манн называет искусство "холодной сферой" в отличие от горячей сферы жизни.

Настоящее тела у Лукача - это как раз наиболее полное воплощение "горячего", в котором, по существу, снимаются фундаментальные свойства искусства.

Отметим еще одну существенную деталь в работе Манна. Он также останавливается на мимическом аппарате актера, при этом утверждая, что мимическое движение в силу своей телесности обладает гораздо большей индивидуальностью, чем слово, которое по определению существует в сфере языка, всеобщего, условного, знакового. Поэтому, считает писатель, акцент на мимическое придает единичность видимому и позволяет преодолевать ложность всеобщего в слове. Как видим, и здесь Манн занимает позицию, прямо противоположную Лукачу, подчерки-

вавшему экзистенциальное настоящее в слове и абстрагировавшемуся от знакового характера естественного языка.

Однако вернемся в десятые годы. В 1914 году *Эмилия Альтенло* (р. 1888) публикует в Йене свою диссертацию "К социологии кино". Эта книга, вероятно, является первым исследованием по киносоциологии и представляет в этом смысле большой интерес. Мы, однако, не будем касаться собственно социологической стороны ее работы и сосредоточимся на том, что так или иначе связано с интересующей нас проблематикой - с вопросом о видимом человеке на экране.

У Альтенло мы встречаемся с некоторыми темами, развитыми Лукачем. Исследовательница указывает на некинематографичность тех пьес, действие которых мотивируется исключительно психологией персонажей. Такого рода современной драматургии она противопоставляет "так называемые трагедии судьбы, где развитие действия осуществляется через внешние причины" [135]. Альтенло знает работу Лукача (на которого она ссылается), но для нее судьба - это как раз противоположность телесно-выразительного. С точки зрения исследовательницы, кинематограф вообще не способен выражать то, в чем содержится некий внутренний конфликт, так как не обладает способностью к передаче причинности. Фильм может лишь представлять некую цепочку действий, связь между которыми должна устанавливаться зрителем на основе его собственного знания и интуиции.

В области повествования такого рода блокировка приводит к доминанте эпической формы, покоящейся на изложении событий, внутренне не вытекающих из конфликта. Весьма скептична Альтенло и по отношению к возможностям мимической выразительности. Она считает, что кино наиболее эффективно там, где в жизни человек передает аффект без слов, например, в ситуации выражения боли. Но чувство боли - это как раз и есть, используя терминологию Лукача, актуальное настоящее. Физическая боль (если, конечно, отвлечься от "символических" болей истеричек) не имеет прошлого, истории, не имеет и будущего. Альтенло замечает, что мимическая выразительность не в состоя-

нии передавать "до" и "после" "светотень работы чувства и воли в человеке"[137]. Мимическая выразительность в этом смысле отражает только настоящее, а потому ей недоступна сфера нюансов, требующая временного измерения.

Отказывая кинематографу в передаче нюансов и конфликта, исследовательница все же признает за кинематографом одно существенное достоинство, а именно способность передавать обстановку, "рамку действия". Эта возможность к представлению "побочного" придает кино жизненность, превышающую жизненность устного или письменного рассказа. В повествовательной плоскости это означает рассказ без конфликта, но с разработанной аранжировкой событий, без прошлого и будущего, но с чрезвычайно богатым настоящим.

Сравнения кино с другими видами искусства оказываются продуктивными для ранней киномысли главным образом потому, что они выявляют внутри кинематографического мира целую систему противоречий, которые вооружают исследователя инструментарием для квазифилософского феноменологического описания нового искусства.

Интересный образец такого подхода обнаруживается и в работах профессора искусствоведения Тюбингенского университета *Конрада Ланге* (1855-1921). Главный труд Ланге "Кино сегодня и в будущем" - объемистый эстетический трактат - появился в 1920 году, но некоторые из содержащихся в нем положений были сформулированы в книге 1918 года "Национальная кинореформа". Эта книга вписывается в целое направление немецкой киномысли, стремившееся поставить кино на службу образования, воспитания, науки и оторвать его от тех "безнравственно-развлекательных" тенденций, которые шокировали обывателя. Это движение восходит к 1907 году, когда Германн Лемке создал "Союз за кинематографическую реформу". Сторонники этого моралистического направления опубликовали целый ряд эссе и книг, среди которых и несколько весьма примечательных, например, работы Франца Пфемферта "Кино как воспитатель" (1909), Вилли Рата "Кино и сцена" (1913), Германна Хэфкера "Кино и образование" (1915), Эрвина Аккер-

нехта " Кино на службе воспитания" (1918). Понятно, что и книга Ланге не свободна от воспитательно-нравоучительного пафоса. Однако в "Национальной кинореформе" содержатся и чисто эстетические фрагменты.

Ланге исходит из весьма тривиального для 1918 года наблюдения над плоскостностью киноизображения. Он отмечает, что иллюзия глубины в кино основывается исключительно на структурах линейной перспективы, компенсирующих отсутствие стереоскопического зрения. Отсутствие стереоскопии (также весьма тривиальное наблюдение) побуждает Ланге к далеко не банальным выводам. Дело в том, что стереоскопия создается микроскопическим движением наших глаз, как бы ощупывающих предмет: "предметы не сдвигаются посредством того легкого движения, которое мы осуществляем" [138], - замечает Ланге. Теоретик считает, что чувство реальности возникает благодаря нашему физическому движению (движению глаз), которое как бы вынесено в то трехмерное пространство, где находятся эти предметы. Отсутствие трехмерности на киноэкране блокирует именно то самое микроскопическое движение, через которое реальность и задается нам как сфера *нашего* зрительского действия. Возможность действия в мире и есть для Ланге критерий его действительности. В фиктивном двухмерном мире кино для персонажей фильма зато сохраняется возможность физически действовать, передвигаться. Их движения, с точки зрения теоретика, обладают абсолютной физической подлинностью. Ланге игнорирует все те наблюдения над иллюзионностью кинематографического движения, которые стали общим местом после их анализа в "Творческой эволюции" (1908) Анри Бергсона. И это не случайно. Дело в том, что киномир выступает как парадоксальный мир, блокирующий действие в нем зрителей и разрешающий действие в нем персонажей. Таким образом, мир этот выступает как обманный, фиктивный, иллюзионный для публики и истинный для героев фильма. Отсюда возникает основное эстетическое противоречие киномира: "В кино пластический объем и глубина являются лишь продуктами внушения, в то время как движение разворачивается здесь в

своем истинном течении" [139]. Из этого следует то, что Ланге называет "неувязкой" между различными элементами репрезентации - иллюзорным и подлинным. При этом подлинность движения персонажей несомненная для теоретика потому, что последние по сути выполняют ту функцию, которую выполняют глаза при нормальном стереоскопическом зрении - они движутся вокруг предметов, испытывая их на подлинность.

Выводы, которые Ланге делает из этого противоречия, достаточно неожиданны. Вместо того, чтобы акцентировать движение героев и через их посредство как бы распространять "иллюзию истинности" на всю глубину киномира, Ланге требует прямо противоположного. Он рекомендует максимально ограничить движение персонажей в глубину и строить его фронтально по типу фриза, тем самым как бы снимая с героев избыток жизненности и уравнивая их с иллюзионностью пространства и неподвижных объемов. Такое требование призвано снять внутреннюю противоречивость киномира во имя выработки органического *стиля* кинопроизведения. Как видим, Ланге своим путем подходит к той стилевой проблематике, которую разрабатывал Гуго фон Гофманнсталь и близкие ему теоретики.

Необходимость стилизации поведения человеческого тела на экране, которую Ланге всячески подчеркивает (вплоть до требования размещения актера в профиль), имеет и еще одну причину. Дело в том, что отсутствие слова в кино, по его мнению, делает возможным лишь мимическое и жестикуляционное выражение", а следовательно, ограничивает содержание фильмов лишь теми мотивами, которые могут быть переданы мимически. Отсюда и императив совершенно особого экранного движения, а именно отчетливого и выразительного. Нетрудно понять, что такое движение - по своей сути искусственное, стилевое. Именно поэтому Ланге сближает актерскую технику в кино с пантомимой и выдвигает на первый план выработку алфавита особых выразительных движений.

Одним из главных свойств этих движений Ланге считает "усиление". Оно свойственно и сценической выразительности. Но отсутствие

слова в кино делает усиление (своего рода компенсацию) еще более настоятельно необходимым. Правда, такое усиление чревато опасностью гримасничанья. Он пишет: "Отсюда проистекает всегда большая опасность впасть в гримасничанье. Но мимики обыкновенного исполнителя, как правило, не хватает. Киноактер должен выработать для себя особенно усиленную мимику" [140].

Ланге не объясняет, что он имеет в виду под усиленной мимикой (если не считать поверхностных параллелей с пантомимой). Трудно сказать, насколько эта методика усиления связана с энергетикой, суггестией и насколько она ограничивается лишь укрупнением жеста и увеличением его отчетливости. Скорее всего, идея усиления имеет у Ланге расплывчато-эстетический характер. Так, он указывает как на порок кинематографа, на быструю смену картин на экране. Ланге критикует это свойство кино потому, что оно не позволяет зрителю продумать и пережить происходящее. Он называет это качество "антихудожественным" и отмечает отсутствие в фильмах "правильных" начал и концов эпизодов, непроработанность экспозиции. Необходимость в паузах, в моментах созерцания (максимально полно представленных в неподвижной живописи) важна потому, что искусство есть сфера именно усиления, подчеркивания природного. Поток изображений работает против этой эстетики усиления. Момент созерцания, для Ланге, это момент психологической и смысловой переработки материала художественого текста. "Любое искусство - это очищение и акцентирование природы"[141], - заявляет теоретик. Именно в этой перспективе, вероятно, и следует понимать апологию телесного "усиления" у тюбингенского профессора. Тело в своем стилизованном и усиленном движении должно очищать и акцентировать природное, то есть переводить его в художественное, в искусственное, в текст.

Требование моментов живописной созерцательности вытекает также из понимания взаимосвязей кино с театральной пантомимой. Он указывает, что кинопантомима (так же, как и театральная) способна передавать только самые элементарные, примитивные чувства и мысли.

Она не способна приблизиться к подлинно глубокому психологическому искусству. Вот почему созерцательный момент, который в некоторых случаях может быть описан как момент "усиления", позволяет преодолевать ограниченность и примитивность пантомимического дискурса. Телесное "усиление" служит способом преодоления рамок собственно пантомимы, в которые это усиление вписывается.

Основные положения "Национальной киноreформы" повторяются и в книге 1920 года "Кино сегодня и в будущем", но этот труд вносит в концепцию Ланге ряд поправок и изменений. Большое внимание здесь уделено старой эстетической проблеме: является ли кино искусством? Ланге отвечает на этот вопрос, казалось бы, однозначно: кино, основанное на фотографическом изображении, "может быть искусством в той мере, в какой им является фотография. Однако, как известно каждому, последняя не является настоящим искусством. <... > Кино - не искусство, это - техника" [142]. Критерий принадлежности к сфере искусства для Ланге - степень присутствия в тексте авторского, личностного начала, "вкуса", "духа" и "стиля" - классических компонентов субъективного видения. Все это остается недоступным кинематографу в силу его фотографичности.

Но очень скоро эстетик начинает противоречить своим собственным постулатам. Дело в том, что в кино помимо "чистой" репродукции видимого существует и один трудно определимый в классических эстетических категориях элемент - это *иллюзия*. При этом Ланге интересует как раз не фотографическая иллюзия, а иллюзия движения. И в этом коренное отличие новой книги от "Национальной киноreформы", где внутриэкранное движение понималось как подлинное. Действительно, движение на экране никак не может быть понято как "механическая копия": "Итак, речь идет здесь об иллюзии, - пишет Ланге. - А почему, собственно, она не может быть художественной, такой, как иллюзия, с которой сталкивается человек при взгляде на живописное полотно?". Разница между живописной и кинематографической иллюзиями заключается, по мнению теоретика, в том, что иллюзия движения в живописи

возникает через созерцание неподвижного полотна, а потому требует интенсивной работы фантазии. Подлинное произведение искусства должно обладать тем, что Ланге называет "иллюзионной силой". Кино такой силой не обладает, иллюзия движения возникает здесь в каком-то ослабленном, чисто внешнем режиме. Поэтому кино, обладая иллюзией, все же не является искусством.

Нетрудно заметить, что эти рассуждения по-своему продолжают разработку проблематики "усиления", начатую в предыдущей книге. Момент неподвижности как момент усиления здесь описывается в категориях "иллюзионной силы", в некоем энергетическом ключе. Отсутствие этой силы в кино ведет к тому, что она оказывается ориентированным не на фантазию, но на имитацию природы, на натурализм. Этот новый подход Ланге можно сформулировать иначе. Облегченный, поверхностный характер иллюзии оказывается чисто имитационным механизмом. Имитация, копия могут быть преодолены лишь за счет моментов "иллюзионной силы". Такие моменты возникают в тех зонах текста, где резко ослаблен фотографизм.

И Ланге обнаруживает в кино такие зоны. Это, например, отсутствие звука. Любопытно, что беззвучие кино приобретает существенную эстетическую функцию именно на фоне движения: "В противоположность подлинному движению отсутствие шумов становится еще более ощутимым"[144], - пишет исследователь. Иными словами, моменты фотографического натурализма ответственны за усиление антинатуралистических моментов в кино, моментов "иллюзионной силы". Точно так же можно сказать, что отсутствие цвета в движущейся фотографии ощущается сильнее, чем в обычной фотографии, поскольку оно противопоставлено подлинному движению"[145], - развивает свою мысль автор книги.

Описанное явление денатурализации одних элементов за счет повышенного натурализма других в рамках одного текста имеет существенные последствия для всей киноэстетики. Так, Ланге утверждает, что задача кинематографа - это "простая регистрация действительно-

ста, как она есть" [146]. В таком контексте естественна характерная для Ланге апологетика видовых лент. Здесь вмешательство человека минимально и природа предстает в ее подлинном виде. Между тем, чтобы приблизиться к искусству, эстетическому, Ланге предлагает кинематографистам концентрироваться на таких явлениях природы, которые максимально полно выражают себя в отчетливости движений и ритме. Поэтому теоретик предлагает по преимуществу снимать волны на море, ритмично работающего человека, спортсменов, движения животных, галоп лошадей и т. д. Ланге подчеркивает, что важнейшее значение таких съемок заключается в их абсолютной подлинности, в том, что природа здесь совершенно не обработана эстетически и сохраняет полнейшую спонтанность. Но неожиданным образом природа все же подвергается в таких фильмах эстетизации. Механизм этого превращения природного в художественное весьма сложен, и в категориях Ланге, вероятно, может быть описан как результат противопоставления абсолютного натурализма фотографического движения и его ритмичности. Тотальная спонтанность, "флагрантность", как выражается теоретик, здесь является как раз тем натуралистическим фоном, который как бы отчуждает ритмичность, переводит ее в зону "иллюзионной силы". Ланге отмечает, что природа в кино становится эстетической и в силу того, что она предстает как изображение, как объект созерцания, то есть отчуждается от всего практического. В результате в центре внимания оказываются только формальные элементы: "форма, цвет, движение". В области игрового кино Ланге остается в основном на уже описанных нами позициях. Так же как и в более ранней книге, он уделяет много внимания усилению мимики и жеста, специально пишет об эстетике гримасы. Но теперь эти моменты усиления получают дополнительную проработку. Если раньше усиление жестикуляции и мимики объяснялось по преимуществу необходимостью в механизме компенсации отсутствия звучащего слова, то теперь проясняется и своеобразное устройство механизма этой компенсации. Отсутствие слова не только компенсируется, но и подчеркивается "телесным усилением". Блокировка речи

в содружестве с телесными движениями провоцируют зрительскую фантазию, то есть включают работу "иллюзионной силы". И тут у Ланге возникает нечто существенно новое. Он называет этот механизм речевой компенсации *символическим.* Символическое возникает в кино как результат дистанцирования от физической реальности, которая в свою очередь является следствием нарушения натуралистического мимесиса. Ланге связывает символическое "с далеко идущим абстрагированием реальности". По существу, Ланге здесь разделяет взгляды Гофманнсталя, который объяснял феномен символического через стилевое оформление реальности. Не случайно, конечно, именно в контексте проблематики символического и появляется у Ланге понятие стиля. "Стиль в кино, -пишет он, -определяется через отсутствие слова, концентрацию действия и символику" [147]. В дальнейшем теоретик уже открыто пишет о том, что стилевое в кино, выражающееся также и в композиции фильма, функционирует чисто символически. Он распространяет понятие символа и на действие в фильме, указывая, что "действие кинодрамы есть лишь символ подлинного действия" [148]. Значение этих идей Ланге определяется тем, что он не связывал символическое с фотографическим, постоянно указывая, что символическое разворачивается в направлении физической реальности. Ведь только усиление натуралистического в одних моментах выявляет стилевое в других. Парадокс эстетики Ланге можно сформулировать следующим образом: чем более фильм приближается в некоторых своих измерениях к природе, тем сильнее в нем выступают символические элементы, тем больше природа пронизывается абстрагированием.

Одновременно с Ланге над сходной проблематикой работал *Карл Гауптман* (1858-1921), чье содержательное эссе "Киноитеатр" увидело свет в 1919 году. Карл Гауптман - старший брат известного драматурга Герхарда Гауптмана - тоже был литератором, но с менее счастливой судьбой. Он учился естественным наукам и философии в Йенском университете (в том числе у Эрнста Геккеля), издал "Метафизику в современной физиологии" (1892), увлекался мистическими учениями XVII

века и много сил отдал изящной словесности, он - автор романов, пьес, стихов, предвосхищающих некоторые черты экспрессионистской поэтики. Несколько его пьес было экранизировано, а одна из них легла в основу фильма Ф. В. Мурнау "Изгнание" (1923). Статья Гауптмана "Кино и театр" явилась переработкой его доклада, первоначально называвшегося "Заметки о киноискусстве".

Некоторые исходные положения этого эссе напоминают высказывания Ланге, как, впрочем, и иных теоретиков. Для Гауптмана современный ему кинематограф - не искусство. Он является копией дешевого театра, при этом копией ослабленной - беззвучной, бесцветной. Отсутствие слова приводит в кинематографе к уже известному нам феномену компенсации - усилению жеста и возникновению гримас у исполнителей. Но если Ланге пытается строить свою эстетику исходя из современного состояния кино, Гауптман решительно отвергает кинематограф его времени как тупиковый, бесперспективный. Его интересуют не раскрытые еще потенции кинематографа, которые способны ввести его в разряд искусств.

Гауптман, как и Ланге, обращается к сравнению кинематографа с живописью. Он замечает, что живопись основывает свою способность передавать подлинно жизненные движения на том, что фиксирует их в особые, "переходные" моменты, которые мы бы назвали моментами становления. Он специально останавливается на роденовской скульптуре, знаменитой как раз фиксацией этих промежуточных фаз движения. Именно моменты становления и придают движению на полотне и в скульптуре жизненность, которой лишены, например, самые совершенные движущиеся автоматы, воспроизводящие динамику тела без учета этих переходных моментов.

В каком-то смысле "переходные" моменты Гауптмана близки моментам "иллюзионной силы" у Ланге, ибо именно эти моменты обладают максимальной суггестией и наиболее полно провоцируют зрительскую фантазию. Но вывод Гауптмана отличается от умозаключений Ланге. В "Кино и театре" утверждается, что именно кино способно

фиксировать и максимально объективировать моменты становления, являющиеся подлинной квинтэссенцией жизни. Интерес к переходу, становлению выдвигает на первый план функцию *жеста* - фундаментального для Гауптмана онтологического компонента кинематографа.

"Что же такое жест? Что же такое полное значения движение живого тела?" - спрашивает теоретик и отвечает: "Душа выражает себя без словесной речи именно в жестах <... > Жест - это тон музыканта, свет (краска) живописца, слово говорящего, средство выражения души" [149]. Жест - идеальное средство выражения душевных аффектов именно потому, что он, в отличие, скажем, от слова, проходит различные динамические стадии - неуверенность, ориентацию, фиксацию намерения и т. д. Жест никогда не существует в форме "окончательной сформулированности", он "становится", он разворачивается, как и сама жизнь, во времени и является сложным *процессом.* Вот почему жесты автоматов, лишенные всего этого, не представляются живыми.

Показательно, что Гауптман и звучащую речь определяет как "часть жеста", через который люди "озвучиваются". "Лишите говорящего человека возможности сопровождать свою речь выражением эмоций, мимикой и "действиями", и прежде всего модуляциями, возникающими из ритма дыхания и биения сердца, и коммуникативные возможности души в звучащей речи скукожатся до минимума" [150]. Лишенный всего этого человек становится, по выражению Гауптмана, "персонажем из сказки - человеком без души". Итак, жест пронизан жизнью потому, что выражает "переходный момент" и весь укоренен в ритмических ассиметриях, микродвижениях, в неустойчивой телесной динамике становления.

Из этих исходных постулатов Гауптман делает два существеных вывода. Первый заключается в переносе понятия жеста на все мироздание, в том числе и неорганический мир. Ведь космос до последнего атома пронизан этими ритмическими пульсациями, этими "жестами". "Царство жеста - это *космическое* царство. Это протосфера всех сообщений души вообще" [151], - пишет Гауптман. Нетрудно заметить, что эта кос-

мизация жеста, а через него и души, восходит к столь любимым Гауптманом немецким мистикам XVII века, в частности к Якобу Беме. Однако более непосредственным источником этих воззрений является немецкая философия жизни, оказавшая существенное влияние на многих кинотеоретиков раннего периода. Но, пожалуй, именно у Гауптмана это влияние представляется наиболее зримым. Само понятие "становления" восходит к Фридриху Ницше, указывавшему на фиктивность механических законов мироздания, в том числе и законов атомистики. Ницше утверждал, что отказ от механических абстракций типа числа, движения, силы приведет к тому, что "вещей не будет, а останутся динамические количества, находящиеся в некотором отношении напряженности со всеми другими динамическими количествами: сущность их состоит в том их отношении ко всем другим количествам, в их "воздействии" на последние. Воля к власти не есть ни бытие, ни становление, а пафос -самый элементарный факт, из которого только и возникает становление, действие... " (Ф. Ницше. Воля к власти, афор. 635-111, 778). Введение в мир, который мы привыкли считать миром физических тел, таких категорий, как "воля к власти", пафос, становление, апология энергетического динамизма, действительно превращает мир космоса в мир души и неких космических жестов. Такого рода идеи привели у целого ряда философов, например у Г. Риккерта, к распространению понятия жизни на весь материальный мир, к своего рода "органоморфному" представлению о мироздании.

Нельзя забывать о том, что Гауптман учился у Геккеля, который уже предпринимал попытки постулировать наличие психической жизни в элементарных составных частях, из которых строится организм, то есть пытался формулировать законы психической жизни в категориях природных законов.

Утверждение Гауптмана о том, что космическое царство жестов - "это протосфера всех сообщений души вообще", является крайне типичным для философии жизни, стремившейся установить изоморфизм между аффективным и природным. Обоснование возможностей такого изо-

морфизма подробно излагается, например, во "Введении в науки о духе" В. Дильтея. Дильтей уделяет большое внимание проблеме "обоснования духовного телесным" в рамках так называемого "психофизического единства". С точки зрения Дильтея, "космические жесты" вполне могут быть основой средств душевной выразительности человека.

Поскольку, согласно Гауптману, "весь мир - это одно обширное царство полных значения жестов", то кинематограф выступает в качестве совершенно уникального инструмента их фиксации, ибо ни одному другому искусству более не доступна объективная фиксация всего разнообразия "жестов", от мерцания звезд до движений животных и человека. Таким образом, кино превращается в *средство выражения мировой души.* К этому сводится второй важнейший вывод Гауптмана.

Философия жизни дает Гауптману необходимый инструментарий для тотальной антропоморфизации космоса, для переноса понятия жеста на весь мир. Эта процедура позволяет решить многие проблемы, которые стояли перед ранними теоретиками, использовавшими тело человека в качестве метамодели кино, но не умевшими распространить понятие телесности на всю киноонтологию. Гауптман же свободно и широко распространяет категорию жеста на весь мир: "Здесь мы открываем для себя возможность играть также жестами зверей и растений, скал и звезд, мебели и домов. И мы можем использовать весь художественно одухотворенный космос" [152]. Жест мебели или скалы - это возможная фиксация становления составляющей их "инертной материи". В этом призвание кинематографа. Через фиксацию становления материя становится выразительной, одухотворенной.

Понятно, что эстетика Гауптмана радикально расходится с традицией, которая относила одухотворение к сфере субъекта, художника. У большинства рассмотренных ранее авторов кино трактовалось как изначально мертвая фотографическая репродукция, противостоящая одухотворению из-за объективной фиксации. На их фоне Гауптман может рассматриваться как смелый радикал в киноэстетике.

Сквозь призму этих основных постулатов прочитываются и дру-

гие темы гауптмановского эссе. Например, его указание на особую первичность жеста по отношению к другим видам выразительности. Жест, по мнению теоретика, вводит сегодняшнего человека в некие древние, первичные духовные структуры, уходящие еще в глубины животного мира. Эта первичность жеста согласуется и с другой его характеристикой - непосредственнностью. Если слово является условным знаком, в силу чего основанная на нем коммуникация имеет опосредованный характер, то коммуникация жеста воздействует без посредующих звеньев. В этом смысле кино также представляется Гауптману осуществлением вековечной художественной мечты.

Эстетика Гауптмана исключительно полно воплотила в себе тематику ранней немецкоязычной киномысли. В ней обнаруживаются многие мотивы, известные нам по другим работам, - энергетика, ритмичность, объективность, антропоморфность и т. д. Главной заслугой теоретика можно считать радикальное и окончательное выдвижение в центр внимания проблемы жеста, выразительного, телесного и распространение этой проблематики на весь мир фильма. По сути, осуществленный Гауптманом радикальный сдвиг позволял описывать весь фильм как физиогномический текст, сотканный из подвижных жестикуляционномимических знаков. Однако сам Гауптман не произносит слово "физиогномика". Слово это произнесет крупнейший и известнейший немецкоязычный теоретик немого периода - *Бела Балаш* (1884-1949).

Творчество этого знаменитого венгра хорошо известно в СССР, так как основные его книги о кино были переведены на русский язык. Это избавляет нас от необходимости освещать все стороны его кинотеории и позволяет сосредоточиться именно на проблематике "видимого человека", давшей название его первой, самой известной книге. Разговором о творчестве Балаша мы заканчиваем данный обзор и делаем это сознательно, так как считаем Балаша исследователем, которому удалось синтезировать практически все темы немецкоязычной киномысли в достаточно последовательной и исключительно содержательной концепции.

В его статьях и книгах мы обнаруживаем весь комплекс хорошо знакомых нам мотивов: плоскостность, видимость, маска, ритм, энергетическая суггестия, телесность, космизм, мимика и жестикуляция и т. д. Но весь этот разнородный комплекс был пропущен через определенную философскую призму. Студенческие годы Балаш провел в Париже и Берлине, где учился у Бергсона и одного из виднейших представителей философии жизни Георга Зиммеля, оказавшего на него существенное влияние. Нельзя не отметить и того факта, что молодой венгр в 1904 году познакомился со своим соотечественником Георгом (Дьердем) Лукачем (они были основателями театрального общества "Талия"), который посвятил Балашу ряд эссе, в 1918 году собранных в книгу "Бела Балаш и его враги".

Здание кинотеории было возведено Балашем исключительно быстро. Первую статью о кино, еще без всяких претензий на теоретизирование, он напечатал в берлинской коммунистической газете "Роте Фане" 10 октября 1922 года. С декабря 1922 года он становится кинообозревателем венской газеты "Дер Таг". Через год Бела Балаш завершает рукопись "Видимого человека". Книга выходит из печати в марте 1924 года. В дальнейшем Балаш совершенствовал и видоизменял свою концепцию, но ядро ее сохранилось и в самых последних работах теоретика. В книгах "Дух фильмы", "Культура фильма" - они неизмеримо богаче "Видимого человека" - освоен опыт советского кино и монтажной кинотеории, осмыслены уроки звуковой революции, однако основные главы из "Видимого человека" воспроизводятся в них без существенных изменений.

В главе-декларации, помещенной в начало "Видимого человека" и собранной из ранее публиковавшихся статей, Балаш, по существу, без всяких корректировок воспроизводит идеи, высказанные Гауптманом. Он утверждает, что некогда существовала эпоха "зрительной культуры", в которой доминировало изображение человеческого тела. "Художники могли изображать душу и интеллект, оставаясь чуждыми "литературщины", так как душа и интеллект не замыкались кругом понятий, но

гие темы гауптмановского эссе. Например, его указание на особую первичность жеста по отношению к другим видам выразительности. Жест по мнению теоретика, вводит сегодняшнего человека в некие древние первичные духовные структуры, уходящие еще в глубины животного мира. Эта первичность жеста согласуется и с другой его характеристикой - непосредственностью. Если слово является условным знаком, в силу чего основанная на нем коммуникация имеет опосредованный характер, то коммуникация жеста воздействует без посредующих звеньев. В этом смысле кино также представляется Гауптману осуществлением вековечной художественной мечты.

Эстетика Гауптмана исключительно полно воплотила в себе тематику ранней немецкоязычной киномысли. В ней обнаруживаются многие мотивы, известные нам по другим работам, - энергетика, ритмичность, объективность, антропоморфность и т. д. Главной заслугой теоретика можно считать радикальное и окончательное выдвижение в центр внимания проблемы жеста, выразительного, телесного и распространение этой проблематики на весь мир фильма. По сути, осуществленный Гауптманом радикальный сдвиг позволял описывать весь фильм как физиогномический текст, сотканный из подвижных жестикуляционномимических знаков. Однако сам Гауптман не произносит слово "физиогномика". Слово это произнесет крупнейший и известнейший немецкоязычный теоретик немого периода - *Бела Балаш* (1884-1949).

Творчество этого знаменитого венгра хорошо известно в СССР, так как основные его книги о кино были переведены на русский язык. Это избавляет нас от необходимости освещать все стороны его кинотеории и позволяет сосредоточиться именно на проблематике "видимого человека", давшей название его первой, самой известной книге. Разговором о творчестве Балаша мы заканчиваем данный обзор и делаем это сознательно, так как считаем Балаша исследователем, которому удалось синтезировать практически все темы немецкоязычной киномысли в достаточно последовательной и исключительно содержательной концепции.

В его статьях и книгах мы обнаруживаем весь комплекс хорошо знакомых нам мотивов: плоскостность, видимость, маска, ритм, энергетическая суггестия, телесность, космизм, мимика и жестикуляция и т. д. Но весь этот разнородный комплекс был пропущен через определенную философскую призму. Студенческие годы Балаш провел в Париже и Берлине, где учился у Бергсона и одного из виднейших представителей философии жизни Георга Зиммеля, оказавшего на него существенное влияние. Нельзя не отметить и того факта, что молодой венгр в 1904 году познакомился со своим соотечественником Георгом (Дьердем) Лукачем (они были основателями театрального общества "Талия"), который посвятил Балашу ряд эссе, в 1918 году собранных в книгу "Бела Балаш и его враги".

Здание кинотеории было возведено Балашем исключительно быстро. Первую статью о кино, еще без всяких претензий на теоретизирование, он напечатал в берлинской коммунистической газете "Роте Фане" 10 октября 1922 года. С декабря 1922 года он становится кинообозревателем венской газеты "Дер Таг". Через год Бела Балаш завершает рукопись "Видимого человека". Книга выходит из печати в марте 1924 года. В дальнейшем Балаш совершенствовал и видоизменял свою концепцию, но ядро ее сохранилось и в самых последних работах теоретика. В книгах "Дух фильмы", "Культура фильма" - они неизмеримо богаче "Видимого человека" - освоен опыт советского кино и монтажной кинотеории, осмыслены уроки звуковой революции, однако основные главы из "Видимого человека" воспроизводятся в них без существенных изменений.

В главе-декларации, помещенной в начало "Видимого человека" и собранной из ранее публиковавшихся статей, Балаш, по существу, без всяких корректировок воспроизводит идеи, высказанные Гауптманом. Он утверждает, что некогда существовала эпоха "зрительной культуры", в которой доминировало изображение человеческого тела. "Художники могли изображать душу и интеллект, оставаясь чуждыми "литературщины", так как душа и интеллект не замыкались кругом понятий, но

могли целиком обращаться в формы" [153]. Постепенное нарастание доминанты слова в культуре привело к тому, что содержание текстов стало все более выражаться в интеллектуальных понятиях, отчужденных от нерасчленимой стихийности и жизненности природы. Тело лишилось содержания и "стало пустым". Раньше "человек был видим" всем своим телом. "Но с распространением словесной культуры душа (с тех пор, как ее стало так хорошо слышно) сделалась почти невидимой ". Сегодня благодаря кино человек вновь становится видимым, и душа, таким образом, обретает атрофировавшееся в процессе культурного развития средство выражения.

Мы видим, что телесное движение, как и у Гауптмана, связывается у Балаша с самопроявлением души, жизни. Гертруда Кох, исследовавшая некоторые источники эстетики Балаша, обнаруживает поразительное сходство этих представлений с воззрениями Зиммеля, в частности в его эссе о Родене (вспомним, что и Гауптман апеллировал в своей работе к творчеству Родена). Зиммель также указывал, что психологическое выражает себя с максимальной полнотой в движущемся теле. При этом такое спонтанное самопроявление души уподобляется Балашем природе, поскольку именно природа выступает как противоположность членящему и изолирующему, мертвящему тело слову. В статье 1922 года "Самсон и Далила", где чуть ли не впервые ставится принципиальный для Балаша вопрос о смысловой многослойности фильма, игра Марии Корда характеризуется в следующих выражениях: "Она не естественна - она сама природа (которая не всегда бывает "естественной"). Она в своей иррациональной, физиогномически несокрушимой красе является силой природы, духом стихий. Она не "играет" (чего иногда не хватает), но действует так же правдиво, как буря и водопад"[156]. Зрелище выразительного тела как природы, по мнению Балаша, должно научить человека забытому природному языку и привести к восстановлению утерянного единства человека и космоса. Такой проект невольно вызывает в памяти более позднее наблюдение М. Хоркхаймера и Т. Адорно, заметивших, что человек, помещающий природу перед собой, тем

самым отчуждается от нее во имя господства над ней[157]. Введение понятия физиогномики и рассмотрение телесности, превращающейся в природную стихию, противостоит такой отчуждающей практике. В духе Дильтея и Зиммеля физиогномическое, человеческое, душевное распространяется на природу, на мир инертной материи. Тем самым оппозиция "созерцающий человек - природа" снимается. Человеческое и природное сливаются в общей для них жизни.

Эта физиогномическая антропоморфизация мира усиливается у Балаша от статьи к статье. В рецензии на фильм Георга Якоби "Таковы мужчины" Балаш отмечает, что для Якоби "масса не является хаотически бесформенной природной стихией"[158]. На первый взгляд такого рода высказывание противопоставляет физиогномику природному и сближает ее с орнаментом (абстракцией). Однако понимать его, по-видимому, следует сквозь призму теорий Алоиза Ригля, увязавшего орнамент с понятием "художественной воли" (по Риглю, орнамент является наиболее полным выражением "художественной воли" определенной эпохи и нации). Но сама интерпретация орнамента через ницшеанскую и шопенгауэровскую категорию воли увязывает его с идеей спонтанного, жизненного, энергетического *выражения.* Природное и орнаментальное в этом контексте нисколько не противостоят друг другу. Можно даже сказать, что орнамент (особенно физиогномический) выступает в качестве субстрата природного, обретшего волю к самовыражению. Орнамент выступает как носитель жизненного антропоморфного принципа, введенного в природное.

Понятие физиогномики постепенно получает все новые расширительные значения. В статье "Эротика Асты Нильсен" эротика также приобретает физиогномические черты, определяясь как "неограниченная возможность бессловесного понимания" [159].

В рецензии на "Взрыв" Карла Грюне Балаш впервые распространяет понятие мимики, лица, физиогномики на неодушевленную природу и машину: "Машина впервые обретает жизнь, пронизанную настроением физиономию, душу... <... > Шахтный подъемник имеет лицо такое

же жуткое, как грозовая туча, чья темная тайна скрывает и счастье и смерть" [160]. Речь, по существу, идет о распространении понятия физиогномики на весь мир экранных образов. Таким образом, Балаш находит настоящую теоретическую универсалию, сравнимую по своей глобальности с понятием фотогении, также распространяемым на все кинематографические компоненты. Вот почему можно утверждать, что понятие физиогномики позволяет синтезировать все богатство предшествующей киномысли, сосредоточить его в едином смысловом ядре.

Для того, чтобы понять существо балашевской теоретической "революции", следует хотя бы коротко остановиться на некоторых постулатах физиогномики, сформулированных задолго до изобретения кино. Физиогномические идеи восходят к глубокой древности, но относительно систематический характер они получили к концу XVIII века, прежде всего в трудах швейцарского литератора и проповедника Иоганна Каспара Лафатера. Для Лафатера и его единомышленников физиогномическое суждение возможно потому, что существует детерминистская связь между видимым и невидимым, внешним и внутренним, формой и ее содержанием. При этом физиогномическое постижение мира (выявление этой связи) отличается от любого иного тем, что понимание объектов в нем дается нам целокупно, спонтанно, мгновенно. Когда мы видим лицо или пейзаж, мы выносим суждения о них на бессознательном уровне. Физиогномическое знание возникает в нас на основании прямого контакта с миром или его изображением.

Физиогномический метод, получающий особое распространение в эпоху романтизма, выступает как универсальный метод постижения мира. Александр Гумбольдт в своих "Идеях к физиогномике растений" называет физиогномику природы противоположностью таким расчленяющим дисциплинам, как ботаника или зоология, и указывает на ее связь с художественным мышлением [161]. Речь идет о постижении ландшафта как экспрессивной целостности, обладающей своим неповторимым характером. Естественно, что уже с XVIII века установилась прочная связь между физиогномикой и теорией искусств. Ведь именно в

изобразительных искусствах мы сталкиваемся с явлением постижения некоего глубинного содержания на основании изображения чисто внешних форм, организованных в спонтанно, интуитивно схватываемую индивидуализированную целостность.

Стимулом для физиогномического подхода к изображению в начале XX века послужила фундаментальная работа Генриха Вельфлина "Основные понятия истории искусств" (1915). Вельфлин подверг критике понятие "подражание природе", указав, что мимесис не может быть эффективным инструментом объяснения разнообразия живописных форм, которые должны связываться с "известной манерой выражения": "Как бы усердно ни "отдаваться природе", этим не объяснить, чем отличается пейзаж Рейсдаля от пейзажа Патенира, и "прогрессирующее овладение действительностью" еще не делает понятной противоположность между портретом Франса Гальса и портретом Альбрехта Дюрера. Материально подражательная сторона может сама по себе быть совершенно различной - решающим моментом является то, что в основе восприятия здесь и там лежат разные "оптические" схемы, которые заложены, однако, гораздо глубже, чем просто в проблеме прогресса подражания... " [162].

Любой пейзаж, согласно Вельфлину, оказывается не просто отражением некой объективной реальности, но свидетельством о внутреннем видении художника, его своеобразным "психопортретом". Глядя на картину зритель физиогномически схватывает психологический облик художника, проявляющийся через "оптическую схему" изображения. В 1909 году австрийский художник Альфред Кубин в романе "Другая сторона" уже описывал процесс рисования термином *психографика:* "Я отказался от всего, кроме линии, и месяцами разрабатывал особую систему линий. Фрагментарный стиль, относящийся, скорее, к письму, чем к рисунку, выражал, подобно чувствительному метеорологическому инструменту, малейшие колебания моей души. Я назвал этот способ "психографикой"... [163], - писал Кубин. Кубин состоял в дружеских отношениях с молодым искусствоведом Вильгельмом Френгером, который уже

непосредственно приложил физиогномическую теорию к изобразительному искусству. Сделано это было в книге "Гравюры Геркулеса Сегерса. Физиогномическое исследование", выпущенной в свет в 1922 году, то есть непосредственно в момент интенсивного обращения Балаша к физиогномике. Написанию книги о голландском художнике XVII века Геркулесе Сегерсе предшествовало сотрудничество Френгера с Гансом Принцхорном, издавшим в 1921 году нашумевшую книгу "Живопись душевнобольных". Принцхорн исследовал около 5000 рисунков, статуй, картин, сделанных душевнобольными, и постарался показать, каким образом изобразительный текст способен выразить индивидуальные особенности психики человека.

В своем анализе гравюр Сегерса Френгер постарался нащупать еще более дифференцированный метод физиогномического анализа изображения. Он сосредоточился на микроскопическом анализе гравюры Сегерса " Большие руины церкви", провел подробный сравнительный анализ этой гравюры с фрагментами романа Карла Филипа Моритца "Антон Райзер" и пришел к выводу, что малоизвестный голландский художник страдал особой формой психоза, связанной с фобиями [164]. Это исследование Френгера имеет существенное методологическое значение. Оно демонстрировало возможность рассматривать пейзаж, который, казалось бы, прежде всего соотнесен с внешними природными формами, как "зеркало души", как некую массу, сквозь которую можно прочитать конфигурацию психического мира. Пейзажи Сегерса анализировались Френгером как лицо.

В 1923 году Балаш опубликовал важный для его теории текст "Физиогномика", где он, в частности, писал: "Лица других людей подобны стеклянной маске, сквозь которую мерцает другое - более истинное, сокровенное лицо. (Иногда оно скрыто даже за двумя масками). Я вижу р а с с т о я н и е между маской и скрытым лицом. Это как раз и есть человеческий характер: удаленность от самого себя, отношение к самому себе. И у всего этого - тысяч форм" [165]. Внешнее лицо человека здесь понимается как маска, как нечто "удаленное от самого себя", отчужден-

ное, вынесенное вовне (ср. с концепцией маски у Карла Эйнштейна). Но это отчуждение маски вовне может пониматься как отчуждение человеческого, интимного, внутреннего во внешнее, природное (в духе философии жизни). По существу, это удаление лица (в виде маски) от человека есть не что иное, как трансформация лица в "чужой текст"; в конечном счете таким "чужим текстом" своего лица может стать пейзаж. Работа Френгера и демонстрирует феноменологию такого отчуждения лица в изображении ландшафта.

Иной важнейшей чертой физиогномической теории искусства можно считать радикальное преодоление концепции мимесиса, подражания природе в изобразительном тексте. Конечно, кинематографическое изображение невозможно понимать как кубиновскую психографику кинооператора или режиссера. Но все же искусствоведение давало основу для выхода за пределы проблематики чистой подражательности природы. Оно позволяло взглянуть на изображение, как на выражение внутреннего мира, как на нечто, причастное выразительности. Именно в этом контексте следует понимать осуществленное Балашем расширение понятия физиогномики на пейзаж, вещи, машины, на весь видимый мир.

Однако во всех приведенных теориях еще нет ничего специфически кинематографического. Привлекательность физиогномики для теории кино начинается там, где физиогномическая эстетика живописи начинает буксовать. Во всех физиогномических трактатах указывается, что большой трудностью для чтения лица является взаимоналожение на нем трех одновременных "текстов ": это неизменная, врожденная структура лица (подразумевается, что она говорит о неизменных качествах человека), некоторые медленные изменения, вызываемые возрастом, образом жизни, профессией, и быстрая смена мимических выражений, выявляющих чувства и страсти. Лафатер различал физиогномику как науку о статических элементах лица (ею в основном он и занимался) и патагномику - науку о языке мимики. Он же различал "природную форму" и "акцидентную форму" [166]. Пьер Грасиоле (особенно ценимый

С. М. Эйзенштейном) различал "морфологию", выявляющую подлинную природу вещей, и "синезиологию", изучающую проходящие движения [167]. Современные американские ученые П. Экман и В. Фризен различают на лице три типа сигналов - "статичные", "медленные" и "быстрые" [168]. Все три типа сигналов, однако, существуют на одной и той же поверхности, накладываясь друг на друга подобно палимпсесту — пергаменту, где под вновь написанными строками проступают старые тексты. Один из самых проницательных критиков физиогномики Георг Кристоф Лихтенберг, упрекавший Лафатера в пренебрежении патогномикой, отрицал возможность чтения по лицам именно в силу перегруженности лица взаимопротиворечащими, сталкивающимися друг с другом текстами. "Там, где нам дано увидеть слишком много, мы не видим ничего", [169] - писал он.

Проблема разделения этих разнородных сигналов и их изолированного чтения оказалась одной из основных в физиогномике и непосредственно затронула отношение к изобразительным текстам. Лафатер, стремившийся изгнать из лица все случайное, "акцидентное", считал идеальным изображением залитый тушью силуэт, полностью отрицавший "быстрые" сигналы. В первой половине XIX века эстетики ломали копья вокруг вопроса, должны ли живописцы изображать лица, искаженные гримасой, то есть "быстрыми" сигналами (проявляют ли гримасы суть человека или ее затемняют). Но особенно остро вопрос встал в связи с появлением фотографии и возможности фиксировать мгновение. А. Шопенгауэр и Ч. Дарвин сразу же отдали предпочтение фотографической фиксации мимики перед живописной. Х. Крукенберг, напротив, утверждал, что физиогномическое суждение производится не на основании мгновения, но в результате синтетического впечатления от протекающего во времени движения [170], фото же как бы переводит патогномику в разряд физиогномики. Особенно характерны метания известного немецкого физиогномиста Теодора Пидерита, отрицавшего физиогномическую роль и живописи, и фотографии и работавшего на основании придуманного им компромисса - особых стилизованно-синтетических

гравюр, якобы призванных выявлять в статике синтетический характер движения [171].

Значение теории Балаша также заключается и в том, что ему удается эффективно преодолеть "тупиковую" проблематику расчленения разных слоев изобразительного текста. Балаш исходит из предположения их нерасчленимого, органического единства. В этом единстве и нерасчленимости теоретик видит основное своеобразие физиогномического текста. Тот "природный язык", которым "написан" этот текст, основывается на идее некоего витального, энергетического и трансцендентного смысла, идущего из глубины наружу, пронизывающего многослойность бытия. Энергия, с которой смысл пробивается наружу, и определяет его жизненность, которая иногда описывается как "эротика". Для Балаша чрезвычайно характерно истолкование кинематографа в категориях многослойности-однослойности. Такой взгляд позволяет по-новому интегрировать уже знакомую нам проблематику плоскостности, поверхностности изображения, придать понятию "видимого" недостающую ему глубину. В самом начале "Видимого человека" Балаш описывает театр как "нечто двойственное": в театре мы воспринимаем драму и ее представление. При этом актеры - это "лишь истолкователи текста, который от начала до конца доступен нам сквозь их игру - в оригинале. Это потому, что материал театра состоит из двух слоев" [172]. Кинематограф, не имея столь же выраженной литературной основы, не ориентирует зрителя на постоянное пронизывание слоя игры и чтение сквозь него слоя текста. Поэтому первоначально Балаш определяет кино как "однослойный" текст. Однако он тут же оговаривается: "Тем не менее киноискусство, как кажется, не намерено отказаться от той литературной "глубины", которая лежит в третьем измерении мышления и определяется тем, что за видимым на поверхности явлением дается возможность предчувствовать другое, скрытое.

Многослойность в театре создается уровнем слов. Кино же - чисто изобразительно (речь идет о немом кино), подобно картине. И далее Балаш выводит основной постулат своей кинотеории: "Так как в карти-

не, в отличие от слова, не может быть ничего подразумеваемого, то это двойное явление должно быть также вынесено на поверхность как параллель. Закон в общей согласованности, и в этом законе кроется углубленный смысл, лежащий под поверхностью, как единый корень, дающий множество побегов. Фильма не владеет философским языком, способным выявить смысл. Она может показать его в общей точке пересечения различных жребиев" [174] (в оригинале не жребиев - а "линий судьбы"). Таким образом, параллельное присутствие на одной поверхности различных смысловых слоев, которое постоянно озадачивало физиогномистов, провозглашается Балашем основным механизмом наращивания смыслового богатства кинематографического текста.

Отсюда особая приверженность Балаша к любого рода (часто метафорическим) кинематографическим многослойностям и неоднозначно интерпретируемым параллелизмам: параллельному монтажу, раздвоенной фабуле, эффекту "déjà vu" ("уже увиденного") на экране, вступающему во взаимодействие с видимым в данный момент, к мотиву двойников, где смысловая параллель вынесена на поверхность сюжета.

Роберт Музиль в 1924 году опубликовал рецензию на "Видимого человека", которую он озаглавил "Новый подход к эстетике". В ней он определил символический характер вещи в кино, вырастающий из физиогномики, как результат абстрагирования и расщепления привычных связей мира. Музиль точно почувствовал далеко идущие эстетические выводы, кроющиеся в работе Балаша. Поскольку физиогномический текст создает бесконечно подвижную многослойность, он постоянно сополагает на видимой поверхности слои, которые, по существу, разнесены, не связаны между собой. Физиогномический палимпсест и выступает как расщепитель и абстрагирователь "естественных" связей. По мнению Музиля, в физиогномическом ощущении "психологические связи почти всегда сплетены так, что хотя целое в нем и становится понятным через единичное, единичное проявляется только через целое; поэтому когда впечатления становятся необычными и странными, они сейчас же вырываются из своего привычного контекста и заставляют предполагать

включенность в иные апокрифические отношения. В таком случае мы бы имели нечто вроде эластического звена в нашей картине мира, по видимости защищенной несокрушимой жестокостью" [175]. Музилю удалось чрезвычайно точно сформулировать то, каким образом нерасторжимая сплетенность целого и части создает это "эластичное звено", открывающееся на новые смыслы и новые "апокрифические" связи.

Но не следует забывать, что моделью всей этой новой эстетики неизменно служило человеческое лицо. На "поверхность лица" выносятся из глубины несколько параллельных текстов - физиогномический, патогномический и т. д. В каком-то смысле речь идет о беспрерывной "смене" лиц, выразительно описанной Рильке в "Записках Мальте Ла-уридсаБригге" (1910): "... есть люди, которые невероятно часто меняют лица, одно за другим, и лица на них просто горят. <... > Они не привыкли беречь лицо, последнее за восемь дней снашивается до дыр, во многих местах делается тонким, как бумага; и все больше просвечивает изнанка, не лицо... " [176]. У Рильке это видение смены масок, с одной стороны, мотивируется тем, что герой получает умение *видеть,* с другой стороны, оно связано с явными нарушениями его психического здоровья (Бригге в дальнейшем отправляется в психиатрическую лечебницу Сальпетриер, где пытается лечиться электрошоком).

Связь размножения личин с истерией или иным психическим расстройством неслучайна. "Многомасочность" непосредственно отражает идею раздвоения личности, которая становится популярной в психиатрии конца XIX века (например, у Пьера Жане) и получает особое значение в работах Фрейда. Дифференциация бессознательного и сознания у Фрейда с очевидностью опирается на более ранние исследования истерии, в частности на идею раздвоения сознания. В ранних текстах Балаша - либретто пантомимы "Тени" и сценарий "Последняя уловка Тома Брана" (и то и другое - 1920) - тема раздвоения личности выступает на первый план. Биограф Балаша Йозеф Жуффа отмечает: "Его интерес к раздвоению личности, очевидный и в его пантомиме "Тени", и в его киносценарии отражает, ту психическую травму, которую испы-

тал он сам и окружавшие его эмигранты, стремившиеся обрести новую личность, часто противоположную старой. Влияние Фрейда, который в это время жил и работал в Вене, вероятно, также способствовало развитию балашевской тематики, хотя он и Лукач отрицали свою связь с фрейдизмом" [177].

Вторым источником дуальной концепции выразительного тела у Балаша, по-видимому, была философия Ницше. Накануне первой мировой войны Балаш открывает для себя дягилевский балет, выступавший в Будапеште. "Он оценивает танец как "одержимость", в которой тело подчинено духу. Он открыл для себя двойную функцию каждого жеста: жест должен быть одновременно "орнаментальным и полным значения", создающим синтез бессловесности и вневременности" [178]. Идея танца как одержимости восходит к дионисийству Ницше. Жильбер Руже, анализировавший ницшевскую концепцию танца, отмечал, что одержимость в танце, согласно Ницше, бывает двух видов - абстрактного стиля, лишенного всякой фигуративности и выражающегося в конвульсивности чистой выразительности безудержной пляски, и фигуративного стиля, основанного на "истерическом мимесисе", подражании богам [179]. Американский философ Аллен Вайс обнаруживает в универсуме Ницше два тела - дионисийское, лишенное формы, идентичности, памяти, хаотическое тело, и аполлоническое - обладающее формой, порядком и идентичностью [180]. При этом оба тела как бы возникают одно из другого, сменяя мимесис на чистую выразительность, идентичность на полную дезинтеграцию личности, объективное на субъективное. Эта ницшеанская диалектическая дуальность, эта динамическая и судорожная сменяемость объективного и субъективного обнаруживаются в балашевской концепции многослойности текста, как многослойности тел, масок. То, что Рильке описывает как последовательный карнавал масок, смену ипостасей, Балаш практически превращает в динамическое взаимопроникновение масок, тел, в многослойность единого жеста, где орнаментальное (абстрактное) нерасторжимо соединяется со смысловым (фигуративным).

Смысл концепции Балаша хорошо проявляется в тех расхождениях, которые обнаружились между ним и отчасти близким ему теоретиком Георгом Отто Штиндтом. Штиндт выпустил свою книгу в том же году, когда Балаш издал "Видимого человека". Многие идеи Штиндта сходны с балашевскими. Он также большое значение придает жесту, видит в искусстве экрана средство интеграции всего разнообразия космоса - от камней и облаков до людей и растений. Огромное значение Штиндтом придается ритму. Но требования ритмической и стилевой чистоты приводят Штиндта к следующим выводам: "в театре лицо многомасочно, в кино должна быть вычеканена одна маска. Требование театра: лицо не должно обладать слишком резкими, энергичными чертами, иначе оно будет недостаточно подвижно (Е. фон Поссарт). В кино: лицо должно обладать такими резкими, энергичными чертами, но мимика его должна быть смягчена" [181]. Категории мышления те же -"многомасочность", "многослойность", а выводы - противоположные балашевским. Для Штиндта первенствующее значение имеет чисто физиогномическая характеристика, для Балаша - наложение различных текстов, проступание физиогномики сквозь патогномику.

Штиндт - прямой наследник Лафатера. Сходные с его идеями соображения приведут немое кино к ориентации на натурщика. Балаш гораздо ближе к оппоненту Лафатера Лихтенбергу. Не случайно в "Видимом человеке" появляется главка под названием "Опасность определенности", в которой указывается, что избранные для фильма образы не должны "являть собой слишком определенный тип, чтобы самый внешний вид их не придавал им неподвижность изваяния" [182].

Балаш необычайно чуток к гипнозу малейшего движения на экране, как бы постоянно открывающего под видимым нечто скрытое. И именно в этом безостановочном движении, приоткрывающем ускользающий смысл, и видит Балаш основу кинематографической семантики. Движущееся изображение на экране понимается через метафору мимической динамики. Глубина смысловых слоев здесь оказывается почти беспредельной. 20 января 1926 года Балаш печатает статью "Невидимое

лицо", в которой утверждает, что за видимыми (физиогномическими и патогномическими текстами) имеется еще один, почти "эфирный" слой - слой невидимого, но воспринимаемого лица [183].

Эта странная утопия лица внутри лица отчасти совпадает с мощным культурным мифом, сложившимся в конце XIX века, согласно которому внутри одного тела кроется другое, третье и т. д., последнее из которых и тончено почти до невидимости. Исследовавшая этот миф Х. Шварц показала, что он отразился в становлении "двойной экспозиции" в фотографии и в развитии рентгеноскопии [184]. Однако Балаш осмысливает этот популярный миф не столько через своеобразную метафору матрешки, сколько через феномен движения. Многослойность лица возникает именно в результате того, что внутри одного движения разворачивается другое, или в силу того, что память накладывает след одного движения на другое.

В той же статье Балаш обращается к аналогии кино с микроскопом (весьма популярной в то время), открывающим невидимый слой мира. Сравнение крупного плана с микроскопическим исследованием для теоретика глубоко значимо, но суть кинематографической семантики все-таки преимущественно связывается им не с укрупнением (как иногда считается), а с *движением* смысловых слоев. Микроскоп оказывается, скорее всего, машиной, позволяющей читать микродвижения.

Теория Балаша предстает как своеобразная феноменологическая концепция, основанная на все более глубоком погружении в материал, на процедурах все более прямого созерцания объекта (экранного изображения), на тактике визуального контакта с объектом через послойное его "обнажение". Но, может быть, самым примечательным свойством балашевской эстетики является то, что она, несмотря на свой декларативный феноменологизм, позволяет перекинуть весьма неортодоксальный мост к проблемам монтажа, обыкновенно рассматриваемым с квазилингвистической, отнюдь не феноменологической точки зрения.

В принципе физиогномисты, признавая влияние внешних факторов, сходятся во мнении, что мимика и физиогномика преимущественно

выражают внутренние импульсы. Теория выражения здесь строится на понимании смысла как самопроявления некой глубинной структуры во внешних (поверхностных) структурах (ср. с современными генеративными лингвистическими теориями). Однако уже Лихтенберг утверждал, что внешние воздействия сильнее отражаются на лице, чем внутренние побуждения [185] (что радикально отличало его от большинства физиогномистов). По Лихтенбергу, лицо предстает как наложение "палимпсеста" и зеркала. Один текст *отражает* внешние воздействия, другой проявляет глубинные структуры, что создает дополнительное смешение смыслов.

Если перенести эти представления на кинематограф, и в том числе на монтаж фильма, то можно сказать, что кино, играя на подмене этих смыслов, выдает рефлексивные, отраженные значения за внутренние. Работая в режиме *зеркала,* лицо на экране предстает как *палимпсест* -и в этом заключается один из главных парадоксов физиогномики.

Это положение подтверждается, например, исследованием американского киноведа Л. Шеффера "Размышления о лице в кино". Разбирая, в частности, смысл финальной улыбки Чаплина в "Огнях большого города", в сцене, где его узнает прозревшая цветочница, Шеффер отмечает: "Трудность "снятия мерки" с чаплиновской улыбки заключается в том, что она не только реактивна, но и рефлексивна. Чаплиновское лицо отражает также и восприятие себя некогда слепой героиней. Парадоксальным образом улыбка оказывается одновременно и направленной вовне, и отсылающей к себе" [186]. Но для природы кинематографа такая двойственность наведения смыслов - и изнутри и извне - явление фундаментальное. "Зеркальность" монтажных структур классического фильма, принципиальная структурирующая роль взгляда и обмена взглядами ставят человека в фильме в положение постоянного рефлексивного контакта с другим. В этом смысле весьма показательно отмеченное Шеффером свойство классического кинематографа вводить сцены самопознания героя как его саморассматривания в зеркале ("М"Ф. Ланга, где убийца познает себя в зеркале, "Голубой ангел" Дж. фон Штерн-

берга, где учитель осознает степень своего падения, разглядывая себя в гримерном зеркале, и т. д.). Таким образом, самовыявление глубинных смыслов здесь впрямую задается как продукт внешней рефлексии.

Разумеется, велико искушение связать это явление с такой фундаментальной философско-психологической проблемой, как "функция Другого в становлении Я", отослать читателя к знаменитой работе Жака Лакана о функции зеркала в становлении субъекта и т. д. Но этот многообещающий путь увел бы нас слишком далеко от кинематографа и Балаша. Попробуем, однако, спроецировать отмеченный феномен на классический эксперимент Кулешова с лицом Мозжухина. Известно, что бесстрастное лицо Мозжухина приобретало для зрителя разные выражения в зависимости от его сопоставления с разными объектами, на которые актер якобы смотрит. Монтажная теория осмысливала этот эксперимент в категориях контекстуального изменения смысла значащего элемента и все в конечном счете свела к лингвистическим аналогиям. С точки же зрения кинофизиогномики, в этом эксперименте рефлексивно, извне наведенное значение читается нами как смысл, поднимающийся из глубины, изнутри. Такое превращение зеркала в палимпсест происходит на основе фундаментального для нашего восприятия представления о наличии смысла внутри объекта, а не снаружи (пространственная модель смысла традиционно строится наподобие кокона, прячущего истину за оболочками).

В своей второй киноведческой книге "Дух фильмы" (1930) Балаш столкнулся с необходимостью объединить свою физиогномическую аксиоматику с монтажной. В начале книги он связал специфику киноязыка

с тремя компонентами: крупным планом, ракурсом и монтажом[187]. Раздел, посвященный крупному плану, в целом сохраняет традиционную физиогномическую ориентацию. Раздел "Ракурс" вводится следующим теоретическим пассажем: "Ракурс также связан с физиогномикой. Но он не дает "физиогномику в себе". Он дает лишь то, что мы видим. И то, что мы видим, меняется в зависимости от того, откуда мы смотрим. Физиогномика связана с точкой зрения, т. е. с ракурсом. Физиогномика не является объективной данностью, но также и нашим отношением к ней. Синтезом" [188].

Таким образом, включение физиогномики в структуру фильма осуществляется за счет ее зазеркаливания, монтажного обращения. То, что изображено на экране, соединяется с находящимся вне его и проецируемым на экран. Не случайно в "Духе фильмы" Балаш дважды обращается к теме зеркала совершенно открыто.

В разделе "Зеркальная точка зрения" разбирается эпизод из "Доков Нью-Йорка" Штернберга, где в воде наслаиваются друг на друга отражения луны, облаков и женской тени. "И эта тень, - пишет Балаш, - поднимается снизу вверх, из глубины зеркала на его поверхность" [189]. Так происходит смешение изображений на поверхности. Зеркало воистину становится палимпсестом. Но ведь именно многослойность плоскости и есть для Балаша родовой признак кинематографа.

Во втором разделе "Зеркало показывает само себя" теоретик дает дополнительные разъяснения. Именно в водном зеркале "горы, дома, люди, машины приобретают общую субстанцию - субстанцию воды" [190]. Происходит как бы знаковое уравнивание всех предкамерных объектов, на основе которого осуществляется интериоризация кинематографического мира. Переходя от метафоры воды к метафоре души, Балаш пишет: "То, что может отразиться в душе, имеет субстанцию и свойства души"[191]. Таким образом, зеркальная структура, работая как фундаментальный знаковый механизм кинематографа, осуществляет подлинное объединение внутреннего и внешнего, изображения на экране и зрительской рефлексии.

Именно в таком контексте вводится физиогномика и в раздел о монтаже. Балаш анализирует фрагмент из фильма Джона Гриффита Рея "Ее репутация", 1923 (ошибочно приписывая его Д. У. Гриффиту). В рассматриваемом фрагменте стыкуются монтажные планы ротационной машины, печатающей газету, и планы испуганного лица героини, компрометируемой печатающейся клеветой. Ассоциативный монтаж фрагмента как бы превращает печатную машину в какое-то страшное

оружие. "Само по себе нейтральное техническое приспособление с помощью ассоциативного монтажа приобретает физиогномию" [192], - указывает Балаш. Как видим, в монтаже физиогномика приобретает рефлективный характер.

Так неожиданно лицо из идеальной феноменологической модели кинематографа превращается в модель функционирования монтажа. "Видимый человек" становится человеком смыслопроизводящим. Ведь именно человеческое лицо соединяет в лабиринте своей мимики внешние и внутренние значения, то есть работает как кинематограф. В кино сложно организованные монтажные зеркальные структуры, постоянно отсылающие за смыслом "вовне" - к зрителю, во внекадровое пространство, - создают иллюзию возникновения смысла изнутри, из постоянно текущего муара физиогномических текстов, являющихся его носителем. Наложение рефлексивного и глубинного, внешнего и внутреннего создают в кинематографе ту многослойность, которую Балаш (вслед за физиогномистами прошлого) считал основой кинематографической семантики.

Так теория вглядывания, видимости, телесности, получая у Балаша свое наиболее полное и утонченное развитие, переходит в иной этап кинематографической рефлексии - в теорию конструирования смыслов, концепцию кинематографического языка или монтажа. Но этот этап не является предметом данной работы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сила ранних теоретиков кинематографа заключается в том, что они *видели* кино так, как мы уже не в состоянии его видеть. В силу своей "ненаученности" они с необыкновенной чуткостью ощущали все те компоненты кинозрелища (мигание света, плоскостность изображения, мозаичность конструкции и т. д.), которые постепенно были выведены за пределы нашего внимания. Это исчезновение видения можно объяснить постепенным введением кинематографа в царство кодифицированности, априорного знания. Сегодня фильм читается на основании усвоенных кодов, по известным правилам, которые не оставляют места для этих "контрабандных" элементов зрелища. Сегодняшний зритель знает, что мигание проектора не имеет смысла, что мир фильма развернут в глубину, а не реализуется на плоскости и т. д. Нынешнее киноведение существует в системе кодов и немало сделало для их изучения.

Взгляд на кинематограф глазами ранних теоретиков позволяет поставить вопрос, которого нынешние киноведы по понятным причинам избегают: каковы соотношения языкового, кодифицированного и той феноменальной видимости, которая с такой силой присутствует в старых эссе? Большинство исследователей на этот счет дадут однозначный ответ: смысл лежит в области кодов. Классик киносемиотики Кристиан Метц еще в шестидесятые годы сформулировал программу киноведения, сориентировав его на изучение специфически кинематографических кодов. Однако этот простой ответ сегодня представляется не столь однозначным. Ранняя кинофеноменология позволяет нам с известным основанием предполагать существование двух областей смысла: одна из них действительно лежит в области языка. Она функционирует там, где разворачиваются некие "предложения" (не столько в лингвистическом, сколько в логическом понимании этого слова).

Эти "предложения" складываются из предикативных, причинно-следственных цепочек, которые прочитываются зрителем в фильме. Эти "предложения" могут быть вычленены в сфере наррации (X был убит Y,

потому что Y предал X и т. д.), но и в сфере пространственной конструкции эпизодов (сохранение направления движения позволяет нам предположить, что X прошел из коридора в комнату). Языковые коды обслуживают именно уровень этих "предложений" и формируют представления о неких причинах и следствиях, взаимодействующих в фильме. Вопрос о том, где находятся причины, следствия которых мы обнаруживаем в фильме, гораздо сложнее, чем это кажется на первый взгляд. Очевидно, что они находятся *вне фильма.* Их можно отнести к сфере кодов (языка). Во всяком случае, они существуют вне фильма как некой феноменальной данности. Если прибегнуть к фантастической пространственной метафоре, то можно сказать, что они сущестсвуют "за" фильмом.

Между тем фильм можно рассмотреть и с иной точки зрения, которую нам предлагают ранние теоретики. С этой точки зрения фильм представляется цепочкой неких рядоположенных событий, расположенных на поверхности изображения. Эти события могут быть самого разного типа - это движение актера в кадре, мимическая игра, трансформирующая поверхность его лица, это соотношение человеческого тела с иными телами или пейзажем, это в конце концов соположение различных кадров. Ранние теоретики единодушно утверждали, что фильм строится как хаотическая эллиптическая цепь мало связанных между собой событий. И в этой хаотичности и эллиптичности они обнаруживали новый, созвучный эпохе тип письма. Передвижение пятна на изобразительной плоскости подчинено совершенно иным законам, нежели законы предложений. Оно не может быть описано в категориях причин и следствий. В ранней киномысли мы почти и не имеем таких логизирующих анализов. Движение в кинематографе не имеет причины, расположенной в трансцендентной сфере языка, сознания, "за" фильмом. Именно поэтому феноменология кино немого периода оперирует совершенно иными категориями, полностью утерянными сегодняшним киноведением. Это категории энергии, абстракции, концентрации, перехода из плоскости в глубину, маски, суггестии, остановленного прошлого,

экзистенциально насыщенного настоящего и т. д.

Весь этот утерянный с годами категориальный аппарат вызывает у нынешнего исследователя чувство недоумения. Мы не знаем, как с ним обращаться. И эта растерянность связана именно с тем, что энергия, концентрация, ритмичность, орнаментальность и т. д. не относятся к сфере явлений, чьи причины существуют вне фильма, "за" ним. Энергия или плоскостность - характеристики самого поверхностного события, видимого на экране мира.

Эти поверхностные события, конечно, складываются в некую общую картину, но связь между ними представляется неизменно эфемерной. Характерное для ранних кинотеоретиков представление о кинематографе как мире сновидений, грез, которое мы обычно интерпретируем как следствие переживания нематериальности изображения, в действительности, вероятно, связано именно с отсутствием "чувства причины". В кино все возникает на муаре поверхности, не имеющем глубины, в которой и таится исток смысла - Причина. Это мир без каузальности, он черпает все свои магические свойства из свойств поверхности. Он вообще не имеет связи с глубиной как сферой смыслов. Это *видимый мир,* и только видимый. Именно здесь таится главное отличие киномира от мира действительности как мира герменевтической глубины и внутренних мотивировок.

Героические усилия ранних теоретиков были направлены на решение того вопроса, от которого сегодня киноведы попросту отвернулись: откуда возникает смысл в мире, лишенном глубины и внеположенной ему причины, в мире без Бога как смыслоформирующего принципа? Ответы на этот вопрос весьма разнообразны. Для одних смысл возникает через идеализацию, типологизацию подобно тому, как он возникает в изобразительном искусстве. Для других - через абстрагирование, очищение, через обретение природной естественности, для третьих - через стилизацию и символизацию, для четвертых — через введение в изображение зеркальных отражателей, масок и т. д. Как бы мы ни оценивали сегодя эти ответы, все они лежат в единой плоскости - смысл возникает

в результате неких внутренних трансформаций самого изображения - через поверхностное событие смысла.

Конечно, сегодня кажется странной эта слепота по отношению к кодам, языковым элементам, культурной наученности. Но поиски ранних теоретиков в действительности не так наивны, как это представляется тем, кто приобрел лингвистическую ученость. Смысл поверхностных событий, который гипнотизировал ранних теоретиков, в действительности никак не вытекает из смысла кинематографических "предложений". Он действительно разворачивается в своей собственной *беспричинной* сфере, которая требует совершенно особого аппарата описания. Этот смысл возникает от "случайного" столкновения поверхностных феноменов в сфере чистой видимости (а сегодня мы бы добавили - и слышимости).; Тот факт, что монтажные коды подсказывают нам, что X вошел из коридора в комнату, не имеет никакого отношения к области поверхностных, видимых событий. Он только благополучно заслоняет эти события от сознания сегодняшнего киноведа.

И именно ранние теоретики позволяют нам осознать совершеннейшую автономность этих двух смысловых сфер. Правда, сегодня мы оказываемся лучше воруженными, чем наши предшественники. Для описания поверхностных событий существует обширная область топологии, широким фронтом ведутся работы по изучению телесности. Сегодня мы гораздо яснее представляем себе смысловой потенциал пространственных границ, зияний, пустот, фактур и т. д. Однако весь этот инструментарий, по существу, еще не используется в киноведении. Для расширения кинотеории на эту теневую сферу смыслов необходимо обернуться назад и наконец освоить тот опыт ранней кинофеноменологии, который нам предстоит развить на новом этапе. Предложенные читателям очерки и мыслились нами как опыт такого предварительного знакомства с ранней кинофеноменологией, знакомства, необходимость которого предопределяется всей логикой развития кинонауки.

ПРИМЕЧАНИЯ

Глава 1

1. Cit. in: C l a r к K. Landscape into Art. Harmondsworth, 1961, p. 40.
2. Quatremere de Quincy. Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts. P., 1823, p. 199-201.
3. Caspar David Friedrich in Briefen und Bekentnissen. Brl., 1968, S. 153.
4. Ibid., S. 122.
5. H o в a л и c . Фрагменты. В кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с. 125.
6. Писатели Англии о литературе. М., 1981, с. 27.
7. Cit. in: H o n o u r H. Romanticism. Harmodsworth, 1981, p. 63.
8. Ibid., p. 64-65.
9. См. K a y s e r W. La doctrine du langage naturel chez Jacob Boehme et ses sources. - Poétique, № 11, 1972, p. 337-366.
10. C a r u s CG. Briefe und Aufsatze über Landschaftsmalerei. Lpz. - Weimar, 1982, S. 20.
11. C. D. Friedrich in Briefen..., S. 127.
12. Эстетика американского романтизма. М., 1977, с. 191.
13 Там же, с. 197.
14. W o r d s w o r t h W. The Prelude. Harmondsworth, 1978, p. 240.
15. См. T e n n y s o n G. B. The Sacramental Imagination. -In: Nature and the Victorian imagination. Ed. by U. C. Knoepflmacher and G. B. Tennyson. Berkeley-Los Angeles-L, 1977, p. 373-383.
16. R o s e n Ch., Z e r n e r H. Romanticism and Realism. The Myptology of Nineteeth-Century Art. N. Y., 1984, p. 59.
17. T h o r e a u H. D. A week on the Concord and Merrimack rivers. N. Y., 1961. p. 133.
18. R o s e n Ch., Z e r n e r H. Op. cit., p. 99.
19. Документы по истории изобретения фотографии. Переписка Ж. Н. Ниепса,

Ж. М. Дагерра и других лиц. Труды Архива АН СССР. Вып. 17. М. -Л., 1949, с. 235.
20. Там же, с. 290.
21. Там же, с. 302-303.
22. Cit. in: S c h a r f A. Art and Photography. Harmondsworth, 1975, p. 128.
23. Ibid., p. 13O.
24. См. C h a n a n M. The Dream that kicks. The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain. L., -Boston, 1980, p. 200-202.
25. См.: Я м п о л ь с к и й М. Пространство живописи в пространстве кинематографа. "Декоративное искусство СССР", 1986, №5, с. 39-43.
26. B a u d e l a i r e . Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Oeuvres critiques. P., 1962, p. 317.
27. С е з а н н . Переписка, воспоминания современников. М., 1972, с. 220.
28. Cit. in: S c h a r f A. Op. cit., p. 77.
29. Cit. in: R o s e n Ch., Z e r n e r H. Op. cit., p. 99-100. О Надаре в контексте романтической культуры и, в частности, физиогномических идей и физиоло гий см. нашу рецензию на кн.: Р. Г р и в с. Надар или витальный парадокс. -"Современная художественная литература за рубежом", 1984, №5, с. 92-95.
30. M a r e y E. -J. La photographie du Mouvement. P., 1892-Cit. in: Intelligence du cinématographe. Ed. par M. L'Herbier. P., 1946, p. 43.
31. T o s i V. Il cinema prima di Lumière. Torino, 1984, p. 293.
32. B u r c h N. Charles Baudelaire versus Doctor Frankenstein. -Afterimage, Ns 8-9, Spring 1981, p. 9.
33. Cit. in: B u r c h N. Op. cit., p. 11.
34. Winter O. The Cinematograph. -New Review, may 1896. -Sight and Sound, v. 51, №4, autumn 1982, p. 294.
35. Ibid.
36. Ibid., p. 294-295.
37. Ibid., p. 296.
38. Ibid.
39. Ibid.
40. В е б е р М. Избранные произведения. М., 1990, с. 419.
41. D i d i - H u b e r m a n G. Charcot, l'histoire et l'art. Imitation de la croix et

demon de l'imitation. - In: Charcot et Richer. Les démoniaques dans l'art. Suivi de "La Foi qui gueut". P., 1984, p. 173.
42. H o f f m a n n K. Das kino. - Die Tat, № 5, 1913-1914, S. 1077.
43. K a i s e r G. Antwort auf die Rundfrage der Zeitschrift "Das Kunstblatt" - "Ein neuer Naturalismus?" - Kaiser G. Werke, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1971, S. 571.
44. In: Intelligence du cinématographe, p. 95-96.
45. La cinematografia e un'arte? - La Rivista Fono-Cinematografica, № 9, dicembre 1907. -In: Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920. Venezia, 1980, p. 33.
46. Ibid.
47. Ibid., p. 34.
48. Ibid.
49. B u r c h N. Op. cit., p. 11.
50. P a p i n i G. La filosofia del cinematografo. -Stampa, 18 maggio 1907.
51. Anthologie du cinema. Ed.: par M. Lapierre. P., 1946, p. 74-75.
52. L ' H e r b i e r M. Hermes et le silence. - In: Intelligence du cinématographe, P., 1946, p. 203.
53. Ibid., p. 204.
54. Ibid., p. 205.
55. Ibid., p. 207.
56. Ibid., p. 211.
57. Ibid.
58. B. C. V. L'avvenire del cinematografo. -In: Tra una film e l'altra, p. 66.
59. Ibid., p. 67-68.
60. Ibid., p. 66.
61. Ibid., p. 68.
62. Ibid., p. 69.
63. Ibid., p. 66.
64. Esteticae cinematografia - Lux, № 11, ottobre 1909-in: Tra una film e l'altra, p. 82.
65. Ibid., p. 83.
66. Ibid., p. 83.
67. Ibid., p. 84.

68. Ibid.
69. V i c e n z i A. Il cinernatografo e la pittura. - Lux, №12, novembre 1909. - in: Trauna film e l'altra, p. 88.
70. Ibid., p. 88-89.
71. L i n d s a y V. The Art of the moving picture. N. Y., 1970, p. 123.
72. Ibid., p. 134. Понимание кинематографа как интеллектуального калейдоскопа
было обосновано в 1907 г. А. Бергсоном. - Б е р г с о н А. Творческая эво люция. М. -Пб., 1914, с. 273-274.
73. L i n d s a y V. Op. cit., p. 138.
74. The Birth of a new art. -The Independent, April 6, 1914. -In: Introduction to the Art of the Movies. Ed. by L. Jacobs. N. Y., 1962, p. 45.
75. B e l l o n c i G. Estetica del cinematografo. -Apollon №3, aprile 1916. - In: Tra una film e l'altra, p. 286.
76. Ibid., p. 286.
77. Ibid., p. 287.
78. B e r g s o n H. Matière et mémoire. P., 1910, p. 220.
79. Б е р г с о н А. Творческая эволюция, с. 270.
80. Там же, с. 292.
81. D e l e u z e G. Cinema I. L'image-mouvement. P., 1983, p. 15-17.
82. Б е р г с о н А. Творческая эволюция, с. 272-273.
83. Там же, с. 273.
84. B e r g s o n H. Matière et mémoire, p. 209.
85. V u i l l e r m o z E. Devant l'écran. -Le Temps, 10 oct. 1917.
86. A b e l R. On the Threshold of French Film Theory and Criticism, 1915-1919. - Cinema Journal, v. 25, №1, fall 1985, p. 22.
87. V u i l l e r m o z E. Les Inities. -Le Temps, 15 dec. 1917.
88. V u i l l e r m o z E. Devant l'écran. - Le Temps, 23 mai 1917.
89. D u n g e r n A. von. Natur im Film. - Film-Kurier, 30 Juni 1923.
90. L ' H e r b i e r M. Op. cit., p. 202.
91. Ibid., p. 203.

Глава II

1. Все цитаты из Деллюка даются по собранию его кинематографических сочинений, издаваемому во Франции с 1985 года. Отсылки к нему приводятся в тексте: первая цифра означает том, вторая - страницу. L. D e l l u c. Ecrits cinématographiques I. Le Cinema et les Cinéastes. P., 1985; Ecrits cinématographiques II. Cinema et C*. P., 1986.
2. Cit. In: P. J e a n n e, C h. F o r d. Histoire encyclopédique du cinema, t. I, P., 1947, p. 246.
3. А п о л л и н е р Г. Новое сознание и поэты. В кн.: Писатели Франции о литературе. М., 1978, с. 53-62.
4. B e r g s o n H. L'énergie spirituelle. P., 1966, p. 57.
5. Ibid., p. 24.
6. Ibid., p. 23.
7. M i c h e l s o n A. On the Eve of the Future: The Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy. - October №29, summer 1984, p. 3-20.
8. S o l o m o n - G o d e a u A. The Legs of the Countess. - October, №39, winter 1986, p. 77.
9. B a u d e l a i r e. Curiosités esthétiques. L'art romantique. P., 1962, p. 488.
10. M a l l a r m e. Harmondsworth, 1970, p. 170.
11. A r a g o n L. Du Decors. In: Les surréalistes et le cinema. P., 1976, p. 110.
12. Ibid., p. 109.
13. Более подробно о "чтении" фильмов Чаплина сквозь коды живописи см.: М. Б. Ям п о л ь с к и й. Проблема взаимодействия искусств и неосуществленный мультфильм Фернана Леже "Чарли-кубист". В кн.: Проблемы синтеза в художественной культуре. М., 1985, с. 76-97.
14. F a u r e E. L'Arbre d'Eden. P., 1922, p. 310.
15. Ibid., p. 290.
16. C o l l e t e. Au Cinema. P., 1975, p. 83.
17. Ibid.,. p. 83.
18. А р и с т а р к о Г. История теорий кино. М., 1966, с. 233.

19. Там же.
20. B u r c h N. F i e s c h i J. -A. La premiere vague. - Cahiers du cinema, №202, juin-juillet 1968, p. 23.
21. Entretien avec Jean Mitry. - Cinématographe, №47, mai 1979, p. 19.
22. L e p r o h o n P. Jean Epstein. P., 1964, p. 30.
23. E p s t e i n J. La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligense. Lettre de Biaise Cendrars. P., 1921, p. 32.
24. Ibid.. p. 33.
25. Ibid., p. 35.
26. Правда, Шкловский первоначально видел в кино искусство "узнавания", то есть связывал кино не с новизной, а со стереотипом. - В. Шк л о в с к и й . Литература и кинематограф. Берлин, 1923, с. 24-25. О кинотеории русских формалистов и Эпштейне см.: М. Ям п о л ь с к и й . "Смысловая вещь" в кино теории ОПОЯЗа. - Тыняновский сборник. Третьи тыняновские чтения. Рига, 1988, с. 109-119.
27. E p s t e i n J. Op. cit., p. 101.
28. Э й х е н б а у м Б. Проблемы кино-стилистики. - Поэтика кино. Л. -М.. 1927, с. 13-52. Эйхенбаум использует терминологический ряд, близкий Эпштейну - фотогения, кино-фраза и т. д.
29. О "внутреннем монологе" в советской кинотеории см.: В. С. Со к о л о в . К методологии исследования понятия "киноязык". - Проблемы художествен ной специфики кино. М., 1986, с. 44-48.
30. Об Эпштейне и Эйзенштейне см.: А. М а й к л с о н. Эйзенштейн и киноте ория его времени. - Киноискусство нового мира. М., 1981, с. 106-109.
31. E p s t e i n J. Ecrits sur le cinema 1921-1953, t. 1, P., 1974, p. 66.

В дальнейшем при ссылке на это издание в тексте после цитаты указывается в скобках страница.

32. E p s t e i n J. La lirosophie. P., 1922, p. 32.
33. Ibid., p. 34-35.
34. Ibid., p. 92.
35. Ibid., p. 93.
36. E p s t e i n J. Le phénomène littéraire. - L'Esprit nouveau, №8, 1921, p. 858.

37. Ibid., p. 859.
38. Ibid., p. 859.
39. Отметим, что сами оптические приборы Эпштейн сравнивает с амулетами: "Оптика (и в этом ничего удивительного в рамках по преимуществу оптиче ской цивилизации) навешивает нам на шею линзы как амулеты на шею индей ского вождя". - Ibid., p. 859.
40. W i l l e m e n P. On reading Epstein on Photogenie. -Afterimage №10, autumn 1981, p. 44.
41. L a b a r t h e A. S. Jean Epstein a l'état naissant. - Cahiers du cinema, № 202, juin-juillet 1968, p. 51-52.
42. Подробнее об этом см.: М. Ям п о л ь с к и й . "Смысловая вещь" в кинотео рии ОПОЯЗа.
43. D e r r i d a J. L'écriture et la difference. P., 1979, p. 362.

Глава III

В примечаниях к этой главе приняты следующие сокращения:

KTOK - *Kein Tag ohne Kino. Scriftsteller über den Stummfilm. Herausgegeben von Fritz Gütinger. Frankfurt a. M., 1984.*

KD - *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatw und Film. Herausgegeben von Anton Kaes. Tübingen, 1978.*

1. B l e l b t r e u K. Filmkritik. - Die Ähre, 21 Sept. 1913. KTOK, S. 262.
2. B l e i b t r e u K. Filmkritik. - Die Ähre, 26 Juli 1914. KTOK, S. 277.
3. M i e r e n d o r f f C Hatte ich das Kino: - Tribüne der Kunst und Zeit № 15, Brl., 1920. KTOK, S. 398.
4. B l e i b t r e u K. Theater und Kino. - Kinema, Jg. 3, 12 Apr. 1913. KTOK, S, 220.
5. M a n n T. Über den Film. - Schünemans Monatshefte, Aug. 1928. KTOK, S. 498.
6. S t r o b l K. H. Der Kinematograph. - Die Hilfe, Jg. 17. H. 9, 2 März 1911. KTOK, S. 52.
7. H a s e n k l e v e r W. Der Kintopp als Erzieher. Eine Apologie. -Revolution, Jg. 1,

H. 4, 1 Dez. 1913. KTOK, S. 283.
8. Ibid.
9. M i e r e n d o r f f C. Op. cit., S. 385.
10. Ibid., S. 389.
11. Ibid., S. 390.
12. Ibid., S. 391.
13. Ibid., S. 395.
14. G o l l I. Manifeste du Surréalisme. -Surréalisme, H. 1, 1924. -in: Goll. Gefangen
im Kreise. Lpz., 1982, S. 372.
15. G o l l I. Das Kinodram. - Die neue Schaubühne, 2, H. 6, Juni 1920. -in: Goll. Op. cit., S. 225.
16. G o l l I. Das Uberdrama. -Die neue Schaubühne, 4, 1919. -in: Goll. Op. cit., S. 219.
17. G o l l I. Zenitistisches Manifest. - Zenit, 5, 1921. -in: Goll. Op. cit., S. 343.
18. L e o n h a r d R. Bemerkungen zur Ästhetik und Soziologie des Films. -Die neue Schaubühne, Jg. 2, H. 9, 10, Jg. 3 H. 2/3, 4, 8/9, Sept. 1920 bis Dez. 1921. KTOK, S. 402.
19. Ibid., S. 406.
20. Ibid., S. 408.
21. Ibid., S. 410.
22. Ibid., S. 412.
23. Г е т е И. -В., Ш и л л е р Ф. Переписка, т. 1. М., 1988, с. 465.
24. H a a s W. Sprechbühne und Lichtbildbühne. - Die Neue Schaubühne, Jg. 3, H. 7, Okt. 1921. KTOK, S. 456.
25. H a a s W. Pola Negri als Sappho. - Das Tage-Buch, Jg. 2, H. 40, 8 Okt. 1921. KTOK, S. 453.
26. Ibid., S. 452.
27. ibid., S. 453.
28. H a a s W. Warum wir den Film lieben. - Das Grosse Bilderbuch des Films. Brl., 1926. KTOK, S. 457.
29. Ibid., S. 458.
30. Ibid., S. 459.
31. K r a c a u e r S. Cult of Distraction. On Berlin's Picture Palaces. (Kult der Zerstreung - Frankfurter Zeitung, Erstes Morgenblatt, 4 März 1926)- New German Critique, №40, Winter 1987, p. 94.
32. Ibid., p. 95.
33. S c h l ü p m a n n H. Phenomenology of Film: On Siegfred Kracauer's Writings of the 1920s. - New German Critique, №40, Winter 1987, p. 103.
34. K r a c a u e r S. Die Photographie. - Frankfurter Zeitung, 28 Okt. 1927. -In: K r a c a u e r S. Das Ornament der Masse: Essays. Frankfurt a. M., 1977, S. 39.
35. B e h n e A. Die Stellung des Publikums zur modernen deutschen Literatur. - Die Weltbühne №22, 1926, KD, S. 160.
36. Ibid., S. 162.
37. Hatte ich das Kino: Die Schriftsteller und der Stummfilm. Herausgegeben von B. Zeller. München-Stuttgart, 1976, S. 292-293.
38. Vom Werte und Unwerte des Kinos. Antworten auf eine Umfrage der Frankfurter Zeitung. - Frankfurter Zeitung, №149, 31 Mai 1912. KD, S. 67-69.
39. K e r r A. Kino. - Pan №3, 1912-1913. KD, S. 75.
40. R a t h W. Was will das Volk? -In: W. Rath. Kino und Bühne. Lichtbühnen-Bibliotek №4, 1913. KTOK, S. 203.
41. S e r n e r W. Kino und Schaulust. - Die Schaubühne, Jg. 9, H. 34/35, 28 Aug. 1913. KTOK, S. 189-193.
42. Cit. in: H a m a n n R., H e r m a n d J. Expressionismus. Bd., 1975, S. 123.
43. G e o r g M. Die Hände der Maria Carmi. - Deutsche Montags-Zeitung, 19 Juni 1916. KTOK, S. 353.
44. S i e m s e n H. Die Filmerei. - Die Weltbühne, Jg. 17, H. 4, 27 Jan. 1921. KTOK, S. 433.
45. S i e m s e n H. Buster Keaton. - Die neue Schaubühne, Jg. 5, H. 2, 28 Feb. 1925. KTOK, S. 440.
46. S i e m s e n H. Asta Nielsen. - Film und Volk. Jg. 1, H. 2, Apr. 1928. KTOK, S. 444.
47. K a l e n t e r O. Asta. -Die Weltbühne, Jg. 21, Bd. 1, 1925. - Hatte ich das Kino, S. 286.
48. F r i e d e l l E. Prolog vor dem Film. - Blatter des Deutschen Theaters, №2, 1912. KD, S. 44.
49. Ibid., S. 45.
50. Ibid., S. 46.

51. Scholem G. La Kabbale et sa symbolique. P., 1989, p. 19.
52. Ibid., p. 18.
53. Polgar A. Das Dramaim Kinematographen. -Der Sturm, Jg. 1, H. 2, Mai 1911. KTOK, S. 57.
54. Ibid., S. 60.
55. Rubiner L. Zwei Feststellungen. - Die Aktion №7, 1917. -In: Rubiner L. Der Dichter greift in die Politik. Ausgewahite Werke 1908-1919. Lpz., 1976, S. 292.
56. Rubiner L. Intensität. - Die Aktion №3, 1913. -In: L. Rubiner. Op. cit., S. 290.
57. Faber M. Hofmannsthal and the film. - German Life and Letters, v. 32, №3, apr. 1979, p. 188.
58. Von Hofmannsthal H. -Das Tage-Buch. Jg. 2, H. 22, 4 Juni 1921. -In: H.von Hofmannsthal. Blicke. Essays. Lpz., 1987, S. 269.
59. Ibid., S. 269.
60. Ibid., S. 272.
61. Cit. in Faber M. Op. cit., p. 189.
62. Von Hofmannsthal H. - Die Bühne als Traumbild. -In: H. von Hofmannsthal. Blicke, S. 117-121.
63. G. G. Hugo von Hofmannsthal als Filmer. - Deutshen Montags-Zeitung, 15 Sept. 1913. -In: Hatte ich das Kino, S. 147.
64. Hatte ich das Kino:, S. 196.
65. Cit. in: Broch H. Creation et connaissance. P., 1985, p. 144.
66. Ibid., p. 148.
67. Ibid., p. 151.
68. Hardeкopf F. Der Kinematograph. - Nord und Süd, Jg. 34, Bd. 134, H. 412,2 Augustheft 1910. KTOK, S. 45.
69. Heimann M. Der Kinematographen - Unfug. - Die Neue Rundschau №24, Jan. 1913. KD. S. 79.
70. Ibid.. S. 81.
71. Bloch E. Die Melodie im Kino oder immanente und transzendentale Musik. - Die Argonauten, Jg. 1, 1914. KTOK, S. 315.
72. Ibid., S. 317.
73. Ibid., S. 317.

74. Avenarius F. Vom Schmerzenskind Kino. - Der Kunstwart, Jg. 31, H. 19, 1 Juliheft, 1918. KTOK, S. 359.
75. Arnheim R. Stil und Stumpfsinn im Film. -Die Weltbühne Ns51, 22 Dez. 1931. -In: R. Arnheim. Kritiken und Aufsatze zum Film. München, 1977, S. 133-135.
76. Arnheim R. Stil. - Medium, №9, 1975. -In: R. Arnheim. Op. cit., S. 140.
77. Arnheim R. Symbole. - Medium, №9, 1975. -In: R. Arnheim. Op. cit., S. 147.
78. Viertel B. Im Kinematographentheater. - März, Jg. 4, H. 20, 18 Okt. 1910. KTOK, S. 48.
79. Ibid., S. 48.
80. Klemperer V. Das Lichtspiel. -Velhagen und Klasings Monatshefte, Jg. 26, H. 8, Apr. 1912. KTOK, S. 84.
81. Ibid., S. 84.
82. Mayer T. H. Lebende Photographier - Osterreichische Rundschau, Bd. 31, H. 1, 1 Apr. 1912. KTOK, S. 121.
83. Ibid., S. 127.
84. Ibid., S. 127.
85. Ibid.. S. 128.
86. Georg M. Op. cit., S. 353.
87. Wegener P. Neue Kinoziele. KTOK, S. 345.
88. Ibid., S. 348.
89. Ibid., S. 348.
90. Ibid., S. 349.
91. Ibid., S. 349.
92. Taut B. Der Weltbaumeister. Hagen in W., 1920.
93. См. об этом: M. Jampolsкi. Die Utopie vom kosmischen Schauspiel und der Kinematograph. - Beitrage zur Film-und Fernsehwissenschaft, №34, Jg. 29, 1988, S. 177-191.
94. Sieburg F. Die Transzendenz des Filmbildes. - Die neue Schaubühne, Jg. 2, H. 6, Juni 1920. KTOK, S. 417.
95. Ibid., S. 417.
96. Sieburg F. Die Magie des Korpers. Betrachtungen zur Darstellung im Film. - Der Film vom Morgen. Hg. von H. Zehder. Brl. -Dresden, 1923. KTOK, S. 420.

97. Ibid., S. 421.
98. Ibid., S. 423.
99. Ibid., S. 424.
100. J h e r i n g H. "Der Kaufmann von Venedig" - Berliner Börsen-Courier, №133, 20 März 1921. -In: H. Jhering. Theater in Aktion. Brl., 1986, S. 65.
101. J h e r i n g H. Ein expressionistischer Film. KD, S. 133.
102. M a c k e A. Les masques. - L'Almanach du "Blaue Reiter". P., 1981, p. 116.
103. E i n s t e i n C Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders. Lpz. -Weimar, 1989, S. 173.
104. A r n h e i m R. Zwischenrufe. Lpz. -Weimar, 1985, S. 20.
105. G a d U. Der Film: seine Mittel - seine Ziele. Brl., 1921, S. 136.
106. V i e r t e l B. Bemerkungen zum Thema "Amerikanische und europaische Filmkunst. - Die literarische Welt, №3. Jg. 1, 1925, - Hatte ich das Kino, S. 287.
107. Н и л ь с е н А. Безмолвная муза. Л., 1971, с. 152.
108. B a l a z s B. Schriften zum Film. Bd. 1. Brl., 1982, S. 140-141.
109. P a q u e t A. Von Werte und Unwerte des Kinos. Antworten auf eine Umfrage der Frankfurter Zeitung. - Frankfurter Zeitung, №149, 31 Mai 1912. KD, S. 63.
110. T a n n e n b a u m H. Kino und Teater. München, 1912, S. 18.
111. Ibid., S. 21.
112. Н и л ь с е н А. Цит. соч., с. 170.
113. T a n n e n b a u m H. Op. cit., s. 22.
114. Ibid., S. 22-23.
115. Ibid., S. 26.
116. Ibid., S. 29.
117. B a u m l e r A. Die Wirkungen der Lichtbildbühne. Versuch einer Apologie des Kinematographentheaters. - März, Jg. 6, H. 22, 1 Juni 1912. KTOK, S. 107.
118. Ibid., S. 108.
119. Ibid., S. 111.
120. B l e i F. Kinodramen: Ein Brief. -DasKinobuch. Hg. von K. Pinthus. Lpz., 1913. KTOK, S. 311.
121. P i n t h u s K. Quo vadis - Kino? - Leipziger Tageblatt, 25 Apr. 1913. KTOK, S. 300.

122. E r n s t P. Möglichkeiten einer Kinokunst. - Der Tag, №49, Brl., 27 Feb. 1913. KTOK, S. 71.
123. Ibid., S. 72.
124. R a u s c h e r U. Das Kintop-Epos. -Die Schaubühne, Jg. 9, H. 4, 23 Jan. 1913. KTOK, S. 138.
125. Ibid., S. 138-139.
126. R a u s c h e r U. Die Kino-Ballade. - Der Kunstwart, Jg. 26, H. 13, 1 Aprilheft 1913. KTOK, S. 145.
127. L u к a c s G. Gedanken zu einer Ästhetik das Kino. - Frankfurter Zeitung, Jg. 58, №25, 10 Sept. 1913. KTOK, S. 195.
128. Ibid.
129. Ibid., S. 196.
130. Ibid.
131. Ibid., S. 197.
132. L e v i n T. From Dialectical to Normative Specificity: Reading Lukacs on Film. - New German Critique, №40, Winter 1987, p. 42.
133. L u k a c s G. Op. cit., S. 198.
134. Ibid., S. 199.
135. M a n n T. Uberden Film, -Schünemanns Monatshefte, Aug. 1928. KTOK, S. 499.
136. A l t e n l o h E. Zur Soziologie des Kino. Die Kino-unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Jena, 1914, S. 28.
137. Ibid., S. 27.
138. L a n g e K. Nationale Kinoreform. Gmbh, 1918, S. 20.
139. Ibid.
140. Ibid., S. 23.
141. Ibid., S. 25.
142. L a n g e K. Das Kino in Gegenwart und Zukunft. Stuttgart, 1920, S. 57.
143. Ibid., S. 59.
144. Ibid., S. 67.
145. Ibid., S. 69.
146. Ibid., S. 72.
147. Ibid., S. 82.

148. Ibid.
149. Hauptmann C. Film und Theater. - Die neue Schaubühne, Jg. 1, H. 6, 1 Juni 1919. KD, S. 125.
150. Ibid., S. 126.
151. Ibid., S. 126.
152. Ibid., S. 127.
153. Балаш Б. Культура кино. Л., 1925, с. 13. Под названием "Культура кино" был опубликован "Видимый человек" в переводе А. Пиотровского.
154. Там же.
155. Koch G. Die Physiognomie der Dinge. Zur frühen Filmtheorie von Bela Balazs. - Frauen und Film, H. 40, Aug. 1986, S. 76.
156. Balazs B. Samson und Dalila. - Der Tag, 22 Dez. 1922. -In: B. Balazs. Schriften zum Film. Bd. 1, Brl., 1982, S. 157. -далее: Schriften 1. Второй том этого издания (Brl., 1984.) - далее: Schriften II.
157. Horkheimer M., Adorno T. W. La dialectique de la Raison. P., 1983, p. 54.
158. Balazs B. So sind die Manner. - Der Tag, 16 Marz 1923. Schriften 1, S. 181.
159. Balazs B. Die Erotik der Asta Nielsen. - Der Tag, 6 Apr. 1923. Schriften 1, S. 185.
160. Balazs B. Explosion. - Der Tag, 6 Apr. 1923. Schriften 1, S. 187.
161. Humboldt A. von Ansichten der Natur. Brl., 1977, S. 84-101.
162. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. М. -Л., 1930, с. 15.
163. Kubin A. Die Andere Seite. Lpz., 1981, S. 119.
164. Fraenger W. Die Radierungen des Hercules Seghers. Ein physiognomischer Versuch. Lpz., 1984, S. 29-31.
165. Балаш Б. Физиогномия. - Искусство кино, 1986, №2, с. 92.
166. Lavater G. J. Essais sur la physiognomie destine a faire connetre l'Homme et a le faire aimer. Seconde partie. La Haye, 1783, p. 131-132.
167. Gratiolet P. De la physiognomie et des mouvements d'expression. P., s. d., p. 10-11.
168. Ekman P., Friesen W. V. Unmasking the face. Englewood-Cliffs, 1975, p. 10.

169. Lichtenberg G. Ch. Werke in einem Band. Brl. -Weimar, 1982, S. 253.
170. Krukenberg H. Der Gesichtsausdruck des Menschen. Stuttgart, 1923, S. 182.
171. Piderit T. Mimik und Physiognomik. Detmold, 1925.
172. Балаш Б. Культура кино, с. 21.
173. Там же, с. 24.
174. Там же, с. 25.
175. Musil R. Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films. - Der neue Merkur, №8, 1924/1925, S. 493-494.
176. Рильке Р. М. Записки Мальте Лауридса Бригге. М., 1988, с. 21.
177. Zsuffa J. Bela Balazs: The Man and the Artist. Berkeley-Los Angeles-L., 1987, p. 97.
178. Ibid., p. 46.
179. Rouget G. Music and Trance. Chicago, 1985, p. 209.
180. Weiss A. S. The Aesthetics of Excess. N. Y., 1989, p. 6.
181. Штиндт Г. -О. Кино-искусство. М., 1926, с. 24.
182. Балаш Б. Культура кино, с. 32.
183. Сокращенный русский перевод этой статьи без основных теоретических положений см.: Кино, Л., 8 июня 1926.
184. Schwartz H. The Three-Body Problem and the End of the World. - Fragments for a History of the Human Body. Part 2. Ed. by M. Feher with R. Naddaff and N. Tozi. N. Y., 1989, p. 428-429.
185. Lichtenberg G. Ch. Op. cit., S. 279.
186. Schaffer L. Reflections on the Face in Film. - Film Quarterly, v. 31, №2, Winter 1977-1978, p. 4-5.
187. Balazs B. Schriften II, S. 55.
188. Ibid., S. 70.
189. Ibid., S. 72.
190. Ibid., S. 127.
191. Ibid., S. 128.
192. Ibid., S. 86.

Приложение к журналу «Киноведческие записки»

Серия «Из истории киномысли»

Михаил Борисович ЯМПОЛЬСКИЙ

ВИДИМЫЙ МИР

Очерки ранней кинофеноменологии

Рукопись подготовлена к печати
редакцией журнала
«Киноведческие записки»

В финансовых затратах на издание участвовала КИНОСТУДИЯ «ГАГРА-ФИЛЬМ» Союза кинематографистов Грузии (президент - Г. В. Шенгелая)

Сдано в набор 01. 08. 92
Подписано в печать 25. 05. 93

Формат 60x90 1/16

Тираж 1 000 экз.

Бумага офсетная
Гарнитура типа Таймс

Компьютерный набор: Международная киношкола

Оригинал-макет подготовлен фирмой «РЕСПЕКТ Лтд. »

Отпечатано в типографии фирмы «ЭВТЕКТИКА» зак. 507