СЕРИЯ КИНОТЕКСТЫ
НАЗВАНИЕ ЯЗЫК-ТЕЛО-СЛУЧАЙ: Кинематограф и поиски смысла
АВТОР МИХАИЛ ЯМПОЛЬСКИЙ
НЛО

Михаил Ямпольский

язык - тело - случай

МОСКВА 2004 НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

УДК 791.43(470)
ББК 85.373(2Рос)6
Я 57

Серия "Кинотексты" выходит под редакцией
А.И. Рейтблата и Н.В. Самутиной

Издательство благодарит студию «Берег»
и лично А. Сокурова и А. Турчинскую
за доброжелательную помощь
в работе над оформлением книги.
В оформлении использованы кадры из фильмов
А. Сокурова «Камень» и «Одинокий голос человека»

Ямпольский М.

Я 57 **Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла**. — М.: Новое литературное обозрение, 2004. — 376 с., ил.

Новая книга крупнейшего современного исследователя М. Ямпольского представляет собой сборник статей по кино, написанных в период с 1982 по 2002 годы. И старые тексты, извлеченные из недоступных сегодня изданий, и недавние работы снабжены подробным авторским комментарием, подчеркивающим увлекательный интеллектуальный сюжет перехода от семиотики к феноменологии в исследовании формы и сущности кино. Аналог собственной теоретической мысли М. Ямпольский видит в развитии кинематографической мысли А. Сокурова, которому посвящена книга. Кроме того, инструментом для философских построений служат фильмы В. Старевича, Л. Кулешова, А. Пелешяна, А. Германа, К. Муратовой, работы других режиссеров и теоретиков кино.

УДК 791.43(470)
ББК 85.373(2Рос)6

ISBN 5-86793-292-3

© М. Ямпольский, 2004
© «Новое литературное обозрение», 2004

Александру Сокурову,
чьи фильмы заставляют думать

ОТ АВТОРА

В этой книге собраны некоторые мои работы о кинематографе, написанные за последние 20 лет. Самая ранняя статья была опубликована в 1982 году, а самая последняя написана в 2002-м. Никакого намерения подводить итоги своей двадцатилетней работе я, однако, не имел. Как всякого человека, извлекающего на свет свои старые писания, меня одолевали сомнения в уместности издания под одной обложкой статей, похороненных в периодике. Сомнения эти были особенно сильны еще и потому, что я сильно изменился за прошедшие годы и мыслю сегодня иначе, чем в 1980-х. Когда я впервые после многолетнего перерыва перечитывал свои старые работы, я неизменно думал о том, что сегодня объяснил бы то, о чем пишу, по-другому, с иных позиций. Из этого, однако, не следовало, что наблюдения, сделанные в старых работах, неверны.

Я никогда бы не решился на перепечатывание своих старых работ, если бы в книге изрядное место не было отведено новым, в том числе не опубликованным в России работам, которые отражают мою сегодняшнюю позицию. Я предлагаю читателю результат своих многолетних размышлений о кино, о его природе. Вместе с тем это и своего рода теоретическая биография, не столько даже моя личная, сколько определенного типа киноведческой мысли, к которому я себя отношу. В работах, составивших книгу, по-разному ставится один и тот же вопрос: как писать о кино? Что представляет собой это явление с теоретической точки зрения? Как найти подходы к смыслу фильмов?

Материалы в книге распределены по трем разделам. В каком-то смысле переход от одного раздела к другому отражает эволюцию моих взглядов, хотя эволюция эта и не имела ясного хронологического характера. В первом разделе «Язык и пространство» собраны работы в основном структурно-семиотического направления, рассматривающие кинематограф как знаковую, языковую систему и по преимуществу как систему, организующую *пространство* репрезентации.

Я начал профессионально заниматься кинематографом в 1974 году, после поступления на работу в Научно-исследовательский институт киноискусства. Директор института, сортировавший сотрудников вновь созданного тогда учреждения по отделам, узнал, что я владею иностранными языками, и «записал» меня в Отдел информации (сотрудники, не владевшие языками, почти автоматически зачислялись в Отдел теории). Такое распределение рабочей силы, видимо, казалось дирекции весьма рациональным. Знающие языки сотрудники Отдела информации должны были переводить тексты для сотрудников Отдела теории, которые должны были их осмысливать. Поскольку меня интересовали структурализм и

семиотика, то сразу после зачисления в институт я стал переводить новинки семиотической литературы по кино (Метца, Барта, Пазолини и т.д.), которые публиковались в закрытых, «спецхрановских» сборниках. Так постепенно я стал «специалистом» по западной киносемиотике. Однажды к нам в отдел зашла очаровательная библиотекарша нашего института Галина Михайловна Страшненко и сказала, что должна познакомить меня с приезжим молодым человеком, который в читальном зале заказывает те же самые книги, что обычно читаю я. Приезжим оказался Юрий Цивьян, с которым у нас завязалась дружба и который впервые вытащил меня в Тарту и ввел в круг тартуско-московской семиотической школы.

Участие в семинарах и конференциях школы было чрезвычайно важно для меня, тогда начинающего исследователя. Вначале я воспринял постулаты семиотики как своего рода святое писание. Какое-то время нам с Юрой казалось, что мы причастны священной миссии создания подлинно научной теории кино. Поскольку мир окружающей нас культуры понимался семиотиками как совокупность различных знаковых систем, так или иначе соотносимых с метасистемой естественного языка, основной задачей исследования казалось описание языка кино, определение его различий и сходств с естественным языком. Было, однако, очевидно, что киноязык не оперирует такими же единицами, как естественный язык, он, например, не имеет значащих единиц, подобных фонемам. Его языковой механизм казался основанным на иных принципах. Но основой этого языка мы все же считали систему значащих оппозиций, которые Леви-Стросс обнаружил, например, в мифологии, также не знавшей элементарного фонематического членения.

Пытаясь следовать семиотической догме, я старался обнаружить структуру оппозиций за явлениями, которые обычно не описывались в таких терминах. Фундаментальной оппозиционной парой в кино мне представлялась оппозиция субъекта и объекта, видящего и видимого. В статьях этого периода «Кино "тотальное" и "монтажное"», «Диалог и структура кинематографического пространства», «О глубине кадра» и других система оппозиций выявляется с настойчивой последовательностью. Смысл кинофильмов, как мне тогда казалось, создается этой системой, которая почти целиком исчерпывалась пространственными отношениями в фильме.

Между тем было ясно, что «киноречь», хотя и опирается на эти простые оппозиции, не обладает развернутой синтаксической структурой. В какой-то момент я стал писать о чрезвычайной «бедности» киноязыка. В статье «Диалог и структура кинематографического пространства» (напечатанной в «Трудах по знаковым системам» в Тарту) я попытался даже извлечь смысл из языковой бедности кино. Богатство и амбивалентность смыслов в фильме в этой статье объяснялись тем, что

слишком простые, «неразвитые» речевые механизмы берут на себя такую непомерную нагрузку, с которой они не могут справиться, не создавая внутренних противоречий. Смысл в такой перспективе связывался с наиболее темными, непроницаемыми местами текста (позже «темные места» фильма я попытался осмыслить в рамках теории интертекстуальности как «очаги семиозиса» в книге «Память Тиресия»). Этот неожиданный поворот вписывался для меня в некую расширенную версию семиотики, примером которой служили книга Тынянова «Проблема стихотворного языка» и некоторые статьи Барта (прежде всего — «Третий смысл»). Формалисты, особенно Тынянов, были для нас в это время важными ориентирами. ОПОЯЗ представлялся мне тогда некой мягкой версией семиотики. Мне представлялось важным рассмотреть то, как понимали знак в кино формалисты. Так возникла работа «Смысловая вещь в кинотеории ОПОЯЗа». С некоторым изумлением я обнаружил, что формалисты не имели ясной точки зрения на знаковую природу кино. Но отсутствие серьезной философской рефлексии над проблемой знака было характерно и для той семиотики, с которой я был непосредственно связан, что и предопределило, как мне сейчас представляется, ее кризис. Никто толком не знал, что такое знак, наличие знаков представлялось само собой разумеющейся аксиомой. Соссюр, который витал над русским и французским вариантом семиотики, избегал определений знака, сводя его к связи означаемого и означающего и полностью игнорируя референтную функцию знаков.

При этом в киноведении мы исходили из неотрефлексированного положения, что кинематограф оперирует «иконическими знаками». Иконические знаки, как известно, изображают те предметы, к которым отсылают, то есть вовсе не строятся на основе отношений означающего и означаемого (другими словами, как следствие *идеи*). Само понятие иконического знака было позаимствовано у американского логика Пирса и совершенно не вписывалось в соссюровскую семиотику. Но все это нас нисколько не смущало. Чтение формалистов раскрыло мои глаза на неожиданный факт: ОПОЯЗ не знал понятия знака, но оперировал понятием «смысловой вещи», значение которого мне тогда не было до конца понятно. Было, однако, очевидно, что «смысловая вещь» — это не знак. Так постепенно намечался мой выход за рамки семиотической догмы и движение в сторону феноменологии, которая открылась мне прежде всего в трудах Мерло-Понти (Гуссерля я прочитал позже).

Каково мое отношение к киносемиотике сегодня? В первую очередь, я благодарен судьбе, что она позволила мне хотя бы «с галерки» понаблюдать за работой московско-тартуской школы и свела меня с плеядой великолепных ученых. Мои встречи с Лотманом относятся к числу наиболее значительных событий моей жизни. Мое поколение вошло в

семиотику тогда, когда период «бури и натиска» уже миновал и семиотика шла к закату (я приехал в Тарту ближе к концу 1970-х годов). С этим, вероятно, связано то, что период догматического структурализма был в моем случае очень коротким. В начале 1980-х годов я уже испытывал чувство неудовлетворенности развитием семиотической теории. И все же нет сомнения, что структуралистская эпопея, несмотря на то что она не достигла своих целей, — одно из наиболее впечатляющих интеллектуальных событий XX века. Несмотря на то что сегодня я ушел далеко от взглядов того времени, я до сих пор не считаю, что достигнутые в ту пору результаты не имеют ценности, другое дело, что они требуют коррекции и подлинно философского фундирования. Семиотика задохнулась от собственного сциентизма и отсутствия философского фундамента.

Сегодня мне представляется важным прежде всего окончательно избавиться от представления, что сущность кино заключается в оперировании *знаками*, пусть иконическими, и что его следует рассматривать главным образом как особую *знаковую систему*. Конечно, объекты, предстающие перед нами на экране, даны нам не вживе, но в изображении. Хайдеггер говорил в таком случае о необходимости различать «вещь-изображение и то, что изображено»[1]. Мы можем видеть в кинозале «вещь-изображение» — то есть экран, на котором движется картинка, но такое восприятие не будет «нормальным» восприятием фильма, оно будет восприятием «вещи-кинематографа». Некоторые работы, посвященные проблеме исторической рецепции кино, делающие особый акцент на «вещи-кинематографе», склонны смешивать внутриэкранный мир с атрибутами кинематографического ритуала. Как только мы начинаем смотреть фильм, мы больше не видим экрана, луча и т.д. Мы схватываем вещи на экране, как если бы они были реальными вещами, и реагируем на них, как на реальные вещи. Мы никогда не оперируем в нашем сознании *иконическими знаками*, то есть изображениями, которые даны нам как указатели на нечто отсутствующее. Конечно, в какие-то моменты мы осознаем, что имеем дело только с изображениями, но это сознание знаковости в обычном режиме восприятия не застилает самих вещей. Мы действительно имеем дело со «смысловыми вещами». Понятие «иконического знака» не открывает какой-то существенной смысловой перспективы, как это казалось нам раньше.

Но означает ли это, что те системы значащих оппозиций, которые я когда-то обнаруживал в кино, не имеют места? Нет, не значит. Это просто значит, что смысл в кино, как мне сегодня представляется, реализуется в самих показываемых вещах, а не в некой кинематографической речи, в неком воображаемом иконическом «логосе». Те же пространственные

[1] *Хайдеггер М.* Пролегомены к истории понятия времени. Томск, 1998. С. 47.

коды, которые я и мои коллеги пытались описать, относятся к распределению «смысловых вещей» в пространстве, которое само по себе обладает важным семантическим потенциалом.

Пожалуй, наилучшее представление о том, как смысл возникает из распределения вещей в пространстве, дают рассуждения Гуссерля о категориальном созерцании. Обращение к Гуссерлю может также пролить свет на отношение кинематографа и языка.

Начну с того, что Соссюр объяснял фундаментальную роль оппозиций в языке отсутствием прямой связи между знаком и вещью (Соссюр знает только единство означающего и означаемого). Он писал: «Осмелимся утверждать, что самым фундаментальным законом языка является положение о том, что *один* член никогда сам по себе ничего не значит (это прямое следствие того, что языковые символы не связаны с тем, что они должны обозначать); следовательно, *<a* не в состоянии что-либо обозначать без помощи *b* (и оно может что-либо обозначать, только если *b'* придает ему ценность), и наоборот, так что нет ничего, кроме различий >, а *b* ничего не может обозначать без помощи *a*. Таким образом, оба члена имеют ценность только в силу своих отличий друг от друга»[1]. Но такая ситуация совершенно неприменима к кинематографу, где вещи изображены, даны нам в созерцании (пусть даже в виде изображений), а потому совершенно не нуждаются в системе оппозиций, чтобы стать значимыми. Между тем специфическая организация языка не может полностью игнорироваться, когда речь идет о художественном тексте, пусть даже прямо не опирающемся на слово. Дело в том, что суждения об изобразительном тексте всегда высказываются в форме естественной речи, а смысл изображений неотделим от формулируемых по их поводу суждений. При этом языковая система, основанная на оппозициях, и система вещей, непосредственно данных нам в созерцании, и, соответственно, не нуждающаяся в оппозициях, не могут совпадать. Очевидно несовпадение предметного мира и языка, оформляющего мысль и формирующего суждения. Гуссерль говорит по этому поводу, что *выражение* шире предметного мира, в нем есть элементы, которые как будто не имеют эквивалентов в предметном мире. К таким элементам Гуссерль отнес большой разряд слов, обеспечивающих понимание высказывания, например: «и», «нет», «или», «есть», «много», «некоторые» и т.д. Эти слова не имеют эквивалентов в мире вещей. Эта асимметрия между словами и вещами исключительно существенна потому, что истинность высказываний определяется тем, как они фундированы вещами. Если я говорю: «эта бумага белая» и указываю на лист белой бумаги, я фундирую истинность своего высказывания в предметном созерцании. Это особенно

[1] *Соссюр Ф. де.* Заметки по общей лингвистике. М., 1990. С. 101.

важно именно по отношению к кинематографу, который безостановочно предлагает нашему мышлению образ предметного мира.

Гуссерль спрашивает: «...что соответствует в восприятии различию между выражениями "эта белая бумага" и "эта бумага является белой", сформулированными на основе одного и того же восприятия»[1]? И сразу оговаривается, что было бы ошибкой считать, что разница между двумя выражениями не имеет значения, так как оба они выражают единый акт зрения. По мнению Гуссерля, эти выражения не просто относятся к первичному базисному акту предметного созерцания, но отражают то, что он называет фундированными актами созерцания, то есть надстроенными над предметным созерцанием и укорененными в нем. Эти акты Гуссерль называет *перцептивно фундированными*. Именно они и отражены в тех элементах речи, которые не имеют эквивалентов в предметном мире. На основе предметных перцепций выстраиваются некие общие идеи, так как идеи сходства, включенности, бытия, отрицания, смежности, хотя и не даны нам в предметном созерцании, фундированы им и даются нам как предмет некоего вторичного созерцания, которое Гуссерль называет *категориальным*. Идея в таком созерцании дается нам в своей предметности, как объект созерцания, а не абстрактного умозаключения. Мы именно воспринимаем включенность и сходство как нечто данное, а не индуктивно выводимое.

Категориальные формы являются результатом нашего активного созерцания, но они не являются произвольными: «Новые объекты, которые ими создаются, не являются объектами в первичном, исходном смысле. Категориальные формы не склеивают, а связывают или соединяют воедино части так, что возникает реальное, чувственно данное целое. Они не формируют в том смысле, в каком формирует гончар. <...> Категориальные формы оставляют неприкосновенными первичные объекты: они ничего не могут с ними сделать, не могут изменить их по своей воле, так как результатом был бы новый объект в первичном, реальном смысле»[2]. Будучи фундированы в самих предметах, данных нам в первичном созерцании, они соединяют или разъединяют элементы, согласно возможностям, заложенным в этих предметах. Но эти возможности нисколько не сковывают свободы категориальных актов: «Ни одна из категориальных форм, соответствующих реальному содержанию, не дана вместе с последним: имеется изрядная свобода соединять и связывать, обобщать и подводить под, и т.д. Существует множество произвольных способов делить чувственно единую группу на группы-части: мы можем по нашей воле распреде-

[1] *Husserl E.* Logical Investigations. London; Henley, 1970. P. 775. См. также русское издание: *Гуссерль Э.* Логические исследования. Картезианские размышления и другие сочинения. М.; Минск, 2000. (*Прим. ред.*)

[2] Ibid. P. 820.

лять эти по-разному делимые группы-части и создавать между ними связи одного и того же уровня, мы можем также группировать элементы второго, третьего... порядка один на другом. Таким образом, на основе одного и того же чувственного материала возникает множество возможностей категориального оформления»[1].

Мне представляется, что фильм как некий предмет нашего восприятия обладает двойным статусом. С одной стороны, он является объектом нашего первичного созерцания, с другой же стороны, *он имеет совершенно особую форму, которая не является языковой формой, но именно фундированно-категориальной формой, над которой может надстраиваться язык как способ высказывания о фильме и формулирования тех смыслов, которые заложены в фильм его категориальной формой*. Форма фильма — не языковая, она не основывается на оппозициях, подобно языку, она является формой, в которую уже включены категориальные акты — объекты внешнего мира тут уже сближены, разделены, противопоставлены и т.д. Именно в этих категориальных актах и заключены те данные нам в созерцании связи, которые в языке фундируются не созерцанием, но смыслонесущей системой оппозиций. При этом важно понимать, что фильм ни на минуту не становится языковой системой, областью выражения, но остается феноменологическим объектом, данным нам в созерцании[2].

Одна из основных оппозиций, о которой я часто толкую, — оппозиция между планами субъективного видения, как бы увиденными героем, и планами объективного видения, как бы увиденными со стороны, например автором. Бахтин, придававший этой оппозиции фундаментальное значение и даже построивший на ней всю свою раннюю феноменологию, различал в этой связи *кругозор* и *окружение*: «Возможно двоякое сочетание мира с человеком: изнутри его — как его *кругозор* и *извне* — как его *окружение*»[3], — писал он.

Речь идет об оппозиции субъекта и объекта, трансформированной в коды кинематографического видения.

И хотя нельзя не признать важность этой оппозиции, сегодня ее значение мне кажется преувеличенным. И в субъективных, и в объективных планах мы видим предметный и телесный мир со стороны. Планы эти по-разному кодифицированы и относятся зрителями к видению то героя, то автора. Но этой кодировкой инстанции зрения и ограничивается различие между ними. Вспомним хотя бы некоторые различия меж-

---

[1] *Husserl E.* Logical Investigations. London; Henley, 1970. P. 821.

[2] Что, конечно, нисколько не отменяет возможности понимания словесного текста как феноменологического объекта, данного читателю в живом созерцании. Бахтин, например, постоянно пишет о видимом характере литературного мира, героя и даже идеи.

[3] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 87.

ду *кругозором* и *окружением*, отмеченные Бахтиным. *Кругозор* имеет дело с ценностно неопределенными объектами, не обладающими завершенностью и как бы открытыми в будущее. *Окружение* отмечено законченностью, пластически-живописным характером, оно ориентировано в прошлое и т.д. Мы никогда не обнаружим сходного различия между миром «объективных» и «субъективных» планов. Феноменально ландшафт субъективного плана ничем не отличается от ландшафта объективного плана. Так, мы не можем обнаружить никакого явного различия в темпоральности этих планов.

Понимание того, что мир кино прежде всего состоит из видимых вещей и тел, которые раскрывают свой смысл в непосредственном созерцании, привело меня к более сознательной установке на феноменологическую модель и к более решительному отказу от семиотической методологии. Работы феноменологической ориентации представлены во втором разделе книги «Лицо и тело». В этих работах я не старался быть подчеркнуто философичным, речь шла в основном лишь о переориентации моего понимания кинематографа, а не о собственно философских исследованиях. Акцент в этих работах делался не на характере интенциональности, созерцания как феноменологического акта, а по преимуществу на самом мире вещей и тел.

В «феноменологический» раздел я включил разные работы, от попытки переосмыслить наследие общепризнанного создателя монтажной эстетики Льва Кулешова до короткого очерка, посвященного Годару, который считается монтажным режиссером *par excellence*. В обоих случаях я стремлюсь показать феноменологическую подоплеку их монтажного, а следовательно, лингвоцентрического мышления в кино. Две статьи посвящены концепции реальности в российском кино 1920-х годов — в фильме Санина «Поликушка» и в лефовских дискуссиях, касающихся документалистики. Включена в раздел и небольшая статья о физиогномике кукол у Старевича. Физиогномика — как способ непосредственного и мгновенного схватывания смысла — была положена в основу кинотеории Белой Балашем и является ранним вариантом кинофеноменологии (о котором я подробнее писал в своей старой книжке «Видимый мир»). Но особое место в этом разделе занимают две статьи о фильмах Александра Сокурова, прежде всего работа, посвященная репрезентации смерти у Сокурова («Смерть в кино»).

Поколение 1960—1970-х имело свою «троицу»: Тарковский, Иоселиани и Параджанов. Параджанов всегда казался мне фигурой сильно преувеличенной. Тарковский и Иоселиани предложили каждый свою кинематографическую поэтику, отражавшую настроение своего времени. К тому моменту, когда я стал активно работать в кинематографе, Тарковский уехал за границу и вскоре умер, Иоселиани начал работать во Франции,

на французском материале и как бы ушел в тень. Только сегодня я в полной мере осознаю значение таких его фильмов, как «Фавориты Луны», чья структура целиком строится на случайности и неожиданном совпадении как будто разъединенных сюжетных линий.

Вторая половина 1980-х — 1990-е годы прошли для нас (для меня — безусловно) под знаком иной «троицы» — Германа, Муратовой и Сокурова. В книгу включены две мои статьи о фильмах Алексея Германа, заметка об «Астеническом синдроме» Муратовой и четыре статьи о Сокурове. Особое значение для меня имело творчество Сокурова, с которым я познакомился в 1983 году, вскоре после завершения им «Скорбного бесчувствия», разбор которого я напечатал в «Искусстве кино». До этого я уже видел «Одинокий голос человека», показанный поздно вечером на «подпольном» просмотре в малом зале Дома кино (официально фильм считался уничтоженным), и «Разжалованного». Оба фильма произвели на меня сильнейшее впечатление. Мой специальный интерес к Сокурову был обусловлен не только огромным талантом этого режиссера, но и его эволюцией, которая в какой-то степени шла параллельно эволюции моих собственных взглядов на кино (хотя режиссер всегда был на удивление верен своим принципам). Одна из поразивших меня особенностей его эволюции заключалась в том, что тела и предметы в его фильмах приобретали все более автономное смысловое значение. В какой-то момент, однако, режиссер стал рассматривать и само киноизображение как своего рода «предмет», обладающий сложными фактурами, подверженный деформациям. Таким образом, «прозрачность» фотографического иконизма исчезала, само изображение приобрело квазителесные характеристики и стало феноменальным объектом, хотя и совершенно иным, чем хайдеггеровская «вещь-изображение». В результате тела и объекты фильмов оказывались заключенными в некую изобразительную оболочку, которая сама обладала свойствами телесности и предметности. По существу, Сокуров в моем представлении был как бы вдвойне феноменологическим художником. Отсюда — моя завороженность его работами и беспрерывно возобновляющиеся попытки постичь магию его киномира. В этой книге представлены лишь некоторые из таких попыток, иные опубликованы в других книгах или в периодике.

В третьем разделе, озаглавленном «Кайрос»[1], опубликованы работы, которые в той или иной мере отражают мои сегодняшние представления о кино. Все они — свидетельства моего возросшего интереса к кинематографической темпоральности. Отсюда, например, и особый ин-

[1] Кайрос — kairos — момент; удобный случай (*др.-греч.*) противопоставлен хроносу как краткое и непредсказуемое событие протяженному стабильному течению времени. Подробнее автор излагает свою концепцию кайроса в статье «Кинематограф несоответствия» (с. 334—370). (*Прим. ред.*)

терес к Андре Базену — одному из наиболее глубоких исследователей времени в кино. Интерес к темпоральности резко отличает этот раздел от первого — семиотического, — трактующего главным образом пространство фильма. Это и неудивительно, ведь соссюровская лингвистика сосредоточена почти исключительно на понятии структуры, то есть на синхронном, а не диахронном описании своих объектов. Эта синхронность понятным образом наиболее полно выражается в пространственных отношениях.

Темпоральность между тем почти всегда возникает в феноменологическом контексте как важнейшее свойство феноменов. При этом именно время, начиная с Канта, оказывается измерением, связывающим между собой мир внешних объектов и внутреннего созерцания, не имеющего пространственного измерения и целиком погруженного во время. Не случайно, конечно, что Хайдеггер выявил онтологические характеристики времени именно при помощи феноменологического метода.

Темпоральность, которую я анализирую в третьем разделе, имеет, однако, особые свойства. Речь идет о мире, складывающемся из нескольких временных и событийных слоев, которые неожиданно пересекаются. И момент их встречи оказывается моментом приостановки времени, в той мере, в какой этот момент встречи не принадлежит ни одному временному слою. Момент этот, за неимением лучшего, я называю греческим словом «кайрос», потому что именно в греческой традиции (например, и у софистов, и у Аристотеля) *кайрос* играет существенную роль. Немалую роль, впрочем, он играет и у Хайдеггера, в своем понимании *кайроса* опирающегося на Аристотеля. Кайросу посвящена последняя работа книги (она последняя и по времени написания) — «Кинематограф несоответствия».

Раздел этот открывается статьей «Дискурс и повествование» — микроанализом языка фильма Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин». Здесь еще нет ни анализа темпоральности, ни *кайроса*. Но эта работа была для меня важной, потому что здесь впервые, опираясь на проведенное Бенвенистом различие между дискурсивным и повествовательным слоями текста, я рассматриваю фильм не как некое органическое целое, но как конструкцию, в которой персонажи создают свою, а камера свою линию развития (ее можно трактовать и как время). При этом форма фильма в этой работе понимается как констелляция встреч и расхождений этих двух линий, то есть, по существу, констелляция *кайросов*, хотя это слово еще и не названо.

Бенвенист высказал чрезвычайно продуктивные, но еретические для лингвиста соображения о существовании не только расхождения между миром знаков и миром реальности (они, как показал еще Гуссерль, не совпадают), но и между речью и виртуальным существованием не-

скольких параллельных языков, к которым эта речь отсылает. Соображения эти были высказаны им в статье «Заметки о роли языка в учении Фрейда». Бенвенист заметил, что речь пациента, хотя и использует общий для всех язык, отсылает к некоему скрытому символизму, который не отражен в системе языка: «По ту сторону системы символов, присущей самому языку, он [аналитик] должен различать индивидуальную систему символов, которая создается без ведома пациента как из того, что он высказывает, так и из того, что он опускает. И сквозь историю, создаваемую себе пациентом, начинает проступать другая история, которая объясняет мотивацию. Таким образом, речь используется психоаналистом как посредник для истолкования другого "языка", имеющего свои собственные правила, символы и "синтаксис" и восходящего к глубинным структурам психики»[1].

В отличие от естественного языка, язык подсознательного является мотивированным языком, и мотивированность эта может быть вскрыта только с помощью знания истории, событий, в которых укоренена эта мотивированность. Это положение еще более существенно применительно к кино, знаки которого также мотивированы, в отличие от знаков естественного языка.

Соссюр когда-то писал о том, что «нашему разуму присуща естественная склонность больше обращать внимание на события. Во всяком объекте, который предполагает развитие, историческую непрерывность, временную последовательность, внимание <...> само собой обращается на события и проявляет тенденцию игнорировать состояния. <...> Однако в языке именно состояния, и только они, обладают способностью к означиванию; к тому же язык без этой способности означивания перестал бы существовать как таковой. Итак, можно видеть, что в данной области даже после того, как поняты истоки явления, рассматриваемый объект оказывается не понятым ни с какой стороны, хотя при этом и воображают, что сумели объяснить его»[2]. Для Соссюра событие никогда не является источником значения. Значение всегда внеисторично. В кино же «язык» (если о таковом вообще можно говорить), как мне представляется, более похож на язык пациента Фрейда, он весь укоренен в событии. Но что это за *событие*, которое фундирует *состояние*?

Вопрос этот был всесторонне рассмотрен Жилем Делёзом в его «Логике смысла». Согласно Делёзу, смысл является не принадлежностью состояния, но событием, которое, конечно, не есть событие физического мира, а что-то внетелесное, происходящее, как пишет Делёз, «на поверхности вещей (cet incorporel à la surface des choses)»[3]. По существу, это

[1] *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М., 1974. С. 118.

[2] *Соссюр Ф. де.* Заметки по общей лингвистике. С. 115—116.

[3] *Deleuze G.* Logique du sens. Paris, 1969. P. 30. См. также русское издание: *Делёз Ж.* Логика смысла. М., 1995. (*Прим. ред.*)

«событие» происходит в самом высказывании, так как смысл не может быть обнаружен «ни в вещах, ни в духе, ни в физическом существовании, ни в психическом существовании»[1].

Но, будучи *событием высказывания*, смысл не является исключительной принадлежностью высказывания, он обладает отчетливой объективностью. В этом смысле Делёз идет вслед за Гуссерлем, утверждавшим, что смысл высказывания, выражения всегда определяется его соотнесенностью с данным нам в наглядном созерцании предметным миром, миром феноменов. Без этого мира, как мы видели, не может быть и языка, фундированного в категориальных актах. Вот почему смысл, по мнению Делёза, с одной стороны, относится к области гуссерлевского выражения, с другой же стороны, является «атрибутом состояния вещей (l'attribut de l'état des choses)»[2]. Именно поэтому смысл оказывается на границе высказываний и вещей, или, как пишет Делёз, на поверхности вещей.

Поскольку смысл предполагает соотнесение высказываний и предметного мира, то он всегда зависит от наличия как минимум двух *серий* — предметной и речевой. Делёз поясняет: «...две гетерогенные серии могут быть детерминированы различным образом. Мы можем рассматривать серию событий и серию вещей, в которых эти события либо реализуются, либо нет; или же серию указывающих высказываний и серию указываемых вещей...»[3] и т.д. Количество разнообразных параллельных серий, по сути дела, ничем не ограничено, но закон их соотношения гласит, что они *никогда не равны друг другу*. Неэквивалентность этих серий проявляется в отмеченном Гуссерлем феномене «избыточности выражения», о котором я уже упоминал, но она же проявляется и в отмеченном Соссюром несовпадении означающих и означаемых, охарактеризованном как немотивированность отношений между ними. Для пояснения принципа немотивированности Соссюр использовал метафору отношения между лицевой и оборотной стороной листа бумаги[4]. Понятно, что между фигурой, нарисованной на лицевой, и фигурой, нарисованной на оборотной сторонах, нет никакой обязательной связи, при том, что обе эти стороны не могут быть отделены друг от друга. Соссюр писал о том, что между словом «сестра» и французской комбинацией звуков «s-ö-r» нет никакой необходимой связи[5]. Речь, по существу, идет о двух несовпада-

---

[1] *Deleuze G.* Logique du sens. Paris. 1969. P. 30—31.

[2] Ibid. P. 33.

[3] Ibid. P. 53.

[4] «Язык можно также сравнить с листом бумаги. Мысль — его лицевая сторона, а звук оборотная; нельзя разрезать лицевую сторону, не разрезав оборотную» (*Соссюр Ф. де.* Курс общей лингвистики // *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М., 1977. С. 145).

[5] *Соссюр Ф. де.* Курс общей лингвистики. С. 100—101.

ющих между собой сериях, на границах которых и происходит событие смысла. Делёз пишет: «Таким образом, означающее — это прежде всего событие, выступающее как логический идеальный атрибут состояния вещей, а означаемое — это состояние вещей с его качествами реальных отношений»[1].

Концепция Делёза имела для меня существенное значение. Вне области кинематографа я обратился к теме параллельных и пересекающихся серий в книге о Даниеле Хармсе «Беспамятство как исток». В работе над кинематографом этот параллелизм серий принимал разные очертания — взаимодействия дискурса и повествования, соотношения фильма-источника и его новой версии в римейке и т.д. Но главным образом событие встречи двух серий естественно принимало очертания встречи двух временных потоков, нескольких темпоральностей.

Вот почему событие смысла в фильме все отчетливей приобретало в моих работах облик *кайротического* момента «случайной встречи». В статье «Критический момент», включенной в третий раздел, я пытаюсь описать это событие как момент встречи, момент смерти и момент интерпретации (понятие «критический» в данном случае отсылает не только к кризису, но и к критике). Именно момент критической интерпретации оказывается в данном контексте чрезвычайно важным. Если в лингвистике речи неопределенность отношения означающего к означаемому или к референту преодолевается тем, что можно назвать речевым жестом, то в психоаналитическом контексте, как замечает Жан-Клод Мильнер, «именно на долю интерпретатора выпадает введение различий там, где простого взгляда не хватает»[2]. В статье «Критический момент» я пытаюсь (вслед за Георгом Лукачем) обосновать необходимость интерпретационного жеста для установления момента события и его важности для всей структуры значения в тексте.

Понимание смыслового события как момента встречи нескольких темпоральностей вводит в семантику фильма важный компонент историзма. Анализ взаимосвязей исторического и кинематографического дан мной в статье «Кинематограф несоответствия», где *кайрос* описывается как совпадение с историческим временем. Этот момент представляется мне сегодня особенно важным по двум причинам. Во-первых, он позволяет интерпретировать смысл не как продукт *состояния*, но как историческое образование, в той мере, в какой любое событие по самому своему существу вписано во время и является прежде всего *историческим*. В статье «Синефилия как эстетика» я специально рассматриваю явление, которое Серж Даней называл «биосинефилией», то есть вписанностью

[1] *Deleuze G.* Op. cit. P. 54.
[2] *Milner J.-C.* Le périple structural. Paris, 2002. P. 69.

смыслового события фильма в биографию зрителя, в его персональную историю. Второй момент, который мне представляется важным, связан с преодолением традиционной оппозиции между теорией (как описанием системы, «*состояния*») и историей (как описанием генезиса — «*события*»). Само по себе понимание смысла как *кайротического* образования, как исторического события, позволяет, как мне кажется, преодолеть пропасть, разделяющую историю и теорию. Преодоление этого разрыва лежит в плоскости не только историзации смысла, семантики, но и в плоскости переосмысления представлений об истории. История, как я ее сегодня понимаю, — это не эмпирическая история производства или рецепции, замысла и реализации фильма, но история как форма вписанности времени — *хроноса* — в фильм. Формы такой вписанности рассматриваются мной и в статьях о Германе, и в исследовании римейков («О переводе изображений»), и в работе об эстетике Сержа Данея («Синефилия как эстетика»), и в статье о моменте смерти в фильме («Критический момент»), и, конечно, в последней статье о Сокурове — «Кинематограф несоответствия».

Таково вкратце содержание данной книги. Несмотря на значительный промежуток, отделяющий время написания первой статьи от времени написания последней, в книге есть (во всяком случае, для меня) некая логика движения от лингвоцентрических моделей смысла в кино к феноменологическим и кайротическим моделям. Мне, однако, хотелось бы подчеркнуть, что, несмотря на видимую эволюцию моих взглядов на кино, расхождение между лингвистическим и феноменологическим подходами не столь велико, как это может поначалу показаться. Феноменология вырастает как прямая реакция на проблемы семиотического свойства, а проблематика *кайроса* является прямым следствием определенного рода феноменологии и результатом переосмысления метафоры киноязыка в феноменологическом контексте (под влиянием Гуссерля и Делёза). Мои поиски смысла в кинематографе не имели характера резких кульбитов, но были скорее похожи на беспрерывное движение по лабиринту.

За прошедшие годы мое место в области киноведческой науки претерпело сильные изменения. Если в 1970—1980-е годы я чувствовал себя участником большого и увлекательного движения мысли, то в 1990-е годы я утратил связь с семиотическим движением, вернее его остатками. К 1990-м годам общей тенденцией среди моих коллег стал отказ от теоретизирования и погружение в чистую историографическую эмпирию. Такое развитие событий представлялось мне совершенно губительным. В начале 1990-х я переехал из Москвы в Нью-Йорк, где стал преподавать сравнительное литературоведение. Но еще до отъезда, в Москве, я ушел из Института киноискусства в Институт философии РАН, так как более фундаментальное

изучение философии (которым я неустанно занимался все эти годы) представлялось мне абсолютно необходимым условием успешной работы в области гуманитарной теории. Постепенно я дистанцировался не только от семиотики, но и от киноведения, с которым я сохраняю довольно призрачные связи. В силу одного этого мои нерегулярные набеги на кинематограф стали все меньше вписываться в общее движение академических дисциплин. Работы последнего периода мало связаны с нынешней киноведческой мыслью, о чем я, впрочем, нисколько не грущу. Работы эти являются плодами моих личных пристрастий и отражают мои собственные блуждания в поисках кинематографического смысла. Заблуждения этих работ также принадлежат исключительно мне самому.

Следует сказать также несколько слов о принципах публикации работ. В конце каждой статьи стоит дата ее публикации (в случае, если статья уже была опубликована) или написания. Даты публикации часто не отражают реальную дату написания статьи, так как во многих случаях между написанием и публикацией проходили годы. В ряд статей я внес непринципиальные дополнения и исправления, впрочем, нисколько не противоречащие их замыслу. Статью «О глубине кадра» я даже снабдил длинным постскриптумом. Каждой статье предпослана небольшая вступительная заметка (напечатанная курсивом), рассказывающая об обстоятельствах ее создания. Я не считаю свои работы историческими памятниками, которые должны быть сохранены в первоначальном виде, тем более что множество статей были искажены или сокращены в процессе их редактирования в «славные старые времена». Так, например, в статью «Смерть в кино», опубликованную в «Искусстве кино», мне удалось вставить значительные куски, которые были вымараны из нее редактором. К сожалению, как правило, рукописи статей не сохранились, и я был не в состоянии восстановить утраченные фрагменты.

Эта книга не является «отчетом о проделанной работе». В нее включены лишь некоторые тексты, отвечающие ее общему замыслу: «от языка через тело к случайности». Многие работы о кино были опубликованы мной в иных книгах (две из которых — «Видимый мир» и «Память Тиресия» целиком посвящены кинематографу), многие так и остались погребенными в периодике. Читатель увидит, что я отобрал работы, касающиеся только современных российских кинематографистов и истории отечественного кино. «Запад» представлен главным образом именами теоретиков, к которым я отношу в данном случае и Годара. Это связано с тем, что именно западные теоретики и российские практики имели для меня принципиальное значение. Впрочем, здесь нет и статей о людях, с которыми я дружил и которые имели для меня самое непосредственное значение как собеседники. Прежде всего это ушедшие от нас Александр Кайдановский и Владимир

Кобрин, о которых я неизменно помню и бесед с которыми мне так не хватает. Хочу также упомянуть Юрия Норштейна, Андрея Хржановского и Герца Франка. Решение не печатать посвященные им статьи вызвано, среди прочего, желанием не делать книгу бесформенно длинной. Единственное очевидное и сознательное упущение — Эйзенштейн. Эйзенштейн — фигура необъятная и первостепенной важности. Я сознательно игнорировал его в данной книге, потому что не оставляю надежды когда-нибудь напечатать об Эйзенштейне специальное исследование.

В заключение я хочу выразить мою глубочайшую признательность редакции журнала «Киноведческие записки» и его главному редактору Александру Трошину, которые все эти годы числили меня среди действующих киноведов и безотказно печатали мои статьи о кино, тем самым поддерживая мою тающую связь с киноведческим цехом.

Часть I

ЯЗЫК И ПРОСТРАНСТВО

КИНО «ТОТАЛЬНОЕ» И «МОНТАЖНОЕ»

Эта статья — одна из первых попыток рассмотреть генезис киноязыка, который я тогда идентифицировал с монтажными структурами. В принципе я и сегодня считаю, что предложенная мной тогда картина эволюции киноформы отражает некие существенные и реально проходившие процессы, а именно нарастание членения некоего единства при постоянном восстановлении этого единства на другом уровне. Кино действительно почти с самого начала стремилось фрагментировать мир, разрезать его на куски, но целью такой фрагментации всегда было воссоздание более тесного и психологически непротиворечивого единства киномира, или, как я тогда писал, «пространства киноповествования».

Два момента, однако, сегодня, на мой взгляд, требуют оговорок. Первый — это настойчивая идентификация фрагментации, монтажного членения с киноязыком. И второй — несколько однобоко преувеличенная роль повествования в этом процессе. «Язык» для меня тогдашнего — это прежде всего язык повествования, основанного на чередовании точки зрения рассказчика и точки зрения героя. Киноязык, таким образом, возникает из структуры, предполагающей смену субъектов зрения в ответ на требования повествования. Нельзя сказать, что это неверный взгляд на эволюцию (даже если отказаться от термина «киноязык», который сегодня мне не кажется удачным), но он безусловно — односторонний, сознательно игнорирующий тот очевидный факт, что множество монтажных стыков не мотивируются требованием повествования (я, разумеется, не говорю в данном случае о кинематографе, стремящемся заменить монтаж длинными планами и движением камеры). Интерес кино, как мне представляется сейчас, связан не столько с повествовательным членением мира, сколько как раз с избыточной формой фрагментации, которая не отвечает требованиям повествования. В качестве примера такого загадочного эксцесса фрагментации можно привести длинный эпизод из «Октября» Эйзенштейна, где показывается свержение и разрушение («расчленение») статуи Александра III. Статуя эта снята с десятков, если не сотен, точек зрения, фрагментация пространственного единства монтажом здесь доведена до возможного предела без всякой смены субъектов повествования. Конечно, этот эпизод можно интерпретировать как форму абстрагирования, или экстаза, или метафору разрушения единовластия. Но дело не в интерпретации одного конкретного эпизода, который лишь в самой крайней форме демонстрирует некую тенденцию, свойственную кинематографу в целом.

Сегодня мне представляется, что та форма фрагментации, которая описана в этой статье, — это лишь частный случай более общей тенденции. Я бы сказал даже так: не повествование членит единство зрелища, но

наоборот, склонность зрелища к утрате своей «тотальности» позволяет повествованию организовывать себя из фрагментов киномира.
Мне также представляется относительно спорным исходное положение статьи, согласно которому «тотальное» единство мира соответствует существованию некоего «абсолютного субъекта». Этот «абсолютный субъект» — не более чем фантом нашего разума или конструкт нашей культуры. Дело в том, что, хотя в реальной жизни вещи и даются нам как некое единство, отмеченное постоянством формы и свойств, они всегда являются нам с разных точек зрения. Единство мира не предполагает единства точки зрения на вещи. Каждая вещь всегда воспринимается нами то справа, то слева, то сверху. При этом точки зрения совершенно не связаны континуальностью нашего зрения, восприятия или просто нашего «я». Мир всегда дается нам как фрагментированное единство. В этом смысле неразделимость фрагментарности и целостности («тотальности», как я тогда писал) представляется мне скорее феноменологическим свойством самого мира, в котором мы живем, а не продуктом становления некой языковой системы. Кино, вероятно, эволюционировало в сторону членимости континуального пространства «просто» в силу ассимиляции тех форм интенциональности, которые свойственны самому миру, пусть и с некоторыми оговорками.

Многочисленные исследования возникновения и становления киноискусства создали ныне вполне укоренившуюся традицию поисков истоков кино в далекой истории. Предвосхищение кинематографа находят у Платона, Герона Александрийского или Клавдия Птолемея. Обычно такие очерки предыстории строятся по двум принципам (как правило, впрочем, не соблюдаемым в чистом виде) — либо прослеживается история зрелища, веками тяготеющего ко все более иллюзионистскому воспроизведению реальности, либо — история технических приспособлений, постепенно приводящих к появлению фотографии, а затем и движущихся картинок.

Явное несовпадение истории техники и истории зрелища неизбежно ставило перед исследователями вопрос: что же является ведущей силой в эволюции кино, его становлении? Жорж Садуль, которому принадлежит классический труд по предыстории кино, разводит эти две темы, разделяя свою знаменитую книгу «Изобретение кино» на две части— «Изобретение аппаратов» и «Первые демонстрации оживших изображений»[1]. Садуль склонялся к признанию примата техники в эволюции. Андре Базен в классической работе «Миф тотального кино» явно отдавал предпочтение зрелищу. Согласно Базену, до появления кинематографа в человеческой культуре существует некий миф — «это миф интегрального

[1] *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. М., 1958. Т. 1.

реализма, воссоздающего мир и дающего такой его образ, который не подвластен ни свободной интерпретации артиста, ни необратимому ходу времени. Если кинематограф при своем рождении не обладал всеми атрибутами тотального кино, то лишь потому, что феи, стоящие у его колыбели и стремившиеся оделить его всеми дарами, были недостаточно сильны в техническом отношении»[1]. По мнению Базена, кино развивается в сторону реализации этого, до кино возникшего мифа. Именно императив «мифа тотального кино» и создает то силовое поле, которое соединяет воедино разрозненные усилия различных инженеров и техников.

Во многом с этими идеями Базена перекликается эстетика Эйзенштейна, любившего находить следы «синематизма» в докинематографической культуре. Характерна в этом смысле его известная статья «О стереокино», где эволюция кинематографа также понимается как вековое движение к осуществлению некоего мифа о тотальном зрелище. Эйзенштейн, в частности, пишет: «Можно ли утверждать, что человечество в своем стремлении к реализации этих запросов столетиями "шло" к стереокино как к одному из наиболее полных и непосредственных выражений таких устремлений?

Мне кажется, что — да»[2].

Для Эйзенштейна стереокино — шаг по направлению к тотальному воспроизведению действительности, и именно в свете этого общего направления эволюции кинозрелища и следует понимать замещение двухмерного пространства трехмерным — стереоскопическим.

Американский киновед Чарлз Барр попытался теоретически обосновать поэтапную последовательность эволюции кино к своему «тотальному» идеалу. Барр пишет: «Даже если правда, а я считаю, что это правда, что те, кто придумывали и развивали кинематограф, мыслили его в терминах тотальной иллюзии со звуком, цветом, глубиной и что ограниченная форма, которую кино временно приняло, была в этом смысле случайной, все же остается возможность видеть историю кино в качестве прекрасно выстроенной (nicely arranged) серии продвижений, каждое из которых наступает тогда, когда режиссеры и зрители оказываются к ним готовы. Сначала они научаются владеть одной только камерой, а затем все большим и большим количеством ингредиентов реальности: они вряд ли смогли бы контролировать их все одновременно и с самого начала. <...> Большая плотность звукового-стерео-цветного изображения требует более точного контроля, чем простое "единичное" изображение. Восхождение происходит поэтапно»[3].

---

[1] *Базен А.* Что такое кино? М., 1972. С. 51.

[2] *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: В 6 т. М., 1964. Т. 3. С. 436.

[3] *Barr Ch.* Cinemascope: Before and After // Film Theory and Criticism. Introductory Reading / Ed. by G. Mast and M. Cohem. New York; Toronto, 1974. P. 126.

Таким образом, эволюция кинематографа, с поправкой на существование мифа о «тотальном» кино, выглядит как реализация некой мечты, для полного осуществления которой не хватает только технических средств. По мере их развития кинематограф якобы получает возможность приближаться к некоему заранее данному идеалу зрелища. Где же сформулирован этот идеал? Прежде всего, в утопической литературе, в частности в романах. Миф о тотальном воспроизведении действительности, обнаруживаемый еще у немецких романтиков, сформулирован Вилье де Лиль-Аданом в «Будущей Еве», Олдосом Хаксли в «Прекрасном новом мире», Реем Брэдбери в «Вельде», Адольфо Бьой Касаресом в «Изобретении Мореля»[1].

То, что «миф о тотальном кино» — не более чем миф, следует хотя бы из того факта, что «тотальное» кино уже существовало и погибло, не выдержав конкуренции с кино «частным», если можно так выразиться. Этот факт, однако, обыкновенно игнорируется. «Тотальному» кино всегда с поразительным упорством уготавливается место в будущем. Его существование в прошлом понятным образом противоречит идее эволюции кино в направлении некой утопической зрелищной полноты. Так, Садуль все данные о «тотальном» кино приводит в главке «Чудеса выставки 1900 года», как бы отводя ему роль курьеза, появившегося и исчезнувшего вместе со Всемирной выставкой.

Между тем дело обстояло совершенно иначе. «Тотальное» кино уходит корнями в историю особого рода иллюзионистских зрелищ, возникших в последней трети XVIII века. К этому периоду искусство иллюзионистских театральных декораций достигло невиданного расцвета в творчестве крупнейших декораторов эпохи — Бибиена Галли, Дж. Сервандони, Б. Гальяри, П. Гонзаго и других. Декорации приобретают настолько самодовлеющее значение, что следующим логическим шагом в их развитии является создание театра одних декораций, в котором актерам уже нет места. По-видимому, впервые этот шаг был сделан прославленным художником лондонского театра «Друри-Лейн» Филиппом Жаком де Лутербуром, создавшим новый, беспрецедентный вид зрелища, названный им *Эйдофузиконом*[2].

Эйдофузикон был театром, где перед зрителями в массивной раме был установлен экран, на котором проходили картины, создававшие, благодаря поразительному искусству живописца, световым эффектам, шумовым имитациям, ощущение иллюзионистски воссозданной реальности.

В первую программу Эйдофузикона в 1781 году наряду с прочим входила сцена «Шторм на море и кораблекрушение»[3]. Лично видевший

---

[1] Об идее «тотального» кино преимущественно в литературе см.: *Morin E.* Le cinéma ou L'homme imaginaire. Paris, 1956. P. 48—51.

[2] См.: *Ямпольский М.* Приемы Эйдофузикона // Декоративное искусство СССР. 1982. № 9.

[3] *Joppian.* Die Szenenbilder Philippe Jacques de Loutherbourg. Eine Untersuchung zu ihrer Stellung zwischen Malerei und Theater. Inaugural-Dissertation. Köln, 1972. S. 318.

Эйдофузикон Э. Х. Пайн пишет, что во время сцены кораблекрушения иллюзия была столь полной, что зрители часто восклицали: «Берегись!»[1], предвосхищая известную реакцию первых зрителей Люмьера при виде приближающегося поезда.

Идеи Лутербура вскоре получили дальнейшее развитие. Французский художник и распорядитель празднеств у герцога Орлеанского Луи Каррожи Кармонтель создал панораму, где изображения располагались не на плоскости экрана, а окружали зрителя со всех сторон и при этом изготовлялись на прозрачной бумаге и освещались на просвет. Честь создания панорамы у Кармонтеля оспаривает английский художник Роберт Баркер, открывший свою панораму в 1792 году на Лейстер-сквер в Лондоне. Здесь зрители размещались на возвышении в центре цилиндра, стенки которого были покрыты изображением, выполненным в технике обманки. А в 1822 году художник-иллюзионист Луи Дагерр, позже прославившийся как один из создателей фотографии, открыл в Париже диораму, состоящую из двух гигантских полупрозрачных полотен[2]. Диорамы некоторое время соседствовали с панорамами (на одной из старинных гравюр видно, как за диорамой Дагерра виднеется купол панорамы полковника Ланглуа), но затем вытеснили их.

Было бы ошибкой считать, что эти заведения были редкими казусами или курьезами. К. В. Серам указывает: «Вскоре панорамы появились во всех крупных городах Европы и Америки. Чаще всего там представляли военные сцены или грандиозные "панорамические" виды <...> Диорамы были столь же многочисленны в больших городах, как сегодня кинотеатры»[3].

Затем появились стереорама, «Императорская панорама» Августа Фюрмана, французская полиорама-паноктиум и т.д. Нет нужды более подробно останавливаться на этих видах зрелища[4]. Отмечу лишь некоторые важные их свойства, в дальнейшем непосредственно перешедшие в «тотальный» кинематограф. Панорамы и диорамы стремились создать у зрителей совершеннейшую иллюзию реальности. Для этого они стремились окружить зрителя изображением со всех сторон, уничтожить рамку, отделяющую зрелище от места его созерцания. Зритель по мере возможности окружался изображением и как бы становился действующим лицом. Большую роль в создании иллюзии играло движение. Многие из иллюзионных зрелищ

---

[1] *Pyne E.H.* Wine and Walnut, or After Dinner Chit-Chat. London, 1823. P. 299.

[2] Терри Рэмси рассказывает, что Дагерр, расписывая задник для алтаря церкви в иллюзионистской манере, смог создать ощущение, что за алтарем открывается большой цветущий сад. Так что его опыты с диорамой и фотографией были лишь продолжением его живописных исканий (*Ramsaye T.* A Million and One Nights. New York, 1926. T. 1. P. 16.

[3] *Ceram C.W.* Archéologie du cinema. Paris, 1966. P. 64—68.

[4] О них подробнее см.: *Ямпольский М.* Наблюдатель: Очерки истории видения. М., 2000. С. 47—85.

XIX столетия заставляли двигаться либо зрителя вдоль изображения, либо изображение мимо зрителя. Для этого зрителей, например, помещали на модель корабля (Ил. 1) или в подобие железнодорожного вагона (Ил. 2).

Эти черты характерны и для «тотального» кино. «Тотальное» кино не ждало для своего осуществления каких-то отдаленных времен. Оно возникло практически одновременно с кинематографом. Уже в 1895 году Герберт Уэллс и один из пионеров английского кино Роберт Пол патентуют новую форму зрелища — аттракцион «Машина времени», призванный имитировать путешествие во времени, описанное в одноименном романе Уэллса. Зрители должны были размещаться на платформах, которые предполагалось приводить в движение, то приближая, то удаляя от экрана, при этом воспроизводя дрожание платформы в пути[1]. По коммерческим соображениям этот проект не был осуществлен.

В 1894 году житель Чикаго, некий Чейз, изобрел циклораму, круговой экран длиной 48 метров, позволяющий осуществлять на него проекцию[2]. В ноябре 1897 года была запатентована *Синекосморама* Рауля Гримуэн-Самсона. Она была построена в 1900 году для Всемирной выставки в Париже и, вероятно, являла наиболее законченный образец ранних опытов в области «тотального» кино. Синекосморама, в реализованном виде названная *Синеорамой*, была построена рядом с Эйфелевой башней. Она была сделана в виде гигантского воздушного шара. Зрители входили в корзину шара, а вокруг них на круговом экране возникало окружавшее их со всех сторон изображение сада Тюильри, медленно уходившего из-под ног. Гримуэн-Самсон снял действительный взлет воздушного шара. 9 апреля 1900 года «Фигаро» публикует любопытный отчет: «Что такое синеорама? Это попросту живая панорама. Это движение жизни, перенесенное не на узкое панно, на котором осуществляются обычные кинематографические проекции, а на экран круговой панорамы таким образом, что зритель сам оказывается центром зрелища, которое вдоль всего горизонта одновременно оживает и живет перед его глазами»[3]. И, добавлю я, переживает действие так, как если бы сам в нем участвовал.

Синеорама Гримуэн-Самсона показывала виды Брюсселя, Барселоны, Биаррица, побережья Англии, Ниццы и т.д. В качестве «сюжетов» были использованы птичий рынок, коррида, высадка десанта, карнавал и т.д.

В 1896 году Огюст Барон зарегистрировал проект *Синематорамы*, которая должна была «воспроизводить проекции круговые, движущиеся, цветовые и говорящие»[4]. По мнению Садуля, синематорама заключала в себе почти все элементы универсального кино.

---

[1] *Fielding R.* Hale's Tours. Ultrarealism in the pre-1910 Motion Picture // The American Cinema. Washington, 1973. P. 13—14.

[2] *Садуль Ж.* Указ. соч. С. 273.

[3] Цит. по: *Deslandes F., Richard J.* Histoire comparée du cinéma. T. II. Du cinématograohe au cinéma. 1896—1906. Tournai, 1968. P. 41.

[4] *Садуль Ж.* Указ. соч. С. 276.

Круговые проекции, бывшие непосредственными продолжениями панорам и диорам[1], требовали сложного оборудования и больших материальных вложений. Другой способ «тотального» кино был найден в типе «киновагона». Здесь зрители помещались в настоящий железнодорожный вагон, а кинопроекция мелькала за окнами. Акцент здесь также делался в основном на превращении зрителя в непосредственного участника происходящего.

Наибольшая популярность выпала на долю так называемого «Тура Хейла», созданного в 1905 году. Только в США насчитывалось 500 (!) кинотеатров такого рода. Заведения Хейла были построены в виде настоящих железнодорожных вокзалов, контролеры в униформах проверяли билеты. Изображения проецировались в окнах вагона, тряска создавала иллюзию движения. В газетах писали, будто иллюзия реальности была столь полной, что «часто публика кричала пешеходам, чтобы те посторонились, а то их задавят»[2].

Я умышленно относительно подробно остановился на этих известных исторических фактах. Они, конечно, не исчерпывают всех форм раннего «тотального» кино. Но они убедительно свидетельствуют о том, что гиперреалистическое «тотальное» кино было одной из существенных и распространенных форм раннего кинематографа, хотя в историях кино им обычно отводится роль курьезов и аномалий, лишь предвосхищающих тотальную утопию будущего.

Но дело даже не в этом. Важнее иное. А именно — роль и место структуры «тотального» зрелища в формировании современного киноязыка. Тотальное зрелище, на мой взгляд, следует рассматривать как исток современной поэтики кино, а не как некую далекую цель[3].

Одно обстоятельство требует особого внимания, а именно — почти полное крушение тотальных видов зрелища... с приходом кино. Тотальные зрелища, созданные Лутербуром и его последователями, просуществовали чуть более ста лет, с конца XVIII по начало XX века. Широкое распространение «тотального» кино занимает крошечный период в истории бурной

---

[1] Влияние диорам и панорам нельзя свести лишь к сфере «тотального» кино. Оно несомненно сказывалось, например, и на использовании в раннем кино иллюзионистских задников, живописных холстов, призванных обозначать, как в театре, подлинный мир. Диорамы и панорамы закрепили за иллюзионистски исполненными живописными изображениями значение реальности, которое лишь в ограниченной мере кодифицируется за ними в театре, где игра реальности и условности строится совершено иначе.

[2] *Fielding R.* Op. cit. P. 20.

[3] Известный французский искусствовед Пьер Франкастель когда-то призывал к такому пересмотру генезиса кинематографа через осмысление «тотальных» его форм: «Связь кино с иллюзионистскими искусствами — столь процветавшими в XVIII веке — все еще не была достаточно осмыслена. Остается показать роль Кармонтелей, Лутербуров, Гейнсборо в происхождении кинематографического зрелища» (*Francastel P.* Espace et illusion // Revue Internationale de filmologie. 2-e année. 1949. № 5. T. 2. P. 74).

эволюции седьмого искусства, по сути дела — 1900-е годы. Пик популярности «Тура Хейла», например, приходится на 1906—1908 годы. Но после 1912 года в мире не остается ни одного кинотеатра Хейла. Более того, панорамы и диорамы, какое-то время существовавшие параллельно с кинематографами[1], также заканчивают свое триумфальное шествие по миру именно к 1910-м годам, сохраняясь в виде отдельных, весьма анахронических музеев (например, немногочисленных батальных панорам).

Более того, к этому же времени происходит стремительное разрушение множества иных иллюзионистских компонентов кинозрелища. Исчезают цвет и звуковая имитация, ослабевают попытки объединить фильм с фонографом, столь типичные для конца XIX — начала XX века. Кинематограф как будто теряет интерес к тем элементам, которые позволяют иллюзионистски копировать действительность. Возрождение интереса к цвету, стереоизображению и так далее происходит гораздо позже и в принципиально других обстоятельствах.

Период распада тотального зрелища хронологически совпадает с тем периодом в истории кино, который обычно связывается с ранним творчеством Гриффита и с выработкой современного киноязыка[2]. Поскольку именно кинематограф рубежа 1910-х годов оказался той могучей силой, которая уничтожила тотальное кинозрелище раннего кино, следует суммарно охарактеризовать его поэтику.

Апокрифическая традиция приписывает Гриффиту[3] (его «байографским»[4] фильмам 1908—1913 годов) изобретение целого ряда приемов, которые в дальнейшем вошли в арсенал «киноязыка» в качестве основ «киноазбуки». Это прежде всего крупный план и параллельный монтаж. К более мелким новациям относят новые приемы съемки погони, создание полисюжетного повествования, введение повествовательной конструкции со спасением в конце и т.д.

Все это изобилие приемов выглядит довольно разнородным комплексом беспорядочных «букв» киноалфавита. Их функцию обычно сводят к двум основным моментам: развитию психологизма зрелища и созданию «саспенса» — особого драматического напряжения в ведении повествования.

---

[1] *Deslandes J., Richard J.* Op. cit. P. 154.

[2] Под «киноязыком» я понимаю совокупность кодифицированных приемов ведения повествования, создания пространственно-временного единства фильма.

[3] Исследования большой группы историков кино в разных странах мира показали, что многие из приписывавшихся Гриффиту открытий были сделаны до него иными кинематографистами. Меня в данном случае не интересует восстановление приоритетов. Гриффитовское кино является результатом систематизации и кодификации многих приемов киноповествования, на которых основывается современный кинематограф.

[4] «Байограф» (Biograph) — одна из первых студий по производству и продаже фильмов в США, основатель и директор — Генри Марвин. Так наз. «Байографский» период Гриффита — 1908—1913 гг., когда Гриффит работал штатным режисером «Байографа» (*Прим. ред.*)

Первое, даже самое приблизительное знакомство с кинематографом «байографского» периода показывает, что все приемы, приписываемые Гриффиту, а на деле созревшие в недрах кино к началу работы Гриффита и лишь отработанные им, суть приемы ведения повествования. «Байографский» кинематограф (я употребляю это понятие в собирательном смысле) — это кинематограф усиленной выработки повествовательных возможностей. Именно в этой области «тотальное» кино испытывало крайние трудности. По сути дела, все «тотальные» фильмы были в той или иной форме видовыми, лишенными даже элементов примитивной «интриги». Потребность в создании некоторого драматического интереса реализовалась в «тотальном» кино двояко — либо через имитацию путешествия (особенно очевидно в различных «киновагонах»), либо через поверхностную драматизацию самого зрелища. Так, еще Лутербур в своем Эйдофузиконе, стремясь усилить драматизм зрелища, создал движущуюся картину под названием «Сатана, поднимающий свое воинство на берегах Огненного Озера, и возникновение Дворца Пандемониума по Мильтону». Драматизм создавался за счет экстраординарности самого зрелища. Отсюда необычайная популярность в раннем кино видов пожаров, наводнений, извержений вулканов, битв, похорон[1] и т.д.

Зрелище было обращено к зрителю как к *участнику* и организовано таким образом, чтобы создать наибольшую иллюзию присутствия. Перемещение камеры могло происходить не скорее, чем перемещение зрителя (отсюда идея поезда, мотивировавшего быстрые панорамы). Мир «тотального» кино был накрепко привязан к своему субъекту-зрителю, всецело на него ориентирован и в итоге столь же «ограничен» в своих эволюциях, как человек, в действительности оказавшийся на месте происшествия.

Но самым главным свойством такой структуры зрелища была его непререкаемая континуальность. Мир был целостен. Он не мог дробиться, потому что воспринимался как мир физического континуума, окружавшего субъекта зрения. «Тотальное» кино могло мыслить только планами-эпизодами.

---

[1] Тематика видовых фильмов раннего кино еще требует осмысления. Между тем она, разумеется, не случайна. Так, по высказанному в личной беседе с автором наблюдению Ю. Цивьяна, обилие наводнений может быть объяснено как кинематографическое *автометаописание* (аналогии мира экрана с аквариумом в 1890—1900-е годы весьма популярны). Весьма любопытна приверженность кинематографистов к теме пожара. Между тем начиная с 1897 года (на Благотворительном базаре в Париже во время сеанса случился трагический пожар, стоивший жизни сотням людей) кино постоянно связывалось с опасностью пожара. Пирофобия была так сильна, что широкое распространение получили кампании, требовавшие запрета кино как крайне опасного зрелища. В этой ситуации «пиромания» кинематографистов кажется странной. Впрочем, ее можно в какой-то мере объяснить как раз тем, что страх пожара, вызываемый демонстрацией этого зрелища, должен был усиливать чувство вовлеченности зрителя в происходящее на экране, превращать посетителя кинотеатра чуть ли не в участника весьма опасного события. Хотя, разумеется, одной потребностью в «саспенсе» дело не ограничивалось.

Но и повествовательное кино на рубеже 1900-х годов обладало ярко выраженной континуальной природой. Большая часть фильмов состояла из одного плана-эпизода. Камера была неподвижной и, по выражению Садуля, занимала место «человека из партера» (хотя точнее уподобить ее окну дома, которое не может двигаться и всегда «вырезает» неизменную часть мира). Если в «тотальном» кино субъект зрелища — мнимый его участник, то в повествовательном кино того же времени субъект зрелища — свидетель[1], отрезанный от самого зрелища невидимой и непреодолимой преградой. Свидетель здесь занимает некую геометрическую, идеальную, неизменную точку пространства, вся активность от зрителя передана персонажам. Если «тотальное» кино все строится на примате движущейся камеры, то повествовательное кино — на примате неподвижной. Общим для обоих видов кинематографа была интегральная целостность субъекта зрелища. В обоих случаях субъект зрелища был единым и «абсолютным», он как бы персонифицировал собой континуальность самого процесса видения — в одном случае «субъективного» видения мнимого участника, в другом — «объективного» видения идеального свидетеля.

Все внешне разнородные нововведения Гриффита направлены именно против характерной для обоих видов раннего кино «абсолютности» субъекта зрелища и могут быть объединены одним общим знаменателем — тенденцией к фрагментации мира.

Взять хотя бы историю возникновения крупного плана. Известно, что вокруг крупного плана шла борьба еще в середине XIX века. Она развернулась вокруг относительно крупных фотопортретов Надара, которые ряду фотографов казались нереалистическими, при том, что подлинный реализм, по их мнению, якобы обеспечивался целостным изображением фигуры[2]. Портер, давший знаменитый крупный план бандита в «Большом ограблении поезда» (1903), не смог ввести его в ткань фильма. Он приложил его к фильму и предложил прокатчикам самим решить, куда поместить этот крупный план, в начало или в конец ленты. Как указывает Ноэль Бёрч, эта задача оказалась непосильной для прокатчиков. Он же объясняет эту неспособность следующим образом: «Сколь бы пророческим ни выглядел этот прием, он все же оказывается и шагом "назад", как бы сказали наши защитники линеарных построений, так как на деле он подрывает повествовательную целостность, которая начинала складываться в это время»[3].

---

[1] «Свидетель» в таком кино — понятие абстрактное, «надчеловеческое». Это не частный свидетель-индивид, но некое око (почти божественное), незримое и неподвижное, помещенное в некой геометрически безличной точке зрения перспективы. Садулевский «человек из партера» слишком «очеловечивает» такую позицию.

[2] *Roussin Ph.* La photographie aux Etats-Unis — entre les media et l'art // Critique. T. 36. № 402. Nov. 1980. P. 1065—1074.

[3] *Burch N.* Porter or Ambivalence // Screen. Winter 1978/79. Vol. 19. № 4. P. 101.

Забегая вперед, я позволю себе не согласиться с такой интерпретацией Бёрча, так как крупный план подрывал, как мне кажется, не повествовательную целостность, но всеобщую, тотальную целостность мира. По свидетельству Барри Солта, такие выключенные из пространства и времени фильма кадры не были чем-то уникальным. Солт называет их «эмблематическими кадрами» и пишет, что они «не представляют никакого действия, происходящего в фильме, но могут быть рассмотрены как указатели на общую природу фильма»[1]. Солт обнаруживает наличие таких кадров в «Налете на логово фальшивомонетчиков» (Альфред Коллинз, 1904), в «Спасенном Ровером» (Хепуорт, 1905) и т.д. По данным Солта, «эмблематические кадры» весьма популярны вплоть до 1908 года и встречаются в «байографских» фильмах Гриффита.

Что касается «изобретения» крупного плана Гриффитом, то на этот счет существует весьма живописная легенда, многократно повторенная в литературе по истории кино. В ней описывается, как Гриффит заставляет сопротивляющегося оператора Билли Битцера приблизить камеру к лицу актера. Затем следует многократно повторенный легендарный разговор с одним из владельцев «Байографа» Генри Марвином. Цитирую по мемуарам Лилиан Гиш:

«Генри Марвин был в ярости.

— Мы платим за всего актера, мистер Гриффит, и хотим видеть его целиком.

Гриффит шагнул к нему:

— Посмотрите на меня, мистер Марвин, — вы меня видите всего целиком? Нет! Вы видите только половину меня, верно? И дверь позади меня тоже видна неясно, верно? То, что я показал на экране, и вы и всякий другой видит тысячу раз в день»[2].

За подлинность этого диалога трудно поручиться. Так, уверенность Гриффита в своей правоте кажется несколько преувеличенной Гиш. Знаток творчества Гриффита Р. М. Хендерсон рисует нам образ сомневающегося режиссера: «Только одна деталь беспокоила Гриффита относительно крупного плана. Когда камера была приближена, изменение масштабов отразилось на экране. Эта смена масштабов не оказывает видимого воздействия на современного зрителя, привыкшего к технике крупного плана, но Гриффит все еще смотрел на кино глазами актера, а потому был встревожен. Он хотел создать некое средство концентрации зрительского внимания на центральном персонаже или некой детали внутри большой сцены, но не двигая камеры, без изменения масштаба»[3]. В итоге Битцер изобретает для Гриффита маску-виньетку, позволяющую затемнять все

[1] *Salt B.* Film Form, 1900—1906 // Sight and Sound. Summer 1978. Vol. 47. № 3. P. 150.

[2] *Гиш Л.* Кино, Гриффит и я. М., 1974. С. 52.

[3] *Henderson R.M.* D.W. Griffith. The Years at Biograph. London, 1971. P. 54.

поле изображения, кроме нужной детали, без монтажной смены планов. Маска-виньетка, чье употребление Гриффит постоянно расширял во время работы в «Байографе», в принципе больше соответствует нашим представлениям о психологии восприятия (имитирует концентрацию внимания), чем трудно мотивируемый внезапный скачок масштабов при переходе к крупному плану.

Весьма необычно и то, что Гриффит в диалоге, донесенном до нас Гиш, вообще основывает свою аргументацию на неких законах человеческого восприятия. «Так видит человек». Между тем ранние повествовательные фильмы отнюдь не ориентированы на субъективного зрителя. Раннее повествование обращено как бы к нейтральному зрителю, некоему безличному оку-окну. «Субъективизация» абсолютного субъекта зрелища, апелляция к психологии восприятия некоего конкретного человека вводят в структуру повествовательного фильма очевидные элементы поэтики «тотального» кино с его ориентацией на зрителя-участника, на субъекта, реально переживающего зрелище (вплоть до вагонной тряски). Показательно, что в 1916 году Гуго Мюнстерберг напечатал книгу, посвященную проблемам киноэстетики, в которой осмысливал кино как объективацию психологических процессов, субъективного восприятия. Он, в частности, писал: «Крупный план объективировал в нашем мире восприятия наш умственный акт сосредоточения внимания...»[1] Соответственно, с его точки зрения, «реальность» в кино «не обладает объективной независимостью, потому что она подчиняется нашей субъективной игре внимания»[2].

У Мюнстерберга статус реальности в кино не определен. Это «объективная» реальность, отмеченная сильным элементом субъективности. Мюнстерберг, однако, еще не в состоянии провести ясного различия между взглядом субъекта и «объективным» планом в фильме. Так же и у Гриффита смена субъектов зрения (она происходила, скорее всего, неосознанно) не означает еще множественности субъектов. На место идеальной точки зрения, однако, уже ставится как бы реальный человеческий глаз, бесплотное «нечто» заменяется некой психологической реальностью (хотя не совсем понятно, кто, собственно, этот новый свидетель, незаметно приобретающий конкретные человеческие черты). Но эта первоначальная мутация двух репрезентативных систем, смешение двух поэтик сразу приводит к фундаментальному противоречию. С одной стороны, зрелище все еще ориентировано на единый субъект. С другой стороны, повествовательный фильм начинает утрачивать это единство субъекта, мир утрачивает свою «тотальность», он перестает унифицироваться этим «абсолютным», единым субъектом зрелища. Возникающие вследствие этого

[1] *Münsterberg H.* The Film: A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916. New York; Dover, 1970. P. 38.

[2] Ibid. P. 39.

сложности первоначально выражаются в повторении «портеровской ситуации», то есть в неспособности интегрировать крупный план в ткань фильма, в блокировке дробления мира.

Характерно, что Леонид Трауберг упрекает Гриффита в безграмотном монтаже: «Использование "крупных планов" их "изобретателем" Гриффитом можно даже назвать неряшливым. "Крупные планы" врезаны в "общие" с полным забвением необходимости соответствия. Не только кадры не сходятся по свету или фотографии, они словно нарочно (и это относится и к позднейшим фильмам Гриффита) не сходятся по движению, по ракурсу снимаемого объекта. Любому начинающему режиссеру впору возмутиться. <...> Гриффит, очевидно, считал: зритель пропускает несоответствие "мимо глаз", как пропускает самый момент передвижки отдельного кадрика в проекции»[1]. Гриффит, конечно, так не считал; хотя он сам болезненно ощущал «выпадение» крупного плана из общего строя, но не мог выработать иного монтажа, поскольку единство пространственное опиралось в его системе на единство взгляда. Разрушение единства взгляда неизбежно вело к драматической коллизии разрушения пространственного единства. Можно также предположить, что монтажная «нестыкуемость», которую отмечает Трауберг, сигнализировала некий временной (хотя и совершенно условный) разрыв между двумя планами, как бы фиктивно позволявший субъекту зрения «перейти» на новую точку съемки. Психологическая сложность включения крупного плана в ряд мелких связана с тем, что эти планы не могут быть увидены подряд одним и тем же человеком. А распад единого субъекта зрелища тянул за собой и распад целостности мира — альфы и омеги раннего кино.

Членение на планы, снятые с разных точек зрения, выступает в раннем кино как непреодолимый императив, который, как ни странно, встречает явное сопротивление со стороны тех, кто его же проводит в жизнь. Возникает ощущение, что в этом членении есть острая нужда, но кинематографисты изо всех сил стараются ее скрыть или удовлетворить иным образом.

Мельес с самого начала 1900-х годов (например, в «Синей бороде», 1901) все монтажные склейки осуществляет через наплывы. Такой же смягченный тип перехода использует Портер в «Жизни американского пожарного» (1902). Особенно очевидно «смягчающее» действие наплыва в переходе от общего плана к более крупному в «Спасении жизни на Лонг-Биче» (Эдисон, 1901)[2]. Наплыв в это время еще не был кодифицированной фигурой кинопунктуации. Скорее всего, то систематическое «смягчающее» воздействие, которое он был призван оказывать при переходе планов, и выработало за ним значение временного разрыва, прова-

[1] *Трауберг Л.* Дэвид Уарк Гриффит. М., 1981. С. 71.
[2] *Salt B.* Op. cit. P. 149.

ла. Планы как бы были сняты не подряд, но позволяли субъекту зрения в разрыве между ними приблизиться к изображаемому. Ранний наплыв, возможно, и должен был сигнализировать этот временной разрыв (пусть даже и чисто фиктивный).

Любопытно, что смена точек зрения у Гриффита также вырабатывалась сквозь целый ряд смягчающих условий. Так, Уильям Джонсон отмечает у Гриффита характерное для раннего кино вообще и для «Байографа» в частности «большее количество промежуточных сцен, чем это считалось необходимым позже. Фильмы "Байографа" были уснащены короткими и повторяющимися кадрами дверей, прихожих, аллей, уличных углов, ворот, подъездов и т.п.»[1]. Тем самым снижалась резкость смены точек зрения и имитировалось беспрерывное (континуальное) движение субъекта зрения.

Таким образом, разложение единой точки зрения все еще прикрывалось имитацией единого (хотя и фрагментированного) взгляда, психологией восприятия одного субъекта. Процесс, происходивший в раннем кино, был как будто противоположен тому, который происходил в живописи в эпоху Ренессанса, когда множественность точек зрения постепенно сменялась унифицированным и организованным вокруг единого взгляда пространством. Правда, такая унификация вокруг единого субъекта так никогда и не была окончательно достигнута, как об этом свидетельствуют исследования Пьера Франкастеля[2].

Для постоянного скрепления распадающегося пространства использовались также общие планы сцены, удостоверявшие ее единство перед началом монтажного дробления пространства. Эта процедура, делавшая дробление мира менее радикальным, имела большое значение для становления новой кинематографической поэтики. Имитация целостности субъекта неизбежно приводила к «субъективизации» видения. Этот процесс легко обнаруживает себя в становлении некоего «подразумеваемого» движения, которое, несмотря на свою эллиптичность, призвано поддержать целостность субъекта зрелища. Но движение «глаза» явно принадлежит «тотальной» кинопоэтике. Распад единой точки зрения, характерной для раннего повествовательного кино, способствовал внедрению элементов поэтики «тотального» кино в репрезентативную систему раннего повествовательного фильма. Разложение единой точки зрения, единого субъекта зрелища, таким образом, реализовалось во взаимном

[1] *Johnson W.* Early Griffith: A Wider View // Film Quarterly. Spring 1976. Vol. 29. № 3. P. 5.

[2] «Достаточно просто взглянуть на картины Пиеро или Беллини, чтобы увидеть, до какой степени к концу Кватроченто художники не использовали единой перспективы и не следовали правилу унифицированного пространства. Лишь в исключительных случаях они строго распространяли на свои произведения те методы, которые они излагали в своих теоретических работах» (*Francastel P.* Etudes de sociologie de l'art. Paris, 1970. P. 162).

проникновении двух репрезентативных систем, в смешении двух субъектов зрения.

Знаменитый параллельный монтаж также может рассматриваться как одна из форм членения пространства и времени, постепенно приобретшая кодифицированное значение. В становлении этого типа монтажа также можно проследить постепенное преодоление инерции единства субъекта зрения, о которой говорилось выше. И хотя, по свидетельству Солта, полностью сформированный параллельный монтаж можно обнаружить уже в 1906 году в фильме Вайтографа «Выстрел наверняка»[1], что делает претензии Гриффита на его изобретение необоснованными, следует остановиться на выработке этого приема у Гриффита, потому что именно в его творчестве с очевидностью прослеживается сложная эволюция киноязыка, завершившаяся кодификацией этого приема.

Американский исследователь Джон Фелл, изучавший влияние театра конца века на кино, обнаружил прием параллельного монтажа впервые в мелодраме Огюстена Дали «Под газовым светом» (1867), где именно этим приемом передавалась одновременность двух действий в сцене спасения (сцена была разделена на два места действия, каждое из которых попеременно затемнялось и освещалось). Фелл даже предположил, что Гриффит прямо заимствовал параллельный монтаж у театральной мелодрамы[2]. Между тем это заимствование не могло быть механическим, поскольку в театре такой «монтаж» не предполагал подлинной ломки единого пространства.

В интересной работе Тома Ганнинга «Заметки к пониманию фильмов Гриффита» убедительно продемонстрировано, что параллельный монтаж вырастает из демонстрации психологии одного персонажа. Эмбрионом, из которого вырос гриффитовский параллельный монтаж, можно считать монтажный прием, использованный в фильме 1908 года «Много лет спустя» (экранизация поэмы Теннисона «Энох Арден»). В этом фильме после крупного плана героини следовал кадр, где был изображен ее муж, находящийся на пустынном острове, муж, о котором героиня постоянно думала.

Здесь последовательный показ двух удаленных друг от друга мест действия не выражает подлинного разрыва двух пространств. Ганнинг, считая эту сцену из «Много лет спустя» истоком параллельного монтажа, остроумно подчеркивает, что в этой и подобной ей сценах монтажное *членение* семантически равнозначно *духовному единению* персонажей. Он показывает, что первоначально параллельный монтаж применяется не для организации повествовательной конструкции «спасен в последнюю мину-

---

[1] *Salt B.* Op. cit. P. 151.

[2] *Fell J.* Dissolves by Gaslight. Antecedents to the Motion Picture in Nineteenth-Century Melodrama // Film Quarterly. Spring 1970. Vol. 23. № 3. P. 27.

ту», но именно для выражения духовного единства двух разделенных пространством персонажей. Обеспечение этого единства создается параллелизмом их действий, часто, например, молитвы («Сломанный медальон», «Беглянка», «Последнее дело» и т.д.)[1]. «С помощью этого типа монтажа, — отмечает Ганнинг, — эмоциональная близость персонажей пронизывает собой их физическую разделенность. Существуют фильмы, в которых выражение эмоциональной близости персонажей приобретает почти сверхъестественный характер»[2].

Через три года Гриффит вновь возвращается к поэме Теннисона и ставит свой знаменитый «Энох Арден» (1911). Здесь он повторяет конструкцию из «Много лет спустя», еще более усиливая ощущение единства между двумя пространственно разъединенными планами. Энни Ли бродит по пляжу, на который высадился Энох; вдруг, как будто некое видение посещает ее, ее лицо искажается, взгляд замирает, она выбрасывает обе руки вперед (полукрупный план) (Ил. 3). Затем мы видим Эноха с друзьями среди волн и скал (Ил. 4). И чуть дальше: Энни Ли на том же пляже, она смотрит сквозь лорнет в сторону горизонта. Затем Энох на пляже видит корабль, который его спасает.

Анализируя монтаж этого эпизода, Жак Омон замечает: «В этих "склейках" больше всего поражает не скачок, но континуальность. Эти диегетически разнородные пространства (Англия и далекий остров) показаны в кинотексте не просто как сходные (и не случайно они снимались в одном месте), но как *смежные*: в первом случае эта смежность отмечена отношением между взглядом Энни Ли и тем, что она не может видеть, но что она тем не менее буквально дает увидеть нам; во втором случае сходством и параллелизмом двух сцен, как если бы однотипность ситуации сокращала воображаемое расстояние между ними»[3].

Примыкание общего плана мужа к крупному плану Энни Ли непосредственно связывает изображение Эноха с актом зрения Энни. Монтажный разрыв как бы перекрывается силой взгляда (кстати, в поэме Теннисона речь идет как раз о видении жены, которую вдруг посещает образ Эноха Ардена под пальмой). До этого мысли героев обычно представлялись с помощью вставки в том же кадре (как правило, в верхнем темном углу, часто в размытом ореоле). Такая сцена, выполненная в меньшем, чем основная сцена, масштабе, призвана была изображать воспоминания или мечты («История одного преступления» Зекка, 1901; «Жизнь американ-

[1] *Gunning T.* Note per una comprensione dei film di Griffith // Griffithiana. Marso-Luglio 1980. № 5/6. P. 19. Ганнинг отмечает также тот факт, что параллелизм, или контрастность действий, первоначально превалирует над идеей одновременности.

[2] Ibid. P. 20.

[3] *Aumont J.* Griffith, le cadre, la figure // Le Cinéma américain. Analyses de films. Paris, 1980. Vol. 1. P. 58—59.

ского пожарного» Портера и т.д.[1]). Гриффит, монтажно расчленяя героя и то, что он видит, сохраняет и характерный для раннего кино перепад масштабов — субъективный план дается мельче объективного. В дальнейшем этот перепад масштабов, приобретая максимальную контрастность (от крупного плана к общему), станет основным условным указателем смены типов видения, субъектов зрелища.

Итак, сильнейший импульс к восстановлению единства фактически пронизывал все конструкции, созданные на основе параллельного монтажа. Разделение здесь воспринималось как нарушение первоначальной целостности, некоего нормального гомеостазиса. Параллельный монтаж, дробя пространство, осмысливается как средство восстановления его единства, что особенно ясно при анализе становления этого приема в фильмах типа «Энох Арден». При этом параллельный монтаж связывается с выражением психологии героя, то есть со становлением субъективного видения в кино. Если виньетка, выделяя деталь, имитировала процесс восприятия, то построения типа «Эноха Ардена» имитировали процесс мышления. Вообще фильм продолжал эволюционировать, все очевидней ориентируясь на субъективированные формы мышления и восприятия[2].

Сцену из «Эноха Ардена» можно считать истоком не только параллельного монтажа, но и той монтажной фигуры, которая в какой-то мере символизирует сущность современного кинематографического монтажа, а именно фигуры, в которой в одном кадре на крупном плане показывается лицо персонажа, а затем на общем плане нечто, что должно быть прочитано как сцена, увиденная этим персонажем. Эта фигура, кодифицирующая лицо персонажа как знак «смотрения» и общий план как знак «видения», еще явится предметом обсуждения. Здесь отмечу лишь то, что «видение» первоначально задается нам как *некое* «видение», не имеющее конкретной пространственной локализации и оторванное от смотрящего. Но в анализируемом фильме Гриффита общий план Эноха Ардена, будучи видением, представшим перед внутренним взором Энни Ли (Л. Арвидсон), действительно *увиден* неким *конкретным* человеком, то есть является не просто видом, аналогичным тому, что предстает в оконной раме, но субъективным видением. Субъективное зрение, которое, как было показано выше, вводилось в кино вместе со становлением монтажной структуры, здесь впервые связывается с видением *персонажа, участвующего в повество-*

---

[1] *Salt B.* Op. cit. P. 151. О традиции репрезентации видений в живописи и в кино см. главу «О глубине кадра».

[2] Уже цитированная монография Гуго Мюнстербсрга — хорошее тому подтверждение. Как показало исследование Э. Манчини, теория Мюнстерберга формировалась под непосредственным влиянием Гриффита и в каком-то смысле была выражением гриффитовской эстетики на теоретическом уровне: *Mancini E.* La teoria cinematografica di Hugo Münsterberg in relazione al primi film di Griffith // Griffithiana. Marso-Luglio 1980. № 5/6. P. 62—72.

вании. Таким образом, *видение субъекта зрелища (зрителя) здесь впервые соединяется с видением персонажа, субъекта повествования (героя)*. Здесь впервые дан ответ на вопрос: «Кто это видит?» Две репрезентативные системы — повествовательная и субъективно-тотальная — здесь объединяются в единой монтажной фигуре (правда, еще в первичном зачаточном виде).

Однако резкая смена точки зрения на 180° внутри единого пространства для выражения процесса зрения встречается с той же сложностью, что и резкое членение на планы. Вариант становления этой монтажной фигуры, предложенной «Энохом Арденом», является также «смягченной» фигурой дробления пространства. Любопытно, что тесная связь применения крупного плана и пространственного скачка, с очевидностью выявляемая в «Энохе Ардене», не ощущается некоторыми историками кино[1]. Хотя именно этот эпизод, как никакой иной, выявляет внутреннее единство всех разработанных Гриффитом фигур, которые нельзя сводить к нескольким «открытиям» совершенно разного типа, но которые, по сути дела, являются разнотипными вариантами монтажного членения, призванного выражать пространственно-временное (диегетическое) единство мира (одновременность действий, единство разобщенного и т.д.).

Возможно, разработка средств современного киноязыка была осуществлена именно Гриффитом в силу присущих ему двух взаимоисключающих черт — стремления к разлому пространства (своего рода пространственного радикализма) при одновременном стремлении к сохранению единства зрелища (повествовательном консерватизме).

Я бы хотел остановиться на участии Гриффита в создании одной из важнейших монтажных фигур, чье значение никак не меньше, чем значение параллельного монтажа, хотя ее создание практически не связывается в истории кино с именем Гриффита. Речь идет о радикальной смене точек зрения на предмет, снимаемый с двух противоположных сторон.

По данным Солта, эта монтажная фигура, по-английски называемая *reverse angles* (русское «*восьмерка*» относится обычно лишь к диалогу), обнаружена лишь в одном фильме 1903 года — «Легком соревновании» Альфа Коллинза. Единичность указывает на почти случайное использование данного приема. В целом же смена плана одного и того же предмета осуществлялась приближением или удалением по оси. Солт зарегистрировал лишь один случай смены угла съемки на 60° в английском фильме 1902 года «Докучливые любовники»[2]. Семь лет спустя в фильме Гриффита «Перевоспитание пьяницы» (1909) уже вполне осознанно использует-

---

[1] Так, например, Льюис Джекобс не видит связи между применением крупного плана и пространственным членением. Джекобс описывает рассматриваемый эпизод как сверхсмелое соположение двух разных и очень важных приемов — крупного плана и монтажного скачка, но не более (*Jacobs L.* The Rise of the American Film. New York, 1939. P. 193).

[2] *Salt B.* Op. cit. P. 151.

ся смена точки зрения на 180°. Здесь сначала показываются герои, сидящие в театральном партере, затем то, что происходит на сцене. «Кадры сцены были сняты с точки зрения зрителей, а кадры зрителей были сняты с приподнятого уровня сцены»[1], — замечает Хендерсон. Таким образом, здесь впервые на место единого зрителя как абсолютной воспринимающей инстанции вполне осознанно ставятся два субъекта.

При этом крупный план героя подчеркивает, что последний является зрителем, что функция «смотрения» целиком передана ему. Как видим, зачаточная монтажная фигура из «Эноха Ардена» разворачивается здесь уже в весьма сложную структуру, когда одно и то же пространство, при сохранении его единства, предстает с разных точек зрения. *Единое* пространство здесь конструируется *разными* субъектами зрения. От этого пространственная структура фильма приобретает особое напряжение, она вбирает в себя некую психологическую химеричность, несовместимую с самим принципом единого субъекта, характерным как для «тотального» кино, так и для раннего повествовательного. Со становлением монтажной фигуры *reverse angles* все смягчающие и промежуточные фигуры, камуфлирующие распад единой точки зрения, отпадают. Именно поэтому для развития языка кино и того коренного переворота, который произошел в кинематографе на рубеже 1910-х годов, эта фигура имеет более принципиальное значение, нежели «изобретение» крупного плана или параллельного монтажа, которые можно рассматривать как шаги по направлению к реализации данной фигуры.

Как видно из сказанного, становление субъективного видения в кино, принимавшее форму проникновения поэтики «тотального» кино внутрь иной, повествовательной репрезентативной структуры, привело отнюдь не к замене одного субъекта зрения другим, как этого можно было, казалось, ожидать. Оно привело к распаду единого субъекта, к становлению полисубъектной структуры современного кинематографа. Таким образом, «тотальное» кино, некоторыми своими элементами внедрившись в структуру раннего повествовательного кино, разрушило эту структуру, но и распалось само, как целостная система, ориентированная на единый субъект зрения.

Какие же причины привели к гибели «тотальный» кинематограф и почему кино неотвратимо шло к распаду единой точки зрения? Почему потребность увидеть один и тот же предмет с двух разных сторон, изменить точку зрения оказалась столь непреодолимой?

Происхождение монтажа у Гриффита объясняют по-разному. Михаил Блейман видит истоки этого явления, например, в перераспределении функции надписи и изображения, когда изображение перестает выполнять чисто иллюстративную роль и берет на себя ведение рассказа[2].

---

[1] *Henderson R.M.* Op. cit. P. 64.

[2] *Блейман М.* Гриффит и драма // Д.У. Гриффит. М., 1944. С. 17—38.

Иными словами, он справедливо связывает развитие монтажа со становлением повествования. Но почему именно монтаж и именно такой? Эйзенштейн видит истоки формирования монтажа у Гриффита во влиянии литературы, прежде всего диккенсовского типа повествования, опирающегося на «крупные планы» и параллельное ведение действия[1].

Другая группа объяснений опирается на аналогии с психологией восприятия. Здесь перводвигатель — не литературная повествовательная традиция, но свойства нашего глаза и мышления. Леонид Трауберг, например, пишет: «Режиссер понял простой закон зрительского восприятия действия: никто не глядит две-три минуты в одном направлении (даже в театре взгляд зрителя "бегает")»[2]. С этой точки зрения активность монтажа и камеры усиливает ощущение реальности, как бы являющееся следствием психической активизации зрителя. Так, французский психолог Рене Зазо указывал, что «тотальное» кино обращено к слишком пассивному восприятию действительности: «Следует уточнить, не является ли чувство реальности более сильным, когда сама камера занимается обследованием зрительного поля, увлекая наш взгляд за панорамическим движением, чем тогда, когда она нам сразу предлагает всю панораму в ее статическом развертывании, уже парадоксально предполагающем расширенное и завершенное обследование: свиток разворачивается без нашего участия в его разворачивании»[3].

Конечно, «тотальное» кино обладало большей инерционностью, хотя и использовало весьма стремительные панорамы. Между тем в принципе оно может функционировать и при весьма активном участии камеры, совершающей самые сложные пируэты. В таком (вырожденном) варианте оно сводится к тому, что принято называть «субъективным кино», то есть кино, сохраняющим полную идентификацию глаза зрителя с объективом камеры, в то время как объектив занимает место героя повествования, все еще постулируемого в качестве «абсолютного субъекта». Наиболее известным фильмом такого рода является «Дама с озера» (1946) Роберта Монтгомери, где главный герой фильма — детектив, полностью идентифицируемый с камерой, — возникает на экране лишь мельком, в зеркале. Весьма примечателен тот факт, что этот уникальный для истории кино эксперимент никогда не был повторен[4].

---

[1] *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: В 6 т. М., 1968. Т. 5. С. 129—180.

[2] *Трауберг Л.* Дэвид Уарк Гриффит. С. 71.

[3] *Zazzo R.* Espace, Mouvement et Cinémascope // Revue internationale de filmologie. 1954 (Juillet—Dec.). Vol. 5.№ 18/19. 3. 209.

[4] Любопытен и тот факт, что в конце 1920-х годов, когда вновь резко усиливаются поиски «тотального» кино (что, с одной стороны, может быть объяснено реакцией на резкую театрализацию фильмов и, с другой, приходом звука как одного из компонентов «тотальной» программы), новые проекты строятся уже на основании монтажной структуры зрелища. Восстановление единой точки зрения на мир авторам этих утопических идей кажется уже менее осуществимым, чем строительство самых химерических аппаратов и даже

Но дело не просто в контрасте инерционности «тотального» и стремительности «монтажного» кинематографов, дело именно в распаде единого субъекта зрелища. Некоторые интересные соображения, способные пролить свет на причины этого распада, были высказаны французским киноведом Жаном-Луи Бодри в работе «Идеологические следствия, производимые базовым аппаратом». Бодри предлагает различать два уровня зрительской идентификации. Отдаленно следуя за Фрейдом, Бодри считает, что зритель одновременно идентифицируется и со всем экранным миром, космосом, и с персонажем. В первом случае он занимает место персонажа повествования и как бы видит мир его глазами, идентифицируясь со зрением героя. Это «первичная» идентификация. Но ее, как убедительно показывает судьба «Дамы с озера», недостаточно. Зритель также обязательно должен видеть извне тот персонаж (или несколько персонажей), со зрением которого он идентифицируется, и проецировать свою личность на него. Эту идентификацию Бодри называет «вторичной»[1].

Если принять это положение французского киноведа, а, как показывает развитие монтажной формы, кинозрелище в своей структуре подтверждает его правоту, то объяснения монтажа через психологию восприятия некоего субъекта и через повествовательные императивы оказываются взаимодополняющими, при том, что ни одно из них не исчерпывает всей сути проблемы. Космоморфная (первичная) идентификация моделирует психологию восприятия, вторичная идентификация — с персонажем — оказывается идентификацией повествовательной.

Это значит, что структурно кинозрелище строится на двух как бы противоположных моментах — потребности встать на место персонажа и потребности увидеть его со стороны. Но такую структуру зрелища издав-

---

нарушение законов физики. Так, в одном из самых безумных проектов «тотального» кино, предложенном в 1931 году Л.П. Алвеном, речь шла о создании приспособления, способного сменять запахи со скоростью смены сцен в монтажном кино. Алвен не находит ничего лучшего, как выдвинуть следующее предложение: «Нужно, чтобы запах распространялся, как звук, то есть без истечения молекул воздуха. В данных условиях получаемая скорость распространения запахов слишком слаба для достижения поставленной цели» (*Alvin L.P.* L'Avenir du cinéma sensoriel // Cinéa-Ciné pour tous. Avril. 1931. № 14. P. 22). В этом поразительном предложении как бы сконцентрирована дилемма инерционности «тотального» зрелища и динамичности зрелища монтажного.

[1] *Baudry J.-L.* Effects idéologiques produits par l'appareil de base // L'Effet cinéma. Paris, 1978. P. 25. См. также комментарии к этой работе: *Marie M.* Impression de réalité // Collet J., Marie M., Precheron D. et al. Lectures du film. Paris, 1977. P. 132—134. Фрейд в работе «Массовая психология и анализ Эго» пишет о частом смешении идентификации с выбором объекта желания. В классической идентификации (например, с отцом в Эдиповой ситуации) человек ставит себя на место отца и как бы видит мир его глазами. В ситуации же выбора объекта последний должен быть интроецирован внутрь эго, идентификация происходит с объектом желания, в нормальной ситуации находящимся вне субъекта, как бы «перед ним».

на создает лишь одно «загадочное», хотя и распространенное, приспособление — зеркало, позволяющее человеку увидеть себя извне. Вот почему можно говорить о принципиально зеркальной структуре кинематографического пространства, реализующейся в монтаже [1].

Зеркальная структура кинематографического пространства воплощена в монтажной фигуре *reverse angles*, иными словами, в фигуре, чередующей знак зрения и знак видения. (Кстати, этим объясняется функционирование химерического монтажного единства в знаменитом кулешовском эксперименте, когда крупный план лица Мозжухина в чередовании с общими воспринимался именно в своей устойчивой кодифицированной форме.)

Становление киноязыка в «байографских» фильмах свидетельствует о драматических сложностях оформления этой принципиальной монтажной фигуры. До ранних опытов Гриффита все мировое кино можно условно разделить на два направления: одно постулировало космоморфный тип идентификации («тотальное» кино), другое — повествовательный (ленты типа «film d'art»). В целом процесс становления современного киноязыка может рассматриваться как взаимопроникновение и взаимная ломка двух ранее изолированных типов идентификации.

В результате формируется то сложное и неоднородное противоречивое пространство, которым и оперирует современный кинематограф. По сути дела, это пространство создано из двух пространств, одно из которых обращено к субъекту зрения (зрителю), а второе — к субъекту повествования, герою, персонажу. В становлении этого пространства огромную роль играет крупный план лица героя. Этот план, как уже говорилось, означает акт зрения. Его функция не столько показывать нам героя (иногда только его глаза) со стороны, сколько показать, что герой *смотрит*. В этом плане персонаж, субъект повествования, превращается в субъект зрения, в зрителя. Этот план блокирует пространственно-временное развертывание мира, подготавливает резкую смену субъектов, выражающуюся в последующем общем плане.

Любопытно, что крупные планы вещей в истории кино значительно опережают появление крупных планов лиц [2]. Это явление может быть объяснено сохранением целостности субъекта в раннем кино. Здесь еще логично показать крупно то, что видит человек, использующий для этого лупу («Бабушкина лупа», Дж. А. Смит, 1901), или замочную скважину («Сцены на каждом этаже», Дж. А. Смит, 1902), или просто приближающийся к глазам предмет. Между тем с точки зрения наличия единого субъек-

[1] О зеркальной структуре кинематографического пространства я пишу в статье Kino ka spogulis <«Кино как зеркало», на латышском яз.>, опубликованной в журнале Maksla <Искусство>. 1982. № 1.

[2] *Salt B.* Op. cit. P. 150.

та зрения крупный план лица практически редко бывает мотивирован. Поэтому подлинное распространение он получает именно тогда, когда за ним кодифицируется функция зрения, то есть в момент становления зеркальной структуры пространства. Разумеется, крупный план лица может использоваться для передачи эмоционального состояния героя, как об этом часто пишут. Но в структурном смысле эта функция крупного плана лица — побочная.

Наконец, вышесказанное проливает свет и на роль экрана в кинематографе. Весьма примечательно, что почти все утопии «тотального» кино основываются на идее уничтожения экрана. Рене Баржавель так формулирует эту идею в своей киноутопии: «С момента своего рождения кино претерпевает непрестанную эволюцию. Она завершится лишь тогда, когда персонажи будут представлены нам во всем объеме <...> когда они освободятся от экрана»[1]. Все виды «тотального» кино так или иначе стремились «спрятать» экран, то ли маскируя его под окно вагона, то ли превращая в не имеющее ограничений круговое полотно.

Монтажное же кино основывается на проекции в четко ограниченном прямоугольнике. Функцию экрана тонко почувствовал американский философ Стенли Кавелл: «Экран не является, подобно холсту, носителем, на нем нечему держаться. <...> Экран — это барьер. Что же экранирует серебряный экран? Он экранирует меня от мира, который он несет, то есть делает меня невидимым. Он экранирует этот мир от меня, то есть экранирует его существование от меня»[2].

Эта роль преграды между мной и миром необходима именно в силу постоянной, хотя и незаметной для зрителя дифференциации точек зрения, которую осуществляет фильм. Полотно экрана с присущей ему плотностью *разделяет* различные субъекты зрения, изолирует друг от друга те пространства, которые, будучи разнородными, должны слиться воедино.

Современный кинематограф функционирует как система, составленная из двух зрелищных (репрезентативных) систем. Зритель здесь постоянно является то свидетелем, то героем; мир здесь постоянно видится с различных точек зрения. Игра отсутствия и присутствия, чередование пространств, точек зрения, смотрения и видения создает сложную и принципиально разнородную конструкцию, которую можно анализировать лишь в категориях «множественности, сведенной к фиктивному единству».

Можно (как в этом эссе) рассмотреть процесс становления этой системы на примере интеграции и преодоления ею системы «тотального» кино. Разумеется, возможен и иной взгляд на этот процесс. Но в любом

---

[1] *Barjavel R.* Cinéma total. Essai sur les formes futures du Cinéma. Paris, 1944. P. 9.
[2] *Cavell S.* The World Viewed. New York, 1971. P. 25.

случае трудно уйти от вывода, что сущностью становления монтажа современного фильма (становления киноязыка) является расслоение единой точки зрения, о чем много писал Эйзенштейн. Это расслоение приводит к возникновению множества монтажных фигур, некоторые из которых относятся к межэпизодному монтажу, некоторые — к монтажу единой сцены, протекающей внутри единого пространства. Для становления репрезентативной системы современного кинематографа принципиальное значение имеет прежде всего внутриэпизодный монтаж, так как он является основой пространственно-временного единства фильма. Фигуры внутриэпизодного монтажа можно описывать через смену угла зрения и относительную смену масштабов планов.

С такой точки зрения самой радикальной фигурой является полный *reverse angles*, когда угол съемки обращается по оси на 180°, а крупный план сменяется общим (в традиционном варианте этой фигуры). Вот почему эта фигура представляется мне символической для репрезентативной системы современного кино. Ведь именно в ней зеркальная обратимость пространств, их неоднородность и единство выражены максимально ясно. Это положение отнюдь не обессмысливает тщательного анализа иных монтажных фигур. Так, в классической «восьмерке» стопроцентная «угловая обратимость» не соблюдается, и для современного кино крайне типично использование фигур с незначительным угловым отклонением от оси. Однако «восьмерка» в ее классическом виде формируется лишь после 1915 года[1] и приобретает особое значение в звуковом кино. Анализу этой фигуры я посвящаю отдельное исследование[2].

Принимая во внимание вышеприведенные оговорки, вероятно, возможно представить развитие монтажных форм как некое эволюционное дерево, каждая ветвь которого представляет новый способ членения единого мира. Однако вершинной и наиболее существенной для структуры всего нынешнего кинозрелища является фигура *reverse angles*, то есть фигура, соединяющая воедино две прямо противоположные точки зрения в одном пространстве. Центральным для выработки этой фигуры было использование крупного плана как «знака смотрения».

Эта эволюция, затрагивающая саму сущность кинематографической системы репрезентации, осуществлялась при посредстве того, что я условно называл «смягчающими приемами», то есть на базе целого ряда фигур, маскирующих процесс дробления мира и восстанавливающих ощущение его единства и обращенности к единому субъекту зрения. Выработка новых «смягчающих приемов» позволяла продвинуться дальше по пути эволюции к формированию описанной выше ключевой монтажной фигу-

[1] *Salt B.* Film-Style and Technology in the Forties // Film Quarterly. Fall 1977. Vol. 31. № 1. P. 52.

[2] См. главу «Диалог и структура кинематографического пространства».

ры. «Смягчающие приемы», затем выпавшие из обращения или кодифицированные (как, например, наплыв), создавали ощущение сохранения «тотальной ориентации» кинозрелища (или повествовательной ориентации), но вместе с тем и способствовали подрыву единства объединяемых и разрушаемых зрелищных систем.

1982

ДИАЛОГ И СТРУКТУРА КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА

(О реверсивных монтажных моделях)

Эта статья — одна из моих первых попыток описать язык кино как совокупность кодов, организующих пространство фильма. Во время написания этой статьи пространственные коды монтажа были объектом пристального внимания зарубежной киносемиотики, особенно во Франции и в Англии, где на страницах журнала «Screen» появилось множество подробных анализов организации пространства в отдельных фильмах. Меня особенно заинтересовало принятое в монтажных «восьмерках» (которыми обычно снимают сцены разговоров) небольшое угловое смещение, не позволяющее зрителю занять место собеседника в пространстве диалога. Это небольшое угловое смещение уже явилось объектом виртуозного анализа, проделанного французским киноведом Жаном-Пьером Ударом, который связал его с практикой сокрытия Отсутствующего, понятой в терминах психоанализа Лакана (об этом подробнее говорится в статье). В связи с этим Удар говорил о так называемом «шве», скрывающем место отсутствующего. Теория Удара — чрезвычайно сложная —вызвала оживленную дискуссию среди теоретиков кино. Мне представилось, что загадку углового смещения можно решить с помощью понятия «кода», путем рассмотрения определенных геометрических и логических ситуаций, вытекающих из сопоставления двух крупных планов в монтажной цепочке. В это время я все еще считал монтажную цепочку аналогом речевой, чья основная задача сводится к выражению отношений предикации. Разница между синтаксисом естественной речи и монтажным рядом в кино состояла для меня в относительной «бедности» возможных комбинаций разнообразных кадров и в соответствующей семантической перегрузке отдельных монтажных фигур. Когда я писал эту статью, я еще, конечно, не мог поверить, что эта «бедность» — свидетельство внеязыковой природы монтажа. Сегодня главный интерес этой статьи заключается для меня как раз в анализе самого феномена «бедности» предикативного механизма в фильме и тех внутренних логических противоречий, которые из этой «бедности» вытекают.

В раннем кино пространство строилось по типу театрального сценического пространства и в основном исчерпывалось видимым, замкнутым в рамку кадра объемом. В результате «гриффитовской революции» на смену этому статичному и обозримому во всей полноте про-

странству пришло пространство монтажное, создающееся из совокупности фрагментов, метонимическое и не представленное на экране целиком. Видимое на экране пространство — это фрагмент некоего однородного континуума, который без ограничений распространяется во все стороны от экрана и даже перпендикулярно его плоскости в сторону зрительного зала (предэкранное пространство). Условное псевдосценическое место действия было заменено условно трехмерным континуумом, реконструирующимся на основании фрагмента, заключенного в прямоугольник кадра[1]. Для того чтобы зритель мог следить за действием и легко ориентироваться в структуре диегетического пространства, постоянно восстанавливая из «обрывков» его фиктивную целостность, кинематограф выработал специфический монтажный код, который сложился примерно в 1908—1915 годах[2].

Для сохранения принципиальной для классического нарративного кино «иллюзии реальности» монтажная парадигма этого кода должна была складываться из совокупности нескольких простых фигур, которые бы обеспечивали легкость и автоматизм чтения.

Чтение кинематографического монтажного пространства (в интересующем меня аспекте) основывается на трех типах кадров[3]:

1. *Ситуационный кадр* (*master shot*, или, в терминологии Бёрча, *situation shot*) — как правило, общий план того пространства, в котором развертывается действие, обычно включает в себя основных действующих лиц. Ситуационный кадр закладывает в память зрителя основные данные ситуации и дает общий «очерк» пространства и взаимоотношений протагонистов. Этот кадр, будучи прямым наследником статичных общих планов раннего кино, в принципе является главным зрительским путеводителем в монтажном пространстве. Он снят с точки зрения некоего абстрактного субъекта, не идентифицируемого с персонажами, а потому он может быть определен как «объективный» план.

2. *Кадр смотрящего персонажа* («*look of outward regard*») — это крупный план лица персонажа, взгляд которого направлен во внекадровое пространство, в том числе и прямо в камеру.

3. *Кадр видения персонажа* (*eye-line shot*) — этот кадр обычно следует за кадром 2 и представляет собой общий план, из которого ис-

---

[1] Ноэль Бёрч говорит в связи с этим о «двух пространствах» — внутрикадровом и внекадровом — и считает, что их организация и взаимосвязь лежат в основе построения текста в кино. Он же предложил классификацию видов внекадрового пространства по степени его актуализации. См.: *Burch N.* Praxis du cinéma. Paris, 1969. P. 30—51; *Bonitzer P.* Des Hors-champs. // Bonitzer P. Le regard et la voix. Paris, 1976. P. 9—24.

[2] О становлении интересующей меня парадигмы основного монтажного кода см. главу «Кино "тотальное" и "монтажное"» в этой книге.

[3] Здесь и далее я, конечно, упрощаю реальное многообразие монтажных вариантов, сводя их к некоторым основным «архетипам».

ключен персонаж кадра 2. Если такой кадр следует за кадром 2, то он автоматически прочитывается как кадр субъективного видения персонажа[1].

Кадры 2 и 3 составляют целостное звено, которое прочитывается как полная реверсия (до 180°) точки зрения; монтажная фигура, возникающая из сочетания этих кадров, получила название фигуры «*reverse angles*». В целом это звено читается как совокупность двух взаимодополняющих пространств, которые охватывают весь горизонт и дают разверстку кругового континуума.

Любое кинематографическое повествование в той или иной степени базируется на смене этих трех типов кадров, два из которых «объективные» планы, а один «субъективный». Эта триада сформировалась не случайно: она способна обеспечить внятность фильмической наррации с помощью исключительно лаконичных и экономных средств.

Фигура «reverse angles» строится на предельной контрастности своих составляющих. С одной стороны, мы имеем крупный план лица, «останавливающий» течение фильмического времени и изолированный от окружающего пространства, сводящий почти к нулю остроту линейной перспективы, с другой стороны — общий план, открытый для внутрикадровой динамики, строящийся по законам оптической перспективы[2]. Такая максимальная резкость перепада и обеспечивает этой монтажной фигуре большую простоту чтения.

Взаимосвязь и взаимообусловленность кадров 2 и 3 имеют особое для всей структуры фильма значение, поскольку именно они гарантируют две важнейшие для кинематографической наррации процедуры:

1. Создают необходимый для кинематографического диегезиса трехмерный объем места действия. При этом угол охвата пространства может легко видоизменяться. Если, например, крупный план смотрящего дан в профиль, то соответственно реверсия точек зрения оказывается не-

---

[1] Кстати, этим объясняется так поразивший современников опыт Льва Кулешова, монтировавшего крупный план лица Ивана Мозжухина с различными общими планами и достигавший иллюзии пространственного единства двух кадров. Этот эксперимент свидетельствовал лишь о том, что к моменту его проведения (1920) основной монтажный код в области пространственных реверсивных фигур уже сложился.

[2] Разнородность слагающих «reverse angles» пространств дополнительно сигнализирует качественное различие «субъективного» и «объективного» видений в тексте и генетически восходит к аналогичному различению в живописи (см.: *Damish H.* Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture. Paris, 1972), но оно же в какой-то мере делает условной разверстку диегетического пространства, так как крупный план лица может лишь отчасти считаться изображением фрагмента пространственного континуума. Таким образом, «reverse angles» является отчасти фиктивной актуализацией полного объема диегетического пространства. Термин «диегезис» (*diēgēsis*) был принят в «Поэтике» Аристотеля для обозначения повествовательного (эпического) способа репрезентации в отличие от драматического, как в комедии или трагедии. Диегетическое пространство — это пространство, в котором развертывается повествование.

полной, но достигает 90°. Угол обращения точки зрения задается осью взгляда персонажа на крупном плане. Таким образом, соположение кадров 2 и 3 запускает очень простой «угломер» и позволяет, варьируя угол съемки лица смотрящего или изменяя направление его взгляда, менять угловую соотнесенность монтируемых фрагментов пространства (от 90° до 180°).

2. Создают обратимость субъектов зрения. Поскольку данное монтажное звено предполагает смену объективного плана на субъективный, то именно в нем заложена возможность перехода к кинематографическому повествованию «от первого лица», а следовательно, и запуска механизма повествовательной диалогичности. На этом же основан и весьма важный для «полноценного» переживания фильма эффект двойной идентификации: «первичной идентификации», когда зритель ассоциируется со взглядом персонажа и как бы занимает его место, и «вторичной идентификации», когда зритель идентифицирует себя с персонажем извне[1]. По мере развития и усложнения кинематографической наррации на основные свойства данной монтажной фигуры начали напластовываться все более тонкие семантические модальности. Так, со временем фигура «reverse angles» взяла на себя и весьма важную функцию организации субъектно-объектных отношений внутри фильмического текста. Поскольку крупный план является знаком смотрения, а общий — знаком видения, то персонаж, чьи крупные планы доминируют, как правило, выступает и как активная, господствующая сила в повествовании, его *субъект*. Тот же персонаж, который в основном фигурирует на общем плане, оказывается, как правило, *объектом* наррации и занимает в ней подчиненное положение. Вот почему отношения доминирования между персонажами часто кодируются структурой взаимоотношений планов[2].

Таким образом, лежащая в основе монтажного кода фигура «reverse angles» в процессе эволюции киноязыка постепенно принимает на себя множество функций, что приводит к ее семантической перегрузке. Внутри фильмической структуры она работает на пределе своих возможнос-

---

[1] Об этом: *Baudry J.-L.* Effets idéologiques produits par l'appareil de base // Baudry J.-L. L'Effet cinéma. Paris, 1978. P. 13—26. Поскольку фигура «reverse angles» обеспечивает реверсию пространства и позволяет совмещать взгляд персонажа со взглядом на этого же персонажа со стороны, можно говорить о том, что в ней реализуется зеркальная пространственная структура, столь существенная для кинематографического текста. См.: *Лотман Ю.М.* Текст в тексте // Труды по знаковым системам. Вып. XIV. Тарту, 1981. С. 15; Simon J.-P. Le Filmique et le Comique. Essai sur le film comique. Paris, 1979. P. 95—119; *Jampolskis M.* Kino ka spogulis. // Māksla. 1982. № 1.

[2] Реймон Беллур показал, что в «Птицах» А. Хичкока переход героини фильма Мелани с крупных планов на общие равнозначен ее превращению из субъекта в объект и подготавливает агрессию птиц, которой Мелани подвергнется (*Bellour R.* «Les Oiseaux»: analyse d'une séquence // Cahiers du Cinéma. 1969. № 216. P. 24—38). В русле этой работы Беллура выполнен анализ Тьери Кюнтзеля, вскрывающий некоторые семантические механизмы фигуры «reverse angles» (*Kuntzel T.* Savoir, pouvoir, voir. // Ça / Cinéma. Mai 1975. № 7/8. P. 85—97).

тей, являясь диспетчером множества смыслов, одновременно циркулирующих на разных уровнях. При этом в фильме ее полифункциональность оборачивается нерасторжимостью генерирования определенных пространственных форм от генерирования определенных субъектно-объектных отношений.

Так, уже в гриффитовских версиях экранизаций «Энохa Ардена» Альфреда Теннисона (1908, 1911), где фигура «reverse angles», по-видимому, начала формироваться, сближение крупного плана лица Энни Ли с общим планом ее терпящего кораблекрушение мужа привело к весьма существенной для дальнейшей истории монтажа пространственной аберрации: оба персонажа, отдаленные десятками или сотнями миль моря, оказались иллюзорно совмещенными в едином пространстве[1]. Вероятно, первоначально перед Гриффитом стояла цель монтажно выразить лишь некие психологические отношения (тревогу жены о пропавшем муже), а пространственные отношения были привнесены именно в силу отмеченной полифункциональности данной монтажной фигуры.

И наконец, еще одно существенное для этой темы замечание. Фигура «reverse angles» имеет квазидиалогическую структуру. Даже тогда, когда она включает *одного* персонажа, она предполагает чередование *двух* взглядов, принадлежащих отчетливо дифференцируемым субъектам — субъекту действия (персонажу) и стороннему «наблюдателю», которого мы будем в силу его всеприсутствия и бесплотности называть «*абсолютным субъектом*»[2].

Диалогичность кинематографического пространства, казалось бы, должна создавать весьма благоприятные предпосылки для воплощения диалога на экране, ведь словесный диалог здесь может быть подкреплен

---

[1] Более детальный анализ «Энохa Ардена» с этой точки зрения см. в главе «Кино "тотальное" и "монтажное"», а также: *Vardac A.N.* Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith. Cambridge, 1949. P. 211—213; *Gunning T.* Note per una comprensione dei film di Griffith // Griffithiana. Marzo-Luglio. 1980. № 5/6, P. 19—20; *Aumont J.* Griffith, le cadre, la figure // Le cinéma americain. Analyses de films. Sous la dir. de R. Bellour. Paris, 1980. P. 58—61. Тот же прием был в форме «цитаты» использован Р. Флаэрти в «Человеке из Арана» (1934) с уже сознательной установкой на создание пространственной химеры. В 1934 году чередование крупного плана жены моряка и общего плана рыбаков, сидящих в лодке, не могло прочитываться иначе как их соприсутствие. См.: *Huss R., Silverstein N.* The Film experience. Elements of Motion Picture Art. New York, 1968. P. 110—11.

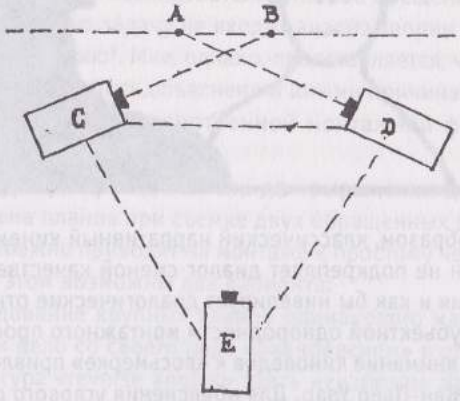
[2] В принципе взгляд «абсолютного субъекта» может идентифицироваться со взглядом автора, повествователя. Я, однако, воздерживаюсь от такой идентификации, поскольку она ставит сложный вопрос о кинематографическом дискурсе. Так как в ряде случаев фильм может обнаруживать целый ряд указателей дискурса, относящих те или иные кадры к «речи» повествователя, мне показалось нецелесообразным в рамках данной работы отождествлять «абсолютного субъекта» и автора. Рассмотрение дискуссионной проблемы о дискурсе и функции автора в кино отчасти предпринято в главе «Дискурс и повествование». См. также: *Jost F.* Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation // Théorie du film. Sous la dir. de J. Aumont et J. L. Leutrat. Paris, 1980.

особым структурированием пространства, созданием весьма тонких отношений между говорящими в самой раскадровке.

Между тем рано возникшая необходимость в изображении диалога сразу же выявила целый ряд весьма значительных сложностей. Основным способом изображения диалога длительное время оставался ситуационный кадр, охватывавший двух собеседников общим полем зрения. Постепенно сложился особый тип монтажного изображения диалога, который в отечественной кинотерминологии получил название *«восьмерка»*[1]. Этот тип стал нормативным и доминировал в мировом кинематографе в конце 1930-х и в 1940-е годы, то есть в период господства «классической», так называемой «голливудской» модели фильма[2].

«Восьмерка» снимается в соответствии с «принципом треугольника»[3].

См. схему:



Здесь A и B — разговаривающие персонажи, AB — линия взгляда персонажей, C, D и E — съемочные камеры. Линия CD образует основание треугольника, параллельное линии взгляда персонажей. Камеры C и D повернуты по отношению к AB под одинаковыми симметричными углами.

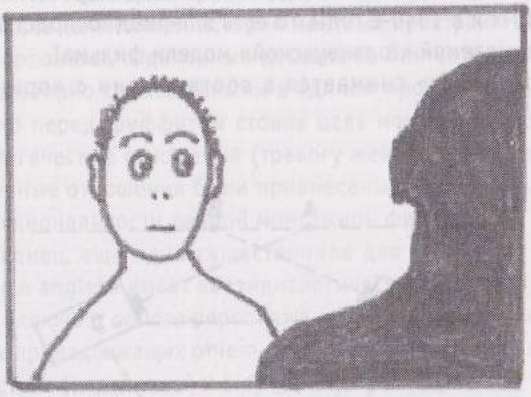
---

[1] Для удобства мы здесь различаем «reverse angles», при реверсии совмещающий ось взгляда персонажа с осью зрения камеры, и «восьмерку» как фигуру, принятую для съемок диалога и подразумевающую угловое смещение оси камеры по отношению к оси взгляда.

[2] Данные о распространении этой фигуры см.: *Salt B.* Film Style and Technology in the Forties // Film Quarterly. Vol. 31. Fall 1977. № I. P. 50—53. По данным Барри Солта, в ряде фильмов на долю «восьмерки» приходится большая часть всего монтажа: «В Аризонской глуши» (Л. Силандер, 1967) — 72%, «Все о Еве» (Д. Манкевич, 1950) — 65%, «В Порту» (Э. Казан, 1954) — 63%, «Приключения Дон Жуана» (В. Шерман, 1948) — 62% и т.д.

[3] Это понятие введено для наглядности автором одной из наиболее полных на сегодняшний день «нормативных» грамматик кинематографа Д. Арихоном. У него же я позаимствовал приведенную схему. См.: *Arijon D.* Grammar of the Film Language. London; New York, 1981. P. 26—49.

«Восьмерка», как правило, вводится ситуационным кадром, снятым с точки E. Затем следует монтажное чередование кадров, снятых камерами C и D. Как видим, такое расположение камер исключает из монтажной структуры кадр 3 (кадр видения персонажа), то есть элиминирует субъективное видение. По сути дела, кадры, снятые камерами C и D, также являются ситуационными кадрами, так как включают в поле зрения часть спины, плеча или головы ближайшего к камере собеседника, снятого сзади.



Таким образом, классический нарративный кинематограф в силу каких-то причин не подкрепляет диалог сменой качественно различных субъектов зрения и как бы нивелирует диалогические отношения персонажей за счет субъектной однородности монтажного пространства.

Особое внимание киноведов к «восьмерке» привлек французский исследователь Жан-Пьер Удар. Для объяснения углового смещения камеры по отношению к оси взгляда персонажей он использовал понятие «*suture*», разработанное учеником Жака Лакана Ж.-А. Миллером[1]. Согласно Удару, важнейшим моментом в чтении фильма является момент осознания зрителем неполноты изображения, наличия внекадрового пространства. Из факта неполноты зритель делает вывод, что само изображение относится к сфере означающего, носит дискретный, а не континуальный характер и является дискурсом, а следовательно, имеет и автора — «Другого», «Отсутствующего», идентификация с которым является, по Лакану, важнейшим моментом в становлении субъекта, в преодолении его разорванности. Однако фильм функционирует так, чтобы маскировать наличие этого *Отсутствующего* (Absent), он как бы «*сутурирует*», то есть сшивает (от-

[1] *Miller J.-A.* La Suture (élements de la logique du signifiant) // Cahiers pour l'Analyse. 1966. Janv.—Fevr. № 1. См. также: *Lec1aire S.* L'analyste à sa place? // Cahiers pour l'Analyse. 1966. Janv.—Fevr. № I; *Green A.* L'objet (a) de J. Lacan, sa logique et la théorie freudienne // Cahiers pour l' Analyse. 1966. Mai—Juin. № 3.

сюда и понятие *suture — шва*) дискурс, создавая иллюзию диегетической континуальности. На место *Отсутствующего* он подставляет персонаж (этим объясняется потребность в реверсии взгляда). Но обретение Отсутствующим плоти и крови дестituирует его в качестве Отсутствующего и вновь полагает присутствие Другого в воображаемом внекадровом пространстве. Удар определяет *suture* как «элиминацию Отсутствующего и его воскресение в ком-то»[1].

Но для сохранения своей роли воображаемого субъекта кинематографического дискурса зритель должен занимать «позицию, смещенную по отношению к полю воображаемого, по отношению к местоположению Отсутствующего»[2]. Таким образом, он сохраняет за дискурсом статус чужого и задает «значащий объект как означающее отсутствия»[3]. Для того чтобы сохранить отчужденность зрителя по отношению к субъекту дискурса (как отсутствующему, так и присутствующему в качестве персонажа), и используется, по мнению исследователя, угловое смещение, характерное для «восьмерки». В мою задачу не входит анализ теории Удара[4], вызвавшей обширную дискуссию[5]. Мне, однако, представляется, что возникновение «восьмерки» может быть объяснено и иными причинами, корни которых кроются в свойствах рассмотренной монтажной фигуры «reverse angles».

Эта фигура не приспособлена для выражения диалога, так как реверсивная смена планов при съемке двух обращенных друг к другу собеседников неизбежно приводит на монтаже к простому чередованию лиц говорящих. При этом возможны два варианта:

1. Чередование крупных планов одинакового масштаба. В этом случае мы имеем дело со своего рода «равновесием» в отношениях персонажей. Но фигура «reverse angles» здесь неизбежно разрушается, поскольку крупный план лица, будучи знаком смотрения, обязательно требует общего плана видения. Вместо него зритель снова получает крупный план лица — знак смотрения, так что при чередовании таких симмет-

---

[1] *Oudart J.-P.* La Suture // Cahiers du cinéma. 1969. Avr. № 211. P. 38.

[2] Ibid.

[3] Ibid.

[4] Основные положения этой теории изложены Ударом в следующих работах в журнале «Cahiers du cinéma»: La Suture. 1969. Avr. № 211; 1969. Mai. № 212; Bresson et la vérité. 1969. Oct. № 216; Travail lecture, jouissance. 1970. Juillet. № 22; L'effet de réel. 1971. Mars—Avr. № 228; Notes pour une theorie de la représentation. 1971. Mai—Juin. № 229; 1971. Juillet. № 230; Un discours en defaut. 1971. Oct. № 232; 1971. Nov. № 233.

[5] Назову только основные работы: *Dayan D.* The Tutor-Code of Classical Cinema // Film Quarterly. Fall 1974. Vol. 28. № 1; *Rothman W.* Against the System of the Suture // Film Quarterly. Fall 1975. Vol. 29. № 1; *Heath S.* Narrative Space // Screen. Vol. 17. Autumn 1976. № 3; *Heath S.* Notes on Suture // Screen. Winter 1977/78. Vol. 18. № 4; *Rose J.* The Imaginary. — The Insufficient Signifier. British Film Institute Educational Advisory Service Seminar Paper. 1975. Nov.

ричных планов возникает своеобразный «порочный круг». Мы получаем серию замкнутых друг на друга индикаторов зрения, указателей, не разрешающихся в общий план видения. Такая ситуация приводит к распаду диегетического пространства. Пространственная связь между персонажами разрушается.

2. Чередование персонажей, данных с разной степенью укрупнения, например чередование крупного плана лица персонажа А и среднего плана персонажа В. В такой «разбалансированной» ситуации функция зрения передается персонажу А, а В оказывается объектом зрения. Однако, поскольку ось зрения камеры в обоих случаях совпадает с осью взглядов персонажей, трудно не идентифицировать взгляд камеры со взглядом экранных собеседников. В таком случае становится невозможным объяснить, почему лицо одного персонажа крупнее лица другого, если они сняты с одинакового расстояния. Разномасштабность чередующихся планов неизбежно подрывает непротиворечивость диегетического пространства.

Важным способом разрешения возникающих противоречий в данном случае становится ситуационный кадр. Классическая «восьмерка» обязательно прибегает к общему плану говорящих для создания ощущения целостности пространства[1]. В качестве паллиатива может также использоваться звук, который помогает создавать эту иллюзию с помощью так называемых «звуковых захлестов»[2].

Но даже настойчиво повторяемого ситуационного кадра, так же как и звука, обычно недостаточно. Монтажная фигура «reverse angles» как будто захлебывается от переизбытка субъектов зрения. В принципе рассчитанная на двоих, она вынуждена включать в себя третьего субъекта — к персонажу и «абсолютному субъекту» прибавляется еще один персонаж. Но три точки зрения не могут реализовать себя в строго двоичной реверсивной структуре «reverse angles». Ситуация складывается таким образом, что **диалогическое** по структуре пространство оказывается приспособленным для «существования» лишь **одного** персонажа.

И здесь-то со всей очевидностью проявляются пределы возможностей основного монтажного кода. Монтажный код классического кинематографа основывается на крайне простых бинарных структурах, которые не могут нормально функционировать в троичной системе; ее сложность сразу бы лавинообразно возросла. На усложнение структуры монтажный код реагирует, вырабатывая более простое пространство, ины-

---

[1] Х. Мануджян, например, так описывает нормативный монтаж диалога: «Время от времени, по мере прогрессирования диалога, вновь вводится средний план обоих персонажей с тем, чтобы восстановить для зрителя физические отношения между ними, затем мы вновь возвращаемся к "восьмерке"» (*Manoogian H.P.* The Film-Maker's Art. New York; London, 1966. P. 95).

[2] Подробнее об этом см.: *Фелонов Л.Б.* Проблемы и тенденции современного монтажа. М., 1980. С. 60—65.

ми словами, активнее обращаясь к ситуационным кадрам. Все три типа кадров, составляющие «восьмерку», в той или иной степени охватывают ситуацию в целом, являются ситуационными кадрами, восходят к более примитивной поэтике и как бы осуществляют «регресс» к более ранней стадии развития киноязыка.

Кадры, снятые камерами C и D, не просто охватывают ситуацию в целом, они сохраняют и характерную для «reverse angles» пространственную обратимость. В результате возникает своеобразная «гибридизация» кадров различного типа, приводящая к химерическому совмещению в «восьмерке» весьма противоречивых свойств.

Угловое смещение кадров, снятых камерами C и D, по отношению к оси взгляда персонажей AB обыкновенно очень невелико, однако оно достаточно для того, чтобы взгляд камеры идентифицировался со взглядом «абсолютного субъекта». Первостепенное значение в этом смысле имеет (часто находящийся вне фокуса) фрагмент показанного со спины тела ближайшего к камере собеседника. Угловое смещение и вид спины одного из персонажей разъединяют взгляд камеры и взгляд персонажей, освобождают камеру от пространственных «пут». Тем самым обеспечивается возможность менять масштаб лиц собеседников (что особенно важно для организации субъектно-объектных отношений), не разрушая пространственной непротиворечивости. В этих же кадрах обращенное к камере лицо смотрящего всегда мельче затылка персонажа, занимающего первый план (так, в кадре, снятом камерой C, лицо B мельче затылка A). Однако, как уже указывалось, активная роль, функция зрения в монтажном коде приписываются тому, за кем закреплен более крупный план. В типичном кадре, составляющем «восьмерку», смотрящий (B) в кадре оказывается на втором плане, дан в глубине, вдали (разность масштаба подчеркивается сверхприближенностью повернутого спиной персонажа). Кроме того, камера C находится так близко от головы обращенного к ней спиной персонажа A и ось ее взгляда находится под столь незначительным углом к углу его зрения, что зритель невольно отчасти идентифицирует свой взгляд со взглядом A. Таким образом, смотрящий (B) (в системе основного монтажного кода) в системе «восьмерки» одновременно оказывается и видимым, а видимый (A) смотрящим. Кадры «восьмерки» строятся на комбинации внутри одного зрительного поля элементов, обычно разнесенных в рамках первичных, основных монтажных структур. При этом совмещение элементов, позаимствованных из разнородных пространств фигуры «reverse angles», приводит к соединению в «восьмерке» тех логически «несовместимых» смысловых обертонов, которые неотделимы от этих элементов.

По отношению к такому кадру, снятому с угловым смещением, невозможно дать однозначный ответ на вопрос, кому приписана здесь функция зрения, кто тут смотрит. Такое положение совершенно запутывает до того достаточно ясную идентификацию субъектов зрения.

Казалось бы, кадры, снятые камерами C и D, идентифицируются с видением «абсолютного субъекта». Однако тот факт, что внутри этих ситуационных кадров продолжают работать реликтовые значения, привносимые из основного монтажного кода, разрушает однозначность такой идентификации. Персонажи оказываются не просто равнозначными объектами зрения «абсолютного субъекта», они активно борются за «овладение» взглядом.

«Восьмерка» поэтому создает очень хрупкую структуру взаимоотношений между персонажами. Она постоянно требует внешних «подпорок» для бесперебойной работы. Состояние неустойчивого равновесия, в котором здесь пребывает механизм кинематографической наррации, постоянно нуждается в поддержке со стороны чисто ситуационных кадров (снятых камерой E). Немалая роль отводится также и звуку. Поскольку говорящий персонаж в принципе доминирует над слушающим, то распределение речи в диалоге здесь начинает играть важную структурную роль, как бы смещая центр тяжести и приводя в движение балансирующую структуру[1]. В силу этого функция зрения может иллюзорно перейти к тому, кто в данный момент говорит.

Нормальное функционирование «восьмерки» зависит и от еще одного весьма существенного момента: направленности взглядов собеседников[2]. В фигуре «reverse angles» направление взгляда — это камертон, по которому настраивается монтажный угломер. Оно не может быть строго детерминировано, так как играет существенную роль в структурировании пространства повествования. «Восьмерка» же требует от персонажей сохранения взаимонаправленности взглядов, а от камер — совершеннейшей угловой симметрии. Она же неукоснительно табуирует взгляд персонажа в камеру. Действительно, стоит актеру посмотреть в камеру, как вся

---

[1] Следует также учитывать, что фильм, будучи визуальным текстом, не обладающим относительно ясной линейной организацией, в известной мере может рассматриваться как поле, пронизанное силовыми линиями, по которым структурируется смысл. Звук, например, как важнейший генератор смысла, является неким «блуждающим» звеном, за локализацию которого «борются» элементы изображения. Поскольку он не порождается непосредственно самим изображением, но приписывается наиболее вероятному источнику (например, человеку, чьи губы шевелятся) по принципу чревовещания, то в фильме постоянно наблюдается «игра» взаимовлияний пространственных монтажных структур и звука. Однако в силу того, что звук в фильме нуждается в источнике, к которому он может быть «приписан», в «восьмерке» обычно говорит тот, чье лицо обращено к зрителю. В противном случае звук оказывается как бы отчасти «беспризорным» и может оказывать деструктивное воздействие на диегезис. См.: *Percheron D.* Sound in Cinema and its Relationship to Image and Diegesis // Yale French Studies. 1980. № 60. P. 16—23; *Altman R.* Moving lips: Cinema as Ventriloquism // Yale French Studies. 1980. № 60. P. 67—79; *Odin R.* A propos d'un couple de concepts: son in vs son off // Linguistique et sémiologie. Lyon, 1979. № 6. P. 95—125.

[2] Структурирующая роль взгляда в кино рассмотрена в следующих работах: *Browne N.* Rhétorique du texte spéculaire. (A propos de «Stagecoach») // Communications. 1975. № 23. P. 202—211; *Browne N.* Narrative Point of View: The Rhetoric of «Au Hasard, Balthasar» // Film Quarterly, Fall 1977. Vol. 31. № 1. P. 19—31.

структура пространства оказывается под угрозой. Взгляд в камеру переадресует к ней персонажа, камера теряет статус «абсолютного субъекта», превращаясь в третьего собеседника, как бы физически присутствующего в пространстве диалога.

Потеряв функцию пространственного ориентира, взгляды становятся диспетчерами речи и, замкнувшись друг на друга, служат для устранения нежелательных субъективных планов, которые могли бы иметь деструктивное для пространства диалога значение.

Способность одного и того же кадра соскальзывать от «объективного» видения к «субъективному»[1] делает весьма относительной, а часто и затруднительной, идентификацию субъекта зрения внутри сравнительно сложных монтажных структур. Поэтому кинематограф вводит целый ряд легко различимых признаков субъективности, которые обеспечивают ясность субъектной идентификации. К числу таких признаков относятся ярко выраженные ракурсы; движение камеры (имитирующее походку или езду в автомобиле); всевозможные искажения изображения, призванные сигнализировать опьянение, болезнь, слезы; различные каше и т.д. Именно о кадрах, снабженных таким дополнительным «инструментарием», обычно и принято говорить как о субъективных.

Таким образом, *«восьмерка»* со всеми ее дополнительными атрибутами — ситуационным кадром, точно выверенным режимом взглядов, «звуковыми захлестами» и т. д. — *является сложной системой, работающей на преодоление противоречий, возникших в результате введения ситуации диалога в пространство, основанное на бинарной монтажной фигуре «reverse angles».*

При этом сознательные нарушения хрупкого баланса в работе «восьмерки», отклонения от нормативного режима ее функционирования являются фундаментальными средствами обогащения кинематографического языка.

Наибольшее распространение «восьмерка» получила в классических голливудских фильмах, ориентированных на нерушимость иллюзии реальности. Но и среди них в тех случаях, когда эта реальность становится источником тревоги, напряжения — в триллерах, фильмах ужасов, — намечаются отдельные отклонения от нормативного функционирования «восьмерки». Множество вариантов разного режима работы этой фигуры может быть обнаружено у Хичкока.

---

[1] Зыбкость субъектной идентификации может использоваться в определенного рода текстах, чьей целью является создание мира, «мерцающего» между фантазией и реальностью. Так, например, «Вампир» (1932) К. Т. Дрейера постоянно использует прием перемещения точки зрения. Дрейер систематически вводит в конце кадров, которые, казалось бы, увидены героем фильма Дэвидом Греем, фигуру самого Грея, разрушающую кодифицированную в монтаже субъектную атрибуцию. См.: *Nash M.* «Vampire» and the Fantastic // Screen. Autumn. 1976. Vol. 17. № 3. P. 29—67.

В фильмах же, более радикально отклоняющихся от традиционных моделей, «восьмерка» обыкновенно подвергается и более решительному пересмотру. Степень распада нормативной монтажной реверсивной модели в какой-то мере может сигнализировать степень нетрадиционности киноязыка.

Приведу пример того, каким образом строится кинематографический диалог в фильмах, отвергающих логизирующую роль «восьмерки».

В числе классических фильмов такого рода особое место принадлежит «Страстям Жанны д'Арк» (1927) Карла Теодора Дрейера. Остановлюсь на некоторых чертах его поэтики. Поскольку большая часть фильма посвящена процессу над Жанной и сценам допросов, фильмическое пространство структурировано в основном как пространство диалога между героиней и судьями.

Противостояние двух сторон в этом диалоге приобретает для Дрейера большое значение, так как на его основе строится вся совокупность работающих в фильме оппозиций[1]. Постановщик стремился выйти за рамки узко психологического или исторического подхода к теме и достичь того, что он сам называл «абстрагированием»[2]. Для этой цели Дрейер решительно отметает детали исторического быта, стилизует костюмы и декорации, упрощая их и придавая им «надысторический» характер. Но главная роль в «спиритуализации» фильма отводится переосмыслению традиционных диалогических структур. Прежде всего режиссер разрушает зрительскую ориентацию в диегезисе, создавая ощущение условного (неизмеримого) времени и до крайности ослабляя возможности ясной пространственной локализации говорящих. Тем самым ситуация диалога разрывает рамки физической конкретности и превращается в противостояние друг другу неких духовных сил.

Первой процедурой, к которой прибегает здесь Дрейер, является почти полная элиминация ситуационных кадров. Фильм оставляет ложное ощущение, будто он состоит из одних крупных планов[3], хотя процент средних и общих на самом деле достаточно высок. Такое ложное ощущение

---

[1] Вот «репертуар» таких оппозиций, согласно К. Келману: «Конфликт между свободой и властью; между любовью (здесь к Богу) и традицией подавления; между юностью (вначале Жанна утверждает, что ей девятнадцать) и старостью (все священники, кроме немногих, поддерживающих Жанну, стары, если не дряхлы); между долгом (по отношению к ее идеям) и любовью (к жизни); и в конечном счете и по преимуществу между жизнью (за которую борется Жанна) и смертью (которую навязывают ей оппоненты)» (*Kelman K.* Dreyer // Film Culture. Winter 1964/65. № 38. P. 3).

[2] См.: *Petric V.* Dreyer's concept of abstraction // Sight and Sound. Spring 1975. Vol. 44. № 2. P. 108—112.

[3] Сам Дрейер называл эти планы «странными крупными планами» и отмечал высокую выверенность их функционирования. См.: *Dreyer C.* La mystique réalisée (1930) // Cahiers du cinéma. Oct. 1961. № 124. P. 35.

возникает потому, что общие планы практически никогда не охватывают нескольких собеседников сразу, Жанна всегда изолирована от судей. Такая функциональная «неполноценность» общего плана и приводит к тому, что он не воспринимается в качестве такового[1]. Вторая процедура связана с уничтожением внешних ориентиров среды. В натурных кадрах в качестве фона преобладает чистое небо, в интерьерах (художники Г. Варм и Ж. Гюго) доминируют беленые стены, лишенные каких-либо украшений или иных «подсказок» для ориентации в монтажном пространстве[2]. Лица Жанны и ее оппонентов, как правило, предстают на нейтральном фоне, они витают в некоем «голом», однородном пространстве[3]. Наконец, Дрейер никогда не показывает на первом плане спины собеседника. Говорящие тем самым полностью разъединяются. Единственными ориентирами в пространстве оказываются соотношения масштабов планов и направления взглядов. Но этих ориентиров оказывается недостаточно. Постоянный дефицит ориентиров активизирует основной монтажный код, который почти во всех сценах не в состоянии разрешить сложных пространственных задач. Ситуация усложнена еще и тем, что Дрейер обыкновенно сталкивает в монтаже не менее трех — а часто и больше — собеседников. Прием же «reverse angles», как было показано, легко «захлебывается» при наличии двух собеседников. Поэтому режим фильма — это режим постоянной загадки. Но противоречивость пространственных отношений используется режиссером для структурирования сложных человеческих взаимоотношений. Распад диегетического пространства служит для мобилизации «побочных» семантических компонентов монтажного кода, которые и выдвигаются на первый план.

Сцена причастия Жанны перед казнью начинается, например, следующим образом:

---

[1] Н. Бёрч указывает на то, что в фильме все планы вне зависимости от их масштабов работают однотипно, и в этом усматривает «анормальность» «Страстей» (*Burch N.* Carl Theodor Dreyer: The Major phase // Cinema. A Critical Dictionary. The Major Film-makers / Ed. by R. Roud. London, 1980. Vol. I. P. 297). Д. Бордуэлл объясняет это явление тем, что «голые» общие планы фильма не вносят дополнительной информации и потому работают так же, как крупные (*Bordwell D.* Film-guide to «La Passion de Jeanne d'Arc». Bloomington (IN); London, 1973. P. 24).

[2] К. Томпсон и Д. Бордуэлл указывают, что фигура «reverse angles» может функционировать нормально лишь благодаря неизменности фона, который является важнейшим элементом в процессе поддержания пространственной стабильности. См.: *Thompson K., Bordwell D.* Space and Narrative in the Films of Ozu // Screen. Summer 1976. Vol. 17. № 2. P. 42—43. О структурирующей роли «параметрических» элементов в связи с кодом монтажа см.: *Chateau D, Jost F.* Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie. Essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet. Paris, 1979.

[3] «Чистый» фон нейтрализует линейную перспективу в кадре. Ж. Нарбони, рассматривая эту черту поэтики Дрейера, отмечает, что тем самым разрушается «прочность точки схода», вокруг которой читается центрическая композиция (*Narboni J.* La mise en demeure // Cahiers du cinéma. Dec. 1968. № 207. P. 38—41). К этому следует добавить частое у Дрейера дезориентирующее нарушение композиционной симметрии кадра и «разлитую» освещенность, не позволяющую локализовать источник света.

1. В центре кадра — священник (погрудный план) с чашей и облаткой. Смотрит вверх.

2. Жанна (крупно) в левой части кадра. Смотрит слегка поверх объектива.

3. Луазелер (один из судей и главных врагов Жанны) крупно. Его лицо в верхней левой части кадра обрезано рамкой — не видны лоб и правый глаз. Смотрит слегка вправо.

4. Лицо Жанны (значительно мельче, чем в кадре 2) в нижнем левом углу кадра. Смотрит чуть вверх. Справа на стене крест.

5. Священник, как в кадре 1, но смотрит вниз.

Поскольку все ориентиры в данной сцене сводятся исключительно к масштабам планов и направлению взглядов, попробуем восстановить некоторую логику взаимоотношений персонажей по этим скудным параметрам.

Кадры 1 и 2 относительно легко между собой связываются. Жанна (крупный план — знак смотрения) смотрит на священника, чей взор вознесен к небу. Однако в этой паре кадров есть незначительная аномалия — асимметрия в композиции кадра 2, где лицо Жанны дано почему-то слева. Такой сдвиг стыкует кадр 2 с кадром 3, чья композиция подчеркнуто асимметрична — левый край кадра режет лицо Луазелера. Связь между Жанной и Луазелером подчеркивается также равенством масштабов (традиционно сохраняемым в классической раскадровке диалога). Но связь между этими двумя кадрами также заключает в себе аномалию: расхождение осей взглядов — Жанна смотрит чуть вверх, Луазелер чуть вправо. Кроме того, возникшая на стыке кадров 1 и 2 связь между Жанной и священником затрудняет включение в диалогическое пространство Луазелера. Отмечу также, что расхождение осей взглядов имеет более деструктивное значение, чем смещение в композиционной симметрии (никак не кодифицированное). Связь между кадрами 3 и 4 основана на взаимодействии разномасштабных планов. Луазелер (крупный план) здесь — субъект зрения, Жанна (средний план) — объект зрения, жертва Луазелера (крест на стене как символ жертвенности). Но между кадрами 3 и 4 опять наблюдается расхождение осей взглядов. Кадр 5 легко стыкуется с кадром 4. Здесь близость масштабов изображения (знак диалогизма) накладывается на совпадение осей взглядов, символизирующее причастие (тот же крест на стене, на сей раз как аллегория причастия), однако и здесь в композиционной асимметрии таится легкий деструктивный оттенок.

Все пять планов стыкуются между собой с известным «зазором». Легкая аномалия их связей необходима для того, чтобы «открыть» пространственную структуру эпизода, впустить в нее любое нужное количество участников. Три протагониста объединены здесь зыбкими связями. Но при этом связь Жанны и священника несет в себе меньше противоречий, чем связь между Жанной и Луазелером. В итоге Луазелер как бы

стремится ворваться внутрь с трудом собирающегося и вновь распадающегося пространства, он как бы хочет войти с Жанной в стойкое соприкосновение на правах доминирования и почти добивается этого на стыке кадров 3 и 4. Но «умиротворяющее» подключение кадра 5 (следом за ним идет титр: «Аминь») вновь «выталкивает» Луазелера из пространства, куда он вписывается хуже двух других героев. Причастие осуществляется. Враг оказывается бессильным. «Дефекты» же в связях между Жанной и священником используются для того, чтобы впустить в колеблющееся пространство их взаимоотношений враждебную силу, воплощенную в «монтажной агрессии» планов лица Луазелера (чья обрубленность рамкой кадра отражает его положение внутри треугольника персонажей).

Еще в 1922 году в эссе «Новые идеи в кино» Дрейер отмечал, что главным достижением известного датского режиссера Б. Кристенсена является то, что «ему удалось так сочетать общий и крупный план, чтобы выразить одновременно причину и следствие»[1]. В 1927 году Дрейер сам использовал отклонения от кодифицированных норм монтажного построения диалога для создания новых способов детерминации. Цепочка кадров в «Страстях», как бы разворачивающая на плоскости некий пространственный ребус, позволила режиссеру так прихотливо «оборачивать» причины и следствия, что над словесным диалогом титров возник особый диалог персонажей и воплощенных в них сил.

К числу прочих процедур, использованных Дрейером, следует отнести данное на крупном плане движение глаз персонажей, меняющих направление взгляда. Таким движением глаз Жанны связаны, например, цветок и череп — два символа стоящей перед героиней дилеммы. Поворот взгляда меняет всю топологию фильмического пространства. Целую «хореографию» поворачивающихся взглядов можно обнаружить в «Иване Грозном» С. М. Эйзенштейна, чьи монтажные приемы во многом близки стилю Дрейера[2].

Хотя художники типа Дрейера и Эйзенштейна часто отказываются от соблюдения монтажных «правил» при воплощении диалогических ситуаций, сама поэтика таких отклонений и кинематографический стиль, основанный на них, возможны лишь на основании целого ряда кодифи-

---

[1] *Dreyer C.* Idées nouvelles dans le cinéma // Cahiers du cinéma. 1961. Oct. № 124. P. 128.

[2] Сам Дрейер признавался во влиянии на его «Страсти» монтажа «Броненосца "Потемкин"». Б. Аменгуаль, отмечая черты архаизма в кинематографическом мышлении Дрейера, называл его и Эйзенштейна «единственными духовными детьми Гриффита» (*Amengual B.* Les nuits blanches de 1'âme // Cahiers du cinéma. 1968. Dec. № 207. P. 53). Эксцентричность дрейеровского монтажа иногда напоминает «неловкости» пионеров кинематографа. Но есть основание связывать монтаж «Страстей» и с авангардистским кинематографом 20-х годов. См.: *Bond K.* Léger, Dreyer, and Montage // Creative Art. 1932. Oct. P. 135—138. Дрейер действительно стоит на перекрестке архаики и авангардизма, которые, как известно со времен Тынянова, друг другу не противоречат.

цированных фигур, от простейших форм «reverse angles» до более изощренных фигур «восьмерки».

Эти фигуры сохраняют значение кода, модели. Даже подвергнувшись частичному разрушению, фрагментации, приложенные к ситуациям, чья сложность во многом превышает их «разрешающую способность», они и в виде «обломков» продолжают работать, организуя нарративное пространство фильма, наводя магнитное поле смысла на цепочку разрозненных изображений.

1984

О ВООБРАЖАЕМОМ ПРОСТРАНСТВЕ ФИЛЬМА

Эта статья непосредственно примыкает к предыдущей и также была напечатана в тартуской семиотической серии. В ней я пытаюсь показать, что монтаж соединяет между собой не перспективистские фотографические изображения, из которых состоит фильм, а их упрощенные пространственные образы, утрачивающие перспективизм. Чтобы объяснить эту трансформацию пространства в зрительской памяти (а монтаж всегда укоренен в памяти, потому что сополагает видимое изображение с тем, которого уже нет на экране, но которое сохраняется в памяти), я прибег к целой серии геометрических схем, изрядно затрудняющих чтение этой «сложной» статьи. Сегодня я бы объяснил этот отказ сознания зрителя от перцептивных характеристик видимого пространства иначе. Дело в том, что пространство фильма, в отличие от кантовской интуиции, не является априорным условием нашего восприятия, но дается нам как феномен во всей его предметной конкретности. В силу этого мы воспринимаем пространство фильма в соответствии с нашим жизненным опытом, который пренебрегает геометрией перспективы. Ведь в опыте пространство дается нам как однородный объем, а не как структура, организованная по отношению к точке зрения и точке схода перспективы. Феноменологически пространство фильма принципиально иное, чем оно дается нам в перцептивных образах. В монтаже явно фигурирует пространство, данное нам в феноменологическом созерцании. В данной статье я пытаюсь сложно и с помощью семиотических представлений обосновать положение, гораздо проще обосновываемое феноменологически. Из этого, однако, не следует, как мне кажется, что выводы этой статьи ошибочны. Впрочем, замечания о том, что воображаемое пространство фильма строится вокруг «тел» и имеет феноменологический характер, указывают на то, что, работая над этой статьей, я начинал поглядывать в сторону от семиотических «кодов».

Экран предлагает зрителю всегда лишь фрагмент того пространства, в котором протекает действие фильма. Характерная для кинематографа иллюзия реальности основывается на психологической способности зрителя реконструировать на основании предложенных ему пространственных фрагментов некоторое относительно непротиворечивое воображаемое действие. Одной из главных функций классического кинематографического монтажа является производство особых «индексов», позволяющих воображению зрителя интегрировать дискретные фрагменты монтажных кадров в континуум.

Психологический механизм реконструкции целостного пространства из фрагментов имеет в своей основе *квазизеркальную структуру*. Одним из основных свойств зеркала в репрезентации пространства является его способность включать в поле зрения область пространства, находящуюся «за спиной» наблюдателя, иными словами — обеспечивать целостный обзор «места действия». На этой зеркальной обратимости построен основной монтажный код повествовательного кинематографа, позволяющий прочитывать элементарную цепочку из двух кадров (крупного плана персонажа и общего плана) как реверсию точек зрения камеры на 180°[1].

На основе этой реверсивной фигуры строится весь код внутриэпизодного монтажа в традиционном повествовательном кинематографе. Семантика фильма исключительно тесно связана с фильмическим пространством и в значительной степени является производным той воображаемой пространственной конфигурации, которую создает зритель. Между тем характер воображаемого пространства фильма, к которому постоянно апеллируют киноведы, до сих пор не исследован. Будучи сложным психологическим конструктом, изображаемое пространство действия не поддается эффективному изучению инструментальными методами киноведения. Психология восприятия также не дает инструментальной базы для изучения воображаемых пространственных «химер». Некоторые подходы к их описанию наметились в последнее время лишь в русле структурного психоанализа[2], однако психоаналитические исследования лишь косвенно касаются монтажных пространственных структур, уделяя основное внимание проблеме конструирования *субъекта* фильмического высказывания. По сути дела, представления о воображаемом пространстве фильма все еще (как и на заре кинематографа) сводятся к аналогиям с пространством сновидения, не обладающим какой бы то ни было определенностью и, как показал Фрейд, подверженным процессам смещения и конденсации. К сожалению, такого рода аналогии мало что сообщают нам о перцептивном пространстве фильма.

В данной главе будут рассмотрены некоторые элементы аксиоматики воображаемого пространства одной монтажной фигуры — классической «восьмерки», осуществляющей реверсию точек зрения на 180°. Выбор этой монтажной фигуры определяется несколькими причинами. Во-первых, как уже отмечалось, она является базовой для построения монтажного кода классического повествовательного фильма. Реверсия точек зрения дает иллюзию воссоздания абсолютной пространственной целостности, позволяя зрителю увидеть как бы «всё» пространство действия.

---

[1] См. об этом предыдущую главу данной книги.

[2] Одна из лучших работ этого направления: *Simon J.-P.* Le Filmique et le Comique: Essai sur le film comique. Paris, 1979.

Реверсия делает невидимым для зрителя всю механику производства фильма — технику, съемочную группу и т. д., так как для них не остается места в реверсивном пространстве. Отсюда — существенное значение «восьмерки» в создании иллюзии реальности кинематографического мира. Кроме того, эта монтажная модель чрезвычайно, до элементарности проста (что и предопределяет ее фундаментальное положение в монтажном коде). Простота реверсивной модели, конечно, значительно упрощает анализ воображаемого пространства.

Разумеется, такое ограничение поля исследования предполагает обязательную осторожность в переносе полученных результатов на более сложные монтажные фигуры.

1

Парадоксы монтажного диегезиса в конечном счете вытекают из некоторых особенностей восприятия пространства изолированного кадра, к рассмотрению которого я и обращусь.

Зритель находится в темном зале перед экраном, на котором располагается изображение, построенное по законам оптической линейной перспективы. Условная точка зрения такого перспективного изображения обычно помещается в предэкранном пространстве зала и с оговорками совмещается с точкой зрения зрителя. На этом совмещении основывается фундаментальная идентификация взгляда зрителя со взглядом камеры. Между тем совпадение точки зрения зрителя и точки зрения камеры является условным. В режиме проекции точка зрения оптической перспективы находится в месте расположения объектива кинопроектора (см. схему 1). В раннем кино установка на совпадение местоположения зрителя и проектора была более очевидной. Проектор располагался в центральном проходе между рядами прямо в зале (такая геометрия сохранилась позже в любительских, семейных киносеансах). Постепенно проектор был вытеснен назад в кинорубку и помещен над зрителями.

Это вытеснение проектора из зала в кинорубку обычно объясняется несколькими причинами. Проектор выявлял технологию кино, а потому разрушал иллюзию реальности. Кроме того, изоляция проектора способствовала ликвидации характерного треска машины, также имеющего антииллюзионистский характер. Определенную роль сыграла и борьба с опасностью пожара в зале. Однако, вероятно, следует учитывать еще один момент. Видимый проектор фиксировал в поле зрения зрителей иную точку зрения и таким образом мешал мнимому со-

Схема 1

впадению точки зрения механизма, производящего изображение, и точки зрения зрителя.

Архаическое положение проектора делало световой луч чрезвычайно ощутимым для зрителя. В ранних откликах на кино постоянно фиксируется наличие луча в зале, мало ощутимое для сегодняшнего зрителя. Позже луч поднялся над головами публики и почти выпал из ее поля зрения. Между тем луч — это зримый указатель на геометрию линейной перспективы, он физически обозначает угол зрения в кинозале. Не случайно, по-видимому, развитие монтажа сопровождалось изменением места кинопроектора и соответствующим сокрытием геометрии оптического луча.

Установившаяся в монтажном кинематографе псевдоидентификация взгляда камеры со взглядом зрителя позволяет условно абстрагироваться от реальной пространственной схемы. Для описания реального восприятия фильма, по-видимому, следует исходить из иной схемы, более простой, чем приведенная выше. Психологический механизм упрощения сложных пространственных структур играет в кинематографе большую и чрезвычайно продуктивную роль.

Поэтому умозрительное пространство восприятия изолированного кадра (возникающее в результате обозначенной психологической коррекции) может быть сведено к схеме 2.

Здесь А — точка зрения. Это условно и точка размещения проектора, и местоположение зрителя. В такой схеме поле зрения проектора расположено в треугольнике АГД (вернее, в пирамиде, вершина которой находится в А и для которой экран является прямоугольным срезом — основанием).

Наибольшую проблему тут представляет треугольник АБВ. С одной стороны, он входит в поле зрения проектора-зрителя, но, с другой стороны, является своего рода мертвой зоной, расположенной в зрительном зале и выпадающей из диегезиса. Наличие этой мертвой зоны связано с несовпадением местоположения камеры во время съемки и местоположения проектора, хотя обычно это несовпадение не принимается в расчет. Зритель, а часто и исследователь исходят из ложной презумпции, согласно которой при проекции мы видим изображение из той же точки, которую камера занимала во время съемки. В действительности же во время съемки камера находилась в условной точке A_1, как бы находящейся на самой «плоскости» экрана. Но психологически разместить ее там для зрителя чрезвычайно сложно. И эта сложность связана с наличием условной экранной плоскости. Конечно, экран — это пространственная фикция, место проекции, абсолютно проницаемое насквозь, услов-

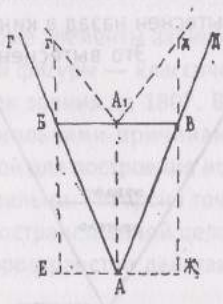


Схема 2

ность, от которой следует абстрагироваться. Но вместе с тем он существует как материальный предмет, полотно, похожее на холст живописной картины. Зритель постоянно ощущает расстояние между собой и экраном. Полностью абстрагировать наличие этого расстояния не представляется возможным[1].

Если зритель помещает себя в точке А, то геометрия его положения по отношению к зрелищу становится относительно простой. Линии угла зрения ГБ и ДВ не видны, потому что «обрублены» краями экрана. В видимом пространстве изображения не оказывается мертвых зон. Возникает иллюзия, что все пространство БгдВ обозримо. Если перенести точку зрения в $А_1$, то приходится считаться с наличием новых мертвых зон $А_1$Бг и $А_1$вд, а следовательно, предполагать, что в пространстве, предстающем на плоскости как своего рода объем, мы не видим значительных пространственных секторов. Сама проекция изображения на плоскость в опыте наглядно убеждает нас, что таких зон нет. Психологически их гораздо легче перенести в зал в треугольники АБЕ и АВЖ, совпадающие с реальными мертвыми зонами нашего зрения. Этот психологический перенос осуществляется за счет несовпадения местоположения камеры и проектора, но это несовпадение и оправдывает этот перенос, скрывая его от нашего сознания. Таким образом, наличие материальной плоскости экрана и устойчивая идентификация взгляда зрителя со взглядом проектора ставят перед зрителем сложную психологическую задачу. Элиминация мертвой зоны АБВ заставляет зрителя переносить себя в точку $А_1$, то есть на плоскость экрана, но целый ряд факторов фиксирует зрителя в положении А. Эта ситуация в принципе не имеет непротиворечивого решения. По-видимому, зритель не может ясно осознать свое положение по отношению к диегезису фильма и подсознательно вынужден помещать себя на оси $АА_1$ — либо одновременно в двух полярных точках, либо в непрестанном смещении по этой оси.

Это неустойчивое положение по-своему воздействует на характер кинематографического пространства. Ведь положение в точке $А_1$, например, требует раскрытия угла $А_1$гд, так чтобы линии $А_1$г и $А_1$д совпадали с прямой БВ. Пространство в таком случае растягивается, деформируется.

Разумеется, зритель не ощущает этих деформаций. Механизм психологических коррекций создает иллюзию пространственной непроти-

---

[1] Физические свойства киноэкрана во многом отличают его от живописного полотна. В европейской живописи стремление создать иллюзию пространственной глубины привело к тщательному сокрытию поверхности холста под слоем красок. Наличие белого поля в графике делает графическое пространство более условным и связанным с ощущением носителя, плоскости. В таком контексте белизна экрана работает на выявление плоскости и акцентуацию носителя. Поэтому нельзя целиком согласиться, например, с мнением Стенли Кавелла, утверждающего: «Экран не является носителем, подобно холсту: ему нечего нести...» (*Cavell S.* The World Viewed: Reflection on the ontology of film. New York, 1971. P. 24).

воречивости. Но эта непротиворечивость достигается за счет потери ясной геометрии, а возможно (как будет показано ниже), за счет такого абстрагирования пространства, которое ведет к почти полной деструкции его физических характеристик, его незыблемости и стабильности.

Описанное наложение двух схем, каждая из которых и сохраняет свою валидность, и отрицает ее, обеспечивает противоречивый режим зрительского контакта с фильмом. В результате зритель одновременно и ощущает себя участником зрелища, как бы входит в его диегезис (то есть помещает себя в точке A_1), и сохраняет положение стороннего наблюдателя, совпадающее с точкой А.

Данный механизм связан с наличием материальной плоскости экрана и геометрической структурой фотографического изображения, вступающими в конфликт. В результате традиционный постулат об эквивалентности пространственных кодов кинематографа перспективным кодам Ренессанса следует подвергнуть определенной коррекции. На уровне восприятия флуктуация места зрителя в диегезисе отчасти разрушает строгий геометрический перспективизм.

Фундаментальное отличие живописного полотна, построенного по законам линейной перспективы, от кинематографического изображения заключается в том, что точка зрения художника и его местоположение действительно находятся в предкартинном пространстве, за пределами холста, в то время как киноаппарат не имеет между собой и плоскостью изображения «мертвого», невидимого пространства. *Местоположение ренессансного художника занимает не камера, а проектор.*

2

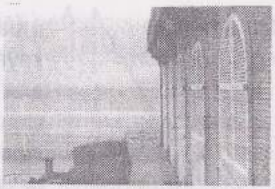
Базовой фигурой монтажной реверсии является сочетание двух контрастных кадров. Первый изображает лицо человека на крупном плане, второй — общий план, например пейзаж некой местности (см. схему 3). Соположение этих двух кадров в силу ряда причин прочитывается нами как обращение взгляда на 180°[1].

Прежде чем перейти к конкретному анализу пространства, создаваемого этими двумя кадрами, я хочу остановиться на идеальной модели монтажной реверсии.

---

[1] Подлинным «угломером» обращения направления взгляда камеры служит луч зрения персонажа в кадре 1. В традиционном повествовательном кинематографе персонаж на крупном плане почти никогда не смотрит непосредственно в камеру, но обычно направляет взгляд хотя бы с мизерным угловым смещением по отношению к лучу зрения камеры. Таким образом, подлинная реверсия обычно не достигает 180°. Причины этого углового смещения взгляда персонажа разобраны мной в предыдущей главе. В данном случае я сознательно пренебрегаю этим незначительным угловым смещением, на практике играющим существенную роль и еще более усложняющим топологию воображаемого пространства.

Кадр 1



Кадр 2

Схема 3

Прежде всего следует подчеркнуть, что прочтение соположения кадров 1 и 2 как полной реверсии точек зрения является условным, кодифицированным. В принципе не существует никаких «объективных» причин для такого прочтения. Кадр 1 условно указывает на то, что кадр 2 демонстрирует видение персонажа, предварительно данного нам крупным планом. Кодифицированность данной монтажной фигуры является главной причиной того, что мы рассматриваем сочетание этих двух кадров как полное обращение точек зрения, а следовательно, и представление *всего* диегетического пространства в двух фрагментах. Этот элемент априорного знания, основанного на приобретенном зрительском навыке, играет решающую роль в традиционной оценке характера воображаемого пространства. Интуитивно такое пространство описывается чрезвычайно грубой схемой (см. схему 4).

Здесь БВ — плоскость экрана. Параллелепипеды, в проекции обозначенные как прямоугольники БВДГ и БВЖЕ, соответствуют пространствам кадров 1 и 2. Точка А является фиктивной точкой обращения зрения. Здесь условно располагается кинокамера. Как видно из предыдущего, схема 4 не может соответствовать пространству, возникающему из обращения точки зрения на 180°. Между тем эта грубая и игнорирующая реальную геометрию перцептивных пространств схема чрезвычайно важна для разрешения возникающих пространственных парадоксов. Казалось бы, более адекватной является схема 5.

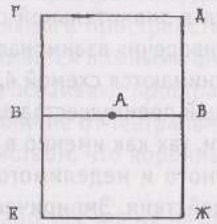


Схема 4

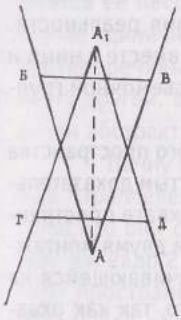


Схема 5

Здесь А соответствует позиции зрителя, видящего кадр 1, БВ в этом случае является плоскостью экрана, а $А_1$ — персонажем в кадре 1. Поскольку кадр 2 виден с позиции, занимаемой персонажем в кадре 1, то зритель как бы перемещается на его позицию в точку $А_1$ и смотрит на кадр 2 из этой точки. При этом ГД является плоскостью экрана кадра 2. Но такая геометрия не

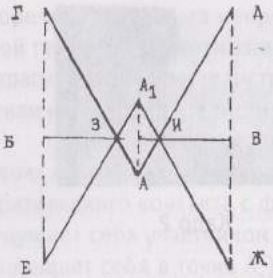


Схема 6

отражает реальной зрительской ориентации в круговом пространстве, являющейся моделью для кинематографической монтажной реверсии, ведь в данном случае вместо кодифицированного кругового обращения мы имеем дело с резким скачком точки зрения по оси AA_1. Такой скачок неизбежно создает значительную мертвую зону между условными экранами двух кадров БВ и ГД. Эта мертвая зона оказывается зияющим провалом в реверсии, который психологически невозможно учитывать при ориентации в воображаемом пространстве. Механизм упрощающей коррекции, опирающийся на основной монтажный код, неизбежно стягивает в сознании зрителя экраны БВ и ГД воедино и сливает их в один экран, отождествляемый с материальным экраном кинотеатра, данным зрителям в восприятии как единый и неизменный. Таким образом, схема 5 корректируется до схемы 6.

Эта пространственная схема проще, но и она вступает в противоречие с монтажным кодом. Во-первых, тут сохраняется скачок точек зрения из А в A_1. Этот скачок, по-видимому, также элиминируется за счет условного стягивания двух точек зрения в одну (А) в схеме 4. Кроме того, возникают уже отмеченные мертвые зоны ЗЕГ и ИДЖ. Наличие этих мертвых зон вновь подрывает кодифицированное представление о полном обзоре пространства, который обеспечивает монтажная реверсия. Это положение усугубляется также и тем, что в такой схеме экран оказывается в значительной степени невидимым. Все эти многочисленные противоречия взаимоналожения наших подлинных перцептивных пространств снимаются схемой 4, не отражающей перцептивной геометрии, но имеющей преимущества элементарного соответствия эмпирической реальности, так как именно в ней пространство действия предстает в виде целостного и неделимого «куба», заключающего в себе весь объем места действия. Эмпирический опыт подчиняет себе восприятие фильма. Кроме того, эта схема имеет преимущество простоты и соответствия тому основному монтажному коду, на котором держится иллюзия реальности. Схема 4 полностью удаляет мертвые зоны из диегезиса, а вместе с ними и возможность присутствия в диегетическом пространстве съемочной группы и техники.

Между тем априорное знание о характере реального пространства здесь постоянно подрывается перцептивным опытом. Простым доказательством этого является чрезвычайно ощутимая разница в охвате пространства круговой панорамой или зрелищем типа циркорамы и двумя монтажными фрагментами. Круговая панорама камеры, поворачивающейся на 360°, вызывает ощущение движения более чем кругового, так как охватывает пространство гораздо более широкое, чем то, что складывается в

монтажном коде. Но ведь именно монтажная реверсия является в зрительском сознании эталоном целостного охвата пространства. Отсюда почти шоковое воздействие таких панорам на зрителя.

Определяющее значение для складывания реверсивного монтажного кода имел театральный опыт. Зеркало традиционной театральной сцены соответствует в восприятии четвертой невидимой стене. Экран в соответствии с этой моделью также приобретает свойства своего рода невидимой стены. Отсюда пристройка к пространству одного кадра пространства другого кадра прочитывается в соответствии с театральными кодами как своеобразная пристройка к невидимой стене еще одного «прямоугольного» помещения. В результате состоящий из кубиков дом становится важной пространственной моделью кинематографа. А реверсивное пространство монтажа в плане становится похожим на двухкомнатную квартиру (ср. схему 4).

В этой архитектурной геометрии большое значение имеют как геометрия тех помещений, в которых разворачивается действие фильма, так и само пространство зрительного зала. Зрительный зал ренессансного театра строится как «комната», симметричная «комнате» сцены и отделенная от нее невидимой стеной. Та же прямоугольная геометрия сохраняется и в кинозале, подчеркивая аналогию между экраном и стеной или окном. Отсюда многочисленные аналогии экрана и окна в ранней киномысли. Такие аналогии помогают зрителю осмысливать предэкранное, закамерное пространство как параллелепипед.

Существенное отличие кинематографического пространства, данного зрителям в линейной перспективе, от театрального пространства, сохраняющего внеперспективную однородность, снимается ложными аналогиями между глазом зрителя и глазом камеры. Оба осваивают пространство по перспективным кодам. Но кинозритель, в отличие от театрального, уже сталкивается с перспективистским пространством, что коренным образом отличает его от театрального.

Между тем условная схема 4, как было сказано, все время разрушается ее несоответствием перцептивной «действительности». Как и в случае единичного кадра, мы имеем дело с постоянным взаимоналожением противоречивых схем (4, 5, 6), каждая из которых подрывает действенность другой. Все это придает диегетическому пространству размытый и почти абстрактный характер.

Начну с того, что кадр 1 и кадр 2 не могут выстроиться в правильный параллелепипед, поскольку края этих кадров никак не склеиваются. Зачастую они сняты различными объектами (например, кадр 1 — «телевиком», кадр 2 — «широкоугольником»), имеющими разные угловые охваты пространства и разные типы перспектив. Кроме того, кадр 1 дает небольшой пространственный обзор, а кадр 2 — значительно больший.

Поэтому в плане прилегание двух пространственных параллелепипедов выглядело бы следующим образом:

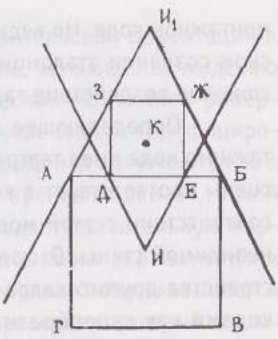


Схема 7

Здесь АБВГ — пространство кадра 2, а ДЕЖЗ — кадра 1. Для разрешения этого противоречия необходимо либо растянуть линию ДЕ до АБ (то есть совершенно деформировать пространство кадра 1), либо вернуться к пирамидальной схеме и поместить камеру сначала в точку И, а затем — в $И_1$. Но это не только восстановило бы нежелательный пространственный скачок, но и усложнило бы ситуацию до неразрешимости. Поскольку пространство АБВГ как бы воспринимается героем из точки К, то камера, снимающая это пространство, должна находиться в точке К, а не $И_1$, находящейся у него далеко «за спиной». Персонаж К, таким образом, должен был бы оказаться в кадре видимым со спины, и т.д.

3

Нет необходимости дальнейшего наращивания пространственных парадоксов монтажного диегезиса. Из сказанного видно, что зритель не в состоянии решить задачи воссоздания непротиворечивого целостного пространства фильма. Бесконечные зияния, нестыковки, перебросы точек зрения, взаимоналожения противоречивых схем и так далее подрывают возможность убедительного построения целостного диегетического пространства. Из этого следует существенный вывод: *фильм одновременно с созданием воображаемого пространства разрушает его* комбинацией описанных противоречий. При этом под пространством мы понимаем здесь некий непротиворечивый геометрический объем, в котором, как в своеобразном вместилище, протекает во времени действие фильма. Фильм является перцептивной машиной, разрушающей целостное пространство в процессе его конституирования. Можно даже утверждать, что именно эта деструкция целостного пространства действия и позволяет свободно монтировать различные фрагменты текста, соединять несоединимое и в конечном счете индуцировать смысл, возникающий из разрозненных фотографических кусков.

Такой вывод, легко соотносимый с опытом кинематографа авангардного типа, казалось бы, противоречит опыту классического повествовательного кинематографа. Ведь зритель соотносит героев между собой и устанавливает пространственные по своему характеру причинно-следственные связи. Но связи эти, как я постараюсь показать, устанавливают-

ся в *невообразимом* пространстве, или вне пространственного стабильного объема.

Вернемся к фиктивной реверсивной схеме 4. Упрощающие коррекции, обусловившие ее построение, приводят к качественной трансформации кинематографического пространства. В фотографическом изображении оно структурировано по отношению к привилегированной точке схода перспективы, а также к точке зрения, в которой условно находится глаз или камера. Оно организовано по «силовым» линиям перспективных лучей и лучей зрения. Реверсивное пространство монтажного кода и эмпирической реальности гомогенно, как пространство комнаты или театра. Точка А в схеме 4, отмечающая точку зрения, лишена всяких привилегий, она не организует пространство, но погружена в него, как в безразличный объем. Таким образом, при перекодировке фотографического изображения отдельных кадров в воображаемое пространство диегезиса коды перспективы ослабевают и возникает эффект абстрактной и неиерархической гомогенности[1]. Именно эта гомогенность чрезвычайно существенна для преодоления пространственных противоречий. Корректирующие воздействия на перспективные пространства приводят к их искривлению. Однородный объем нейтрален к пронизывающим его линиям, поэтому он является идеальным поглотителем противоречий.

Этот механизм перекодировки пространств важен для поглощения зрительского сознания в диегезис. Зритель «вводится» в диегезис по напряженному иерархизирующему лучу, но, войдя в него, вычеркивает перспективу из пространства, интериоризируя последнее уже не в качестве перцептивного, но в качестве эмпирического воображаемого. Смена кодов здесь соответствует поглощению зрительского сознания фильмом. Если бы перспективный код не разрушался монтажом, зритель не мог бы эффективно «войти» в фильм. Этот феномен еще раз объясняет роль монтажа в организации иллюзии действительности, не достижимой в полной мере фотографией или единичным кадром, не обладающими потенциалом противоречий, способных разрушить перспективу.

Фиктивные схемы реверсивного пространства кажутся зрителю непротиворечивыми в силу одной важной психологической причины. Зритель «монтирует» в своем сознании не данные ему в созерцании пространства, но их образы, зафиксированные в памяти. Монтаж разворачивает

[1] Такого рода перекодировка сближает воображаемое пространство фильма с пространством средневековой живописи. Ср. у Б.В. Раушенбаха: «Во времена античности и средневековья существовали достаточно совершенные способы передачи пространственного облика предметов. Поместив на картине два таких предмета рядом, художник абсолютно не интересовался тем, как будет выглядеть пространство между ними. Могло вполне оказаться, что пространство между предметами получалось изображенным как бы по правилам, совершенно отличным от тех, которым следовал художник, передавая облик самих предметов» (*Раушенбах Б.В.* Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы. М., 1986. С. 9—10). В воображаемом пространстве фильма предмет также как бы выпадает из геометрии заключающего его пространственного объема.

пространство во временной цепочке. Пространство кадра 1 накладывается на пространство кадра 2 уже в качестве обработанного нашим психическим механизмом мнемонического образа. Но, как показывают психологические исследования, человек запоминает не объемный слепок пространства со всей его сложной иерархической организацией, но некую пространственную схему, организованную вокруг корпускулярных стимулов, обозначаемых в психологии термином «локус». Память сохраняет абстрагированную схему локусов. Метод запоминания на основе локусов был придуман еще древними греками. Греки располагали локусы вдоль некоего маршрута, моделью которого часто служил храм с многочисленными нишами и статуями. При этом расстояния между локусами существенного значения не имели[1]. Универсальность такой схемы подтверждается исследованием памяти знаменитого мнемониста Ш. (Шерешевского), проведенным А. Р. Лурия. Для запоминания значительного объема информации Ш. разбивал ее на образы, которые фиксировал в качестве локусов вдоль некоего воображаемого маршрута. «Ш. "расставлял" эти образы по какой-нибудь дороге, — пишет Лурия. — Иногда это была улица его родного города, двор его дома, ярко запечатлевшийся у него еще с детских лет. Иногда это была одна из московских улиц. Часто он шел по этой улице — нередко это была улица Горького в Москве, начиная с площади Маяковского, медленно продвигаясь вниз и "расставляя" образы у домов, ворот и окон магазинов, и иногда незаметно для себя оказывался вновь в родном Торжке и кончал свой путь... у дома его детства... Легко видеть, что фон, который он избирал для своих "внутренних прогулок", был близок к плану сновидения»[2]. Способность Ш. незаметно перескочить из Москвы в Торжок, сохраняя неизменным расположение локусов, показывает значительную условность этого мнемонического пространства, его чрезвычайную «растяжимость». К. Линч, изучая воображаемый образ города, показал, что последний комбинируется из нескольких элементов, к важнейшим из которых относятся пути, границы, узлы и ориентиры[3]. Все эти элементы имеют линейный, по своей сути «локусный» характер. Между ними пространство «размыто» и растяжимо. Когнитивные карты пространств, созданные на основе локусов, имеют подвижный характер и легко подвергаются изменениям.

Ф. Бартлет, изучавший пространственную память, показал, что в процессе забывания картины резко сокращается количество локусов (остается два-три), локусы в принципе сдвигаются к центру пространства, а периферийные локусы первыми вычеркиваются из памяти. «Очень неустойчивым оказывается положение одной вещи относительно другой»[4]. Межлокусное пространство легко деформируется, что подтверждает рас-

---

[1] *Йейтс Ф.* Искусство памяти. СПб., 1997.

[2] Хрестоматия по общей психологии: Психология памяти. М., 1979. С. 200.

[3] *Линч К.* Образ города. М., 1982. С. 51—53.

[4] Хрестоматия по общей психологии. С. 97.

пад в памяти пространственных структур перспективистского типа. Локусы постоянно смещаются, тяготея к центру.

По-видимому, воображаемое пространство монтажных фигур складывается не из нескольких фрагментарных пространств, но строится в виде своего рода когнитивной карты, основанной на взаимной фиксации локусов.

Зритель стремится установить взаимосвязи между локусами. И эти связи являются главной пространственной картой диегезиса. Отсюда — определяющая роль локусов в формировании воображаемого пространства фильма. Перспективная иерархия в таком случае замещается взаиморасположением локусов, вокруг которых как бы стягивается пространство фильма. В каком-то смысле локус замещает точку схода перспективы, являющуюся главным иерархическим центром фотографического изображения.

Главным локусом повествовательного фильма является человек (кинозвезда — в большей степени, чем фигурант). В теле человека локус фиксируется на лице, а в лице привилегированной точкой являются глаза. Далее в иерархии локусов располагаются животные и архитектурные сооружения или выделенные предметы обихода и мебели. Такая иерархия имеет существенное значение для семантики фильма, так как организует последнюю вокруг «тела». Тело становится не только знаком, но и кристаллизатором всего феноменологического поля кинематографа.

Особое значение приобретает также движущийся локус.

Вот почему для эффективного монтажа фильма принципиальное значение имеет не столько сочетаемость перспективных пространств, сколько «внешние» по отношению к геометрии пространства моменты — направление взгляда или движения, то есть линейные ориентиры когнитивной карты. Детерминирующая роль локусов хорошо видна, например, в «Андалузском псе» Бунюэля, где подчеркнутая несочетаемость смежных монтажных пространств (человек, выходя из комнаты слева, вновь попадает в нее справа) не мешает логике рассказа. Движения персонажей перекрывают все пространственные противоречия. Таким образом, *монтаж в принципе строится на разрушении геометрии пространств через стыковку локусов*. Последние, в свою очередь, могут считаться «операторами» монтажа.

4

Воображаемое пространство фильма предстает в виде аморфного, гибкого, растяжимого образования, стягиваемого к локусам. Между локусами существуют зоны своего рода провалов. Способность кадра интегрировать внекадровые пространства в диегезис фильма, по-видимому, ос-

новывается на топологическом сходстве этих невообразимых пространств с межлокусным пространством фильма[1]. С известной долей смелости можно утверждать, что видимое межлокусное пространство топологически равнозначно мертвой зоне зрения, или внекадровому пространству. Все они не имеют отчетливой геометрии и поддаются сжатию и расширению. Система локусов создает нечто вроде ярусного пространства, где каждый локус располагается на своем ярусе, лишь условно соотнесенном с другими. Эта условная соотнесенность позволяет каждый раз трансформировать воображаемое пространство таким образом, чтобы умозрительно соотнести локусы между собой.

Такая структура диегезиса в гораздо большей степени соотносится со звуковым пространством фильма, чем с фотографическим пространством отдельного кадра.

Известно, что звук, в отличие от изображения, репрезентирует все диегетическое пространство действия, как «внутрикадровое», так и внекадровое. Звук так же, как и изображение, репрезентирует пространство, организованное по законам акустической перспективы. Точке зрения тут соответствует локализация микрофона. В разных точках пространства он будет звучать по-разному. Однако на основании акустической перспективы, развернутой во все стороны звучащего воздушного объема, слушатель не может локализовать себя по отношению ко всей конфигурации диегетического пространства. Опираясь на множественность звуковых отражений, слушатель локализует себя главным образом по отношению к источнику звука, расположенному в этом объеме. Таким образом, источник звука выступает как локус и практически переструктурирует воображаемое акустическое пространство, «стягивая» его к себе. Между звуковыми локусами пространство имеет чрезвычайно зыбкий характер и оказывается «невообразимым» без всякого вмешательства монтажа. Вероятно, роль звука в организации пространства диегезиса, а следовательно, и в стимулировании эффекта реальности во многом сводится к этому наложению целостного акустического воображаемого пространства на визуальное монтажное. Относительная изоморфность акустического пространства визуальному монтажному пространству обеспечивает их слияние. Химеричность сконструированного визуального пространства получает обоснование в данности пространства акустического.

В этой перспективе вопрос о звукозрительном монтаже и аудиовизуальном синтезе может быть сформулирован в категориях поглощения визуальной монтажности целостным и зыбким акустическим пространством.

1988

[1] Значение этих пространств для семантики фильма существенно не только потому, что они легко поддаются трансформациям, но также и потому, что они могут принять в себя локус, актуализироваться для зрителя. Таким образом, они являются потенциально семантическими.

О ГЛУБИНЕ КАДРА

Эта статья примыкает к работе «Кино "тотальное" и "монтажное"». В ней предпринята одна из наиболее последовательных попыток найти язык кино в области бинарных оппозиций. Глубина кадра, о которой здесь идет речь, обыкновенно привлекала внимание феноменологически ориентированных теоретиков, например Андре Базена. Теоретики, ориентированные на лингвистические модели, обычно уделяли большее внимание монтажу, в котором языковая модель обнаруживалась относительно легко. В этой работе я попытался рассмотреть глубину пространства как потенциально языковой феномен. Для этого мне понадобилось противопоставить ее плоскостности и обнаружить в этой оппозиции некий код, обслуживающий уровень повествования.

Сегодня я бы не стал столь решительно утверждать, что глубина пространства значит лишь в оппозиции плоскостности и обслуживает по преимуществу уровень повествования. В каком-то смысле необходимость ввести глубину кадра в систему бинарных оппозиций свидетельствует об ограниченности лингвоцентрического киноведения, которое не в состоянии иметь дело с некими феноменами как таковыми, но постоянно нуждается в том, чтобы найти для них оппозиционную пару.

В последнее время много говорят и пишут о глубине кадра. Постепенно само это понятие превратилось в одну из важнейших киноведческих категорий и ныне занимает, наряду с категорией монтажа, привилегированное положение в кинотеории. Глубина кадра, в сущности, не привлекала к себе никакого внимания до конца 1940-х годов и вдруг неожиданно почти одновременно оказалась в центре внимания весьма далеких друг от друга теоретиков. В конце 1940-х — начале 1950-х годов глубина кадра активно противопоставлялась монтажным моделям фильма и стала знаменем целого поколения кинематографистов. В одном из первых серьезных теоретических размышлений о сущности «глубокого» изображения — статье Эйзенштейна «О стереокино» (1947) — глубинное построение кадра осмыслялось как новый этап в развитии кинематографа, синтетически разрешающий противоречия монтажного метода на новом диалектическом витке[1]. В известной статье М. Ромма «Глубинная мизансцена» (1948) то же явление понималось как средство разрешения противоречия между актерской работой в звуковом кино и изобразительной структурой фильма, унаследованной от монтажного кинематографа. «Глубинная мизансцена с переменой крупностей в какой-то мере заменяет эффект монтажа актерских сцен»[2],— писал Ромм.

[1] *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения: В 6 т. М., 1964. Т. 3. С. 435—484.

[2] *Ромм М.* Избранные произведения: В 3 т. М., 1980. Т. 1. С. 177.

Практики кинематографа в 40-е годы почувствовали себя первооткрывателями, расширяющими за счет разработки глубинных мизансцен фундаментальные возможности кино. Теоретики нашли «новую» категорию. Значение этого события, как становится ясно сегодня, конечно, не сводится к открытию нового эстетического феномена (существовавшего в кинематографе задолго до 40-х годов), но отражает порог осмысления, за которым нечто, пребывавшее в тени, вдруг становится существенным фактором *сознательной* трансформации поэтики. С конца 40-х годов глубина кадра начинает применяться *систематически*, а потому и начинает описываться как важный элемент художественной системы.

Глубинные построения кадров в настоящее время постоянно отмечаются критикой, строятся режиссерами в расчете на сознательную фиксацию зрителем, воспринимаются как значимые черты стиля. Большое значение имеют подобные построения кадра и для современного отечественного кино. Некоторые режиссеры уделяют весьма изощренным глубинным (ярусным) построениям кадра столь очевидное внимание, что в какой-то мере глубокие кадры можно считать знаком принадлежности к одному художественному пласту у таких разных мастеров, как, например, Илья Авербах или Никита Михалков.

Между тем в кинотеории все еще доминируют сложившиеся на рубеже 50-х годов модели, противопоставляющие глубину кадра монтажу. В сущности, совершенно не исследована история этого явления. Весьма расплывчаты и представления о месте глубинного пространства в художественной системе кинематографа.

В предлагаемых заметках я хочу рассмотреть глубинные построения кадра в перспективе становления кинематографического повествования, обратить внимание на некоторые неизученные стороны генезиса данного явления. Затронутый мною аспект, конечно, ни в коей мере не исчерпывает его смысла.

Вопрос об истории развития глубинного пространства в кино впервые был поставлен в трудах Андре Базена. Глубинное пространство заняло важное положение в предложенной Базеном теории эволюции кино, якобы протекающей в виде некоего медленного прогресса кинематографа от плоскостного изображения к глубинному, первоначально реализующему себя в некоторых кадрах Мурнау (в основном в «Последнем человеке»), затем в фильмах Ренуара 30-х годов и, наконец, обретающему систематичность в «Гражданине Кейне» Уэллса и фильмах Уильяма Уайлера[1].

Критики Базена легко обнаружили фактическую ошибку в подобной «телеологической» исторической концепции. Поправку внес Жан Митри. Он совершенно справедливо указал на тот очевидный факт, что глубинное пространство появилось в кино в момент возникновения самого

[1] *Базен А.* Что такое кино? М., 1972. С. 80—97.

кинематографа. Действительно, «Прибытие поезда на вокзал Ла Сиота» Люмьеров является великолепным примером глубинного, диагонального построения кадра. Но он же отметил один труднообъяснимый феномен. Глубинное пространство, постоянно и широко использовавшееся в раннем кино, вдруг неожиданно исчезает и более чем двадцать лет почти не встречается в фильмах. Процитирую самого Митри: «Можно задать себе вопрос, почему за очень редкими исключениями (в частности, Штрогейм) эта "глубина" была оставлена между 1925 и 1940 годами в пользу интенсивного фрагментирования. Одни считают, что это вопрос моды, другие — советского влияния. Не отказывая им полностью в правоте, можно указать на совершенно иную причину, которую также нельзя свести исключительно к использованию объективов с большим световым отверстием. Вернее, само использование этих объективов является следствием иной причины. Мы уже говорили, что достаточно сильнее диафрагмировать объектив, чтобы получить глубину. Но чтобы при этом получить такое же качество фотографии, нужно сильнее освещать. До 1925 года — нет ничего проще: использование ортохроматической пленки позволяло освещать дуговыми лампами, чья световая мощь была очень большой. Достаточно было увеличить их количество или усилить мощность. Но с 1925 года использование панхроматической пленки все меняет. Будучи чувствительной к красному цвету и ко всему видимому спектру, но не в равной степени, панхроматическая пленка больше не допускала дугового освещения, тяготеющего к фиолетовому цвету, к которому эта пленка была как раз наименее чувствительной. Пришлось прибегнуть к лампам накаливания»[1]. Эти лампы не давали такого яркого света, пришлось увеличить диафрагму, глубина пространства исчезла.

Вслед за Митри в дискуссию о глубинном пространстве вступил Жан-Луи Комолли, который решительно раскритиковал технологическую теорию Митри и показал, что в действительности панхроматическая пленка более чувствительна, чем ортохроматическая. Введение же в 1931 году «сверхчувствительного Истмена» делает, по мнению Комолли, объяснения Митри несостоятельными. В своей, к сожалению, незаконченной большой работе о глубинном пространстве Комолли предлагает иное объяснение отмеченного Митри феномена. Он указывает, что в первые годы существования кинематографа иллюзия реальности держалась в основном на иллюзорном воспроизведении пространства, т.е. на глубине пространства, а затем якобы произошло «смещение кодов кинематографического правдоподобия с чистого впечатления реальности к более сложной повествовательной логике»[2]. Таким образом, функцию глубинного пространства как

[1] *Mitry J.* L'esthétique et la psychologie du cinéma. T. 2. Les formes. Paris, 1965. P. 41.

[2] *Comolli J.-L.* Technique et idéologie (4). Caméra, perspective et profondeur de champs // Cahiers du cinéma. 1971. Nov. № 223. P. 43.

бы начинает брать на себя структура повествования. Второй причиной Комолли называет приход звука, поскольку звуковая перспектива отчасти берет на себя роль зрительной перспективы[1].

Одновременно с Комолли о причинах двадцатилетнего отсутствия глубинного пространства рассуждает Патрик Огл, который, в свою очередь, поддерживает «панхроматическую версию» Митри[2].

И наконец, в дискуссию вмешивается американец Чарлз Херпол, который в своей работе «Идеологический и технологический детерминизм в изображениях с глубоким фокусом» приходит к совершенно неожиданному выводу: «Глубинное пространство наблюдается в кино до, во время и после периода 1925—1940 годов»[3]. Херпол анализирует фильм за фильмом производства конца 20-х и 30-х годов и постоянно выявляет не просто единичные случаи употребления глубинного пространства, но указывает на фильмы с системным использованием глубокого фокуса в творчестве Штернберга, Видора, Хоукса и менее крупных авторов, таких как Раглс или Хоуард.

Можно было бы сослаться на исследование Херпола, чтобы полностью дискредитировать смысл дискуссии, в которую так или иначе были замешаны авторитеты вроде Базена, Митри или Комолли. Но важно понять, почему возникла легенда о двадцатилетнем перерыве в использовании глубинного пространства. На мой взгляд, дело заключается в том, что исторические концепции всех вышеназванных киноведов основываются на представлении об эволюции кинематографа как смене определенных репрезентативных систем, основанных на каком-то одном типе пространства, скажем пространстве плоскостном или глубинном[4]. Возникает ложное представление о том, что существуют периоды «плоского» кино, сменяющиеся периодами «глубинного» кино. Если можно основывать репрезентативную систему того или иного фильма целиком на плоскостности или глубине, то и смену таких систем можно легко описывать как смену эстетических или идеологических систем, достаточно лишь однозначно связать плоскостность или глубину с той или иной эстетической или идеологической установкой.

Миф о двадцатилетнем перерыве свидетельствует о стремлении строить историю кино на чередовании таких «чистых» типов пространства. Не вызывает сомнения тот факт, что в истории кино не было периода без

---

[1] *Comolli J.-L.* Technique et idéologie (5) // Cahiers du cinéma. 1972. Janv.—fevr. № 234/235. P. 100.

[2] *Ogle P.* Technological and Aesthetic Influences upon Development of Deep Focus Cinematography in the United States // Screen. Spring 1972. Vol. 13. № 1. P. 45—47.

[3] *Harpole Ch.H.* Ideological and Technological Determinism in Deep-Space Images // Film Quarterly. Spring 1980. Vol. 33. № 3. P. 15.

[4] Такая модель эволюции была сформулирована в конце XIX века искусствоведами Вёльфлином и Риглем и, по сути, некритически перенесена в кинематограф.

глубинных построений кадра. Более того, отдельные фильмы, которые были бы построены целиком в системе плоскостного или глубинного пространства, составляют исключение. За вычетом ряда фильмов, последовательно выражающих определенную пространственную поэтику («Страсти Жанны д'Арк» Дрейера с явной доминантой плоскостности или «Гражданин Кейн» с явной доминантой глубинности), традиционный повествовательный кинематограф постоянно смешивает внутри одного фильма оба типа пространства.

Означает ли это, что в классическом повествовательном фильме царит хаос, что плоскостность и глубина не являются релевантными категориями для кинотеории и чередуются в фильме совершенно бессистемно? Не претендуя на исчерпывающий анализ данной проблемы, я попытаюсь предложить одно из возможных объяснений значимости плоскостно-глубинной дихотомии для поэтики повествовательного фильма.

Смысл глубины кадра обычно объясняется связанной с ней иллюзией реальности. Рассуждают так: чем глубже пространство кадра, тем полнее переживается иллюзия действительности, а отсюда делаются выводы: Базеном — о росте реализма в фильме с глубинными мизансценами; Комолли — о связи глубинного пространства с буржуазной идеологией. Плоскостность же как бы от противного нарушает иллюзионную глубину пространства, противостоит натурализму. И отсюда делаются выводы, например, Ноэлем Бёрчем, будто именно плоскостность раннего кино отпугивала от него буржуазную публику и лежала в основе народной, «пролетарской» системы репрезентации[1].

Однако представление о том, что иллюзия правдоподобия, называемая в живописи *обманкой — trompe 1'oeil,* — связана по преимуществу с глубиной пространства, ни на чем не основано. В живописи иллюзионные изображения основываются как на передаче глубокого пространства, так и на создании сверхплоского пространства.

В этой связи весьма любопытны наблюдения Генриха Вельфлина, искусствоведа, которому мы обязаны превращением оппозиции плоскости и глубины в один из фундаментальных инструментов искусствоведческого анализа. Вельфлин заметил странное явление: возврат к плоскостному характеру изображения на фоне усвоения мастерами Ренессанса способов передачи глубины. Он, в частности, пишет: «Зрелище повсеместного утверждения воли к плоскости около 1500 года поистине замечательно <...>; чем больше искусство научилось вполне свободно владеть средствами ракурса и пространственной глубины, тем решительнее стала обнаруживаться склонность к картинам, все содержание которых собрано в

[1] *Burch N.* Institutional Mode of Representation and the Soviet Response // October. Winter 1979. № 11. P. 79—84. В своей книге о японском кино Бёрч нюансирует эту концепцию, указывая на связь идеологии с культурной традицией (см.: *Burch N.* To the Distant Observer. London, 1979).

одной ясно намеченной плоскости. <...> Нет ни одной картины XV века, которая как целое обладала бы плоскостной определенностью Сикстинской мадонны Рафаэля»[1]. Исследования последних десятилетий убедительно показали, что знаменитый пространственный код Кватроченто, якобы основанный на доминировании линейной перспективы с единой точкой схода, является идеальной теоретической фикцией, практически никогда не осуществленной на практике с систематической последовательностью. И действительно, такой признанный шедевр высокого Возрождения, как «Сикстинская мадонна»,— тому убедительное доказательство. Рафаэль помещает ее в облако — среду, полностью разрушающую возможность реализации перспективистского кода.

Такой крупный авторитет в области искусствоведения, как Пьер Франкастель, в результате наблюдений над ренессансной живописью приходит к следующему выводу: «Все художники начала Кватроченто в своем творчестве использовали одновременно множество систем репрезентации пространства... Несогласованность частей представляется, таким образом, одним из основных элементов "стиля" Кватроченто»[2].

Подмеченная Франкастелем «несогласованность частей» и является, по сути дела, совмещением в одном полотне, одном живописном тексте разных типов пространств — глубинного и плоскостного. Таким образом, живописное полотно ренессансного типа в едином синхронном срезе представляет нам ту же пространственную разнородность, что классический повествовательный фильм — в диахронически развернутой цепочке своего монтажа.

Возникает закономерный вопрос: почему живописный и кинематографический тексты с очевидностью тяготеют к пространственной разнородности?

Тот же Франкастель, пытаясь ответить на этот вопрос, приходит к выводу, что перспективистский код недостаточен для передачи ощущения глубины в живописи. Он считает, что главные достижения Кватроченто в области глубинного пространства лежат отнюдь не в области перспективистских конструкций, но в области создания системы, основанной на разделении (сегрегации) различных пространственных планов. «Разделение планов — это самая восхитительная система, которая была использована Кватроченто для передачи глубины»[3],— пишет он.

Наиболее ярким примером такой сегрегации планов является так называемая ведута (veduta), окно в глубине интерьера, сквозь которое виден далекий пейзаж. Вот как объясняет Франкастель применение ведут: «Для того чтобы компенсировать недостаточность воспроизведений ку-

[1] *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусства. М.; Л., 1930. С. 117—118.
[2] *Francastel P.* Peinture et société // Francastel P. Oeuvres. Paris, 1974. T. I. P. 117.
[3] Ibid. P. 59.

бического и замкнутого пространства, художники Кватроченто быстро прибегли к методу, который заключается в том, чтобы в одной из плоских частей композиции вырезать окно, внутри которого помещается открытый вид на природу. Здесь также нарушаются единство масштабов или соблюдение неизменного угла зрения»[1]. Ощущение глубины здесь достигается не за счет следования законам линейной перспективы, но за счет резкого контраста относительно близкой и *плоской* стены и никак пространственно не соотносимого с ней далекого пейзажа. Ведута создает ощущение глубины за счет *разрушения перспективистского кода*. Важен, однако, еще один аспект, Франкастелем не отмеченный. Окно не просто заключает в себе некий пейзаж, оно включает в пространство картины *иное зрение*. Ведута вырезает в стене как бы иную картину, как правило, отличающуюся от живописи интерьера по всем параметрам: в интерьере доминируют человеческие фигуры и натюрморт, в ведуте — пейзаж, тут и там отличны масштабы, тип освещения, колорит, сама структура живописи. Ведута включает в полотно иную, качественно отличную картину, фрагмент иного зрения и иного видения. Эта резкая контрастность двух пространств вводит в полотно и иное время, разрушает однородность топологии живописного мира. Возникает оппозиция «тут» и «там». Франкастель говорит о «прерывистости фигуративного пространства и времени»[2]. Но эта прерывистость уже не может описываться лишь в формально-пространственных категориях, она накладывает отпечаток на характер живописной *повествовательности*. Создавая временную и пространственную растяжку или разлом, подобная разнородность необходима для функционирования повествовательного механизма, требующего временной растянутости и прерывистости. В структурном отношении такой повествовательный механизм опирается на наличие как бы двух способов видения в одной картине, отсылающих к двум различным субъектам зрения. Повествовательность в живописи тесно связана с организацией пространства. Чем более развернутый сюжет находим мы в живописном полотне, тем очевиднее обнаруживается в нем наличие нескольких разомкнутых пространств. Для организации живописного повествования принципиально важны оппозиции «интерьер — экстерьер», «глубинное — плоскостное» пространства. Для первой оппозиции решающую роль играют вырезы в стенах — окна и двери, для второй — противопоставление прозрачной воздушной среды непрозрачной среде.

Поскольку меня в данном случае интересует именно вторая оппозиция, я ограничусь лишь указанием на важность изучения функции ведут в организации кинематографического пространства.

[1] *Francastel P.* Peinture et société. P. 59.

[2] *Francastel P.* La Figure et le Lieu. L'ordre visual du Quattrocento. Paris, 1967. P. 159.

Что же касается плоскостности и глубины, то нельзя не удивиться тому знаменательному факту, что параллельно с ростом возможностей передачи перспективы разрабатывается ряд процедур, блокирующих передачу пространственной глубины. Перспективистский код может функционировать лишь в условиях относительно полной обозримости организуемого им пространства. Между тем эпоха наиболее изощренных глубинных построений — XVII век — предлагает и наиболее полный спектр приемов уничтожения глубины. В первую очередь это помещение персонажей в небесно-облачную среду, затем живопись «темных интерьеров», например у Рембрандта или Караваджо. В обоих случаях разрушение перспективного куба связано с передачей некоего «духовного» или субъективного содержания. Это может быть видение мадонны или святых, помещенное в облаке[1], это может быть просто «наведение» лирической субъективности на объективность геометрии. Законы перспективы оказываются связанными с объективным бытием космоса, они не терпят искривляющего или затуманивающего вмешательства субъективности. С XVI—XVII веков живописная передача субъективного ощущения чаще всего связывается с разрушением холодного совершенства перспективистской геометрии. С какого-то момента становится ясно, что живопись может строиться по двум принципам: либо как отражение объективного бытия мира (космоморфный принцип), либо как отражение человеческого видения мира (антропоморфный принцип). Часто речь идет о смешении этих двух установок. Первый принцип характерен, например, для Леонардо или Альтдорфера, второй для Тернера или импрессионистов. Смешение обоих — для Каспара Давида Фридриха. Первый принцип может считаться классицистским, второй — романтическим. При этом «романтическое пространство» в той или иной степени всегда противостоит организации, согласно линейным кодам Леона Батиста Альберти.

Противостояние субъективного видения объективному является важнейшим механизмом живописного повествования, имитирующим характерную для словесных повествовательных текстов диалектику «дискурса» и «повествования», авторского рассказа и нейтрального описания.

Кинематографическое изображение, организуемое по законам оптической (линейной) перспективы, казалось бы, непосредственно связано с человеческим зрением (глаз отражает мир по аналогичным объективу законам). Точка схода перспективы фиксирует в предэкранном пространстве место пребывания некоего субъекта зрения, а потому фотографическое изображение оказывается как бы аналогом человеческого видения. Недаром такое широкое распространение получила метафора объектива как глаза. Однако аналогия глаза и объектива куда менее самоочевидна, чем это иногда представляется. Наложившись на устойчивую

[1] См.: *Damish H.* Théorie du (nuage). Pour une histoire de la peinture. Paris, 1972.

живописную традицию, глубинное перспективистское изображение кинокадра приобрело кодифицированный в живописи смысл сверхличного, имперсонального видения, «объективного» отражения мира. Отсюда и характерная для «киномифологии» поправка: объектив подобен глазу, но сверхглазу, нечеловеческому глазу[1]. Таким образом, перспективизм оптического видения приобрел сложный и противоречивый статус, отразившийся и в устойчивой традиции киномысли: с одной стороны, киноизображение описывается как образец объективного видения, с другой — как видение, соотнесенное с субъектом. Субъектом кинематографического видения, таким образом, оказывается *сверхличный, внечеловеческий* субъект.

Между тем развитие кинематографа и потребности усложняющегося повествования поставили задачу найти способ передачи более субъективного видения мира, вовлечения в рассказ психологизированных элементов, проникновения «дискурса» в «повествование». В фильмах Люмьера видение абсолютно имперсонально. Такому видению идеально соответствует характерное для люмьеровских фильмов глубинное пространство. Усложнение повествовательных структур раннего кино неизбежно ставит вопрос о способах разрушения от рождения данного кинематографу глубинного видения, выработки плоскостного пространства. Первоначально в выработке «субъективного пространства» кинематограф непосредственно следует за живописью. Так, например, Эдвин Портер помещает сцены видений непосредственно в кадр в особом, лишенном перспективы пространстве. В «Жизни американского пожарного» (1903) рядом с уснувшим пожарным в темном кругу появляется мечущаяся женщина — сон, видение. В «Хижине дяди Тома» (1903) того же Портера над распростертым телом Тома сначала возникает летящая в воздухе фигура с крыльями — маленькая Ева, призывающая Тома соединиться с ней на небе. Фигура Евы дана на фоне непрозрачного, рисованного сияния, т.е. вне перспективистского куба. Затем над Томом в облаке появляется фигура Линкольна, символически освобождающего рабов. Как видим, портеровские решения в точности следуют за соответствующей живописной иконографической традицией. Количество аналогичных сцен в ранних фильмах весьма велико.

Вскоре, однако, кинематограф предлагает свое, специфическое решение данной проблемы. Долгие годы многочисленным фигурам так называемой кинопунктуации (наплывам, каше, диафрагмам и т.д.) в кинотеории не уделялось почти никакого внимания. Исследовавший это явление Кристиан Метц в основном описал их как фигуры межэпизодного перехода, являющиеся материальными, зримыми означающими немате-

[1] Такая мифология в полной мере развита, например, Вертовым. Но не им одним (см., например: *Эпштейн Ж.* Сверхчеловеческий глаз // Советский экран. 1925. № 28).

риального означаемого (например, провал во времени для наплыва)[1]. Между тем исключительное распространение фигур кинопунктуации в первые тридцать—сорок лет существования кино требует особого внимания. Их нельзя описать лишь как фигуры перехода, необходимые в не сложившейся до конца системе киноязыка. Мне кажется, что важнейшей функцией этих фигур является разрушение глубинного пространства, ясности перспективного куба. В этом контексте особенно очевидна роль каше, скрывающего чернотой рамки кадра, «пожирающего» прозрачное пространство. При этом каше уже на ранних этапах использовалось для передачи субъективного зрения (зрение сквозь бинокль, лупу, замочную скважину и т. д.). Менее мотивированным является частое использование каше без всякой связи с тем или иным механическим приспособлением. Необыкновенную устойчивость применение каше приобрело в немецком кинематографе 20-х годов. В таких фильмах Мурнау, как «Последний человек», «Фауст», «Тартюф», каширована почти все кадры[2]. Мне представляется, что это явление связано с тенденцией к резкой субъективизации видения именно в немом немецком кино.

Исключительный интерес представляет использование каше в «Носферату». В этом фильме часто используются аналогичные кадры, часть из которых каширована, а часть нет. Не имея возможности подробно рассмотреть эту тему, приведем пример. Гуттер пишет Эллен письмо после первой ночи в замке Носферату. Данные в титрах первые нежные слова письма чередуются с кадрами Гуттера без всякого каше. По мере появления тревожных ноток в письме возникает и «сгущается» каше, которое поглощает большую часть кадра после титра: «Меня посетило несколько страшных снов. Это были лишь сны». В ином месте Эллен ждет мужа на берегу моря, возле морского кладбища. И опять периодически возникает каше. Затем следует титр: «Меня посетило несколько страшных снов, но это были лишь сны». Речь здесь идет не просто о зеркальной симметрии эпизодов, но о явной связи каше с темой сновидения, призраков, видения. Для всей поэтики «Носферату» характерно явное учащение каше параллельно усилению темы призраков, сновидений, видений и т.д. Чем субъективнее видение персонажей, тем площе кинематографическое пространство «Носферату», тем чаще оно «съедено» каше. Каше сигнализирует о присутствии некоего невидимого, лишенного плоти, но отнюдь не нейтрального имперсонального зрения. Каше обозначает наличие актив-

[1] *Metz C.* Ponctuations et démarcations dans le film de diégèse. Trucage et cinéma // Metz C. Essais sur la signification au cinéma. Paris, 1972. T. 2.

[2] Барри Солт, отметивший это явление, полагает, что в результате массированного использования каше в этих фильмах блокируются движения камеры, переход героя из кадра в кадр. «Персонажи буквально пойманы в кадр, как в ловушку»,— пишет он. Меняется вся структура монтажа (См.: *Salt B.* From Caligari to who? // Sight and Sound. Spring 1979. Vol. 48. № 2. P. 122).

но действующего, «тревожащего» субъекта, фундаментально отличающегося от безликого суперглаза кадров с глубинным построением. Французские киноведы М. Бувье и Ж.-Л. Летра провели параллель между каше у Мурнау и живописью Каспара Давида Фридриха. У Фридриха есть два варианта знаменитой картины «Меловые скалы на Рюгене». В первом варианте имеются три персонажа, во втором (написанном через двадцать лет) персонажей нет, их заменяет затемнение, подобное каше, в которое уходят белые скалы над морем. Это живописное каше, по мнению Бувье и Летра, само по себе говорит о присутствии некоего зрения, столь ощутимом, что отпадает необходимость его «персонификации в человеческих фигурах» [1].

Творчество Мурнау, конечно, не отражает общего характера кинематографического пространства в 20-е годы. Однако оно интересно как пример систематического разрушения глубины кадра в развитом немом кино. Этот пример тем более красноречив, что со времен Базена именно Мурнау считается одним из отцов глубинной мизансцены. Не стремясь оспаривать точку зрения Базена, я хочу лишь показать, что явная тенденция к углублению пространства у Мурнау сопровождается ярко выраженным стремлением к одновременному его уплощению. На примере фильмов Мурнау особенно очевидным становится тот факт, что глубина и плоскостность — явления взаимодополняющие и взаимообусловленные. Они находятся в отношениях дополнительности и подлинно структурной бинарности.

Из этого, разумеется, не следует, что все кадры субъективного видения в мировом кино даются или давались в каше. Напротив, каширование изображение у Мурнау является явным пережитком более ранних этапов развития кино. Речь, в сущности, идет о самых разнообразных формах искажения или разрушения линейной перспективы. В иных случаях такое искажение может принимать характер не уплощения, но, напротив, гиперуглубления пространства. Так, кадры, снятые объективами со сверхкоротким фокусным расстоянием и оттого имеющие искривленную перспективу и гипертрофированное перспективное сокращение размеров, также могут читаться как кадры субъективного видения. Речь идет лишь о нарушении нормативной геометризированной глубинности, и среди приемов этого нарушения уплощение пространства занимает привилегированное, но не уникальное положение.

Оттенок субъективности, закрепляемый за изображениями, отклоняющимися от «нормальных» глубинных построений, отнюдь не связан с характером общечеловеческого восприятия действительности. Нет никаких оснований полагать, что субъективность, эмоциональность видения человека предполагает непременные отклонения от «нормального» вос-

[1] *Bouvier M., Leutrat J.-L.* Nosferatu. Paris., 1981. P. 48.

приятия пространства. Скорее, следует говорить об условном, кодифицированном характере такого рода субъективности. Но, как всякая языковая условность, она не имеет абсолютного характера и может выражаться различными знаковыми средствами.

Так, для обозначения субъективности видения постепенно отпала необходимость в плоскостном маркировании изображения по типу сплошного кашированния или вуалирования множества кадров. Сложилась определенная группа условных приемов, обозначающих субъективизацию зрения. К числу последних относится, например, наплыв, указывающий на изменение характера повествования. Наплыв является классическим способом введения, например, киносновидений. Таким образом, кратковременное нарушение перспективистской нормативности на краях эпизодов выполняет роль условного маркера.

В ряде случаев такие условные указатели носят далеко не столь кодифицированный характер. Любопытный небанальный пример такого условного указателя субъективности мы находим во второй серии «Ивана Грозного» Эйзенштейна. Во время разговора с Колычевым на Ивана нахлынули воспоминания детства. Эйзенштейн отделяет их от основного повествования кадрами густо клубящегося дыма[1] . Этот дым, не будучи условной фигурой кинопунктуации, тем не менее мгновенно прочитывается как указатель изменения модальности повествования. Вероятно, это связано с тем, что дым из «Ивана Грозного» непосредственно восходит к облакам живописных видений[2]. Идеально воплощая пространство, лишенное глубины, он сразу относит последующий эпизод к сфере памяти. То, что дым на краю эпизода выступает как эквивалент наплыва, подтверждается и изящным эпизодом из фильма Майкла Кертица «Касабланка» (1943), где густые клубы пара мотивированы сюжетной ситуацией. Конец воспоминаний стоящего на ступеньках поезда героя фильма (Хемфри Богарт) отмечается облаком пара, выпускаемым паровозом и почти застилающим зрение. Еще один пример аналогичного указателя воспоминаний мы находим в фильме Марселя Карне «День начинается». Здесь воспоминания героя (Жан Габен), возникающие в зеркале шкафа, вводятся планом

[1] Для того чтобы придать клубам густого дыма необычный характер, Эйзенштейн вмонтировал этот кадр «вверх ногами» и в обратном направлении (сообщено Н. Клейманом).

[2] Первым теоретиком, отметившим чисто кодифицированную, условную функцию облаков в живописи, был Лессинг: «Средством, употребляемым живописью для того, чтобы дать нам понять, что то или другое на картине должно считаться невидимым, является легкое облако, которым это невидимое закрывается от окружающих его на картине лиц. Облако это заимствовано, кажется, у самого Гомера. <...> Облако здесь — чистый иероглиф, простой символический знак, который не делает освобожденного героя действительно невидимым, но как будто хочет сказать зрителю: вы должны представлять себе его невидимым» (*Лессинг Г.Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. М., 1953. С. 437—438).

набегающих волн[1]. Эта символическая заставка работает именно потому, что и она бессознательно соотносится зрителем с той же традицией изображений, лишенных геометрической ясности и глубины перспективистского куба. Дым Эйзенштейна и волны Карне, конечно, восходят к романтической традиции в поэзии и живописи, но именно в последней изображения стихий активно использовались для разрушения перспективы и введения субъективного видения.

Иные формы кодификации субъективности видения сложились в некоторых монтажных фигурах[2]. Постепенно именно монтажные коды стали доминирующими при сигнализации изменения модальности повествования. В принципе одна из главных монтажных «ячеек» классического кинематографа, — сочетание крупного плана лица и общего плана,— прочитываемая как соединение плана «смотрения» и плана «видения», также в какой-то мере основывается на оппозиции плоского и глубинного пространств. Крупный план лица, элиминирующий глубину пространства, служит указателем, что следующий общий план, всегда в какой-то мере более «глубокий», является планом субъективного видения.

В некоторых случаях указателем изменения модальности повествования может быть не монтажный стык, но движение актера на камеру, отъезд или наезд камеры, существенно отражающийся на глубине кадра. В качестве примера можно привести эпизод из фильма А. Германа «Мой друг Иван Лапшин». Фильм насыщен сложными движениями камеры, такими как наезды и отъезды, использование трансфокатора, которые постоянно работают на изменение режима повествования. Характерна в этом смысле сцена «припадка» Лапшина. Сцена начинается с того, что Лапшин приходит в сознание. Это возвращение сознания передается субъективным планом. Первоначально на экране размытый круг; постепенно изображение как бы отодвигается и обретает резкость. Кадр снят с пола, где лежит Лапшин, и дан в остром ракурсе, подчеркивающем и гипертрофирующем глубину кадра. Этот переход от размытой плоскостности к гиперглубине вводит Лапшина не в пласт реальности, но в пласт воспоминаний. Лапшин вспоминает историю своей контузии на крупном плане, вновь выключающем глубину кадра. Постепенное и окончательное его возвращение к реальности передано следующим образом: мимо лица Лапшина на крупном плане проходит неясный силуэт соседа, как бы нарушая своим проходом течение воспоминаний, камера сразу же начинает отъезжать назад, увеличивая поле обзора и глубину кадра. Постепенно в расширяющееся пространство углубляющегося кадра попадает сосед,

[1] Ж. Легран видит в этой заставке Карне лишь «неожиданное наследие французского "символистского" авангарда» (*Legrand G.* Cinemanie. Paris, 1979. P. 78), не понимая тех проблем, с которыми столкнулся Карне, создавая одну из первых временных ретроспектив в кинематографе.

[2] См. главу «Кино "тотальное" и "монтажное"».

в конце «отъезда» обращающийся к персонажу, находящемуся «за камерой», в предэкранном пространстве. Это обращение окончательно фиксирует глубину кадра и бесповоротно вводит реальность в фильм. Но на этот раз изображение дано в «нормальном» ракурсе (с точки зрения сидящего человека). Таким образом, на протяжении короткой сцены смена плоскостности и глубины несколько раз меняет модальность повествования. Первоначальное углубление фокуса сигнализирует возвращение сознания, которое как бы проскакивает уровень реальности и уходит в воспоминания. Это «проскакивание» сигнализируется сверхглубиной и ракурсом. Окончательное воцарение реальности передается углублением пространства до его «нормализации».

Я коснулся лишь одного аспекта взаимоотношений плоскостного и глубинного пространств в кинематографе. В действительности эти отношения сложнее и обладают гораздо более широким семантическим потенциалом. Между тем даже такое короткое и одноаспектное рассмотрение диалектики плоскостности и глубины в кинематографе показывает, что два эти свойства пространства фильма находятся в отношениях структурной взаимодополнительности и выражают смысл лишь в оппозиции друг к другу. Нет оснований полагать, что изображение, построенное по законам глубинной перспективы, априорно выражает некую идеологию. Связь такого изображения со сверхличным субъектом зрения не является предустановленной связью, якобы вытекающей из свойства такого изображения постулировать иллюзию реальности. Эта связь носит условный, кодифицированный характер. Сама эта условность возникла в процессе развития живописного и позже — кинематографического повествования как ответ на потребность в процедурах обозначения субъективно-индивидуального зрения. В изобразительном языке европейской цивилизации личностное видение оказалось в силу ряда причин чаще связано с плоскостным характером изображения. Чисто знаковый характер такой дихотомии становится особенно очевиден в кино, где субъективное видение постепенно начинает сигнализироваться лишь условной знаковой заставкой, никак не отражаясь на характере самого кинематографического пространства. Связь оппозиции «глубинное — плоскостное» с требованиями повествования подтверждается тем, что именно на ней длительное время основывалось переключение модальностей кинорассказа — переключение, без которого киноповествование никогда не обрело бы гибкости своего словесного аналога.

Оппозиция «глубинное — плоскостное» обслуживает повествовательный уровень кинематографического текста. Для понимания механизмов функционирования этого уровня следует наконец соединить глубину и плоскость в единую пару, а не разрывать их, базируя на каждом изолированном элементе неделимой оппозиции некий «особый» тип кинематографической репрезентации.

1989

POST SCRIPTUM 2002 ГОДА

Именно к этой статье мне хочется добавить сегодня несколько соображений. Новейшие исследования показали, что явление, о котором я писал в 1980-е годы, — а именно субъективное видение в изобразительных текстах — по своей природе гораздо сложнее, чем мне тогда это представлялось. Прежде всего я должен упомянуть превосходный труд фрибургского искусствоведа Виктора Стойшиты «Визионерский опыт в испанском искусстве Золотого века». Стойшита дал тонкий анализ репрезентации видений в живописи Контрреформации и пришел к выводам, которые едва ли вписываются в дихотомию субъективного и объективного видения.

Я приведу несколько примеров из книги Стойшиты. Первый — картина Хуана де Хуанеса «Святой Стефан в Храме» (ок. 1565) (Ил. 5). Здесь христианский святой проповедует иудеям в иерусалимском храме учение Христа. Рукой он указывает на видение Христа и ангелов в облаках, возникающее над иудеями, прямо на стене храма в прямоугольнике, до удивления напоминающем киноэкран. Очевидно, что иудеи не видят этого видения. Но каков статус этого видения св. Стефана? На картине де Хуанеса Стефан держит в руке книгу. Это «Деяния Апостолов», открытые как раз на главе, посвященной этому святому, а именно тому эпизоду, где Стефана судит синедрион. Зритель может прочитать в книге следующие слова: «Я вижу небеса отверстые и Сына Человеческого» (Деян. 7 : 56). Таким образом, видение на стене, как, впрочем, и вся сцена, является странным визуальным переложением словесного текста из «Деяний». Реакция иудеев целиком соотносима, например, со следующей фразой «Деяний»: «Но они, закричавши громким голосом, затыкали уши свои и единодушно устремились на него» (Деян. 7 : 57). Стойшита, на мой взгляд, убедительно показал, что сама по себе эта сцена имеет лишь косвенное отношение к репрезентации видений, но в основном касается проблемы Храма. Он пишет: «Изначально слово *templum* означало "небеса". Позже слово стало обозначать прямоугольник, вырезанный в небе, освященную зону, предназначенную для созерцания. И только гораздо позже оно стало обозначать религиозное место»[1]. Таким образом, картина де Хуанеса противопоставляет два понимания храма — как архитектурного сооружения, «религиозного места» на земле, и Храма небесного, места созерцания Бога в небесах. Эта оппозиция, естественно, легко вписывается в оппозицию Нового и Ветхого заветов.

Самое любопытное во всем этом то, что видение как таковое приобретает характер репрезентации, метафоры, перевода словесного текста, т.е. чего-то в высшей степени медиированного, утратившего свою мистическую непосредственность.

---

[1] *Stoichita V.I.* Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art. London, 1995. P. 12.

Стойшита показал, что ассимиляция видений живописью Контрреформации систематически сопровождалась репрезентативным медиированием, связанным с тем, что церковь в высшей степени настороженно относилась к неконтролируемым и чисто субъективным видениям мистиков. Собственно, именно неконтролируемая субъективность этих видений ставила их на грань ереси и не позволяла ясно различать видения, инспирированные Богом, от видений, спровоцированных дьяволом.

После того как Трентский собор внес ограничения на изображение божественных сюжетов (например, было запрещено изображать Троицу, чья природа сохраняла непостижимость), общим местом в живописи стала подмена собственно видения, например Троицы или во многих случаях Богородицы, видением картины, иконы, изображающей Троицу или Богородицу. Таким образом, мистическое видение стало медиированным изображением картины, репрезентирующей это непостижимое видение. Превосходный пример такого рода странных изображений дает холст Хуана Рибалты «Видение Святого Бруно» (1621—1622) (Ил. 6), где над головой святого визионера возникает видение Троицы в облаках, которое является не чем иным, как видением Троицы на известной гравюре Дюрера (1511) (Ил. 7). Картина Рибалты представляет особый интерес и в контексте проблематики плоскостности и глубины. Облака здесь, обычно после Вёльфлина понимавшиеся как подавляющие глубину поля зрения, создают своего рода воронку, туннель, отмеченный подлинной пространственной глубиной. При этом Троица, расположенная у входа в этот небесный туннель, отмечена подчеркнутой плоскостностью, сигнализирующей ее медиированность: это не сама Троица, но плоское ее изображение. Плоскостность, таким образом, оказывается не знаком видения, а знаком его вторичности, репрезентативности.

В испанской живописи, как отмечает Стойшита, иконы, живопись церковных алтарей становятся локусом мистических видений (отсюда постоянный мотив оживающих икон[1]). Так, Святая Тереза вспоминала, что видения Христа часто посещали ее в виде изображений, а не в непосредственно телесной форме: «Мне было очевидно, что в некоторых случаях то, что я видела, было изображением, но во многих иных случаях — нет, скорее в силу той ясности, с которой Ему было угодно являться мне, это был Сам Христос. Иногда видение было столь смутным, что представлялось мне изображением, но не таким, как земной рисунок, сколь бы совершенным он ни был, — а я видела множество превосходных. Было бы глупо считать, что земной рисунок может хоть в какой-то мере выглядеть как видение; он так же похож на видение, как живые люди — на свои портреты. <...> Ведь даже если то, что видится, и является изо-

[1] См. об этом: *Freedberg D.* The Power of Images. Chicago; London, 1989. P. 283—316.

бражением, это живое изображение — не мертвый человек, а живой Христос»[1].

Видение находится в некой зоне неразличимости между изображением, репрезентацией и реальным присутствием. Соответственно живопись начинает пониматься как материальный эквивалент видений и их непосредственный стимулятор. С точки зрения формы алтарная живопись (а церкви были основным местом видений) отныне часто строится таким образом, чтобы создать иллюзию отделения фигур от плоскости полотна, т.е. она начинает следовать принципу обманки, в которой плоскостность играет принципиальную роль. Среди многих примеров такого рода «живописи для видений» Стойшита называет, например, знаменитое «Распятие» (1627) (Ил. 8) Сурбарана, находящееся сейчас в чикагском Институте искусств. Эта картина первоначально висела в алтарной части монастыря Святого Павла за железной решеткой и часто принималась зрителями за деревянную скульптуру Христа. Таким образом, уже в самой поэтике изображения была заложена его способность приобретать объем, отделяться от носителя и «становиться» видением. Но для того, чтобы фигура могла отделиться от фона и обрести объем, фон должен был быть подчеркнуто плоским.

В мои намерения не входит сколько-нибудь подробный анализ всех сложностей, связанных с изображением видений в живописи Контрреформации. Но и приведенных примеров достаточно, чтобы убедиться в том, что проблематика эта не может быть сведена только к оппозиции «объективное—субъективное», т.е. к повествованию и смене модальностей зрения. В конце концов, у нас нет оснований для того, чтобы однозначно определить Троицу в картине Рибалты как субъективное, внутреннее видение святого Бруно или как копию объективно существующего изображения Дюрера. Модальность тут совершенно неопределенна, точно так же как и модальность изображения Христа в облаках на картине де Хуанеса. Дело в том, что в картинах такого типа копия Дюрера служит лишь основанием для видения, которое эта копия призвана индуцировать у зрителя. Речь идет, таким образом, о проблематике иного толка, которую очень трудно сформулировать в категориях семиотики. Трудность эта в первую очередь заключается в невозможности однозначно установить знаковый статус изображений. Но именно эта невозможность и делает эти изображения особенно интересными для анализа (который, к сожалению, совершенно не проведен Стойшитой).

Вопрос, который ставит «живопись видений», — это вопрос скорее феноменологический. А именно — имеем ли мы в данном случае дело с непосредственным созерцанием феномена или с репрезентацией,

[1] *Saint Teresa of Avila*. The Book of her Life (28, 7—8) // Saint Teresa of Avila. Collected Works. Washington, D.C., 1976. Vol. 1. P. 240.

предполагающей его отсутствие, но зато предполагающей значение (Bedeutung)? И вопрос этот имеет непосредственное отношение к пониманию существа кинематографа как такового. Поскольку именно в кино мы имеем дело с иллюзией присутствия, а следовательно, с отношением созерцания, но одновременно и с отсутствием, репрезентацией и значением. При этом границы между тем и другим именно в кино чрезвычайно трудно определимы.

Видения также ставят вопрос об очевидности, истинности — один из основных в числе попыток церкви отделить «истинные» видения от «ложных». Изображения играют существенную роль удостоверения истинности видений или свидетельств о них. В этом смысле картина Хуана де Хуанеса о Святом Стефане показательна. То, что утверждает Стефан на словах перед синедрионом, получает легитимизацию через картинку на стене. В феноменологии этот процесс удостоверения подразумеваемого созерцаемым получил название *идентификации*. Идентификация устанавливает совпадение подразумевания или высказывания с вещью, видимым, воспринимаемым, созерцаемым и присутствующим. Картинка как раз выполняет функцию такого верифицирующего предмета.

Жест Стефана, указующего на картинку на стене, и есть жест такой идентификации словесного текста в книге через совпадение с изображением. При этом изображение видимо лишь зрителю, но не членам синедриона, а потому оно исполняет удостоверяющую роль только по отношению к зрителям. Поскольку для иудеев изображение Христа не является предметом, но именно непредметным видением, которое не относится к сфере непосредственного созерцания, но к области некоего «внутреннего» созерцания образа, существующего лишь в сознании мистика. То, что обеспечивает идентификацию для нас, не обеспечивает ее для членов синедриона.

Но и сам жест идентификации текста с изображением оказывается далеко не безупречным. На картине мы видим лишь часть фразы из «Деяний». Целиком же новозаветная фраза выглядит следующим образом: «... я вижу небеса отверстые и Сына Человеческого, стоящего одесную Бога». У де Хуанеса мы видим только Христа и ангелов, но по понятным причинам не видим ветхозаветного Бога. Ведь символический Храм в небесах понимается в данном случае исключительно как храм Христа, как храм Нового Завета.

Таким образом, изображение обнаруживает свое несоответствие тексту, несоответствие, всегда существующее между словесным выражением и зрительными образами. Гуссерль говорил о наличии некоего «интенционального избытка» в словесном высказывании, т.е. элементов, которые не могут быть верифицированы через изображение. Хайдеггер так формулировал эту дилемму: «В полном высказывании восприятия заключен *интенциональный избыток* по отношению к интенциям, для которых

возможность удостоверения посредством простого восприятия не может быть подвергнута сомнению»[1].

Я, конечно, не собираюсь в этом постскриптуме входить в существо сложных феноменологических проблем, связанных с изображением субъективного видения. Я хочу лишь указать на то, что проблемы эти лежат не столько в плоскости некоего возможного киноязыка, сколько в плоскости феноменологической проблематики. В кино проблемы эти, разумеется, претерпевают радикальное изменение. Здесь уже нет нужды в метаобразах, в иконах, помещенных внутрь икон. Идентификация видения тут осуществляется иначе, как и сам процесс удостоверения истинности кинематографического изображения, которое интенционально и неотвратимо соотнесено с предметной реальностью.

[1] *Хайдеггер М.* Пролегомены к истории понятия времени. Томск, 1998. С. 63.

СХЕМА И СТИХИЯ

О фильмах Артура Пелешяна

Эта статья — попытка осуществить последовательно семиотическое прочтение творчества замечательного армянского документалиста Артура Пелешяна. Пелешян давал хороший повод для такого прочтения, которое при всей своей заданности, на мой взгляд, до сих пор остается достаточно адекватным. Сам Пелешян мыслил свой кинематограф в категориях языковой структуры, оппозиций и зияний. Большую помощь мне оказали стиховедческие штудии структуралистов и «формалистские» исследования стиха. Эта статья — один из редких случаев приложения семиотики к анализу кино, когда я не испытывал ни малейшего неудобства от принятого мной метода и не «натыкался» на постоянные трудности и сопротивление материала.

Свои первые фильмы Артур (Артавазд) Пелешян снял, еще будучи студентом ВГИКа. Это «Горный патруль» (1964), «Земля людей» (1966) и «Начало» (1967). Затем последовали работы зрелого мастера — «Мы» (1969), «Обитатели» (1970), «Времена года» (1975) и «Наш век» (1982). Произведения Пелешяна с трудом поддаются описанию. Это документальные или полудокументальные ленты, по существу лишенные сюжета в традиционном понимании слова, не имеющие центральных персонажей. Чрезвычайно трудно определить тематику пелешяновских картин. Можно, конечно, сказать, что фильм «Начало» посвящен революции, «Обитатели» — экологии, «Наш век» — освоению космоса. Но такого рода суммирование общей идеи слишком абстрактно и мало что говорит. Еще труднее обстоит дело с фильмом «Мы», обращенным к образу народа как целого, но все же никак не сводимым к теме национального единства. Что же касается шедевра Пелешяна «Времена года», то тематика этого фильма вообще не поддается обобщающей формулировке.

Неадекватность тематического подхода к фильмам Пелешяна выявляется в одном существенном моменте: все его зрелые фильмы по существу выступают в качестве вариации на одну, но трудноуловимую тему. Несмотря на различие используемого материала, в них повторяются излюбленные режиссером мотивы, применяются близкие по характеру структуры. Творчество Пелешяна образует необыкновенно тесное единство. Компонентов, сближающих его фильмы, больше, нежели разделяющих.

Устойчивость некоторых мотивов у Пелешяна столь велика, что из них можно составить своеобразный лексикон, в той или иной степени используемый во всех его работах. Вот некоторые из наиболее часто повторяющихся мотивов: толпа, бегущие люди или животные, горы, взрывы,

облака, крупные планы лиц, иногда застывшие в стоп-кадрах, движущиеся машины, самолеты, катастрофы, домашние животные — чаще всего овцы — и т.д. Из этих мотивов режиссер складывает разные по тематике тексты, но, переходя из фильма в фильм, они порождают неоспоримое единство образного мира армянского художника. Выражаясь языком современной науки, можно сказать, что Пелешян работает в рамках четко очерченной парадигмы.

Мне представляется, что в отечественном документальном кино нет ни одного режиссера, который бы столь же аскетично ограничивал себя в отборе материала. Большая часть вещей, составляющих многообразие мира, не имеет ни малейшего шанса очутиться в фильмах Пелешяна. Он отметает любые бытовые подробности — все, что связано с поведением и течением жизни отдельного индивидуума. Этим армянский мастер резко отличается от сегодняшней документалистики, испытывающей несомненный интерес к частным и даже бытовым проявлениям жизни. Пелешян отбирает для своих фильмов лишь то, что имеет некое родовое, обобщающее значение. Взрывающиеся скалы, мчащийся поезд или человеческая толпа отменяют прихотливую вязь индивидуального. Даже человеческие лица трактуются подчеркнуто типажно.

Зато немногое, что отобрано режиссером, представлено в фильмах с исчерпывающей полнотой. Если в «Нашем веке» он строит монтажные цепочки из хроники воздушных и прочих катастроф, то кажется, он отыскал в архивах все их варианты, запечатленные на пленку. Сгорают дирижабли и воздушные шары, один за другим сыплются на землю самолеты, летят обломки сталкивающихся автомобилей, врезаются друг в друга железнодорожные составы и т. д.

Пелешян не просто отбирает сходные по тематике фрагменты, не только строит из них ряды, но и представляет их с избыточной щедростью. В «Начале» есть десятки вариантов бегущих людей и мятущихся толп, в «Обитателях» — не менее изобильные серии изображений бегущих и гибнущих животных. Фильмы строятся по принципу исчерпывания заданного ряда.

Такое построение сближает фильмы Пелешяна с поэзией. Его мотивные парадигмы являются в своем роде микроязыками. Ведь именно язык представляет собой систему, включающую относительно упорядоченный набор эквивалентов, из которых в процессе речевой практики выбирается один из потенциально возможных вариантов. Реализация в тексте всех возможных языковых вариантов, нетипичная для прозы, характерна для поэзии. Как справедливо отмечает Юрий Лотман, «стихотворение <...> представляет собой речевой текст — не систему, а ее частичную реализацию. Однако как поэтическая картина оно дает систему полностью, выступает уже как язык. Вторичная смысловая парадигма целиком реализуется в тексте. Основным механизмом ее построения яв-

ляется параллелизм»[1]. Повторы мотивов у Пелешяна — это аналоги поэтических параллелизмов, с помощью которых в его фильмах возникает объемная «поэтическая картина мира». Вот, кажется, и найдено слово, наиболее полно выражающее содержание рассматриваемых фильмов. Речь в них идет, в конце концов, не об экологии или космосе, но именно о построении целостной «поэтической картины мира», создаваемой едва ли не с избыточной полнотой.

Но это целостное и объемное поэтическое видение не может основываться лишь на простом повторном развертывании сходных элементов. Оно нуждается в том, что Лотман называет «вторичной поэтической структурой». В поэзии такая структура возникает на основе ритма. Ритм ведает цикличностью повтора «разных элементов в одинаковых позициях с тем, чтобы приравнять неравное и раскрыть сходство в различном»[2]. Через ритм же организуется и повторение одинакового, а также раскрытие мнимости этой кажущейся одинаковости. В полной мере ритм приобретает свое значение на фоне метра — то есть некой идеальной структурной схемы, которой реальный ритм никогда не соответствует до конца.

Ритм имеет решающее значение для фильмов Пелешяна. Свое понимание принципов построения фильма режиссер изложил в теоретической декларации «Дистанционный монтаж». В ней он проясняет причины, побуждающие его не только использовать сходный мотивный материал, но и несколько раз на протяжении одного фильма повторять совершенно идентичные кадры. «Взяв два опорных кадра, несущих важную смысловую нагрузку, я стремлюсь их не сблизить, не столкнуть, а создать между ними дистанцию»[3], — пишет он. Но это дистанцирование элементов имеет отчетливое ритмическое значение. Для создания ритма опорные элементы должны быть разнесены, раздвинуты, подобно колоннам греческого храма, создающим свой собственный архитектурный ритм. Жесткий повтор одинаковых или близких по значению элементов создает некую кристаллическую структуру, на которую нанизывается весь материал фильма. «Когда система дистанционного монтажа найдена, то в нее уже невозможно вносить частичные изменения, произвольно исключать тот или иной элемент. Эту систему нужно или принимать, или отвергать в целом»[4],— подчеркивает Пелешян. Стабильность монтажной системы очень напоминает метрическую схему стиха, которая предопределяет его реальный ритм.

Однажды мне довелось переводить беседу Пелешяна с французским кинокритиком Сержем Данеем: режиссер развивал некоторые идеи,

---

[1] *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 40.

[2] Там же. С. 45.

[3] *Пелешян А.* Дистанционный монтаж // Вопросы киноискусства. М., 1974. Вып. 15. С. 302.

[4] Там же. С. 306.

намеченные в «Дистанционном монтаже». В частности, высказал мысль, показавшуюся нам с Данеем чрезвычайно эксцентричной. Он уверял, что в его сознании фильм существует как жесткая структура, в которой место каждого элемента предопределено с абсолютной необходимостью. Если вынуть из этой структуры какой-нибудь элемент, кадр, утверждал Пелешян, то место его отсутствия все равно будет обладать своим значением. Даже отсутствующий в фильме элемент будет продолжать действовать в рамках этой структуры. В его фильмах, объяснял он, существуют ведомые лишь ему структурные зияния, пустоты, несущие значение, воздействующие на смысл фильма.

Эта умозрительная кристаллическая структура, существующая лишь как факт сознания,— прямой аналог идеальной метрической схемы стиха.

В поэзии недосягаемость идеальной метрической схемы связана с тем, что языковой материал имеет естественные свойства, сопротивляющиеся композиционной упорядоченности (различия в длительности звуков, их взаиморасположении и т.д.). Поэтому наложение идеальной схемы на живую материю слова вступает в противоречие с этой материей. В. Жирмунский так определял эту ситуацию: «Художественный закон подчиняет себе индивидуальный и противоречивый хаос свободной речевой стихии, дает ему ритмический строй. Но хаос просвечивает сквозь легкие покровы создания...»[1]

Киноматериал еще в меньшей степени поддается упорядочению, нежели материал словесный. Борьба схемы и свободной стихии здесь принимает характер почти драматического единоборства. У Пелешяна эта борьба выведена на первый план и, по существу, является содержательным стержнем его фильмов. Многие из них строятся в соответствии с такой моделью: задается четкий ритмический рисунок монтажа, часто нанизанный на подчеркнутый музыкальный ритм (марш Г. Свиридова из фильма «Время, вперед!», или любимый режиссером бой ритуальных барабанов, или биение счетчика, отмеряющего время до старта ракеты, и т. д.). Ритм проводится сквозь монтажную цепочку с четкостью метронома, покуда в монтаж не начинают прорываться кадры катастроф, взрывов, мятущихся толп людей. И этот внутрикадровый материал своей энергией как бы сметает наложенную на него ритмическую схему. Хаос не просто «просвечивает сквозь легкие покровы создания», но сминает их. Противоборство ритмической структуры (и шире — идеально кристаллической метрической схемы) и внутрикадрового хаоса проходит через все фильмы Пелешяна, в которых так или иначе описываются семиотические противоречия стиховой системы. Метафорически можно определить фильмы Пелешяна как самоописание поэзии, как тексты, проецирующие в фильм драматизм поэтического творчества.

[1] *Жирмунский В.* Теория стиха. Л., 1975. С. 19.

Пелешян, как было сказано, остро ощущает неподвластность живого кинематографического материала, со всей характерной для него плазмой внутрикадрового движения, внешним метрическим схемам. Гарегин Закоян остроумно передает ощущение борьбы режиссера с кинематографической стихией. Он пишет о том, что кинофразы Пелешяна с их постоянно повторяющимися кадрами производят такое впечатление, «будто кадр все время стремится ускользнуть из рук режиссера, который не устает возвращать его на место». Но кадр постоянно ускользает, и тогда «режиссеру не остается ничего иного, как прибегнуть к недозволенному приему — он останавливает движение в стоп-кадре, что воспринимается сугубо эмоционально как насилие над природой кадра...»[1]. Иными словами, для подчинения киноматериала метрической схеме Пелешян должен разрушить саму природу кинематографа, лишить его движения.

Но в тех же фильмах возможен и обратный ход, кино может «прорываться» сквозь схему от метра к хаосу. Посмотрим, как строит Пелешян драматургию фильма «Начало».

Фильм начинается с длительной черной проклейки. За кадром слышится бой курантов, на каждый удар которых приходится резкий монтажный скачок к разворачивающейся после проклейки серии фотографий, изображающих замученных террором людей. Затем в фонограмме возникает подобие пулеметной очереди, и монтаж фотографий резко ускоряется, создавая такое же ощущение стрельбы, как в «Октябре» Эйзенштейна. Затем снова возникает черная проклейка. Снова пошли фотографии, обрабатываемые с помощью резких наездов камеры. Вновь бьет пулемет, и в кадре наконец появляется движение — побежали люди. С этого момента роль метронома передается маршу Свиридова «Время, вперед!».

Революционный порыв, срывающий людей с места в конце экспозиции, как бы прорывает мощной энергетической волной статику неподвижных фотограмм, сначала обрабатываемых лихорадочно пульсирующим монтажом, а затем наездами. Кино — как движение — возникает из небытия (черная проклейка), а затем из фотографии. Хаос пробивается сквозь статичную ткань, но, вырвавшись наружу людским потоком, сейчас же улавливается ритмической схемой свиридовской музыки. «Начало» тем самым превращается и в начало кинематографа.

С некоторыми изменениями такие структуры обнаруживаются и в других фильмах. Начальная сюита из «Мы» строится на чередовании длинных черных проклеек (своего рода «минус-кадров») и неподвижных изображений гор, ритмически приближаемых к зрителю «ударами» трансфокатора. Эта сюита завершается метафорически трактованными взрывами скал и изображением огромной человеческой массы, возникающей под

[1] *Закоян Г.* Национальная функция кино // Проблемы кино и телевидения. Ереван, 1984. Вып. 2. С. 107.

звуки морского прибоя и реквиема. Фильм как динамика и хаос прорывается сквозь статику начала. Сходные структуры обнаруживаются и во «Временах года», и в «Обитателях».

По существу, все фильмы Пелешяна строятся как сменяющие друг друга волны — неподвижности, тишины, глубокой сосредоточенности и пароксизмов бешеного хаотического движения, энергетических протуберанцев. Эти волны организуют драматургию всех его фильмов в виде пульсирующих ритмических схем.

Отсюда и большое разнообразие форм внутрикадровой динамики. Пелешян активно использует ускорение движения (особенно в «Начале») и широкую гамму замедленных изображений. Рапиды, давно ставшие знаком кинематографического эстетизма или безвкусицы, никогда не используются режиссером для придания изображению внешней красивости. У Пелешяна немыслимы стандартные кадры замедленного движения скачущих лошадей или бегущих по траве девушек (расхожие обозначения счастья в кино). Он подвергает замедлению совершенно неэстетизируемый материал. Речь идет о существенном для ритмического рисунка фильма изменении темпа. Но не только. Трансформация скорости движения в кадре используется для постоянного изменения модальности фильма, то есть его отношения к действительности. Особенно красноречиво этот принцип выражен во «Временах года».

Как и в иных фильмах, структура здесь циклична, один и тот же материал постоянно повторяется (повтор в данном случае мотивирован и самим названием фильма), но подается он в разных модальных регистрах. Одни и те же сцены предстают то как хроникальный очерк сурового горного быта, то как поэтическая метафора. Это постоянное движение точки зрения на материал задается несколькими языковыми процедурами, в том числе изменением скорости движения. Фильм начинается кадрами человека, перетаскивающего овцу через водопад. В фонограмме звучит грохот водного потока. Постепенно те же кадры переходят в рапид, а сквозь шум воды возникает музыка Абако, постепенно вытесняющая шумы. Модальность хроники переходит в поэтическую метафору. Так строятся почти все ключевые эпизоды фильма.

Одна из центральных сцен изображает проход огромного стада овец через горный туннель. Животные исчезают в темноте, их очертания едва различимы в свете автомобильных фар. Фонограмма эпизода перенасыщена шумами: криком животных, топотом копыт, возгласами пастухов, автомобильными гудками, постепенно сливающимися в единый гул. В тот момент, когда стадо достигает конца туннеля, из которого возникает слепящий свет, гул начинает переходить в музыку, сопровождаемую едва заметным замедлением движения. Туннель превращается в пространственную метафору перехода от хроникальной реальности к поэтической, его темнота, насыщенная бесформенными бликами, в чем-то аналогична чер-

ным проклейкам в других фильмах. И так же, как в фильме постоянно пульсирует скорость внутрикадрового движения, в фонограмме постоянно накатывают волны шумов, сменяющихся волнами музыки. При этом музыка часто соответствует измененной скорости внутрикадрового движения, а шумы — «нормальной» скорости.

Фонограмма в значительной мере обеспечивает необходимую Пелешяну смену регистров. Шумы естественным образом связаны с реальной конкретикой происходящего, с данным пространством и временем. Музыка, наоборот, абстрагирована от того и другого. В семиотических категориях можно говорить о постоянно осуществляемом Пелешяном понижении и повышении индексальности изображения. Под ней я понимаю указание на привязанность изображения к данному конкретному пространству и времени. Постоянное разрушение индексальности кадра — важнейший компонент общей стратегии режиссера, направленной на создание поэтической картины мира.

Но фонограмма в кинематографе Пелешяна выполняет еще одну важную функцию. В отличие от изображения — фрагментарного и прерывистого (особенно в сложных монтажных цепочках) — звук целостен и континуален, он представляет целиком все пространство наррации и в принципе не обладает корпускулярной структурой (во всяком случае, у Пелешяна, где слово — наиболее характерная звуковая корпускула — почти не допускается в фильм).

На фоне подчеркнуто дискретного монтажного строя пелешяновских лент фонограмма приобретает особое значение, она создает единый, неразрывный ток фильма, подчеркивая важную для него оппозицию континуального и дискретного. Эта оппозиция работает и внутри самого изобразительного слоя. Так, во «Временах года» есть два симметричных по структуре эпизода. В первом человек с овцой смывается вниз горным потоком, во втором пастух с овцой в руках спускается (почти падает) с горного склона. В обоих случаях Пелешян отказывается снимать эпизоды сплошным планом, панорамирующей камерой. Он разрезает сцены стремительного движения вниз монтажными стыками, иногда по нескольку раз повторяя один и тот же кадр. При этом монтажный стык не провоцирует ни изменения скорости движения, ни смены ракурса или масштаба плана. В силу этого стык проходит почти незаметным для зрителя, внося в непрерывность движения лишь едва заметную пульсацию.

Такой совершенно необычный монтаж изображения, по существу, является результатом переноса на изобразительный ряд монтажных процедур, характерных для работы с фонограммой. Ведь именно для работы со звуком типично растворение стыка в общей непрерывности звучания.

В «Дистанционном монтаже» Пелешян подчеркивает близость своего кинематографа музыке и указывает, что «стремился к тому, чтобы звукозрительное сочетание уподоблялось не физической смеси элемен-

тов, а их химическому соединению»[1]. Режиссер добивается высокой степени изоморфизма звукового, музыкального и изобразительного слоев фильма, и этот изоморфизм имеет принципиальное значение для смысла его произведений.

В первой части своей тетралогии «Мифологичные» — «Сырое и вареное» — Клод Леви-Стросс подробно останавливается на изоморфизме музыкальных и мифологических структур. В частности, он указывает на то, «что музыка и мифология нуждаются во времени, но только для того, чтобы его отвергнуть. Собственно говоря, и музыка и мифология суть инструменты для уничтожения времени. <...> Музыка <...> превращает отрезок времени, потраченного на прослушивание, в синхронную и замкнутую в себе целостность. Прослушивание музыкального произведения в силу его внутренней организации останавливает текучее время; как покрывало, развеваемое ветром, оно его обволакивает и свертывает. <...> Музыка напоминает миф; подобно ему, она преодолевает анатомию исторического, истекшего времени и перманентной структуры»[2].

Рассмотренные сцены стремительного спуска с едва заметными монтажными стыками, возвращающими действие «назад»,— хорошее подтверждение сходства режиссерской работы Пелешяна с музыкальным творчеством. Сам поток, само движение задают временное развертывание эпизода. Но движение каждый раз возвращается к исходному пункту, повторяется. Время разворачивается, как бы стоя на месте. Непрерывность носит здесь ложный характер.

Особенно парадоксальным такое развертывание текста становится именно в наиболее монтажно-драматических эпизодах, например в «Начале», построенном на стремительном беге людей. Но постоянное возобновление движения снимает с него поступательный характер. Время, двигаясь импульсами, стоит на месте. Это абстрагирование времени необходимо для общего ощущения структуры как синхронной парадигмы. Леви-Стросс отмечает, что повторы, параллелизмы в тексте «для своего правильного восприятия требуют, чтобы сознание слушателя, если так можно выразиться, покрывало поле повествования вдоль и поперек, по мере того как оно разворачивается перед ним»[3].

Но по существу, вся система «дистанционного монтажа», как ее понимает Пелешян, ориентирована как раз на то, чтобы сохранять в сознании зрителя весь текст в его целостности, чтобы зритель мог свободно двигаться «по тексту» назад и вперед, сравнивая, сопоставляя, ассоциируя монтажные контексты повторяющихся элементов.

---

[1] *Пелешян А.* Указ. соч. С. 301.

[2] *Леви-Стросс К.* Из книги «Мифологичные. 1. Сырое и вареное» // Семиотика и искусствометрия. М., 1972. С. 27—28.

[3] Там же. С. 28.

Такого рода музыкальная по своему типу работа со временем сближает фильмы Пелешяна с мифологическим мышлением. Тот же Леви-Стросс отмечает: «Миф всегда относится к событиям прошлого: "до сотворения мира" или "в начале времени" — во всяком случае, "давным-давно". Но значение мифа состоит в том, что эти события, имевшие место в определенный момент времени, существуют вне времени»[1]. Для Пелешяна характерно это глубоко мифологическое слияние темы истоков, начала, прошлого с ощущением вечности, вневременности и повторности. «Начало» описывает революцию как исток, первопричину и как постоянство жизни. «Времена года» близки календарным мифам. «Мы» сконцентрированы на теме складывания народа как целостности и вечности народного единства в потоке времени.

Момент действия фильмов Пелешяна в самом деле неопределим, они относятся и к «началу времен», и к настоящему, и к вечности, невольно вызывая в памяти миф Ницше о «вечном возвращении».

Парадоксальное соединение синхронии и диахронии внутри одного фильма придает изображению Пелешяна особый статус. С одной стороны, оно конкретно, как всякое кинематографическое изображение. Но при этом оно отмечено высокой степенью абстрактности. Оно может включаться в разные контексты, изменять значение в соответствии с той системой отношений и оппозиций, куда оно помещается. Смысл возникает не столько изнутри кадра, сколько сквозь те пучки ассоциаций, которые возникают вокруг него. Но, в отличие от эйзенштейновского монтажа, где смысл высекался из столкновения кадра с его контекстом, здесь он возникает на основе повторов, выявляющих общую структуру текста, общую структуру пелешяновского мифа.

После всего сказанного следует еще раз вернуться к смыслу пелешяновских фильмов. Как уже говорилось, он не поддается ясной и однозначной формулировке. Фильмы Пелешяна трудно «читать».

Они строятся таким образом, чтобы снять саму возможность логического завершения фабульных элементов. Едва начинает брезжить «простой» сюжетный смысл, Пелешян осуществляет резкий разлом в структуре и решительно уходит от ожидаемого фабульного завершения. Он совершенно не приемлет линейного развертывания сюжета от завязки к развязке и всячески избегает завершения своих монтажных рядов ясным логическим финалом.

Такого рода отказы от «развязки» типичны, например, для «Нашего века». Фильм начинается псевдофабульным фрагментом, эпизодом запуска ракеты. Несмотря на все монтажные перебивки, эпизод первоначально как будто строится по хронологической логике. Наконец пуск — и в монтажный ряд врываются белые проклейки, перемешанные с неподвижными фотограммами космонавтов. Событие как бы начинает

[1] *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М., 1985. С. 186.

растворяться в некой кинематографической абстракции, и в конце концов вместо кадра пуска появляется изображение медленного космического взрыва, пульсирует солнце, и вновь на экране начинают течь плазматические абстрактные формы. Речь здесь идет не просто о метафорической подмене взлета видением космического катаклизма, речь идет о принципиальном нежелании представить зрителю изображение той развязки, которая готовилась всем эпизодом. Повествование поворачивается в неожиданном направлении и как бы начинается сначала. Между тем само введение этих абстрактных космических форм заставляет переосмыслить всю логику эпизода. Вместо завершения сюжетного блока мы получаем изображение некоего космического первоначала, своего рода картину сотворения вселенной. На место конца логика Пелешяна подставляет начало, исток. Такое перевертывание логики, впрочем, уже подготовлялось кадрами счетчика обратного хода времени.

Как только повествовательный смысл проклевывается сквозь сложные ассоциативные ряды, Пелешян возвращает движение к началу. Нечто сходное уже было сделано режиссером в его фильме о революции, где титр «Начало» возникает в самом конце фильма.

В описанной мной стратегии отказа от логического финала, от кристаллизации значения в конце высказывания таится особый подход к кинематографической семантике. Речь идет о неприятии смысла как *итогового продукта*, неподвижного осадка, выпадающего на дно в результате химической реакции повествования. Традиционному пониманию смысла как продукта Пелешян противопоставляет концепцию *смысла как процесса*. В его фильмах смысл не брезжит в финале как нечто овеществленное, омертвевшее, формулируемое. Как только режиссер подходит к грани этого смыслового овеществления, он опрокидывает движение времени вспять, к началу.

Смысл есть для Пелешяна результат постоянного становления, развития, роста. Его фильмы похожи на органическую структуру, в которой отношения части и целого столь же закономерны, как в живом организме, в стихе или музыкальной пьесе. Его фильмы не столько разворачиваются, сколько «растут». И закон этого роста как будто предопределяется не волей режиссера, но внутренним строем их самих.

В итоге работа зрителя по расшифровке фильма протекает в напряженном внимании к повторам, сбоям, ритмическим перепадам, переборам рядов. По существу, перед нами — сами процедуры творения языка. И подобно мифам, чей смысл столь же загадочен и возникает из перебора и сопоставления вариантов из повторов, выявляющих их логическую структуру, фильмы Пелешяна могут проецироваться на все богатство окружающего мира. Построенные на антитезах, контрастах, оппозициях, они преодолевают противоречия своей структуры, как и противоречия окружающего нас мироздания, возвышенным строем поэтической речи.

1988

«СМЫСЛОВАЯ ВЕЩЬ» В КИНОТЕОРИИ ОПОЯЗа

Мое поколение пришло в критику и науку в тот момент, когда структурализм практически завершил свою героическую эпопею. Конец структурализма приходится примерно на 1970 год, я же вошел в семиотическую среду примерно в середине 1970-х. Мне уже не довелось участвовать в выработке новых концепций, создававшихся в диалоге с лингвистами и математиками. Когда я появился в Тарту, теоретическая стадия работы практически миновала, математики и лингвисты как-то незаметно исчезли и семиотическая среда постепенно приобретала успокаивающую филологическую однородность. Соссюр перестал быть учителем и вдохновителем, произошел откат структурализма на некую компромиссную, «мягкую» стадию, когда в центр выдвинулось наследие ОПОЯЗа.

Среди формалистов центральной фигурой для моего поколения несомненно был Тынянов, к концу 70-х заслонивший Шкловского, Эйхенбаума и даже Якобсона, слишком тесно связанного с лингвистическим и фонологическим радикализмом. Появление «Тыняновских чтений» знаменовало окончательный провал семиотического проекта и замещение его «опоязовским». Одной из центральных проблем для меня в этом переходе от Соссюра к ОПОЯЗу была проблема знака. Знак, как ни странно, никогда не был у структуралистов объектом специального философского анализа. Даже Соссюр, по существу, не дал никакого определения знаку, хотя и определил язык как «систему знаков» (знаковую систему). И вместе с тем «Курс общей лингвистики» радикально отличается в своем подходе к знаку от многовековой предшествующей традиции, по существу не связывавшей знак с языком. Традиционно знак понимался как некое материальное образование, отсылающее к чему-то иному (дым к огню и т. д.). Соссюр перестал рассматривать знак как нечто материальное, он включил его в свое учение как отношение означающего и означаемого, получающих смысл лишь в оппозиции друг к другу. Соссюр сравнивал их с лицевой и оборотной стороной одного листа: «Язык можно также сравнить с листом бумаги. Мысль — его лицевая сторона, а звук — оборотная; нельзя разрезать лицевую сторону, не разрезав и оборотную. Так и в языке нельзя отделить ни мысль от звука, ни звук от мысли; этого можно достигнуть лишь путем абстракции, что неизбежно приведет либо к чистой психологии, либо к чистой фонологии»[1]*. И хотя понимание знака как чистого отношения, т.е., по существу, структурное понимание знака, было нам хорошо знакомо, в реальности мы столкнулись с совершенно иной формой семиотики, а именно с опоязовской теорией, для которой знак вовсе не*

[1] *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М., 1977. С. 145.

был отношением. Особенно очевидно это было применительно к кинознаку, который, как обычно, в работах формалистов никак не определялся. Речь, однако, шла не о структурном знаке, но о некой «смысловой вещи». Мне представлялось важным понять, существует ли некое методологическое единство в подходе к «смысловой вещи», а также разобраться в ее онтологическом статусе.

И хотя мне было более или менее ясно, что «смысловая вещь» существует за рамками семиотики и даже науки в целом (как она мне тогда представлялась), я отнюдь не был готов отвергнуть это понятие. Моя приверженность семиотической «доксе» была уже далеко не безусловной.

Принципиальный вопрос всякой кинотеории — это вопрос о превращении вещи на экране в знак (или, точнее, — об условиях выполнения ею знаковой функции), иными словами — проблема первичного семиозиса. В своих исследованиях кинематографа опоязовская киномысль столкнулась с необходимостью решения этой чрезвычайно сложной проблемы, не получившей общепризнанного толкования вплоть до сегодняшнего дня.

Хронологически первым решение проблемы первичного семиозиса в кинематографе предложил Виктор Шкловский. Согласно Шкловскому, кино становится знаковой системой в силу условности своего движения, синтезируемого нашим сознанием из неподвижных фотограмм. Шкловский отрицает стробоскопический эффект и вслед за Бергсоном[1] полностью переносит процесс синтеза движения в кино из глаза в мозг. Бергсон указывал, что в кино «из движений, характерных для всякой фигуры, извлекается безличное, абстрактное и простое движение, движение вообще, если можно так выразиться, и помещается в аппарат, а затем индивидуальность каждого отдельного движения восстанавливается через соединения этого анонимного движения с индивидуальными позами. Таков метод кинематографа. Но таков же и метод нашего познания. <.. .> Восприятие, понимание, речь в целом действуют так же»[2]. Таким образом, движение в кино, по Бергсону, основывается на процессе «узнавания» в категориях Шкловского.

В 1923 году Шкловский, ссылаясь на Бергсона и его анализ апорий Зенона, указывает: «Кино не движется, а как бы движется. Чистое движение, движение как таковое, никогда не будет воспроизведено кинематографом. Кинематограф может иметь дело только с движением-знаком,

---

[1] О влиянии Бергсона на ОПОЯЗ см.: *Curtis J.M.* Bergson and Russian Formalism // Comparative Literature. 1976. Vol. 28. № 2; *Тименчик Р.Д.* Тынянов и некоторые тенденции эстетической мысли 1910-х годов // Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С . 69.

[2] *Bergson H.* L'évolution créatrice. Paris, 1916. P. 330—331.

движением смысловым»[1]. Таким образом, само кинематографическое движение превращает кино в знаковую систему. В рамках бергсоновского подхода такое превращение логично, поскольку механизм кинематографа уподобляется мышлению и речи. Шкловский в духе Бергсона противопоставляет две формы сознания, одно из которых ориентировано на непрерывность, на длительность (*la durée*), а второе имеет искусственно дискретный характер: «Человеческое движение — величина непрерывная, человеческое мышление представляет собой непрерывность в виде ряда толчков, ряда отрезков бесконечно малых, малых до непрерывности.

Мир искусства, мир непрерывности, мир непрерывного слова, стих не может быть разбит на ударения, он не имеет ударяемых точек, он имеет место переломов силовых линий.

<...> Мир непрерывный — мир видения. Мир прерывистый — мир узнавания.

Кино — дитя прерывного мира»[2].

Нетрудно заметить явную связь этих утверждений Шкловского с теорией *остранения*, согласно которой «целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание»[3].

В такой перспективе смысловое кинодвижение, основываясь не на видении, а на узнавании, превращает кино в знаковую систему, но одновременно выводит кинематограф за пределы искусства. «Кинематограф в самой основе своей вне искусства»[4]. «Вне искусства», в понимании Шкловского, оказывается главным образом киноизображение как таковое — как сфера чистого узнавания, некой пустой условности: «Кинолюди и кинодействия, видимые нами на экране, точно так же видятся нами постольку, поскольку они осознаются. <...> Люди, движущиеся на экране, — своеобразные иероглифы. Это не кинообразы, а кинослова, кинопонятия. <...> обозначение движения и есть превращение кинообраза в киноиероглиф»[5].

Введение фильма в эстетическую область осуществляется Шкловским на основе резкого смещения акцента с киноизображения на кино-

---

[1] *Шкловский В.* Литература и кинематограф. Берлин, 1923. С. 25.

[2] Там же. С. 24.

[3] *Шкловский В.* О теории прозы. М.; Л., 1925. С. 12.

[4] *Шкловский В.* Литература и кинематограф С. 25. Такая позиция парадоксально сближает Шкловского не только с лефовской идеологией, но и с тем направлением киномысли 1900—1910-х годов, которое отлучало кинематограф от сонма искусств в силу его механической, «научной» природы. Такого рода традиционная аргументация характерна для Эйхенбаума, занимавшего, правда, в этом вопросе компромиссную позицию: «Кино, вообще, не особое искусство, как и радио. Кино — техническое изобретение, открывшее целый ряд новых возможностей для актера, режиссера и писателя» (*Эйхенбаум Б.* Слово и кино // Кино. 1926. № 10). Отрицание художественной природы кинематографа относительно логично выводится из системы взглядов Шкловского, но плохо согласуется с киноэстетикой Эйхенбаума.

[5] *Шкловский В.* За 60 лет. Работы о кино. М., 1985. С. 34.

сюжет. Для этой процедуры «смысловое движение» переводится в категории «смыслового поступка» и шире — сюжета. Но главной проблемой и в дальнейшем остается изначальный парадокс: чтобы стать искусством, «кино нуждается в накапливании условностей»[1], но одновременно должно преодолевать свою изначальную знаковость, условность, приближаться к «видению»: «...человеческая мысль переплеснет через предел, поставленный ей теорией пределов, научится мыслить процессами и снова воспримет мир как непрерывность. Тогда не будет кино»[2]. Движение к остраняющему видению как движение к искусству в пределе приводит к исчезновению кинематографа. В сфере слова вопрос решался проще: знаковость здесь задана изначально, вопрос о полном ее преодолении не стоит, остранение, таким образом, не включается в некий порочный круг. Противоречие между видением и узнаванием так и не было окончательно разрешено Шкловским и в дальнейшем.

Тынянов обратился к той же проблематике в 1927 году в работе «Об основах кино». Очевидно, что он опирался на идеи Шкловского, хотя и дал им иное толкование. Связь со Шкловским зафиксирована в сохранившейся терминологии последнего — «смысловая вещь», «смысловое движение». Однако речь идет вовсе не о бергсоновском синтезировании движения из неподвижных фотограмм, а о соотнесении «вещей» внутри кадра и между кадрами. Для Шкловского в кино вообще нет «видимой вещи», Тынянов же принимает термин Балаша «видимая вещь», «видимый человек» для обозначения дознаковой стадии киноизображения. Но затем «видимые вещи» подвергаются стилистической обработке через ракурс, освещение, перспективу и главным образом композицию кадра. Эти стилевые приемы «преображают видимый мир»[3]. Кино дает «сотни разнородных ракурсов и освещений, а стало быть, сотни разных соотношений между человеком и вещью и вещами между собой — сотни различных "мест"»[4]. «Видимая вещь» превращается в «смысловую вещь», включаясь в эти разнообразные соотношения. Отсюда параллель с литературной метонимией и метафорой, в основе которых лежат соотношения между частью и целым или между «вещами» внутри парадигмы. Любое движение для Тынянова — это стилистический фактор, порождающий киносемантику, именно потому, что оно трансформирует отношения «видимых вещей», превращает их в «смысловые вещи». «Движение в кино существует либо как *мотивировка ракурса* точкой зрения движущегося человека, либо как *характеристика* человека (жест), либо как *изменение соотношения* между людьми и вещами: приближение и отдаление от человека (вещи) определенных людей и вещей, т.е. движение в кино су-

[1] *Шкловский В.* За 60 лет. Работы о кино. С. 31.
[2] *Шкловский В.* Литература и кинематограф. С. 26.
[3] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 330.
[4] Там же. С. 331.

ществует не само по себе, а как некоторый смысловой знак. Поэтому вне смысловой функции движение внутри кадра вовсе не необходимо»[1].

Эта точка зрения ляжет позднее в основу киноконцепции Романа Якобсона, еще более последовательно спроецировавшего процесс первичного семиоза в кино на модели метонимии и метафоры[2]. Тынянову эффективнее, чем Шкловскому, удалось приблизить кинопроблематику к концепции опоязовской филологии, введя в сердцевину киносемантики проблему отношения к материалу. Для Тынянова материал кино становился знаковым именно через подключение к нему *отношения* (или соотношения в широком смысле) и механизмов дифференциации.

К 1928 году позиция Шкловского (возможно, под влиянием Тынянова) становится более гибкой. Так, он с оговорками фиксирует становление отношения к материалу в «Генеральной линии» Эйзенштейна[3], но полностью отказаться от своей догматики не решается. В том же году он выступает с откровенно антитыняновской декларацией: «Формулирую: в кинематографическом произведении отношение между снимаемым предметом и кадром пока постоянное»[4], — тем самым повторяя свои предшествующие утверждения: «Первоначальный кинематографический материал неизменен, в нем нет художественного поступка»[5].

Акцент на смысловое движение в кино как на постоянные развитие и смену отношений, выполняющих дифференциальную функцию, сближает концепцию Тынянова с современной лингвистикой. Однако стройность «лингвоцентрической» концепции Тынянова достигается за счет гиперсистематизации кинематографического текста. «Видимая вещь» становится «смысловой» при условии «единства ракурса и света»[6]. «Всякое стилистическое средство является в то же время и смысловым фактором. При одном условии — если стиль организован, если ракурс и свет не случайны, а являются системой»[7], — отмечал Тынянов. Смысловое соотнесение элементов возможно лишь внутри системы; асистемность, нестыкуемость различных ракурсов или типов освещения блокировала становление киносемантики. Отсюда и характерная аналогия кино со стихом как максимально системным словесным текстом.

---

[1] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 332.

[2] *Якобсон Р.* Конец кино? // Строение фильма. М., 1984. С. 26—27. Якобсон вспоминал: «...Я был поражен статьями Эйхенбаума и Тынянова (о кино. — *М.Я.*), при том, что первый вызывал у меня множество возражений. <...>. статьи Шкловского о кино мне не нравились, я находил их очень поверхностными» (*Jakobson R.* Entretien sur le cinéma avec A. Aprà et L. Faccini // Cinema: Théorie, lectures. Paris, 1978. P. 67).

[3] *Шкловский В.* За 60 лет. С. 111—113.

[4] Там же. С. 338.

[5] Там же. С. 103.

[6] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 331.

[7] Там же. С. 331—332.

Эйхенбаум, во многом разделяя воззрения Тынянова на кинематограф, попытался уклониться от императива гиперсистематизации. «Вещь» на экране у него может значить вне системы и отношений. Характерны следующие осторожные высказывания Эйхенбаума, не согласующиеся с пафосом тыняновской концепции: «зритель, не зная целого, всматривается в детали, улавливая сначала только их фотогению и предметное значение»[1]. Или: «Отдельно семантика кадра как такового выступает редко, но некоторые детали в композиции кадров, связанные именно с фотогенией, имеют иногда самостоятельное семантическое значение»[2]. Чрезвычайно показательно само по себе обращение Эйхенбаума к понятию *фотогении*, предложенному Деллюком и дискредитированному в советском киноведении к 1927 году[3]. Не признавал его и Тынянов: «Предметы не фотогеничны сами по себе, такими их делает ракурс и свет. Поэтому и вообще понятие "фотогении" должно уступить место понятию "киногении"»[4].

Напомним, что ракурс и свет для Тынянова — факторы унификации видимых вещей и установления соотношений. Они же, но совсем иначе, играют ключевую роль в процессе выявления фотогеничности мира, как он был осмыслен французской кинотеорией 20-х годов. Понятие «фотогении» было введено в обиход Луи Деллюком в 1920 году, но не получило в его работах внятного объяснения. Жан Эпштейн, предпринявший наиболее глубокое исследование этого явления, давал ему следующее определение: «Я называю фотогеническим всякий аспект вещей, существ и душ, умножающий свое нравственное качество через кинематографическое воспроизведение. Всякий же аспект, не получающий усиления в кинематографическом воспроизведении, не является фотогеническим и не относится к киноискусству»[5]. Понятие «умножение морального качества» остается у Эпштейна чрезвычайно размытым. Речь идет о какой-то неясной семантической «прибавке», получаемой видимой вещью на экране. Эта прибавка возникает из движения на экране, понимаемого почти в тыняновском ключе — не как абсолютное движение, но как переструктурирование пространственно-временного континуума. С другой стороны, и это особенно важно, семантическая «прибавка» фотогении проникает в вещь в силу того, что кино является языком: «Кино — это язык, и, как все языки, оно анимистично, то есть придает

[1] *Эйхенбаум Б.* Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Л.; М., 1927. С. 41.

[2] Там же. С. 103.

[3] Характерна позиция В. Перцова: «Истинно кинематографическое заключено в преодолении материала режиссерской волей, а не скрыто в самом материале как его неотъемлемое свойство, как его фотогения. Нам нужно отказаться от этого термина и от этой теории» (*Перцов В.* Миф о фотогении // Кинофронт. 1926. № 2/3 (5/6). С. 6).

[4] *Тынянов Ю.Н.* Указ. соч. С. 331.

[5] *Epstein J.* Ecrits sur le cinéma. Paris, 1974. T. 1. P. 137.

видимость жизни всем тем объектам, на которые указывает. <...> Эти жизни не имеют ничего общего с человеческой жизнью. Эти жизни похожи на жизни амулетов, талисманов...»[1]

Анимация вещи придает ей индивидуальную физиономию, делает ее «личностью». Личностность, индивидуальность вещи постулируются Эпштейном как важнейшее свойство фотогении. «Крупный план глаза — это больше не вообще глаз, но некий глаз»[2], — пишет он. Индивидуация, создаваемая языковым анимизмом, идет параллельно нарастанию семантического потенциала вещи и тесно с ним связана. По мнению Эпштейна, кино становится языком в силу особого функционирования оптики, по своим свойствам дублирующей психические механизмы восприятия и понимания: «Кино психично. Оно представляет нам квинтэссенцию, дважды продистиллированный продукт. Мой глаз дает мне идею формы. На пленке также зафиксирована идея формы, идея, записанная вне моего сознания, идея без сознания, латентная, тайная, но магическая; с экрана я получаю идею идей, идею моего глаза, извлеченную из идеи объектива, и столь гибка эта алгебра, что можно назвать эту идею корнем квадратным из идеи»[3].

Таким образом, через понятие фотогении Эпштейн по-своему решает дилемму Шкловского. По сути дела, им снимается оппозиция «видимое—узнаваемое», «индивидуальное—знаковое». Знаковость вещи на экране, согласно Эпштейну, приводит к усилению ее индивидуальности (видимого аспекта), но усиление видимого, дистиллируясь в объективе, умножает знаковость: возникает платоническая «идея идеи», «квадратный корень идеи».

Между тем киносемантика Эпштейна чрезвычайно далека от лингвистики соссюровского типа. Значение тут никак не связано с системностью, дифференциальностью и «соотношениями» — оно возникает как бы изнутри самой вещи, помещенной в силовое поле оптики. По своей сути концепция Эпштейна относится к старой европейской традиции изучения так называемого «природного языка» (natural language)[4]. Для этой традиции характерно приписывание какого-то смутного имманентного значения самой «вещи» — значения, постигаемого интуитивно. Это значение универсально, относится к свойствам некоего «визуального эсперанто» и, по выражению Мишеля Мари, «не нуждается в переводе, оно понятно всем

[1] *Epstein J.* Ecrits sur le cinéma. Paris, 1974. T. 1. P. 140.

[2] Ibid. P. 91.

[3] Ibid.

[4] Отсутствие этой традиции в России, возможно, обусловило специфику развития отечественной киномысли, быстро преодолевшей «фотогенический» и «физиогномический» этапы и постулировавшей монтаж в качестве основного механизма киносемантики. О физиогномическом направлении в киномысли 1920-х годов см.: *Ямпольский М.* Видимый мир. М., 1993. С. 178—196.

и позволяет обрести что-то вроде "естественного" состояния языка, предшествующего языковой произвольности»[1]. Ричард Абель определил фотогению как «свободно парящее означающее»[2].

Среди опоязовцев лишь Эйхенбаум с оговорками принимает полумистическую (Эпштейн в какой-то момент прямо пишет о киномистике) концепцию значения, развернутую в теории фотогении. Эйхенбаум пишет о том, что в основе киностилистики (и киносемантики) лежат неясные (природные) значения, разлитые в предметном мире: «Основу киносемантики составляет тот запас мимической и жестовой выразительности, который усваивается нами в обиходе и потому "непосредственно" понятен на экране»[3]. При этом мимика и жест здесь выступают в широком физиогномическом смысле. Задача кинематографа как искусства — придать определенность этому слишком неопределенному смысловому ферменту: «Использованием этого фермента для превращения его в "выразительность" организуется искусство как социальное явление, как особого рода "язык"»[4]. Эйхенбаум определяет этот первичный семантический «фермент» как *заумь*. Заумь превращается в киноязык, подвергаясь обработке стилевыми приемами — светотенью, ракурсом, съемкой вне фокуса и т.д. «Использованная как "выразительность", фотогения превращается в "язык" мимики, жестов, вещей, ракурсов, планов и пр., являющихся основой киностилистики»[5]. Решение Эйхенбаума не лишено противоречивости. Киноязык является языком, с одной стороны, мимики, вещей, т.е. основывается на первичной знаковости мира (фотогении), с другой стороны — это язык ракурсов и планов, т.е. стилевых приемов. Окончательное оформление киноязыка осуществляется помещением фотогенического элемента в контекст и основывается на монтаже.

Обращение к иррациональной с точки зрения передовой теории того времени концепции фотогении ставит киномысль Эйхенбаума в двойственное положение. С одной стороны, оно накладывает на взгляды Эйхенбаума печать романтического архаизма, с другой — позволяет решить те проблемы, которые оказались не под силу Шкловскому и Тынянову. Вещь на экране сохраняет какие-то первичные значения — отсюда возможность хотя бы отчасти обойти стороной проблему начального семиозиса. Фотография может описываться как своеобразное слово: «Отдельный фотографический снимок — это своего рода "словарное" оторванное кинослово»[6]. «Словарность» сфотографированной вещи позволяет построить эффективную гипотезу о характере чтения кинотекста, осуществ-

---

[1] *Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M.* Esthétique de film. Paris, 1983. P. 112.
[2] *Abel R.* French Cinema. The First Wave. 1915—1929. Princeton, 1984. P. 292.
[3] *Эйхенбаум Б.* Проблемы киностилистики. С. 47.
[4] Там же. С. 16.
[5] Там же. С. 17.
[6] Там же. С. 48.

ляемого на основе внутренней речи, в которой изображение постоянно «вербализуется». Эта вербализация осуществляется, однако, только под воздействием монтажной цепочки; но и до монтажа, до всякой системы отношений в изображении разлита заумь, неясный, многозначный смысл, так или иначе выводящий и на теорию колеблющихся признаков значения у Тынянова, и на теорию остранения Шкловского:

«Фотогения — это и есть "заумная" сущность кино. <...> Мы наблюдаем ее на экране вне всякой связи с сюжетом — в лицах, в предметах, в пейзаже. Мы заново видим вещи и ощущаем их как незнакомые»[1]. Ни Шкловскому, ни Тынянову не удалось органично включить эти их концепции в состав кинотеории. За счет обращения к фотогении эйхенбаумовская теория предстает одновременно и как самая опоязовская по своей сути, и как наиболее еретическая.

Поскольку аналогия фотогении и зауми стоит в центре эйхенбаумовской киносемантики, она нуждается в специальном рассмотрении. Интерпретация зауми в квазикинематографических пространственных терминах восходит к Хлебникову, для которого «простые тела языка — звуки азбуки — суть имена разных видов пространства»[2]. В «Разложении слова» (1915—1916) Хлебников интерпретировал различные звуки как указатели своего рода динамической геометрии. Движение точек и тел по отношению к плоскостям систематически описывалось им через метафору светового луча[3]. Семантический механизм зауми понимался им как способ индивидуализации смыслов в пространственных образах. Правда, у Хлебникова эти образы носят абстрактно-отвлеченный, почти математический характер. Примечательно, что Шкловский, со ссылкой на работу А. Л. Погодина «Язык как творчество», указывал на алгебраизм мышления как на одно из препятствий, стоящих на пути индивидуального видения[4], и в этом контексте отмечал «алгебраичность кинематографии»[5] (ср. с алгебраизмом кино у Эпштейна).

Однако тот же Погодин, чья концепция внутренней речи безусловно повлияла на Эйхенбаума, указывал: «слово связывается с образом в обычных условиях нашей умственной жизни (т.е. без усилий вызывать образ) не само собой, а только в своем "случайном" (казуальном) значении»[6]. В этом свойстве образного мышления Погодин видел его несводимость к кинематографу, дающему логическую, последовательную цепочку событий[7]. Установленная Эйхенбаумом связь между фотогенией и

---

[1] *Эйхенбаум Б.* Проблемы киностилистики. С. 17.

[2] *Хлебников В.* Собрание произведений. Л., 1933. Т. 5. С. 219.

[3] Там же. С. 198—202.

[4] *Шкловский В.* О теории прозы. С. 11.

[5] *Шкловский В.* За 60 лет. С. 342.

[6] *Погодин А.Л.* Язык как творчество // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1913. Т. 4. С. 327.

[7] Там же.

заумью, однако, позволяет соотнести кино с образным мышлением, мышлением казуальными образами вне логической цепочки развертывающихся на экране событий.

Размышляя о заумном слове «Любландия», О. Брик писал: «реальность, обозначенная словом "Любландия", — неповторима, единична, только в нем, в Маяковском, в данный творческий момент существующая: ее нельзя обобщить. Мгновенно вспыхнувшее и озарившее эту реальность слово нельзя сделать расхожим словом. Любландия — это не страна любви»[1]. Но именно таким и оказывается парадоксальное фотогеническое значение вещи на экране, превращающейся в знак, но знак абсолютной предметной индивидуальности. Заумный механизм кинематографа позволяет преодолеть опоязовскую дихотомию между стертым словом и видимым образом, между обыденным и поэтическим языком.

Императив смысловой индивидуации фундаментален для зауми. Д. Мицкевич справедливо указывает, что такой классический заумный текст, как «Заклятие смехом» Хлебникова, строится как постоянное движение в семантическом поле слова, реализуемое через «морфологические смены вокруг одного и того же корня»[2]. В этой перспективе заумь работает как динамический уточнитель многозначного корневого смысла. Это морфологическое движение вокруг корня может быть уподоблено кинематографической смене ракурсов.

Проблематику многоаспектного представления вещи актуализировал в 1900—1910-е годы Гуссерль, который указывал, что мы воспринимаем вещь иначе, чем видим ее, так как мы воспринимаем ее в плоскости определенного «горизонта» восприятия, который всегда шире того частного аспекта видения, который непосредственно дается наблюдателю. Восприятие позволяет нам иметь дело со всей вещью, в то время как видению предстает лишь некий частный, неполный ее облик. «Если я, к примеру, выбираю в качестве темы описания восприятие этой игральной кости, то в чистой рефлексии я вижу, что *эта* кость как предметное единство непрерывно дана в сложном и изменчивом многообразии способов явления, которые определенным образом принадлежат этому восприятию»[3], — писал Гуссерль, суммируя свои наблюдения в 1929 году. По его мнению, каждая вещь постоянно воспринимается вновь, и этот поток непрекращающегося восприятия либо подтверждает идентичность, тождество предмета, либо обнаруживает, что он не является самим собой. Этот процесс синтеза и есть способ первичного семиозиса, чрезвычайно близ-

[1] *Брик О.* О Хлебникове // День поэзии. М., 1978. С. 231.

[2] *Mickiewicz D.* Semantic Functions in «Zaum'» // Russian Literature. 1984. T. XV. P. 365.

[3] *Гуссерль Э.* Картезианские размышления // Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. Минск; М., 2000. С. 371.

кий идее фотогенической зауми как накопления частных аспектов зрения в некоем синтезе.

Русский феноменолог Густав Шпет обратился к этой проблематике в 1927 году (тогда же, когда Эйхенбаум напечатал свое эссе о кино) в близком ОПОЯЗу контексте «внутренней формы слова». Шпет различал вещь и предмет как некий идеальный синтез различных аспектов вещи, ориентированный (в понятии) в сторону некоего сообщения, высказывания: «*Предмет* по отношению к вещам может рассматриваться, в его идеальности, как некоторое формальное единство, господствующее прежде всего над некоторым формальным же многообразием, а затем, через посредство последнего, и над эмпирическим чувственным многообразием вещей, как по их видам, так и индивидуально»[1]. Смысл, по мнению Шпета, возникает в процессе отбора отдельных признаков из предметного содержания. Возникающая логическая конфигурация и есть «внутренняя форма»[2] слова, по существу, некая «смысловая вещь».

В кинематографе такого рода синтез аспектов в некое идеальное предметное целое мог осуществляться с помощью особого типа монтажа, основанного на накоплении различных аспектов вещи. Такой «заумный» монтажный прием особенно интересовал Эйзенштейна, который уже в 1924 году рефлексировал по поводу связи семантики предмета и точки зрения на него. «...Каждый элемент может быть наивыгоднейше подан с одной лишь точки зрения, отличной от куска, предшествующего крупному плану. <...> Никакой сюжетной "оправданности" выбора точки зрения или источников света не нужно»[3].

В 1927 году — тогда же, когда выступили со своими исследованиями и Шпет и Эйхенбаум, — Эйзенштейн реализует в «Октябре» странную, почти «феноменологическую» хореографию ракурсов вокруг одного объекта. Я имею в виду сцену свержения статуи (ср. с анимизирующим характером фотогении у Эпштейна). Не это ли дало Эйзенштейну основание говорить о «частичной зауми "Октября"»[4]?

---

[1] *Шпет Г.* Внутренняя форма слова. М., 1927. С. 99.

[2] Шпет так характеризует «внутреннюю форму»: «Имеется в виду не само по себе понятие, как такое, словесно данное, но и не отвлеченное мыслимое содержание, хотя бы принятое и отобранное, как форма по отношению к предметно сущему содержанию, а некоторое, в нем запечатленное, как его *формальный* момент, *правило* его "образования", "формирования". Это правило есть не что иное, как прием, метод и принцип *отбора*...» (Там же. С. 103).

[3] *Эйзенштейн С.М.* Монтаж киноаттракционов // Из творческого наследия С.М. Эйзенштейна. М., 1985. С. 17.

[4] *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения: В 6 т. М., 1968. Т. 5. С. 35. Начало «Октября» представляет в 69 монтажных планах свержение статуи Александра III. Статуя в этом эпизоде дается в десятках различных ресурсов, практически не повторяющих один другой; ночные съемки без всякой мотивировки сменяются дневными. Попытка отыскать систему в этом «заумном» эпизоде была предпринята в книге: *Sorlin P., Ropars M.C.* Octobre. Ecriture et idéologie. Paris, 1976. P. 27—85.

Таким образом, движение, положенное в основу фотогении Эпштейном, выступает и как фактор семантизации зауми. А. Крученых, с 1925 года писавший о связи зауми и кино, видел эту связь в движении, понятом как скорость напластования смыслов: «Когда в предложении ненужные (конструктивно) слова выброшены или грамматическое построение сломано во имя большей быстроты, — образы скачут, ум не успевает за фантазией и действием, — кинообраз.

Сдвиговая конструкция слова — когда выброшены (с выжатой серединой) или перемещены некоторые буквы, — кинослово, заумный язык»[1]. Шкловский, как было указано, видевший в заумной алгебраичности кино его противоположность поэтическому языку, неожиданно почти повторяет Крученых: «Многозначность поэтического образа и неопределенный ореол, которые ему свойственны, способность одновременного осмысливания различными способами достигаются быстрой сменой кадров, которые не успевают стать реальными»[2].

«Неопределенный ореол» — что-то сходное с фотогенической заумью: «одновременное осмысливание различными способами» — все то же движение в семантическом поле, своего рода «смена ракурсов». Правда, Шкловский избегает понятий «заумь» и «фотогения», которыми оперирует Эйхенбаум.

Вопрос о первичном семиозисе в кинематографе решался тремя виднейшими представителями ОПОЯЗа по-разному, иногда с прямо противоположных позиций. Это различие подходов к одной из основных проблем киномысли требует корректив в оценке кинотеории ОПОЯЗа как единого целого. В своих фундаментальных семиотических предпосылках такая единая теория так и не сложилась, хотя тенденция к сближению различных позиций наблюдалась (запоздалое признание Шкловским отношения к материалу в кинематографе или отмеченное у него же скрытое признание фотогенического элемента).

Теоретическая общность опоязовской киномысли начиналась за порогом смутного понятия «смысловой вещи», без которого не обошелся ни один из теоретиков (сколь бы различно ни объяснял каждый из них генезис значения в кино). Сегодня для нас существенно не только это различие в подходах, но и сам характер решаемой проблемы. Как бы ни разгадывалась загадка возникновения на экране той самой неуловимой «семантической прибавки», существо ее и поныне ускользает от дефиниции. Как определить, где проходит грань между «видимой» и «смысловой» вещью?

Постоянство, с которым фотогеническая проблема возникает в кинотеории на протяжении всей ее короткой истории, весьма показатель-

[1] *Крученых А.* Фонетика театра. М., 1925. С. 9—10.
[2] *Шкловский В.* За 60 лет. С. 37.

но. Фотогения так или иначе маячит и за «языком самой действительности» Пазолини, и за смутным «третьим смыслом» Барта. Возникает вопрос: можно ли вообще обойти проблему «заумной семантики» в кино при построении семантической модели кинематографа? История опоязовской киномысли, сознательно отталкивавшейся от мистицизма фотогенических концепций, показывает, что «заумная стадия» почти неизбежна при описании кинематографического семиозиса. Вопрос может быть сформулирован и иначе: поддается ли в принципе изобразительная «заумь» описанию в рациональных словесных терминах научного знания?

1988

ПЛАТОНОВ, ПРОЧИТАННЫЙ СОКУРОВЫМ

В более ранних «семиотических» работах, ориентированных на поиск киноязыка, я придавал принципиальное значение оппозиции субъективного и объективного видения в фильме, которая может пониматься либо как развитие лингвистической оппозиции субъекта и предиката, либо как аналог оппозиции дискурса и повествования. Поскольку семиотическое понимание языка невозможно без выявления оппозиций, субъективное и объективное видение оказывались в центре всего теоретического проекта. Субъективное зрение идентифицировалось в фильме с видением персонажа, а объективное — с видением безличного рассказчика, неперсонифицируемой камеры.

Анализ этих структур и связанные с ним трудности привлекли мое внимание к проблеме сказа, в том числе орнаментального сказа. Сказ ведется от первого лица. Его несомненным мастером был, например, Лесков. Историки литературы, в частности Эйхенбаум, отметили появление орнаментального сказа в романе 1920-х годов. «Орнаментальный сказ», сохраняя признаки присутствия живого устного слова, устраняет фигуру рассказчика. Таким образом, ясная оппозиция субъективного и объективного перестает функционировать. «Объективное» описание окрашивается в субъективные тона, но модальность наррации перестает подчиняться правилам бинарности. Примером такого повествования в литературе был Платонов. Работа над дебютом Александра Сокурова в игровом кино, экранизацией рассказа Платонова «Река Потудань», убедила меня в том, что молодой режиссер предпринял попытку перенести «орнаментальный сказ» в кино, иными словами, разрушить ясность оппозиции между субъективным и объективным. Речь шла не просто о формальном эксперименте, но о критике самой концепции киноязыка, какой она складывалась в определенном семиотическом русле, к которому я ранее примыкал. Разрушение фундаментальной оппозиции субъективного и объективного (которой посвящен ряд моих семиотических эссе) оставляло мало места для концепции киноязыка как такового. Отсюда особый для меня теоретический интерес этого фильма. Вывод, к которому я пришел, а именно что фильм Сокурова стремится к «преодолению чисто повествовательных структур классического киноязыка», имел существенное значение для моего последующего отхода от семиотики.

Фильм Александра Сокурова «Одинокий голос человека» (1978) — одна из наиболее удачных попыток экранизации прозы Платонова. В его основе лежит рассказ «Река Потудань». Произведение Сокурова отмечено удивительной интонационной близостью платоновскому первоисточни-

ку, оно оставляет ощущение чрезвычайно адекватной передачи духа рассказа и даже, что самое удивительное, платоновского языка.

Проза Платонова представляет особые трудности для переноса на экран. В значительной мере это объясняется тем, что творчество Платонова тесно связано со своеобразно преломленной сказовой традицией, в то время как повествовательная система традиционного кинематографа ориентирована на романную форму. Б.М. Эйхенбаум заметил, что с середины XVIII и особенно в XIX веке роман эволюционирует в сторону особой синкретической формы, для которой типично «широкое пользование описаниями и характеристиками, с одной стороны, и диалогами, с другой»[1]. Такой роман, создавая иллюзию сценического действия, порывает с живым повествованием, словом рассказчика, все больше приближаясь к безличному по своим характеристикам кинематографическому повествованию. По наблюдению Эйхенбаума, «сюжетные элементы романа все больше и больше переходят на роль сценариев для кино — факт очень характерный, поскольку он свидетельствует о возможности перевода словесного произведения подобного рода на "немой язык"»[2].

Кинематограф впитывает в себя элементы романной повествовательной системы, стимулируя возвращение литературы к поэтике живого рассказа, имитирующего устную речь, с характерным для нее акцентом на интонацию, разговорную лексику и синтаксис. Эта тенденция становится особенно ощутимой в 1920-е годы, когда многие из активно работающих писателей так или иначе обращаются к сказу, по-разному преобразуя художественные достижения Лескова.

Платонов своеобразно вписывается в сказовую традицию, что неоднократно отмечалось филологами[3]. Одним из лучших на сегодняшний день исследований сказа является эссе Вальтера Беньямина «Рассказчик», посвященное Лескову. Подобно Эйхенбауму, противопоставляя сказ безличному повествованию (в принятой им терминологии — «информации»), Беньямин указывает на некоторые типовые черты сказа, в полной мере обнаруживаемые и в прозе Платонова. Он говорит о связях сказа с эпической историографией, священной историей и сказкой, подчеркивает особую актуальность для него темы смерти и отмечает его «ремесленный характер», противостоящий индустрии «информации»[4]. Особенно сближа-

---

[1] *Эйхенбаум Б.* Лесков и современная проза // Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987. С. 411.

[2] Там же. С. 413

[3] *Бочаров С.* «Вещество существования» (Мир Андрея Платонова) // Бочаров С. О художественных мирах. М., 1985; *Чудакова М.* Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979. С. 114—120.

[4] *Benjamin W.* Der Erzähler. Betrachtungen zum Nicolai Lesskows // Benjamin W. Allegorien kultureller Erfahrung. Leipzig, 1984. S. 380—406. См. также русское издание: *Беньямин В.* Рассказчик. Размышления о творчестве Николая Лескова // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 345—365. (*Прим. ред.*)

ет платоновскую прозу со сказом особое использование слова, причудливое, индивидуальное, далекое от нормативности интонирование. Но это интонирование совсем иного типа, нежели у Лескова. Рассказ Платонова высоко индивидуализирован, но вместе с тем не ведется от первого лица и не имеет персонифицированного рассказчика. Это предельно индивидуализированный рассказ, ведущийся «безличным» автором, который целиком не отделен от персонажей, но и не совпадает с ними. Сам Платонов в «Чевенгуре» определяет своего рассказчика как «мертвого брата», или «маленького зрителя»: «Но в человеке еще живет маленький зритель — он не участвует ни в поступках, ни в страдании — он всегда хладнокровен и одинаков. <...> Пока Дванов в беспамятстве ехал и шел, этот зритель в нем все видел, хотя ни разу не предупредил и не помог. Он жил параллельно Дванову, но Двановым не был»[1]. Этот «параллельный» свидетель как раз и занимает неопределенную позицию платоновского повествователя, совмещающего индивидуальность сказа с отстраненностью стороннего наблюдателя.

В терминологии Эйхенбаума такое повествование можно назвать «орнаментальным сказом», в котором «сохраняются следы фольклорной основы и сказовой интонации, но рассказчика как такового, собственно, нет»[2]. Нарушающее норму слово без персонифицированного рассказчика придает платоновскому тексту некую неуловимую двойственность, отражающуюся и в зыбкости смыслов. Голос рассказчика осязаем, интонация обладает материальной выразительностью, где-то вне текста мерцает почти физически реконструируемый облик повествователя — наивного, часто равнодушного и одновременно сентиментального полуграмотного книжника, но самого рассказчика нет, он как бы сливается с автором, впрочем, никогда не превращаясь в него до конца. М. Чудакова, тонко ощутившая эту двойственность платоновской прозы, формулирует ее в следующих категориях: «... в прозе Платонова перед нами речь, несомненно, книжная, но переложенная наново. Это речь тех, кто "говорят, как пишут", — речь самоучки, получающего книжное знание, не поддержанное живой средой. Книжная речь перестраивается и получает функцию просторечия, но просторечия, лабораторно созданного»[3]. Но эта смесь книжно-письменной речи с устной и есть выражение двойственности «я» платоновской прозы, где книжное, романное, безличное находится в неустойчивом балансе с устным, сказовым, личным.

Кинематографическая адаптация рассказов Платонова ставит исключительно сложную задачу передачи на экране этой противоречивой смеси личного и безличного, индивидуального и отстраненного, абстрактного. Как показывают рабочие дневники Сокурова, уже при первом

[1] *Платонов А.* Чевенгур // Платонов А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1998. Т. 2. С. 77.
[2] *Эйхенбаум Б.* Указ. соч. С. 421.
[3] *Чудакова М.* Указ. соч. С. 120.

подходе к материалу данная проблема ощущалась очень остро. Первоначально пути ее разрешения намечались с помощью введения в фильм некоторой абстрактно персонифицированной точки зрения: «Никита или Люба могут где-то однажды почувствовать посторонний взгляд, камеру и отреагировать на нее удивленно, обеспокоенно. <...> Затем, когда "опасность" проходит, их обычное прерванное действие, общение вновь восстанавливается»[1]. Намечались поиски и иных подходов. Режиссер обращает внимание на мотив наблюдателя у Золя и записывает: «Наблюдатель и наблюдаемый объект в одном времени, но все же они каждый в своем времени». Идет поиск единства субъекта и объекта текста и их одновременной разобщенности. Возникает даже идея ввести в фильм персонаж автора: «Может быть, ввести в фильм линию автора, буквально введя его в кадр».

Но все эти способы создания двойственности точки зрения постепенно отметаются как слишком примитивные, создающие не столько сложное ощущение баланса, сколько интеллектуальную игру, в крайнем случае — запутанный лабиринт взглядов. Вместо накопления в фильме планов, идентифицируемых с различными точками зрения, режиссер выбирает иной путь — постепенного размывания локализуемости точек зрения. Фильм превращается в своеобразное описание медленного погружения в смутный мир потерянного «я», путешествие внутрь платоновского универсума.

Сам мотив погружения, выхода в иной мир занимает в фильме существенное место. После короткого пролога, в самом начале фильма, мы видим красноармейца Никиту Фирсова, возвращающегося с войны домой. Он шагает «по взгорью, что далеко простерто над рекою Потудань»[2]. Общие планы бескрайних русских просторов вполне согласуются с духом неторопливого эпического зачина рассказа. Затем мы видим поясной план Фирсова на фоне пейзажа[3]. Никита медленно закрывает глаза. Черная проклейка. И красноармеец вновь появляется на общем плане в пейзаже, он снимает и откидывает шинель и вдруг прыгает с откоса вниз, исчезая из поля нашего зрения. И лишь после этого возникает изображение родного города героя. Закрытые глаза, выключение внешнего зрения проходят че-

---

[1] Пользуюсь случаем выразить благодарность А. Сокурову, предоставившему в мое распоряжение подготовительные материалы к фильму и разрешившему использовать их в данной статье.

[2] Произведения А. Платонова, если это специально не оговорено, цитируются по изданию: *Платонов А.* Избранное. М., 1966.

[3] План фронтально изображенного героя в нижней части кадра на фоне пейзажа появляется и в других фильмах Сокурова. Особенно значимо — в «Днях затмения». В «Одиноком голосе человека» появляется и еще один характерный для Сокурова план: человек, стоящий спиной к окну, закидывает голову назад и долго смотрит в окно на природу (повторен в «Спаси и сохрани»). Эти особо скомпонованные кадры вводятся режиссером в кульминационные моменты действия и в «лексиконе» Сокурова обозначают «момент истины» наедине с природой.

рез весь текст фильма, сигнализируя перевод повествования в какой-то внутренний регистр. Показательно, что в фильме практически нет субъективных планов, и единственно по-настоящему «субъективные» только эти черные проклейки, — по существу, планы негативного видения. В фильме черные проклейки возникают множество раз. Вторично, когда Люба приглашает Никиту в дом и возится с замком. Фирсов сидит рядом на корточках, закрывает глаза. Черная проклейка, и вновь — общий план Никиты и Любы, открывающей замок. Проклейка, по существу, выпадает из времени, останавливает, ударом вклинивая черноту, неторопливое повествование. В трех случаях, как и в начале, чернота соседствует с прыжком, что связывает проклейки с резким переходом в иное измерение, иной мир.

В фильм введен эпизод из повести Платонова «Происхождение мастера», где «рыбак с озера Мутево» топится, чтобы «пожить в смерти», «посмотреть, что там есть». В фильме топится служащий загса, регистрировавший брак Никиты и Любы, в уста его вложены слова рыбака из «Происхождения мастера». За прыжком в воду сейчас же следует черная проклейка: так выглядит смерть. И, наконец, черный кадр возникает в конце фильма, когда герой возвращается из города к Любе. Показательно, что после возвращения мы ни разу не видим героев в кадре, только слышим их голоса. В кадре появляется знакомое окно Любиного дома, камера отъезжает. Мелькает черный план, разрубающий время и окончательно переводящий повествование в некую метафорическую плоскость. Появляются красные туши коров — фрагмент тифозного бреда Никиты, — и вскоре из воды выныривает «утопленник». Тем самым черный план окончательно закрепляется за мотивом смерти и путешествия в иной мир.

Прыжки в инобытие и черные проклейки появляются в особо значимых местах фильма, они систематически обозначают границу определенного пространства и вход в иной мир. Первый раз они предшествуют возвращению Никиты в родной город, второй раз — его входу в дом Любы, затем обозначают уход от Любы в чужой город и, наконец, — возвращение к ней. Но эта смена пространства действия, полностью мотивированная платоновским сюжетом, дается и как метафизическая смена состояний мира, своеобразное погружение в смерть. Характерно, что финальное соединение возлюбленных осуществляется бестелесными голосами в фонограмме, душами, обитающими в заброшенном жилище, — длинный план в конце фильма показывает траву, проросшую сквозь пол Любиного дома. Герои соединяются в смерти, хотя нигде об этом не сказано впрямую.

Вообще все этапы соединения Никиты и Любы одновременно прочитываются и как приближение к гибели (герой проводится через горячку тифа, смерть Жени — Любиной подруги и т.д.). Но особенно это давление смерти ощутимо в сцене бракосочетания. Оно происходит в разрушенной церкви, служащий загса физически похож на покойника (он же позже «ныряет в смерть»). В глубине маячит странный черный монах, так-

же возникающий на ключевых рубежах рассказа: при входе Никиты в город, в момент Никитиного ухода от Любы, в странном адском карьере, из расщелин которого клубится зловещий дым.

Итак, перед нами история погружения в любовь и смерть, данная как история погружения в субъективность, в инобытие, в темноту иного зрения. Но существенно то, что нарастание субъективности видения, идущее пластами (каждый новый пласт — все большее погружение в ничто), вовсе не сопровождается субъективизацией фильмического видения. Камера в большинстве эпизодов продолжает оставаться подчеркнуто внешним, беспристрастным наблюдателем, старательно избегая сдвига к субъективной точке зрения.

Показательно, как режиссер первоначально планировал снимать прыжок Никиты в начале фильма. Цитирую по режиссерскому сценарию: «Солдат мгновение выжидает, стоя на краю обрыва, потом, оттолкнувшись, прыгает, пролетает мимо камеры вниз, и мы долго не слышим звука приземления. Наконец раздается далекий глухой удар. Пустой край обрыва, небо, медленная панорама с остановкой на фактуре земляного среза обрыва. Камера стоит внизу, и он как бы прыгает на нее. Очень широкий угол для большого удаления. Снять падение рапидом...» Сначала планируется подчеркнутая субъективность точки зрения, нижний ракурс, прыжок на камеру, сменяемый субъективным планом, увиденным глазами упавшего героя, — панорама по небу и срезу обрыва. В фильме мы имеем прямо противоположное решение. Никита закрывает глаза. Чернота. Едва заметный в полумраке прыжок на общем плане, снятый совершенно нейтральной камерой. Точно так же решается и прыжок человека в воду. «Субъективность» задается чернотой, монтажным стыком с проклейкой, но не распространяется на изображение самого прыжка. Конечно, черные проклейки лишь условно можно соотнести с субъективностью. В действительности они не соотносимы ни с каким модусом зрения, так как сигнализируют отсутствие зрения как такового. Такой процедурой Сокуров, однако, находит удачное соответствие платоновскому стилю — то, что указывает на субъективность, передается с нейтральной отчужденностью слепоты. То, что предстает как объективность, по существу, является глубоко лирической картиной индивидуальной бездны. Это кажущееся противоречие, составляющее магию платоновской прозы, в фильме Сокурова выдержано безупречно. Перед нами мучительные движения души в облике холодных и неторопливых картинок быта.

Рассмотрим еще на одном примере то, как Сокуров осуществляет это пламенеющее отчуждение «я» рассказчика. В фильм включено необычно большое количество кадров, как бы совершенно выпадающих из повествования. Среди них важное место занимают, например, статичные изображения домов, улиц, растений, снега в поле, воды и т. д. Повествование движется своим чередом, неожиданно оно останавливается, и в него

вклиниваются такого рода внеповествовательные «виньетки». В киноведении такие «внедиегетические» вставки часто ассоциируются с творчеством японского режиссера Ясудзиро Одзу. Он также часто прерывал повествование в своих фильмах планами пустых комнат, натюрмортов или безлюдных ландшафтов. Кристин Томпсон и Дэвид Бордуэлл назвали эти кадры «промежуточными пространствами»[1], Ноэль Бёрч предложил для них странное поэтическое название, позаимствованное из классической японской поэтики, — «кадры-изголовья» (pillow-shots) по аналогии с макуракотоба — «словами-изголовьями» японской поэзии. «Слова-изголовья» создают параллельность семантических рядов в стихотворении. «Происходит как бы внезапный резкий переход мысли с одного предмета на другой, при этом первое слово, становясь определением, от своего прямого значения тут же отходит»[2]. Бёрч указал на связь «кадров-изголовий» с традицией дзен-буддизма и отметил, что их функционирование опирается на оппозицию кадров с живыми людьми и безлюдных пространств[3].

У Сокурова эти пустые пространства в гораздо большей степени связаны с темой смерти. «Кадры-изголовья» у Сокурова, как правило, представляют не просто безлюдное пространство, но темную вечернюю улицу, заходящее солнце, ночную реку и темную воду или заснеженный луг. В них навязчиво возникают три мотива — ночь, вода и зима. К ним также присоединяется мотив пустого дома. Первоначально эти кадры вклиниваются как некие лирические отступления, носящие орнаментально-элегический характер, и только постепенно осознается их метафорическая эквивалентность черным проклейкам, становящаяся очевидной в конце фильма, когда из повествования окончательно выпадают живые люди и остаются лишь их голоса. «Кадры-изголовья» представляют некое абсолютное зрение из небытия, разумеется, облеченное в гораздо менее радикальную форму, нежели черные кадры.

Пустые пространства акцентируют пространственно-временную противоречивость повествования. Так, в фильме существует путаница с временами года. Знакомство Любы и Никиты происходит летом, но в жаркие летние дни Никита топит печь, точно так же, как топит ее зимой. Перед сценой бракосочетания возникают подряд три внедиегетических кадра. Первый — осенний дождь на аллее, где состоялась первая встреча героев, второй — летний луг и третий — снег на земле. Таким образом, вся эта цепочка не может считаться знаком смены времен года, последовательность сезонов здесь сознательно перепутана. Сцена в загсе происхо-

[1] *Thompson K., Bordwell D.* Space and Narrative in the Films of Ozu // Screen. Summer 1976. Vol. 17. № 2. P. 46—55.

[2] *Воронина И.А.* Поэтика классического японского стиха. М., 1978. С. 109.

[3] *Burch N.* To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema. London, 1979. P. 160—167.

дит, судя по всему, зимой, что отмечено и серией зимних «кадров-изголовий». Однако, когда герои возвращаются из загса в дом, Люба одета в летнее белое платье с короткими рукавами. После неудачной попытки физической близости с Любой Никита уходит из дома и ночью через летний луг идет к реке (мотив ухода из этого мира), но неожиданно оказывается в иссушенном зноем каменистом карьере, и т. д. Хронологическая и пространственная непротиворечивость повествования расшатывается таким образом, чтобы придать происходящему все более очевидный метафорический характер. И «кадры-изголовья», взламывая ход времени и останавливая его, все более решительно переходят в метафорический слой. Зима становится все более ощутимым знаком смерти и, по существу, оказывается эквивалентной ночи.

Этот метафорический ряд плавно перетекает из повествования в пустые эмблематические заставки. Первая встреча с Любой происходит в аллее. Появление Любы подчеркнуто символично. Сокуров монтирует кадр солнца, прорезающего листву, с первым возникновением героини, устанавливая символическую связь между солнцем и Любой. Постепенное учащение зимних и ночных кадров читается как угасание этого символического солнца.

Аллея — место первой встречи — также работает как знак. Она постоянно возникает в диегезисе вне течения повествования, прорезая трагическую историю умирания вспышками первого «солнечного» соединения.

«Кадры-изголовья» не просто вводят в ткань фильма некую абстрактную инстанцию, чье зрение не привязано к течению повествования. Они отсылают к совершенно иной репрезентативной системе, очевидней всего — к живописи[1]. Тем самым в фильм вводится иная текстовая материя, подобно тому как, по наблюдению М. Чудаковой, книжное вводится в устное в произведениях самого Платонова.

Это включение в фильм инородной текстовой материи еще более заметно, когда речь идет о фотографии и хронике, широко используемых Сокуровым. Фотографии возникают в фильме многократно. Они выступают в традиционной для кинематографа функции памяти. Для Платонова тема памяти существенна. Часто его герои лишены прошлого и, по выражению С. Бочарова, живут в бессознательности и в беспамятстве, «силясь не забыть, что живешь»[2]. В «Реке Потудань» есть эпизод, касающийся прошлого Никиты и рассказывающий о том, как он с отцом в детстве посещал дом Любиной матери. Этот эпизод предшествует встрече Никиты и Любы и пронизан ностальгией. Герой подходит к дому Любы: «Но в доме

[1] Связь «кадров-изголовий» с живописной системой отмечал Н. Бёрч. См.: *Burch N.* Op. cit. P. 162.

[2] *Бочаров С.* Указ. соч. С. 256.

было тихо, ничего не известно. Подождав немного, Никита поглядел в щель забора на двор; там росла старая крапива, пустая тропинка вела меж ее зарослями в сарай и три деревянные ступеньки подымались в сени. Должно быть, умерли уже давно и учительница-старушка, и ее дочка Люба, а мальчик ушел добровольцем на войну...» Воспоминания даются Платоновым, как обычно, от третьего лица, они входят в повествование, не нарушая его течения, и связаны с мотивами старой крапивы и пустой тропинки, скорее всего обозначающих беспамятство.

В сценарии Юрия Арабова этот эпизод меняет свое место и модальность. Он возникает как воспоминание Никиты, рассматривающего уснувшую Любу, то есть уже после встречи героев: «Она, не раздеваясь и не смотря на него, залезла под одеяло и положила на глаза косу. А Никита сидел напротив и наблюдал с удивлением, как она дышит... В чистой и богатой комнате у окна сидела девочка и что-то писала за столом». Вспышка памяти вводится кадром Никиты, смотрящего на Любу, и потому как будто подается в регистре субъективного воспоминания. «Как будто», потому что вскоре и сам Никита, увиденный извне, появляется в кадре. Впрочем, эта смена «фокализации» повествования с внутренней на внешнюю типична для эпизодов воспоминаний в кинематографе[1]. «Но вдруг чья-то сильная рука втягивала его в одну из комнат, и Никита пропадал из коридора... Они стояли вместе перед новым домом — молодой Никита и молодой отец». И дальше идет разговор отца и сына, который уговаривает своего родителя жениться на матери Любы. Таким образом, в сценарии воспоминание расчленено на два фрагмента, связанных неожиданным исчезновением Никиты из коридора. Фокализация воспоминания, согласно принятым кинематографическим нормам, меняется с внутренней на внешнюю.

В режиссерском сценарии эпизод сохраняет эти две сцены, но появляется новый мотив. Люба возникает не за письменным столом, она листает альбом с фотографиями, сидя в кресле. Это гимназический альбом Любиного брата. Структура эпизода, сохраняя внутреннюю связь со сценарием, несколько усложняется. Зато в фильме сложность эпизода резко возрастает.

Вводится он черной проклейкой, отсылающей к внутреннему зрению и теме смерти. Люба ложится спать, прикрывая глаза косой. Проклейка. Появляются фотографии. Класс мужской гимназии, крупно лицо мальчика. Наплывами — лица юношей и вновь первая фотография класса. Снова черная проклейка. Затем появляется Никита крупным планом, смотрящий вполоборота влево. Двойственность всего эпизода задается тем, что

[1] Логические противоречия, возникающие в эпизодах воспоминаний или сновидений, где вспоминающий или спящий видит себя со стороны, рассмотрены в работе: *Jost Fr.* Discours cinematographique, narration: deux façons d'envisager le problème de 1'énonciation // Théorie du film. Paris, 1980. P. 121—131.

вводит в него закрывшая глаза Люба, а выводит из него Никита. Загадочным представляется и содержание фотографий-воспоминаний — портреты мальчика, юноши, глядящего в объектив. Никаких указаний на то, что перед нами брат Любы, как это значится в режиссерском сценарии, нет. Тип лица на фото смутно напоминает Никиту. Вопрос о том, чьей памяти принадлежат эти фотографии, остается открытым.

Дальше эпизод разворачивается совершенно неожиданным образом. Итак, Никита (крупно) смотрит влево. Камера движется от его лица влево к спящей Любе. Панорама кончается наездом на ее лицо. Из панорамы становится ясно, что Никита смотрит на Любу. Но вдруг неожиданно мы видим вновь крупный план Никиты, но симметрично, зеркально перевернутый. На сей раз герой смотрит вполоборота вправо. За этим планом мы видим размытое изображение в зеркале. Оно приобретает четкость. Это Люба в гимназическом платье. На коленях у нее старинный альбом фотографий, и она его листает. Альбом крупно.

Неожиданное зеркальное обращение Никиты в каком-то смысле выводит его из «нормального» диегетического пространства. Сокуров активно работает в фильме с зеркалом. Напомним, что и первый план Никиты в доме Любы дан в зеркале. Здесь не место углубляться в символику зеркала[1], отмечу лишь очевидную связь зеркального отражения с темой смерти и отлетающей от тела души. По существу, в данном микрофрагменте фильма отражение видит отражение. И фотоальбом оказывается именно в том, зазеркальном мире и в руках у Любы. Казалось бы, загадка решена. Первая серия фотографий между проклейками обозначала память Любы, а не Никиты.

В той же комнате мы видим мать Любы и отца Никиты. А вот и сам Никита в красной рубахе в дверном проеме. Мы слышим голос Никитиного отца, благодарящего за гостеприимство, а затем вдруг голос Никиты: «Отец! Женись скорей на старухе. Я хочу к ним в гости ходить». Неожиданный переход на одном изображении от разговора отца Никиты с матерью Любы к его же разговору с Никитой (имевшему место, очевидно, в ином месте и в иное время) не просто имитирует характерное для памяти совмещение различных событий и сновидческую ломку хронологии. Этот переход однозначно относит весь эпизод в Любиной комнате к воспоминаниям Никиты, единственного персонажа сцены, способного помнить о своем разговоре с отцом. Сцена кончается. Люба вновь уходит из резкости, растворяясь в зазеркальном пространстве. Крупно возникает обложка альбома. И на экране появляется ряд фотографий. Женщина, напоминающая мать Любы, старуха, какие-то мужчины в вицмундирах, окружающие женщину. И вдруг гимназисты. Снова появляются уже виденный нами

[1] См. об этом: *Ямпольский М.* Что отражает зеркало // Декоративное искусство СССР. 1987. № 5. С. 31—36.

мальчик, сцены фронта и т. д. И затем мы видим Никиту, листающего альбом. Фотографии постоянно меняют свою привязанность к памяти того или иного героя. Сначала они задаются как вспышки дремлющего сознания Любы. Затем крупный план Никиты позволяет отнести их к его сознанию. Наконец, появляется альбом, который листает Люба в воспоминаниях Никиты. Фотографии подаются через Любу, существующую в Никитиных воспоминаниях. Но затем альбом «выскальзывает» из зазеркалья памяти и оказывается в руках героя.

То же самое происходит и с «содержанием» фотографий, на которых предстают то женщина, то мальчик, то мужчина, как бы представляя смесь разных воспоминаний.

В целом эпизод строится таким образом, чтобы создать пластическое ощущение скольжения памяти из одного сознания в другое и даже какой-то сложной игры, помещающей героев в зыблющиеся зеркальные пространства взаимоотражающих психических миров. Зеркальное отражение Никиты видит зеркальное отражение Любы, которая держит альбом, переходящий из зеркала в «реальную» комнату и т.д.

Этот эпизод чрезвычайно значим для всей структуры фильма. Он соединяет героев, смешивая их воспоминания, сливая воедино их психику, при том, что тела остаются несоединимыми. То, что фотографии оказываются общим воспоминанием Никиты и Любы, существенно еще и потому, что они обозначают высшую точку единения героев. Это единение сопровождается заверениями героев в неприкосновенности их памяти: «Забывать никогда не надо» (Люба) или: «— Вы теперь не забудете меня? — попрощалась с ним Люба. — Нет, — сказал Никита. — Мне больше некого помнить».

Болезнь Никиты, за которой следует свадьба, и последующая драма вводятся именно мотивом потери памяти, предвосхищающим расставание героев: «Под вечер он потерял память; сначала он видел все время потолок и двух поздних предсмертных мух на нем...» и т.д.

В категориях памяти Платонов может описывать и жизнь, и смерть человека. В рассказе «Афродита», построенном на воспоминаниях героя, интенсивность зафиксированного в памяти образа обозначает степень физического присутствия мира, его движение от существования к смерти. Встреча и любовь героя, инженера Фомина, к его жене Афродите описывается как неожиданная фиксация образа женщины в памяти. При этом данное событие разворачивается в воспоминании почти кинематографического типа: «Он увидел памятью небольшой город, освещенный солнцем...» (тот же мотив солнца, что и при встрече Никиты и Любы). Фомин заходит в кафе и вспоминает струю пива, льющегося в кружку, и пивную пену, но женщину за стойкой буфета не помнит: он «не помнил ее, когда уходил из кафе». Затем Афродита как бы проникает в сознание Фомина, зарождается любовное чувство, неразрывно связанное с мнемоническим

образом: «Позже он с улыбкой назвал Наталью Владимировну Афродитой, образ которой явился для него тоже поверх пены, хотя и не морской воды». После войны Фомин, потерявший жену, возвращается в дом, «убитый и умерший, выдуваемый ветром в пространство. Фомин еще помнил обличье этого дома, но скоро за временем и оно стушуется в нем, и он забудет его. Не так ли где-либо в дальнем, заглохшем поле лежит теперь холодное большое любимое тело Афродиты, и его снедают трупные твари, оно истаивает в воде и воздухе, и его сушит и уносит ветер, чтобы все существо жизни Афродиты расточилось в мире равномерно и бесследно, чтобы человек был забыт».

Забвение может иметь фрагментарный характер, так же как смерть может быть частичной: «Он помнил еще какой-то полуденный час одного забытого дня». «До свидания, Афродита! Я тебя сейчас только чувствую в своем воспоминании, но я хочу видеть тебя всю, живой и целой!..» — и т.д.

Сокуров принимает эту платоновскую систему, разрабатывая в соответствии с ней структуру фрагментарности мнемонических образов, степень их ясности, зыбкость их соотношения с сознанием и символическую связь с темой любви и смерти. В работе над киноматериалом ему сполна удается сохранить и фундаментальные черты платоновского стиля. Фотография — предельно безличное, объективное, безавторское изображение — становится носителем квази-субъективного сознания героев[1]. Двойственность платоновской повествовательной позиции сохраняется здесь в полной мере.

И наконец, еще один существенный слой внедиегетических вставок связан с широко используемыми в фильме хроникальными кадрами. Фильм начинается дотитровым прологом — распечатанным, и оттого растянутым во времени, документальным кадром бурлаков, крутящих огромное деревянное колесо. Этот архаический механизм открывает в творчестве Сокурова целую серию машин, проходящих через некоторые фильмы и иногда символизирующих механизм мироздания с его непреложными и загадочными законами. В силу этого он бывает вынесен за рамки собственно повествования. Он работает за пределами маленького мира героев и недоступен им.

Колесо относится как раз к разряду таких вечных, архетипических символов судьбы (ср. колесо фортуны). Второй раз механизм из

[1] Сознание героев у Платонова, начиная с ранних вещей, стремится утратить связь с отдельным субъектом, стать неким всеобщим, безликим сознанием. Целый ряд героев Платонова утрачивают индивидуальное сознание, например Маркун из одноименного рассказа: «Я оттого не сделал ничего раньше, — подумал Маркун, — что загораживал собою мир, любил себя. Теперь я узнал, что я ничто, и весь мир открылся мне, я увидел весь мир, никто не загораживает мне его, потому что я уничтожил, растворил себя в нем и тем победил. Только сейчас я начал жить. Только теперь я стал миром» (*Платонов А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1998. Т. 1. С. 211).

хроники возникает как бы в диегетическом мире фильма. После начального прыжка Никита оказывается в городе своего прошлого, городе памяти. Он подходит к дому и почему-то заглядывает в полуподвальное окно. За его действиями следит уже упоминавшийся загадочный черный монах (знак иного мира). В окне вновь возникает распечатанная хроника — рабочие, беспрерывно повторяющие одно и то же движение у станков. Весь эпизод метафорически прочитывается как видение иного мира с его упрятанными под землей символическими механизмами. Окно — знак пространственной отделенности хроникального слоя фильма от игрового[1].

Рабочие из хроники в окне, безусловно, отсылают к одному из любимых фильмов Сокурова — «Стачке» Эйзенштейна. Именно от Эйзенштейна идет типичная для Сокурова оппозиция машины — животного (имеется в виду оценка бойни в «Стачке»). Но эта оппозиция, второстепенная в фильме Эйзенштейна[2], чрезвычайно актуальна для Платонова, у которого машина воплощает разумное начало, а животное относится к миру беспамятного, бессознательного существования[3].

В «Одиноком голосе человека» фрагменты индустриальной хроники соседствуют со сценами бойни, кипящей крови, тушами коров. Впервые эти хроникальные фрагменты возникают в сцене бреда больного Никиты. У Платонова бред Никиты строится на двух мотивах: «... мухи словно забрались к нему внутрь мозга, их нельзя было изгнать оттуда <...> мухи кипели в его мозгу» и «Болезнь все время стремилась увлечь его на сияющий пустой горизонт, — в открытое море, чтобы он там отдохнул на медленных тяжелых волнах». Оба мотива связаны с темой смерти. В «Котловане» есть большой эпизод со странным явлением мух посреди зимы (сезона смерти): «В сарае, засыпанные мякиной, лежали четыре или больше мертвые овцы. Когда медведь тронул одну овцу ногой, из нее подня-

---

[1] Здесь также следует отметить и устойчивую символическую функцию окна во всех игровых фильмах Сокурова. Эта функция складывается уже в «Одиноком голосе человека», где окно всегда выступает как значимый рубеж между мирами. Такое отношение к окну развивается вплоть до «Спаси и сохрани». В беседе с автором режиссер так комментировал форму окон в доме героев этого фильма: «Форма окон в гостиной и спальне разная, и мне это кажется очень важным. Окна в гостиной приплюснуты, они ближе к земле и ближе к квадрату. В спальне окно — вытянутое, слегка деформированное как бы от давления воздушного столба». Отмечу, что квадрат — традиционный символ земли.

[2] Оппозиция «машина — животное» приобретает принципиальное значение только в «Генеральной линии» Эйзенштейна.

[3] Часто отношения животного и органического миров у Платонова драматичны и сложны. Например, в рассказе «Корова» и животное и паровоз почти одинаково «страдают» и вызывают одинаковое чувство героя: «Вася направился с фонарем к паровозу, потому что машине было трудно и он хотел побыть около нее, словно этим он мог разделить ее участь».— «Вася постоял около нее, а потом обнял корову снизу за шею, чтобы она знала, что он понимает и любит ее». Смерть животного под колесами паровоза как бы соединяет их две трагических судьбы и расставляет акценты: бессловесная скотина гибнет под колесами и маховиками механизма, воплощающего идею некоторого высшего разума.

лись мухи: они жили себе жирующим способом в горячих говяжьих щелях овечьего тела и, усердно питаясь, сыто летали среди снега, нисколько не остужаясь от него»[1]. Связь моря с путешествием в иной мир еще более очевидна.

В сценарии Арабов оставляет только образ воды, но преображает море в реку. На одном берегу реки стоит Никита, по другому идет сгорбившийся отец. Никита пытается переплыть через реку, но она высохла, и он проваливается в топкую болотную грязь, затягивающую его на дно.

В фильме Сокуров выбирает вместо реки мотив туш на бойне, как будто отсылая к мертвым «говяжьим» овцам из «Котлована». Однако река, превращающаяся в сушу, окончательно не исчезает. Когда Никита уходит от Любы, он, как уже упоминалось, идет к ночной реке и неожиданно оказывается в иссохшем каменистом карьере. Связь реки и карьера, как двух образов хтонического, потустороннего мира, подчеркивается еще и тем, что над рекой в фильме постоянно висит туман, а над карьером нависает валящий из земли зловещий дым. В конце этого метафорического путешествия оказывается чужой город и рынок — место, где вновь всплывает мотив туш, потрохов, крови. Показательно, что сцены на рынке (по виртуозности не уступающие эпизоду с альбомом и фотографиями) даются в характерной для Сокурова распечатке и в черно-белом изображении, то есть обработаны так же, как и хроникальные фрагменты. Существенно также и то, что эпизоду на рынке предшествует целая сюита хроникальных кадров большого города 1920-х годов, а в режиссерском сценарии — кровь и тела животных, как в сцене бреда.

Рынок диегетизирует мотивы кошмара, мертвые животные проникают внутрь повествования, сейчас же относя весь этот эпизод к зоне смерти. Сторож рынка хромает (хромота — один из устойчивых знаков дьявола), Никита возникает в этом эпизоде, подобно мертвецу в яме, и постоянно дается в верхнем ракурсе, подчеркивающем связь героя с землей. Весь эпизод нагружен острыми ракурсами, сложными глубинными построениями, наплывами, эллипсами — то есть языковыми элементами, нехарактерными для большей части фильма и маркирующими сцены на рынке как иной мир. Именно здесь внедиегетические вставки (особенно хроника бойни) возникают все с большей и большей частотой.

Странность этого «потустороннего» мира подчеркивается также совершенно необычной временной структурой эпизода. Время здесь как будто перестает течь или приобретает совершенно иной нехронологический характер. Особенно хорошо это видно, например, в сцене, где сторожиха рынка пускается в танец под звуки музыкальной шкатулки, со всей очевидностью звучащие вне диегетического пространства. Замедленные движения старухи, их механическая повторяемость выводят этот эпизод

[1] *Платонов А.* Котлован. Ювенильное море. М., 1987. С. 88.

из области линейного хронологического времени[1]. Я специально останавливаюсь на этом потому, что повествование здесь приобретает трудно определимую модальность, так как решительно порывает с принципами хронологической линейности, на которых обыкновенно основывается наррация. Именно поэтому диегетизация мотивов кошмара, которую осуществляет эпизод на рынке и о которой я упоминал, имеет странный, как бы дистанцированный характер.

Это учащение прорывов из повествования в некоторое субъективное и нелокализуемое пространство бреда, памяти, сознания, небытия готовит финал фильма — метафорическое возвращение Никиты к Любе. Мы видим измученное лицо бегущего Никиты (также данное в распечатке), и после этого персонажи окончательно исчезают из фильма, оставаясь лишь в виде закадровых голосов:

Никита: Люба! Люба! Это я пришел.

Люба: Никита.

Никита: Тебе не больно?

Люба: Нет, нет. Я не чувствую. Тебе ничего сейчас? Не жалко со мной жить?

Никита: Мне ничего. Я уже привык быть счастливым с тобой.

Исчезает боль, исчезает чувствительность, наступает то ровное счастье, которое уже ничто не может омрачить, потому что наступает оно за пределами этого мира, мира повествования.

На фоне этого диалога проходит набор внеповествовательных вставок, несущих с собой всю полноту метафорического слоя фильма, переходящего из наррации в условный знаковый ряд: панорама города (начало, кадр-изголовье), приоткрытое окно, мясные туши, пустая комната Любы с зеркалом, где она возникала в видении, и травой, проросшей сквозь половицы, каменистый карьер, утопленник, всплывающий на реке, тяжелая зыбь на реке (хроника), столь точно описанная К. Случевским — «цветом стальным отливают холодные, грузные волны полярных зыбей», — бурлаки, вращающие огромное колесо жизни.

То, что на протяжении фильма было вспышками, «аномалиями», возникавшими в повествовательной ткани, к концу становится единым потоком, как бы освобождающимся от тенет наррации, истории, сказа.

Фильм может описываться в категориях постепенного освобождения от повествования, нарастания субъективного видения, и одновременно как изживание субъективности (исчезновение героев) в некоем безличном видении (пустые «кадры-изголовья», хроника и т.д.). Это встречное и противоположное по направленности движение субъективного и безличного лежит в основе внутренней драматургии фильма. По существу,

[1] Прямую аналогию можно найти в «Земле» Довженко, где предсмертный танец Василя относится к некоему остановленному времени, выпадающему из наррации.

«Одинокий голос человека» строится как драматическое приближение кинематографа к двойственности платоновского стиля. Мучительный путь героев к окончательному соединению в вечной разлуке превращается в метафору движения режиссера к платоновскому первоисточнику. Окончательное и противоречивое сближение режиссера и писателя наступает тогда, когда фильм практически кончен, когда повествование осталось позади. В каком-то смысле эта метафора описывает в целом непреодолимую коллизию поисков киноискусством адекватного языка для выражения словесной ткани.

Опыт Сокурова убеждает, что «орнаментальный сказ» Платонова требует для своего экранного воплощения преодоления чисто повествовательных структур классического киноязыка, ориентированного на поэтику романа. Эйхенбаум показал, что сказовые формы в литературе возникают как реакция на романную форму, постепенно переходящую внутрь кинематографического зрелища. Трансформируясь в 1920-е годы, литература стремится уйти от кино. В 1960-е годы сам кинематограф оказывается в положении литературы 1920-х. Он также стремится порвать с собственной романно-повествовательной позицией. Творчество Сокурова вписывается в эту тенденцию, начало которой обнаруживается примерно 30 лет назад. Естественно в этой ситуации обращение к той литературной традиции, которая развивалась как отход от романной формы в 20—30-е годы. Довоенный «орнаментальный сказ» Платонова в силу этого становится особенно актуальным для кино в 60—70-е годы.

1990

Часть 2

ЛИЦО И ТЕЛО

МОНТАЖ

Эта заметка была заказана мне «Искусством кино» для словаря терминов, употребляемых в киноведении. Мне показалось занятным написать короткий текст о монтаже, полностью оторвав это явление от его традиционного киноведческого контекста — киноязыка, структурности, соположения элементов, — и попытаться дать скорее феноменологическую его трактовку, не как чистой конструкции, но как чего-то данного нам в созерцании, если воспользоваться философским термином, как интервала, открывающего смыслы там, где чрезмерная данность избыточной материальности блокирует смыслы.

То, что мы называем монтажом, в той или иной форме всегда существовало в искусстве. Многочисленные «синематические» анализы Эйзенштейна, обнаруживающие монтаж у Пушкина и Диккенса, убедительные тому свидетельства. Важно, однако, то, что прием этот был обнаружен в искусстве прошлого в XX веке, вернее сразу после Первой мировой войны. В 1920 году Пруст написал небольшое эссе о стиле Флобера, ставшее одним из наиболее влиятельных текстов мировой «флоберианы». Пруст обнаружил у Флобера монтаж, который он считал основным стилистическим достижением автора «Мадам Бовари». Но Пруст не называл описанный им стилистический прием монтажом. Он писал: «На мой взгляд, самым прекрасным в "Воспитании чувств" является не фраза, но промежуток (интервал — un blanc)»[1]. Этот интервал Пруст обнаруживал в соположении во фразе законченной и незаконченной форм прошлого времени, в употреблении союзов и просто в пропуске действия.

Говоря о Прусте, я вовсе не намерен утверждать, что Флобер изобрел монтаж. Но мне кажется очень симптоматичным, что Пруст обнаруживает его у Флобера в форме интервала, создающего совершенно новую форму континуальности. Монтаж и есть, конечно, не что иное, как частный случай проявления смысловой потенции интервала, с удивительной последовательностью обнаруживающей себя в нашем столетии буквально повсюду. Это и интервал фонологических оппозиций, и интервал в бинарных оппозициях мифологических структур у Леви-Стросса, и зияние-хиазма у Хайдеггера, и повторение и различие у Делёза и Деррида, и многое-многое другое.

Такой канонизатор теории монтажа, как Эйзенштейн, в важном тексте «Ошибка Георга Мелье» в конце концов сводит монтаж к случайной остановке камеры, к временному интервалу, вдруг обнаруживающему различие внутри континуальности[2]. Но этот вариант монтажа — лишь частный

---

[1] *Proust M.* Essais et articles. Paris, 1994. P. 291.

[2] *Эйзенштейн С.М.* Ошибка Георга Мелье // Киноведческие записки. 1997/1998. № 36/37. С. 75—78.

случай общего принципа кинематографической иллюзии, заполняющей интервалы между статичными фотограммами несуществующим движением.

Почему в XX веке именно интервал становится смыслонесущим компонентом едва ли не больше, чем «иконическое» изображение? Ответ на этот вопрос может быть дан по-разному, но я позволю себе воспользоваться примером, далеким от кино и даже не принадлежащим XX веку. Недавно мне пришлось работать над трактатом «О преступлениях и наказаниях» (1764) итальянского юриста XVIII века Чезаре Беккариа, трактатом, имевшим широкий резонанс и ставшим объектом известного комментария Вольтера.

Беккариа — убежденный противник смертной казни — утверждает, что высшая мера наказания не оказывает на зрителей никакого воспитательного влияния, поскольку ее воздействие на эмоции минимально. Связано это с тем, что зрелище казни слишком коротко. Другое дело — зрелище растянутых во времени мучений каторжника[1]. Воображение зрителя, свободно двигаясь между прошлым и будущим, не прикованное к моменту казни, накапливает в совокупном образе страданий гораздо более страшную, пугающую картину. Беккариа выглядит едва ли не прямым предшественником Эйзенштейна с его интересом к шоковому воздействию монтажных аттракционов на психику зрителя. Любопытно, что и Эйзенштейн и Бекккариа пришли к идее монтажа как накопления отдельных фаз шокового зрелища в едином образе.

Рассуждения Беккариа получили более солидную интеллектуальную почву в «Лаокооне» Лессинга, опубликованном через два года после трактата итальянца. Здесь также речь идет о репрезентации страданий, но не в зрелищах казней, а в живописи и скульптуре. При этом Лессинг предлагает избегать показа того, что он называет «страшным моментом» (furchtbaren Moment), то есть момент кульминации мучений (как в казни у Беккариа). Вместо этого он рекомендует показывать момент мучения, еще не доведенного до кульминации. Не отказывая себе в удовольствии от игры слов, он называет этот момент «плодотворным» (fruchtbaren Moment). Этот момент обеспечивает свободную игру воображения, получающего пространство для движения взад и вперед и, соответственно, для накопления фаз страдания, необходимых для конструирования совокупного монтажного образа мучений (отмечу, между прочим, что Эйзенштейн будет специально разбирать «Лаокоон»)[2].

---

[1] «Самое сильное воздействие на ум оказывает не интенсивность боли, но ее длительность; дело в том, что наша чувствительность легче и основательней подвергается воздействию слабого, но повторяющегося впечатления, нежели сильного, но кратковременного импульса» (*Beccaria-Bonesana C.* An Essay on Crimes and Punishments. Stanford, 1953. P. 99).

[2] «Если, с одной стороны, художник может брать из вечно изменяющейся действительности только один момент, а живописец даже и этот один момент лишь с определенной точки зрения; если, с другой стороны, произведения их предназначены не для одного мимолетного просмотра, а для внимательного и неоднократного обозрения, то очевидно, что этот

Вдумаемся в то, почему «плодотворный момент» страшнее «страшного». У Лессинга «плодотворный момент» — это такая точка в континууме, которая обладает способностью к самоотрицанию, это как раз точно рассчитанное место интервала, позволяющего свободное движение воображения и соответственно накопление фаз. «Страшный момент» в силу своей предельности приковывает к себе зрителя, блокирует движение воображения и «отказывается отрицать себя», представая во всей омерзительности и убогости своей материальности. Смысл не возникает тут потому, что телесность жертвы полностью застилает всякую семантику. Беккариа пишет, например, о неспособности жертвы из-за страданий мыслить будущее, то есть мыслить вообще, о его психологической блокированности в моменте казни. Совсем в ином контексте Хайдеггер говорит о некоем «поставе» [1], таком плотном и гнетущем присутствии, которое не позволяет открытости состояться, а следовательно, смыслу самообнаружиться.

Монтаж — это освобождение от давления материальности (часто разлагающейся, тлеющей, удушающей) в пустоте отрицания, в пространстве интервала, промежутка, том единственном пространстве, в котором XX век в состоянии мыслить смысл.

Я не случайно выбрал свои примеры из области репрезентации мучений и гнетущей телесности казни. Сам выбор Беккариа и Лессингом этого шокирующего материала относит их к современной эпохе. Для Эйзенштейна изображение расстрела или бойни — уже совершенно естественный монтажный материал. Начиная с Первой мировой войны (момента открытия монтажа) человечество существует в нарастающем потоке изображений массовой насильственной смерти. Это вторжение в «семиосферу» (термин Ю. Лотмана) тысяч Лессинговых «ужасающих моментов», тиражируемых к тому же экранными искусствами, приводит к своего рода анестезической реакции[2], к тому, что французский философ и теолог Жан-Люк Марион назвал «переполненностью взгляда» (le regard <...> se découvre comme débordé)[3]. Шок «ужасающих моментов» анесте-

---

единственный момент и единственная точка зрения на этот момент должны быть возможно плодотворнее. Но плодотворно только то, что оставляет свободное поле воображения» (*Лессинг Г.Э.* Лаокоон // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. М., 1953. С. 397). О плодотворном моменте см.: *Richter S.* Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain. Detroit, 1992. P. 70—72.

[1] «Где правит постав, на всякое раскрытие потаенного ложится печать управления, организации и обеспечения всего состоящего в наличии. Управление, организация, обеспечение не дают обнаружиться даже своей собственной основной черте, а именно этому раскрытию как таковому» (*Хайдеггер М.* Вопрос о технике // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 233).

[2] Об анестезической реакции в современном опыте см.: *Buck-Morss S.* Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered // October. Fall 1992. № 62. P. 3—42.

[3] *Marion J.-L.* Dieu sans l'être. Paris, 1991. P. 20.

зирует восприятие, блокируя, как у жертвы казни Беккариа, способность мыслить. Телесность в своей пугающей материальности (как в области насилия, так и в области эротики или потребления) создает такой чудовищный «постав», что сама способность мыслить начинает проецироваться на интервал, провал, хиазму, пустоту. Именно в этой пустоте материальность дезинтегрируется, обнаруживая в качестве субпродукта дезинтеграции сходство, различие, оппозиции, то есть всю кухню значений и смыслов XX века.

2000

СТАРЕВИЧ: МИМИКА НАСЕКОМЫХ И КУЛЬТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ

В этой статье я пишу о физиогномике кукол у Владислава Старевича. Физиогномика давно интересовала меня. В 1989 году, вскоре после публикации статьи о Старевиче, я опубликовал в «Трудах по знаковым системам» статью о зоофизиогномике, экспрессивности мимики у животных, прямо примыкающую к этому небольшому исследованию. В краткой истории ранней западной киномысли «Видимый мир» (1993) я довольно подробно писал о физиогномических теориях кинематографа, главным образом немецких, в частности о теории Белы Балаша. Физиогномика, конечно, интересна для теории кино, поскольку предлагает модель непосредственного визуального выражения смысла, буквально проступающего на поверхности (лица, скал, растений, машин и т.д.), данного зрителю в прямом созерцании. В настоящей статье я, однако, пытаюсь интерпретировать физиогномику в категориях культурных кодов. Иными словами, я беру совершенно феноменологический материал, но пытаюсь трактовать его семиотически. Отчасти стремлением укоренить физиогномику в культуре (вопреки всей ее истории, в том числе и самой влиятельной дарвиновской теории мимики у животных) объясняется и нетривиальный выбор материала — куклы, мультипликация, балет, животные, чьи мимические свойства представляются далеко не очевидными. Именно на этом материале спонтанность физиогномического смысла предстает как продукт культурных кодов.

В 1920 году во Франции, в Фонтене-су-Буа, Владислав Старевич создает собственную студию кукольных фильмов и в том же году выпускает свой первый французский фильм «В лапах паука». Эта пародийная лента, повествующая об авантюрных злоключениях мухи, ставшей содержанкой паука-банкира, во многом восходит по своим принципам к раннему пародийному шедевру Старевича — «Мести кинематографического оператора» (1912). Между тем от раннего опыта «В лапах паука» отличается несколькими существенными чертами. Прежде всего меняется жанр пародируемого фильма. Объект пародирования в «Мести кинематографического оператора» определить довольно сложно. С одной стороны, пародированию подвергается светская психологическая драма с ее традиционными персонажами — художником Усачини и балериной-босоножкой Стрекозой (в которой зритель призван «узнать» Айседору Дункан); с другой стороны, в фильме очевидны элементы раннего квазидетектива или, вернее, того повествовательного поджанра, который Джудит Мейн определяет как фильмы, где повествователем выступает

фотограф или иной изготовитель изображений[1]. Наконец, в меньшей степени пародируется и ранний фарс[2]. «В лапах паука» пародийно интерпретирует высокую светскую мелодраму и одновременно сериалы, прежде всего «Фантомас»[3]. Очевидные отсылки к «Фантомасу» отражают не только новое французское влияние на Старевича, но и усиление элементов низовой культуры в слое пародирования.

Одновременно резкую трансформацию претерпевают куклы Старевича, они теряют свою былую, столь поражавшую зрителей натуралистичность в воспроизведении насекомых, становятся более антропоморфными. Лица насекомых приобретают отчетливые человеческие черты и начинают активно мимировать. После французского дебюта интерес Старевича к мимирующей кукле постоянно усиливается и достигает своей кульминации в «Рейнеке-лисе» (1930 — 1931). Для некоторых из своих героев Старевич изготовляет до 150 масок с различными выражениями лица[4]. Естественно, что интерес к мимике кукол постепенно приводит к отказу Старевича от традиционной для него ориентации на мир насекомых, по своей природе неспособных к мимированию. Возможно, наиболее поразительной и парадоксальной чертой «В лапах паука» и является это абсолютно противоестественное мимирование насекомых.

Странное решение заставить насекомых мимировать приобретает смысл на фоне определенного рода культурной традиции. В европейской культуре XVIII — XIX веков мимирование соотносится с набором культурных кодов и противопоставляется искомому искусством идеалу. И. Винкельман, например, указывал, что качеством «высшей красоты» является ее «неопределенность»: «Так создается образ, не присущий никакому лицу, не выражающий никакого состояния чувства или движения страсти: все эти посторонние черты нарушили бы единство красоты»[5]. Мимика, искажающая гармонию черт лица, выступает в качестве угрозы идеальному и прекрасному и связывается с выражением страстей. Точно такое же разрушительное воздействие на идеал оказывает и бестиальность, звероподобие лица и/или тела. Тот же Винкельман отмечал: «Нельзя не согласиться, что и в Европе встречаются человеческие лица, похожие на животных <...>, чем больше это сходство в некоторых частях, тем более удаляются формы такого лица от особенностей человеческого лица: они являются частью искаженными, частью преувеличенными, что нарушает

[1] *Mayn J.* Der primitive Erzähler // Frauen und Film. Dezember 1986. Heft 41. S. 8. Мейн описывает фильм «История, рассказанная Байографом» (1903), в своей фабуле совпадающий с фильмом Старевича.

[2] Отмечено в: *Гинзбург С.* Рисованный и кукольный фильм. М., 1957. С. 56.

[3] *Pilling J.* The French Period 1920—1965 // Starewicz. 1882—1965. Edinburgh, 1983. P. 14.

[4] Ibid. P. 15.

[5] *Винкельман И.* История искусства древности. Л., 1933. С. 133.

гармонию, разрушает простоту и единство, т. е. качества, в которых и заключается красота»[1].

В результате в европейской культуре наблюдается тенденция к связыванию мимики и бестиальности, связыванию парадоксальному по своему существу, так как животные не обладают выраженным мимическим аппаратом[2]. Одновременно наблюдается и противоположная тенденция. Высокие искусства начинают прочитываться через коды скульптуры — искусства, по своему существу отрицавшего мимику, особенно в его античных образцах, а также неоклассицистских моделях, представленных в творчестве Кановы и Торвальдсена.

Гримасы в искусстве XVIII века систематически связываются с безумием, например в портретах австрийского скульптора Франца Ксавера Мессершмидта[3], чьи искаженные лица было невозможно вписать в сугубо рациональную таксономию страстей и их выражений, господствовавшую в культуре со времен Декарта[4].

Американская исследовательница А. Соломон-Годо убедительно показала, что тип женской красоты в XIX веке ориентирован на холодную статуарность идеальной маски, за которой становится невозможным «воображать характер, личность, психологию»[5]. Теофиль Готье не без цинизма обыгрывает превратившееся в клише сравнение женщины со статуей: «женщины <...> — это статуи, которые подходят к вам, когда их позовешь и когда вам хочется рассмотреть их вблизи. У женщины есть перед статуей одно неоспоримое преимущество: она сама может повернуться нужной стороной, в то время как приходится самому обходить статую и искать точку зрения, а это утомительно»[6].

Мотив движущейся статуи — один из популярнейших в культуре XIX века. Показательно, что через него начинает прочитываться, например, балет — казалось бы, противоположное скульптуре, динамическое искусство. Однако претензии балета на достижение высшей гармонии и идеала неизбежно сближают его со скульптурой. Скульптурный миф вводится в сюжеты балетов. Т. Дюмерсан так, например, описывал в 1817 году выступления немецкой танцовщицы Генриетты Гендель Шютц: "...она изобразила Изиду, таинственную эмблему природы". Изида превратилась в лежащего сфинкса, за ним последовали позы кариатид. "Египетский стиль сменила прекрасная Греция, и госпожа Шютц сумела сообщить боль-

---

[1] *Винкельман И.* История искусства древности. С. 130.

[2] Об этом подробнее см.: *Ямпольский М.* Зоофизиогномика в системе культуры // Труды по знаковым системам. Тарту, 1989. Вып. 23. С. 63—79.

[3] *Kris E.* A Psychotic Sculptor of the Eighteenth Century // Kris E. Psychoanalytic Explorations in Art. New York, 1964. P. 128—150.

[4] О рациональных физиогномических таксономиях см.: *Greimas A., Fontanille J.* The Semiotics of Passions: from States of Affairs to States of Feeling. Minneapolis, 1993.

[5] *Solomon-Godeau A.* The Legs of the Countess // October. Winter 1986. № 39. P. 78.

[6] *Gautier T.* Mademoiselle de Maupin. Paris, 1966. P. 211.

шую грацию своим движениям и позам". Появились элементы сюжета: мраморная Галатея обретала жизнь и способность чувствовать»[1]. В данном случае балет разворачивается как смена скульптурных стилей. Для Белинского балет — это «пластика, движущаяся, покинувшая свой пьедестал, свою спокойную неподвижность»[2].

Императив скульптурного кода приводит к тому, что некоторые критики требуют от балета возрастания статуарности, умаления динамики танца. Критик из «Московского наблюдателя» в 1837 году так оценивает ситуацию в балете: «В то время когда вкус восстановился во всех почти искусствах, когда изучение древних принесло такие изящные плоды в ваянии, живописи и на театре, когда Канова и Торвальдсен соревновали резцу греческому, а Тальма драпировался по образцу древней статуи, — в это время счастливого переворота для вкуса одна пляска театральная сохраняла свой прежний манерный вид, напоминала насильственными движениями искривления статуи Бернини и ярко противоречила естественной простоте остального искусства. Она совершенно утратила характер изящного и граничила с ремеслом балаганного прыгуна»[3].

Это высказывание чрезвычайно показательно. Моделью для балета провозглашаются Канова и Торвальдсен, Бернини с его экстатической мимикой выводится из разряда прекрасного. «Насильственные движения» всякого рода выводят балет в сферу низового искусства — балагана. Любопытно, что данный пассаж процитирован нами из восторженной рецензии на «Сильфиду» с участием М. Тальони. Сильфида в балете изображалась в виде бабочки, а костюм Тальони был украшен крыльями. От «Сильфиды» идет целая плеяда балерин-бабочек, стрекоз, особенно характерных для разного рода феерий.

В балете особенно очевидным становится постепенное сближение скульптурного мифа с мифологией насекомых. Сближению этому способствуют физиогномические штудии того времени, выделившие насекомых из животного мира. Впервые, по-видимому, физиогномика насекомых заинтересовала Лафатера, поместившего во второй том своих «Физиогномических очерков» исследование «лица» пчеломатки, в котором Лафатер искал «характерную черту царственности, физиогномический шифр, который бы всегда обозначал превосходство индивида над ему подобными»[4]. Выделению пчеломатки из животного мира способствовало именно отсутствие мимики у насекомых, имеющих вместо «лица» неизменную хитино-

---

[1] Цит. по: *Красовская В.* Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. Предромантизм. Л., 1983. С. 34.

[2] *Петров О.* Русская балетная критика конца XVIII — первой половины XIX века. М., 1982. С. 157.

[3] Там же. С. 150.

[4] *Lavater J.C.* Essai sur la physiognomonie destiné à faire connaître l'Homme et à le faire aimer. La Haye, 1783. Vol. 2. P. 124.

вую маску[1]. Отсутствие мимики неожиданным образом позволяло приблизить насекомое к сфере идеального.

Может быть, наиболее полно новая физиогномическая мифология насекомых была выражена Жюлем Мишле в его книге «Насекомое». Мишле погружается в рассматривание насекомых под микроскопом с целью понять, имеют ли они физиогномию, мимику. «У него нет взгляда, — пишет он, — ни один внешний мускул не оживляет этой маски. Следовательно, у него нет физиогномии. <...> Все оно опутано тайной и молчанием»[2]. Но тайна и маска — типичные знаки красоты для культуры XIX века. Отсутствие мимики компенсируется, по Мишле, богатством позирования: «Пантомима в порядке компенсации была исключительно выразительной, я бы даже сказал, трогательной»[3].

Насекомые, таким образом, оказываются включены в оппозицию «мимика — жест» или «мимика — позирование». Мимика в этой оппозиции отсылает к низовому слою культуры, становится знаком балаганного кривляния, фарса, карикатуры. Иными словами, она принадлежит миру без смысла, противостоящему разуму и значению, которое Бог вписал в неизменные структуры лица[4]. Позирование, напротив, относится к высоким жанрам — балету, скульптуре, театральной трагедии. Поэтому пантомима оказывается «трогательной» даже у насекомых.

Универсальность этого кода доказывается его приложением к кинематографу в эпоху великого немого. Неоднократно попытки возвести кино в сонм высоких искусств сопровождаются трудно постижимыми сегодня скульптурными метафорами. Американский поэт Вейчел Линдзи, посвятивший новому искусству книгу «Искусство кино» (1915), помещает в нее раздел «Скульптура в движении», где подробно развивает аналогию между статуями и киноактерами. Но моделью для Линдзи служат великие фигуры античности и Ренессанса — воплощение выразительных поз: «Представьте себе, что величественный Моисей поднимается, каким будет это движение? Представьте, что спящие фигуры с гробниц Медичи проснутся, или знаменитые рабы порвут свои путы, или Давид вновь бросит свой камень. Будут ли их действия столь же героическими, как их покой? Разве невозможен Микеланджело кинематографической скульптуры?»[5]

---

[1] Лафатер считал, что главным объектом физиогномики является *естественная* или *сущностная* форма лица, которую он отличал от *акцидентной, случайной* формы. Естественная форма прежде всего была выражена в структуре костей черепа — «основе физиогномики», которая «всегда стабильна, определенна, непреходяща, узнаваема и несет знаки того, что неизменно в характере человека» (*Lavater G.* L'Art de connaître les hommes par la physionomie. Paris, 1835. Vol. 2. P. 33). Неизменность хитиновой маски, таким образом, была, как и неизменность черепа, идеальным носителем *естественной формы*.

[2] *Michelet J.* L'insecte. Paris, 1858. P. 124.

[3] Ibid. P. 123.

[4] О связи карикатуры и физиогномики безумия см.: *Sheon A.* Caricature and the Physiognomy of the Insane // Gazette des Beaux-Arts. VI periode. T. LXXXVIII. 1976. October. № 1293. P. 145—150.

[5] *Lindsay V.* The Art of the Moving Picture. N.Y., 1970. P. 123.

Линдзи превращает сравнение фильма со статуей в главный критерий эстетической оценки: «Когда вы будете оценивать новый фильм, спросите себя — столь же ли быстры, богоподобны его движения, как взмах крыл Ники Самофракийской? Сделайте ее пробным камнем кинодрамы»[1]. Через четыре года ему вторит Жан Кокто: «Благодаря удачному освещению киноактеры являются настоящими движущимися статуями. После сеанса толпа кажется уменьшенной, погасшей. Мы вспоминаем об алебастровой расе, как будто освещенной изнутри»[2].

Скульптурная метафора участвует в размежевании раннего кино на высокие и низкие жанры. Это размежевание отчасти осуществляется на основе оппозиции мимики и позирования. Высокие жанры кинематографа — историческая драма, трагедия, светская мелодрама — отдают предпочтение позе, жесту и «неподвижности». Особенно характерно это для русского дореволюционного кино[3]. Здесь реже, чем в комической, встречаются крупные планы лиц[4]. Именно фарс предлагает широкий спектр всевозможных комических гримас — основного проявления мимики на экране. При этом фарс почти не использует статуарного позирования.

Кукольные фильмы Старевича с трудом вписываются в наметившуюся оппозицию видов и жанров кинематографа. Их персонажи являются соединением куклы (скульптуры) и насекомого, причем до 1920 года они лишены мимики. Таким образом, по этому признаку они пародийно соотносятся с высокими видами кино (высокой драмой).

Показательно, что в одном из главных иконографических источников Старевича — гравюрах Гранвиля к «Сценам частной и общественной жизни животных» — насекомые, как правило, отнесены к сфере высшего света, а светские красавицы обыкновенно — мухи или осы[5]. Бальные платья женских фигур здесь увенчаны загадочными масками насекомых (Ил. 9, 10). Эта метафора прокомментирована во включенных в сборник «Страданиях Скарабея» Поля де Мюссе: «Речь идет не о том, чтобы развлекаться, но выглядеть довольным, не о том, чтобы быть влюбленным, но иногда принимать вид влюбленного. Не следует иметь мнений, чувств, вкусов или страстей, но нужно лишь немного делать вид, что вы являетесь насекомым, *которое могло бы в глубине себя думать или что-либо чувствовать*»[6].

---

[1] *Lindsay V.* The Art of the Moving Picture. P. 124.

[2] *Cocteau J.* Le rappel à 1'ordre. Paris, 1926. P. 93.

[3] О неподвижности как знаке высокого искусства в русском кино см.: *Tsivian Y.* Some Preparatory Remarks on Russian Cinema // Silent Witnesses. Russian Films 1908—1919. London; Pordenone, 1989. P. 26—34.

[4] Об этом подробней см.: *Ямпольский М.* Из истории крупного плана // Кино (Рига). 1985. № 11. С. 26—27.

[5] Знаком этого приобщения к «высокому» может служить и персонаж танцовщицы-стрекозы (ср. с «Сильфидой» Тальони и последующей экранизацией Старевичем басни Крылова «Стрекоза и Муравей»).

[6] Scènes de la vie privée et publique des animaux. Paris, 1842. P. 117.

Маска оказывается не столько выражением естественной, сущностной формы, то есть некой скрытой истины, сколько экраном между миром и правдой чувств. Поза в таком контексте также относится к области искусственных знаков, приспособленных для лживого выражения страсти или мысли. Мимика же отделяется от сферы безумия и дешевого кривляния, к которой она относилась, и превращается в спонтанного выразителя страсти. Именно эта инверсия членов интересующей меня оппозиции и позволяет состояться пародированию в фильмах Старевича. Вслед за Гранвилем Старевич придает насекомому амбивалентные черты, заставляя его балансировать на грани «высокого», «подлинного» и пустого, лживого, низкого, как их пародийных двойников. По сути, это выворачивание высокого в низкое является особенностью русской светской мелодрамы, чей жанровый статус был отмечен неопределенностью. Светская мелодрама 1910-х годов с необыкновенной легкостью превращается в самопародию, граничащую с фарсом.

Отсутствие мимики у кукол Старевича в 1910-е годы как бы отрывает его пародии от стихии фарса, бурлеска, знаком которых является гримаса. Пародия Старевича в результате никогда не достигает фарсового комизма. «Месть кинематографического оператора» и сегодня выглядит чрезвычайно изящным, светским, но не бурлескным скетчем. В 1920 году положение, однако, меняется. Светская мелодрама решительно утрачивает признаки «высокого». Отсюда меняется и характер пародирования. В результате Старевич, с одной стороны, смелее ассимилирует внешние черты низового, народного кинематографа («Фантомаса») и активнее внедряет мимику (знак комического и пародийного) в свои фильмы, утрачивающие былую амбивалентность в отношении к пародируемому ими жанру. Сначала возникает странный гибрид — «В лапах паука», где напряженно мимируют насекомые, а затем намечается переход к более привычным для нас формам — мимирующим льву, коту, лисе в «Рейнеке-лисе». Одновременно осуществляется эмансипация мультипликации от кодов игрового кино и выработка специфически мультипликационных кодов.

Отмечу в заключение, что оппозиция «мимика — статуарность», давно потерявшая свою актуальность в игровом кино, в рамках мультипликации все еще продолжает функционировать. Вспомним «Стеклянную гармонику» А. Хржановского или «Ад» Р. Раамата. «Положительные» герои здесь лишены мимики (а в «Аде» непосредственно связаны со скульптурой), которая отдана целиком «отрицательным» персонажам — объектам высмеивания и развенчания. Культурные коды, которые осваивал Старевич, все еще значимы в коллективном бессознательном культуры.

1988

ЭКСПЕРИМЕНТЫ КУЛЕШОВА И НОВАЯ АНТРОПОЛОГИЯ АКТЕРА

Эта статья — еще одна попытка разобраться в генезисе феномена монтажа. Но на сей раз выбранная мной перспектива совершенно иная, чем, например, в работе «Кино "тотальное" и "монтажное"». Во-первых, я сосредоточился на творчестве отечественного режиссера — Льва Кулешова, традиционно считающегося «отцом монтажа». Во-вторых, и это главное, я стремился показать своим анализом, что монтаж, который обыкновенно понимается как резка и склеивание кусков, как манипулирование некими элементами, из которых строится киноречь, генетически связан не с языком и лингвистическим выражением, но с телом и телесностью. Иначе говоря, я пытался показать, что «выражение» укоренено в теле, как я тогда выражался — в «антропологии актера». В последнем абзаце статьи я даже связал монтаж с традицией расчленения, фрагментации тела в культуре Нового времени. Речь шла, по существу, о феноменологизации монтажа.

Теоретическое наследие Кулешова обычно делится на две части: одна посвящена проблемам монтажа и справедливо считается наиболее ценной и оригинальной, вторая касается разработки проблемы киноактера, в частности теории «натурщика» и репетиционного метода. В соответствии с этим подразделением строятся и написанные Кулешовым книги. И «Искусство кино. Мой опыт» (1929), и «Практика кинорежиссуры» (1935) сначала излагают монтажную теорию, а затем переходят к изложению актерской проблематики. Эта модель принята и в большинстве трудов по истории кино, в которых содержится пересказ теоретических взглядов Кулешова. При этом взаимосвязь монтажной теории и актерской антропологии, как правило, оказывается весьма эфемерной. Между тем есть все основания считать, что теория монтажа генетически возникает из нового понимания антропологии актера и в полной мере на ней основывается. Принятая Кулешовым и его популяризаторами структура изложения в значительной мере маскирует не только глубокое единство кинотеории Кулешова, но и ее подлинный смысл.

Концепция актера у Кулешова не отличается глубокой оригинальностью, она почти целиком позаимствована из театральной теории 1910-х — начала 1920-х годов. В это время в России намечается активная реакция против метода Московского Художественного театра К.С. Станиславского. Принцип актерского перевоплощения и вживания в образ

подвергается повсеместной критике, одновременно в начале 1910-х годов начинает активно разрабатываться новая антропология актера, принципиальное значение для которой имели взгляды двух теоретиков — француза Ф.А. Дельсарта и швейцарца Ж. Далькроза.

Учение Дельсарта стоит в ряду физиогномических учений, широко популярных в XIX веке, и многим обязано, например, старым работам Ж.-Ж. Энгеля. Им был разработан весьма педантический лексикон жестов, каждый из которых находился, по мысли автора, в прямом соотношении с психологическим состоянием человека. Своеобразие учения Дельсарта во многом состоит в акцентировке ритмической стороны мимики и жестикуляции, закономерной в системе, созданной профессиональным музыкантом. Далькроз создал чрезвычайно популярную в 1910-е годы систему ритмической гимнастики, вокруг которой была построена своеобразная эстетическая теория. Идеи Дельсарта начали проникать в Россию в самом начале XX века. Ю.А. Озаровский читал лекции о его учении еще в 1903 году[1], но настоящую популярность оно приобрело к 1910—1913 годам, когда его пропагандистом становится князь Сергей Волконский, бывший директор Императорских театров. Он публикует о Дельсарте и Далькрозе ряд статей в журнале «Аполлон», а затем выпускает в издательстве этого журнала несколько книг с подробным изложением новой актерской системы. Поскольку система Волконского—Дельсарта—Далькроза имела принципиальное значение для киномысли начала 1920-х годов, и в частности для Кулешова, следует коротко ознакомиться хотя бы с теми ее моментами, которые были позднее использованы кинематографистами.

Система Волконского условно может быть разделена на две части —теоретическую далькрозовскую и технологическую дельсартовскую, синтезированных в единое целое. В 1912 году Волконский издал свой перевод книги далькрозовца Жана д'Удина «Искусство и жест», чьи идеи он ассимилировал в свою «систему». Труд д'Удина был своего рода философской переработкой учения женевского ритмолога, во многом опиравшейся на Ле Дантека и Бергсона. д'Удин — горячий пропагандист идеи синэстезии, он сравнивает человека с динамомашиной, через которую пропускаются ритмические «синэстезические» индукционные импульсы. Человеческая эмоция выражается во внешнем движении, при этом движение «индукционно» может вызывать в человеке породившую это движение эмоцию[2]. Он утверждает, что «каждой эмоции, какого бы ни было

[1] *Озаровский Ю.А.* Сущность мимического учения Дельсарта // Голос и речь. 1913. Вып. 1. Янв. С. 5.

[2] Эта идея, по всей видимости позаимствованная у Уильяма Джеймса, была чрезвычайно популярна в России в 1910—1920-е годы. На нее неоднократно ссылается Эйзенштейн. Александр Эткинд пишет: «...знаменитые парадоксы Джеймса пересказывались из

порядка, соответствует телесное движение, одно какое-нибудь, и что посредством этого движения совершается тот сложный синэстезический перевод, которым сопровождается всякое художественное творчество»[1]. Для своей художественной эффективности всякое движение должно быть ритмизировано, а музыка является синэстезическим эквивалентом телесного движения: «В чем состоит способность выражать чувства музыкальными сочетаниями, как не в том, чтобы находить звуковые движения, тонкий ритм которых совпадал бы с телесным ритмом того, кто наслаждается или страдает»[2]. Отсюда д'Удин выводит идею о миметическом характере музыки, «подражающей» внутренним ритмам, сопровождающим происходящие в жизни явления. Ритмизованные телесные движения должны, согласно д'Удину, быть «сегментарными», то есть фиксироваться в неких позах: «Для проявления настоящей художественности <...> надо, чтобы ритмы. — прочувственные или придуманные, — кристаллизовались в неизменяющейся форме»[3], — заявляет он, проводя аналогию между выразительным движением человека и нотной записью, фиксирующей мелодию. Музыка выдвигается д'Удином на положение метаязыка искусства. «Это позволило бы нам, — пишет он, — распространить на всю область эстетики мое пластическое определение мелодии, что всякая мелодия есть ряд последовательных положений, и, наконец, позволило бы нам сказать в более общих выражениях: всякое произведение искусства есть ряд последовательных положений»[4]. Д'Удин завершает свой труд следующим характерным определением искусства: искусство — это «передача какого-нибудь волнения посредством стилизованного естественного ритма»[5].

В своих статьях «Человек как материал искусства. Музыка—Тело—Пляска» и «Человек и ритм. Система и школа Жака Далькроза» (1912) Волконский уточняет некоторые положения французского теоретика: «Перенять чужой ритм — что в голосе, что в телесных движениях, что в душевных волнениях — вот, значит, первое условие творчества в искусстве»[6]. При этом чужой ритм должен быть усвоен актером до состояния бессознательного автоматизма: «Сознательность лишь тогда сыграет свою роль, когда она превратится в бессознательность, т.е. когда все приобретенное путем сознания превратится в механическую невозможность сделать иначе»[7]. Актер Волконского отличается от «сверхмарионетки» Гор-

---

одного русского учебника психологии в другой: мы не потому плачем, что опечалены, а потому опечалены, что плачем, мы не потому боимся, что испуганы, а потому боимся, что дрожим» (*Эткинд А.* Толкование путешествий. М., 2001. С. 130).

[1] *Удин Ж.Д.* Искусство и жест. СПб., 1912. С. 73.

[2] Там же. С. 95.

[3] Там же. С. 22.

[4] Там же. С. 100.

[5] Там же. С. 220.

[6] *Волконский С.* Человек на сцене. СПб., 1912. С. 150.

[7] Там же. С. 127.

дона Крэга именно тем, что его ритмизованные движения являются доведенными до бессознательности внутренними, сознательными импульсами, а не простым механическим подчинением режиссерской воле.

Дельсартовская, «технологическая» часть системы в основном ориентирована на поиск точной фиксации жеста, его сегментации, сходной с музыкальной нотацией, а также на выявление психологического содержания каждого жеста. Дельсарт со своей классификационной манией мимического лексикографа еще более категорически, чем д'Удин, настаивал на крайней сегментации жестов: «Независимость членов друг от друга Дельсарт считал существенным условием выразительности: всякое вмешательство постороннего члена ослабляет впечатление»[1]. Для геометрической точной фиксации жестов Дельсарт предложил описывать их по трем направлениям — горизонтали, вертикали и глубине: «Каждый человек есть как бы центр своей собственной вселенной. Эта его "центральность" может динамически развиваться по трем главным направлениям, сообразно с тремя "независимыми" направлениями, которыми меряется пространство вселенной»[2]. При этом человек может как распространяться из центра вовне, входить в «разомкнутое» состояние, выражающее доминанту воли, так и собираться к центру (состояние «сомкнутости», выражающее доминанту мысли, разума). Покой, по Дельсарту, относится к сфере чувства. Волконский вслед за своим мэтром описывает все движение человека в категориях «нормально эксцентрического» и «концентрического». В «Выразительном человеке» Волконский дает подробнейший анализ смысла всевозможных «сегментарных» движений человека по трем направлениям (он называет этот раздел своей системы «семиотикой»), но главное содержание его труда — разработка «законов сочетания» отдельных движений. Он провозглашает четыре принципа сочетаний: 1) одновременность, 2) последовательность, 3) противопоставление (полное и неполное) и 4) параллелизм. Жест получает значение лишь по отношению к исходной точке — центру, а сочетание жестов получает смысл лишь через радиальные направления движения (вот почему для Дельсарта имеют такое значение три его «оси»).

Фундаментальным выразительным принципом организации «фразовой» цепочки жестов оказывается их противопоставление по радиальным правлениям. Волконский приводит длинный список примеров таких противопоставлений, например: «между головой, радиирующей по перпендикулярной от корпуса или к корпусу, и руками, радиирующими от локтей по направлению широты»[3] и т.д. Волконский предлагает строить движения актеров по принципу последовательности различных жестовых сочи-

[1] *Волконский С.* Выразительный человек: Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). СПб., 1913. С. 79.

[2] *Волконский С.* Отклики театра. Пг., 1914. С. 123.

[3] Там же. С. 152.

нений и утверждает, что «только такое чистое соблюдение закона последовательности, лишенное неизбежной при одновременности неясности, есть действительное, органическое развитие движения»[1], строящееся по природным законам, законам механики: «Как непреложен закон тяготения, так непреложны законы телодвижения, а следовательно, и законы выразительности; а раз законы непреложны, несоблюдение их дает ложь. Изучайте, усвояйте, соблюдайте закон, если хотите, чтобы Ваше искусство было правдой»[2].

Отсюда строится своеобразная этика новой актерской антропологии. Законы движения приравниваются законам природы (механики) и противопоставляются волюнтаризму традиционного художественного творчества, как правда лжи, как природа — искусству. Для эстетики 1920-х годов принципиальное значение имела следующая декларация Волконского: «Человек — машина; да, эта машина чувством приводится в движение и чувством "смазывается"», но, поскольку она машина, она подчиняется общим законам механики. Только вот что надо помнить: если поделаете одну механику без чувства (или смысла), выйдет карикатура жизни; но если дадите чувство с ложной механикой, тогда ничего не будет — отсутствие жизни»[3]. Это, казалось бы, странное сочетание механики и «чувства» решительно отделяет идеи Волконского от последующего конструктивизма и сближает их с более поздними поисками Эйзенштейна. Перед нами плод извилистого движения мысли, идущей от старой физиогномики к пантомиме и балету, но уже предощущающей следующий шаг к машинизму 1920-х годов.

Новая актерская антропология распространяется в России с необычайной скоростью. Создается множество центров ритмической гимнастики Далькроза, а Волконский даже начинает выпускать специальный журнал «Листки курсов ритмической гимнастики» (1913—1914). В Петербурге Д.М. Мусина-Озаровская создает «Школу сценической выразительности», а затем и общество «Единое искусство», ставившее перед собой цель стимулировать грядущий синтез искусств на основе системы Дельсарта. В общество входят представители петербургской художественной элиты. Ю.А. Озаровский издает дельсартианский журнал «Голос и речь». Но главным пропагандистом является Волконский, читающий сотни лекций о своей системе. Распространению новой антропологии способствует расцвет русского балета, гастроли Айседоры Дункан и т. д. Балет на какое-то время оказывается главным выразителем новой антропологической модели актера и шире — человека.

Через театр идеи Волконского и его сподвижников проникают в кинематографическую среду. Первые следы их влияния обнаруживаются

---

[1] *Волконский С.* Отклики театра. С. 169.

[2] Там же. С. 178.

[3] *Волконский С.* Выразительный человек. С. 132.

примерно к 1916 году. В 1918—1919 годах среди кинематографистов имеется уже целая группа приверженцев Дельсарта и Далькроза. Волей обстоятельств из нее вербуется ряд кинематографистов, активно поддержавших советскую власть и в силу этого занявших сразу после Октябрьской революции ключевые посты в кинематографе. Среди них прежде всего должен быть назван известный режиссер и актер дореволюционного кинематографа Владимир Гардин, в 1918 году возглавивший секцию художественной кинематографии Всероссийского фотокинематографического отдела Наркомпроса РСФСР (ВФКО). Его сподвижником оказывается Василий Ильин — старинный друг Гардина, художник, актер и также сторонник Волконского.

Гардин заинтересовался воспитанием нового актера в 1916 году и тогда же совместно с Ильиным планировал создание «Студии кинематографического искусства». В своем дневнике за 15 декабря 1916 года Гардин записывал: «Сегодня опять придет Василий Сергеевич Ильин продолжать нескончаемый разговор о студии, о новой армии кинематографистов, покоряющей мир»[1]. Свое отношение к кинематографу в это время он характеризовал следующим образом: «От кино я не отошел, но мечтал о студии, а не о постановках... Поиски методов работы интересовали меня больше всего»[2].

Из-за войны студия так и не начала работать. После революции, заняв ведущее положение в ВФКО, Гардин добивается невероятного — открытия Первой государственной школы кинематографии, которую он и возглавляет. Первоначально проект Гардина носит циклопический характер, он намеревается открыть 10 школ по 1000 учащихся в каждой и создать на их основе новую «армию» кинематографистов и, может быть, хотя это и не декларируется, новый антропологический тип человека. То, что школа во многом обязана своим возникновением увлечению Гардина новой антропологией Волконского, почти не вызывает сомнений. Достаточно приглядеться к составу ее преподавателей. Во-первых, это приглашенный сюда Сергей Волконский, руководивший занятиями по «системе выразительного человека». Через много лет Гардин вспоминал о занятиях Волконского, читавшего курс в 1919—1920 годах: «Ученики путались в концентрических, нормально-эксцентрических, концентро-концентрических положениях рук и ног...»[3] Во-вторых, Ильин, о котором Кулешов писал в своих воспоминаниях: «Ильин был восторженным поклонником школы Дельсарта и всячески применял ее в наших работах. Кроме того, он самостоятельно ее развил и усовершенствовал. Нам изыскания Ильина чрезвычайно нравились»[4]. А в ином месте Кулешов вообще утверждал, что систему Дельсарта открыл ему

[1] *Гардин В.Р.* Воспоминания. М., 1949. Т. 1: 1912—1921. С. 143.
[2] Там же. С. 139.
[3] *Кулешов Л., Хохлова А.* 50 лет в кино. М., 1975. С. 74.
[4] См.: *Громов Е.* Л.В. Кулешов. М., 1984. С. 103.

именно Ильин[1]. В школе преподает Николай Фореггер, создатель знаменитых в 1920-е годы танцев машин, явно связанный с «новой антропологией». Какое-то время киношколой руководил Валентин Туркин, разделявший общий интерес к системе Волконского. Исключительно тесные контакты поддерживала киношкола с «Опытно-героическим театром» под руководством Бориса Фердинандова, создателя далькрозианской школы «метро-ритма». А одно время мастерская Кулешова даже ютилась в помещении этого театра. Появление в стенах киношколы Кулешова, которому Гардин протежировал уже с 1918 года (Гардин пригласил Кулешова в 1918 году заведовать секцией хроники и перемонтажа ВФКО), оказывается вполне закономерным. Кулешов исповедует дельсартианство еще более ортодоксальное, чем он сам.

Вокруг гардинской киношколы и в ее недрах формируется основа будущей советской кинотеории. По-видимому, мы даже вправе говорить о специфической кинотеории ГТК (Государственного кинотехникума, в который школа была переименована в 1922 году) — ГИКа (Государственного института кинематографии, как назвали его позже). Прежде чем определить главный круг идей этой коллективной теории, следует ответить на вопрос, почему история киномысли игнорирует этот важный теоретический комплекс. Здесь можно назвать целый ряд причин. Идеи многих участников коллектива не были зафиксированы письменно. Гардин, например, не публиковал своих теоретических изысканий, которые стали известны лишь в 1949 году после их подробного изложения в «Воспоминаниях». Мы практически ничего не знаем об идеях Ильина. Кроме того, к 1922—1923 годам наметилось размежевание Кулешова, перешедшего на позиции ЛЕФа, со своими прежними единомышленниками (прежде всего Гардиным), сохранявшими более тесные связи с дореволюционной художественной традицией. Не следует забывать и о личных неурядицах. В начале 20-х годов происходит разрыв Кулешова с Ильиным, который в позднейших воспоминаниях Кулешова мотивируется схоластическим дельсартианством Ильина[2], хотя в этом конфликте, по-видимому, нельзя исключить личных мотивов. Разрыв с Туркиным последовал в 1925 году, после того, как последний выпустил книгу «Кино-актер», содержавшую едва скрытые выпады против Кулешова. Таким образом, к тому моменту, когда теория Кулешова получила широкую популярность, то есть в 1925—1929 годах, коллектив киношколы распался, а следы былого единства затерялись в позднейших полемиках и личных передрягах.

Центральной фигурой в истории киношколы первого этапа был Гардин. К мысли о необходимости создания нового типа актера для кинематографа он приходит уже в 1913 году во время работы над фильмом

---

[1] *Кулешов Л., Хохлова А.* Указ. соч. С. 74—75.

[2] Там же.

«Ключи счастья». На одну из главных ролей в фильм он приглашает непрофессионала Александра Волкова, поражающего его жизненной правдой своей игры. Позднее Гардин называл Волкова «первым натурщиком в кино»[1]. Тогда же он приходит к мысли о первостепенном значении для кинематографа физиогномики и физиогномической характерологии и делит актеров на три группы: эмоциональный тип, рассудочно-технический и технический. Одновременно он начинает использовать для работы с актером зачатки физиологических знаний и рефлексологии. В 1916 году, как явствует из его дневника, кинотеория Гардина в целом уже сложилась. Тут очевидна ориентация на натурщика — кстати, в 1916 году Гардин уже широко пользуется этим словом (возможно, впервые в истории русской киномысли). Каждое действие Гардин членит на четыре «физиологических» этапа и строит игру актера на переходах от одной «сегментной фазы» к другой. 18 мая 1916 года он записывает в дневнике: «Сегодня была трудная съемка. В схемах, окончательно принятых мною абсолютно для всех черновых монтажных комбинаций крупного плана (а также и для временных расчетов механики душевной жизни), я начинаю собирать отдельные признаки, характеризующие каждый элемент четырехчленной формулы, принятой мною за основу для всех схем:

1. Ощущение (Впечатление) — внешний или внутренний раздражитель.

2. Восприятие — ориентировка.

3. Понимание — тормоз.

4. Название — реакция (звуковая) — слово»[2].

Стремление членить действие на столь мелкие физиологические фазы (и огромная роль, которую он придавал в этом процессе движению глаз) ориентировало Гардина на широкое использование крупных планов, то есть рассечение актера рамкой кадра, отчасти аналогичное дельсартовской «независимости членов друг от друга». Стремление выстроить элементы действия по четкой четырехчленной формуле создавало необходимость в продуманных «монтажных комбинациях крупного плана». Так из потребностей новой актерской антропологии у Гардина постепенно возникает идея монтажа. Сам Гардин прекрасно осознавал значение этих теоретических разработок. «Так рождались мои первые мысли о возможностях монтажных комбинаций и переключении игры актеров на выразительные движения частей их тела и на состояние предметов, символизирующих действия человека»[3], — писал он. Эта формулировка любопытна тем, что в ней еще чувствуется нерасторжимая связь идеи монтажа с телом актера, «возможности монтажных комбинаций» непосред-

[1] *Гардин В.Р.* Указ. соч. С. 52.

[2] Там же. С. 134.

[3] Там же. С.120.

ственно связываются с «переключением актеров на движения частей их тела». Монтаж, таким образом, понимается как кинематографическая форма организации актерского поведения.

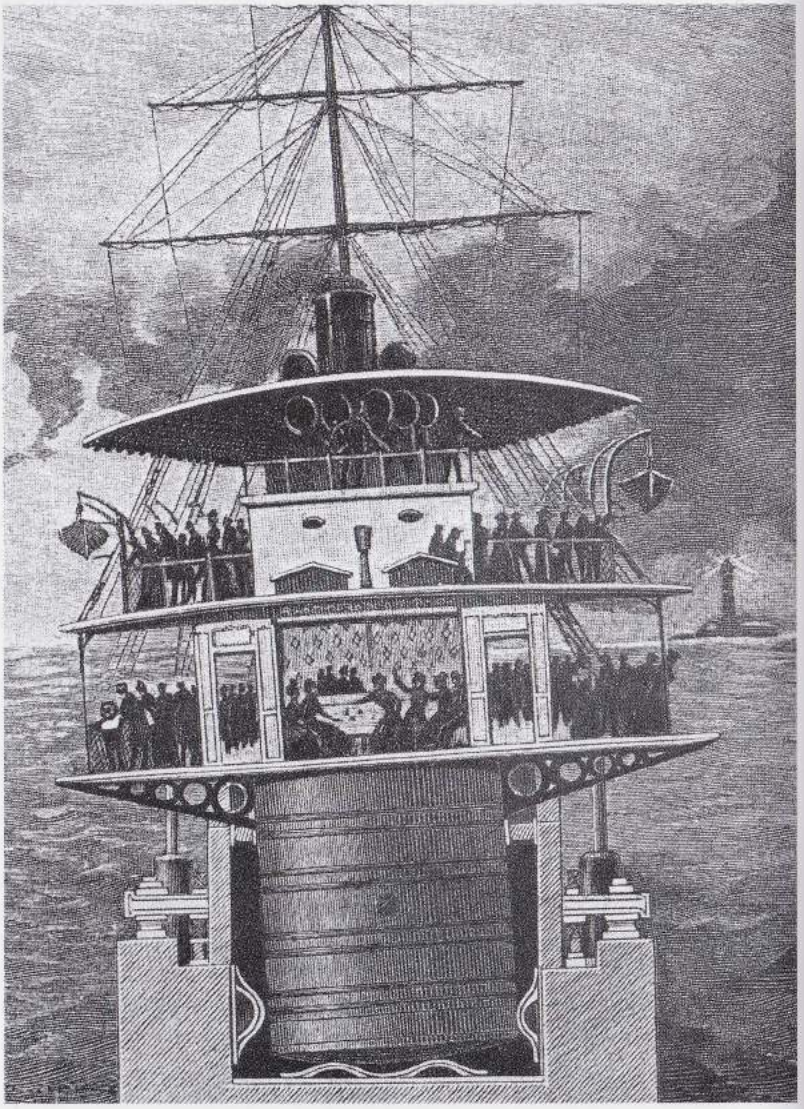
Одновременно Гардиным овладевает идея создания киношколы, где он собирается читать «основной курс» — «поведение человека перед объективом киноаппарата». Он декларирует: «Наконец-то в кино появится свежий, не испорченный театром человек. Вот на нем и с ним можно экспериментировать»[1]. Таким образом, уже к 1916 году у Гардина вырабатывается подход к киноактеру как к «натурщику» и материалу монтажной обработки. К 1919 году идеи Гардина приобретают все более выраженный дельсартианский характер. Параллельно с этим идет дальнейшая разработка категории монтажа. Еще до прихода в киношколу Кулешова Гардин читает специальную лекцию о монтаже, а киноискусство в этот момент он определяет как ритмическую смену фильмовых кусков, композиции которых соединяются в фильм на основе монтажного расчета — важнейшего при постановке картины. «Исходя из этого определения, — пишет Гардин, — я пытался установить и творческие задачи в постановочных работах, прежде всего воспитать ощущение ритма изготовляемого фильма. <...> Ритм — бесконечная тема. Движение и бесконечно разнообразная смена ускорений и замедлений, подчиненная каким-то расчетам, — вот форма ритма, а записи их будут техникой и смыслом, заключенным в слове "кинематография"»[2]. Таким образом, монтаж понимается также и в ритмологическом ключе, поскольку фильм в духе Далькроза—Волконского провозглашается «записью» ритма.

Практически обещанные Гардиным эксперименты с натурщиком вылились в серию упражнений с «бархатными ширмами». С помощью этих ширм создавалось окно, по формату напоминавшее рамку кинокадра, в этом окне находилось лицо натурщика, который должен был отрабатывать четкие мимические рефлекторные реакции на раздражители. При этом главное внимание уделялось движению глаз, которые фиксировались в сложных схемах. В результате Гардин разработал «1245 композиций, которые могут быть использованы для установки головы снимаемого в кадре»[3]. Эти разработки отчасти копировали дельсартовские схемы. Опыты с рамками переносили весь акцент на крупный план и мимику актера. Ритмическая, монтажная сторона здесь практически отсутствовала, сохраняясь в основном в области теории. Методика бархатных рамок позже была жестко раскритикована Кулешовым. Но очевидно, что сама эта методика является прямым наследием пути, проделанного Гардиным, обращением к истокам его киномысли — крупным планам 1916 года, отмеченным скру-

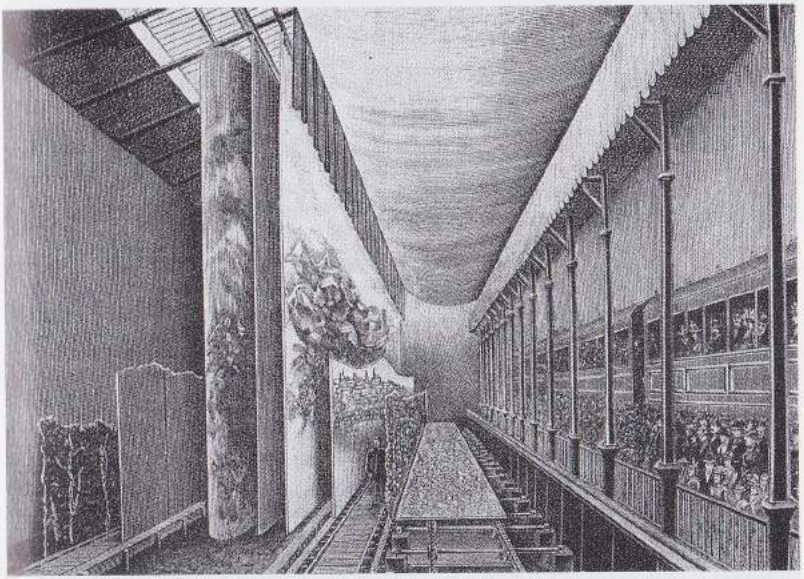
[1] *Гардин В.Р.* Указ. соч. С. 138.
[2] Там же. С. 192.
[3] Там же. С. 203.

Иллюстрации к статьям

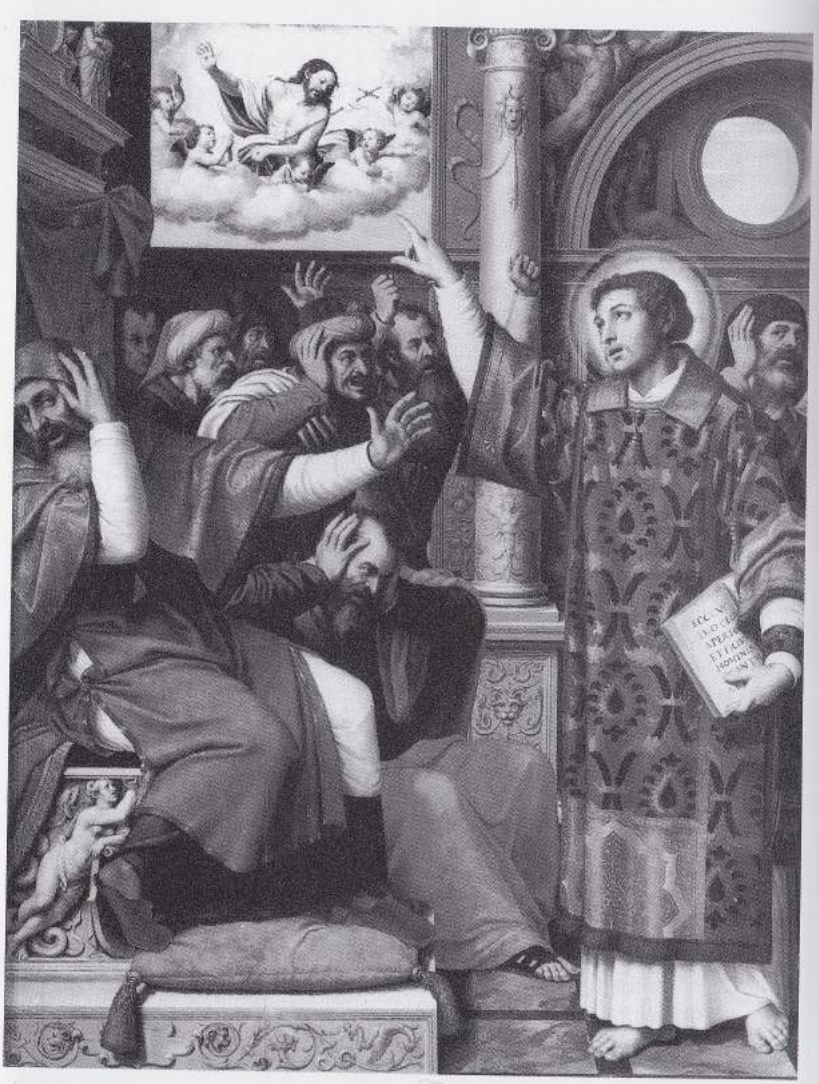
Кино "тотальное" и "монтажное"
О глубине кадра
Старевич: Мимика насекомых и культурная традиция
"Перевод и воспроизведение (Андре Базен и эстетика римейка)



Кабинет иллюзий "Морское плавание" (разрез).
Всемирная выставка в Париже, 1900



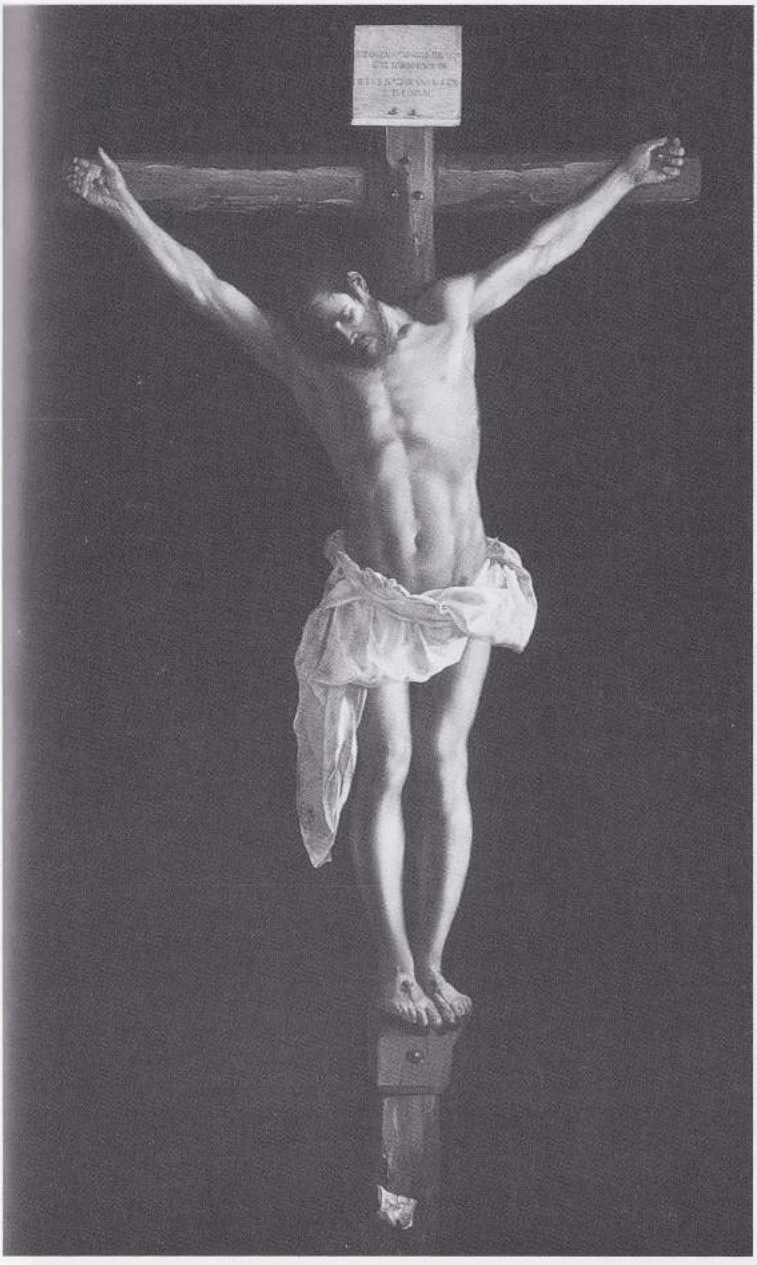
Подвижная панорама Транссибирской железной дороги.
Всемирная выставка в Париже, 1900



Хуан де Хуанес.
Святой Стефан в Храме, ок. 1565

Хуан Рибалта.
Видение Св. Бруно, ок. 1621-1622

Альбрехт Дюрер.
Троица, 1511



Фрасиско де Сурбаран. Распятие, 1627

Гранвиль. Иллюстрация к книге "Сцены из частной и общественной жизни животных", 1842

Гранвиль. Иллюстрация к книге "Сцены из частной и общественной жизни животных", 1842

К статье "Перевод и воспроизведение (Андре Базен и эстетика римейка)"

Статер Филиппа II, ок. 350 до н. э

Монета из Кориозолита, Северная Франция

Монета из Карнют (Этамп)

Галльская имитация монеты из Rhoda

Золотая монета из Оссими (Бретань)

Трансильванская монета

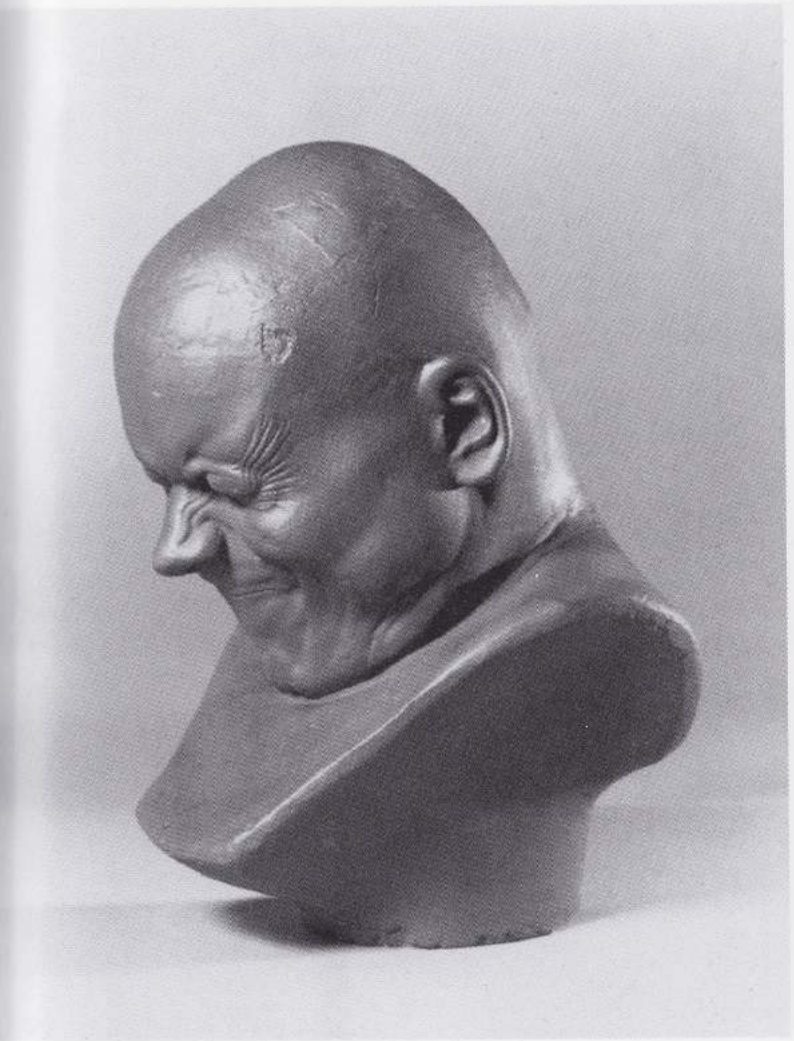
Оборотная сторона Статера Филиппа II, ок. 350 до н. э

Аквитанская монета

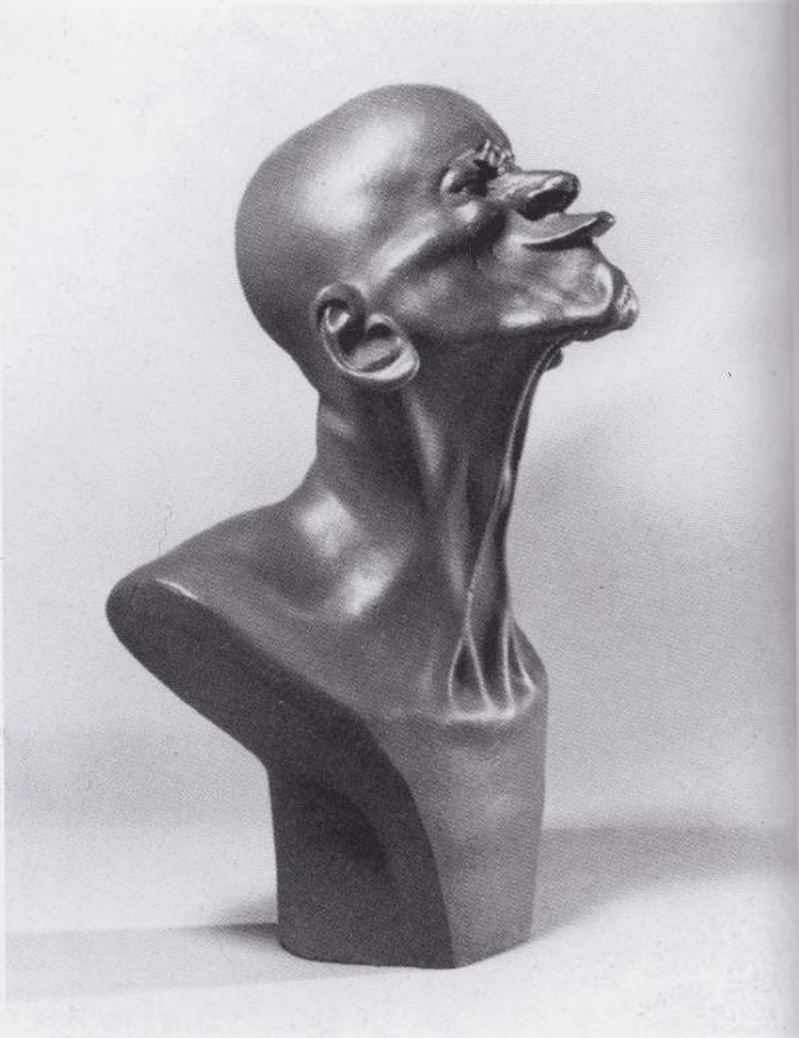
Монета из Лемовис (Haute-Vienne).

Монета неизвестного происхождения

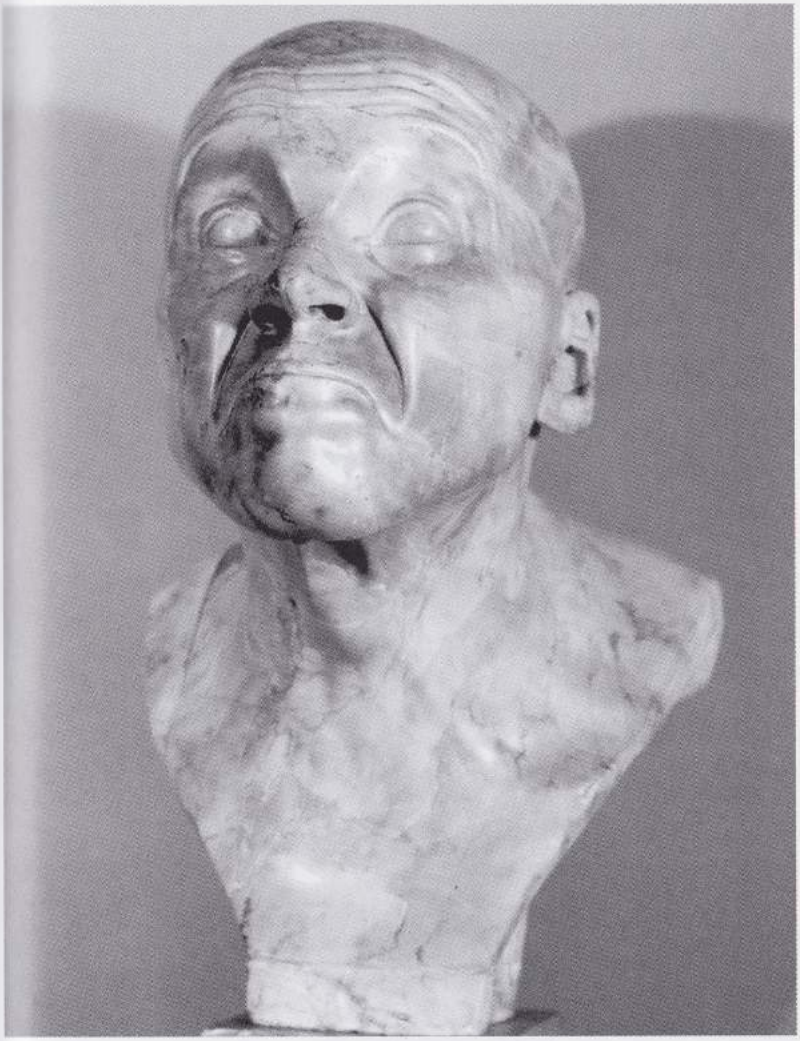
Франц Ксавер Мессершмидт (1736–1784).
Весело улыбающийся старик



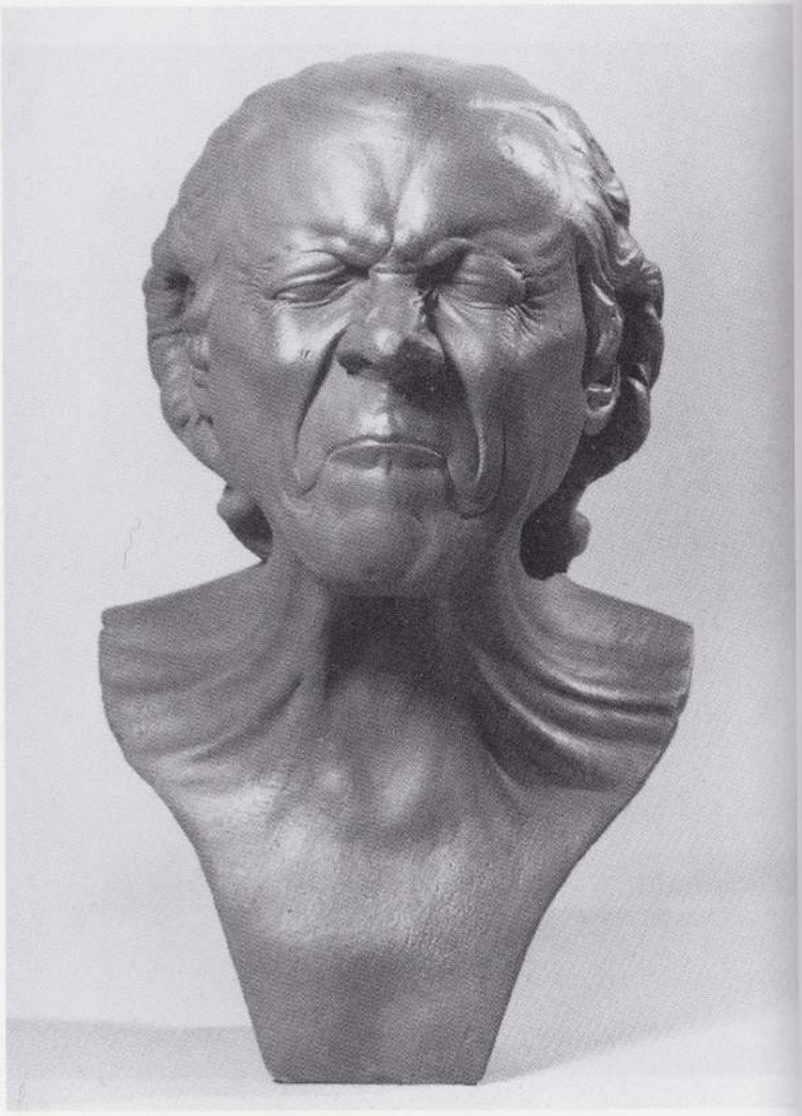
Франц Ксавер Мессершмидт (1736–1784).
Злой



Франц Ксавер Мессершмидт (1736–1784).
Голова с клювом



Франц Ксавер Мессершмидт (1736–1784).
Высшая степень слабоумия



Франц Ксавер Мессершмидт (1736–1784).
Вынуждаемый

пулезной фиксацией «реактивных фаз». Но в какой-то степени это и «монтаж» Волконского, во всяком случае, он очень напоминает те «эксперименты», которые проделывал последний на своих лекциях. Так, в одном из отчетов о лекциях еще 1913 года (то есть даты первого фильма Гардина) говорилось: «С.М. Волконский показал на экране девять лиц с соответственными выражениями — от нормально-нормального (безмятежный покой) до эксцентрико-эксцентрического (экстаз). В эти девять типических выражений вплетается еще девять типических направлений взгляда. <...> Сочетаясь с девятью взглядами, зависящими от бровей и век, девять направлений взгляда дают 81 типическое выражение глаз»[1]. Сходство с гардиновскими опытами на ширмах разительное. 1245 композиций — это, конечно, продукт гигантской детализации 81 выражения глаз в типологии Волконского. Показательно, между прочим, что лица Волконского демонстрировались на экране — этому же «псевдокино» соответствуют и бархатные рамки Гардина.

После Гардина киношколой короткое время руководил Ф. Шипулинский, а затем его место занял Валентин Туркин. Его позиции в области теории носили более радикальный характер. Теоретическая эволюция Туркина труднее поддается реконструкции, чем эволюция Гардина, но и она носит отчасти сходный характер. В 1918 году Туркин — один из руководителей московской «Кино-газеты». Здесь он публикует принципиальную для своего времени статью «Лицедеи и натурщики», в которой гардинский термин вводится в оборот в чрезвычайно декларативной форме: «Первая истина, которую я хотел бы провозгласить, та, что на экране актер равен натурщику и ценен постольку, поскольку он может, сбросив с себя лохмотья сценической театральности, снизойти, спуститься до той живописной, жизненной театральности, которая присуща вот этому нищему у церковных ворот...»[2].

На страницах «Кино-газеты» печатаются еще две статьи, имеющие важное значение для последующего, — это статья Анны Ли (будущей жены Пудовкина Анны Зайцевой-Селивановой) под названием «Экран и ритм» и статья Кулешова «Искусство светотворчества», содержащая первые размышления Кулешова о монтаже. Туркин как «лидер» газеты — крестный отец обеих статей, являющихся едва ли не первыми далькрозианскими декларациями в кинотеории. Анна Ли начинает свои рассуждения с почти дословного повторения Волконского: «Надо, чтобы наша интуиция, вкус, сердце, интеллект — все, все слилось, вибрировало и настраивалось гармонично с заданиями художника. Это возможно только тогда, когда символы, знаки, по которым он хочет, чтобы мы прочли его художественные замыслы, были ритмически воплощены. <...> И только воо-

[1] Голос и речь. 1913. № 3. С. 26.

[2] Кино-газета. 1918. № 29. Июль.

руженный знанием ритма, в частности экранного, актер, подобно певцу, усвоившему музыкальное сольфеджио, мог бы бороться со всякими случайностями, "ибо нет ничего более враждебного друг другу, чем искусство и случайность" (Волконский)»[1]. Анна Ли чувствует необходимость в каком-то кинематографическом эквиваленте актерскому ритму, но о монтаже не задумывается. Ее решение выглядит весьма наивным. «Действует актер, и действует одновременно съемочный аппарат (оператор), своего рода метроном, устанавливающий определенный темп. И единица скорости действующего актера, не совпадая с единицей скорости действующего аппарата, вызывает аритмию. <...> А если к этому прибавить третий ритм проекционного аппарата и театра, то в результате получится ритмическое косноязычие»[2]. Анна Ли предлагает найти какой-то «коэффициент движения», «общую величину», «объединяющую единицу», которые помогли бы синхронизировать три ритма. Ход мысли Анны Ли весьма любопытен — новая актерская антропология настоятельно требует открытия ритмического закона кинематографа, и он улавливается в естественном «метрономе» кино — вращении ручки киноаппарата — потенциальном ритмизаторе кинематографической хореографии. Не случайно в статье говорится: «Уродливые результаты танцев (на экране. — *М.Я.*), даже при наличии профессионального исполнения, подтверждают и подчеркивают отсутствие ритма на экране»[3].

Статья Кулешова написана до работы Анны Ли, но в ней содержится прямой ответ «Экрану и ритму». Проблемы монтажа и ритма здесь еще на втором плане. Очевидно, что они не занимают Кулешова в полной мере, большая часть статьи (так же, как и статей 1917 года в «Вестнике кинематографии») посвящена проблемам декорационно-оформительского искусства. Но, между прочим, здесь есть пассаж, по-видимому чрезвычайно близкий гардинским воззрениям этого периода: «Каждое из отдельных творчеств имеет свое основное средство для выражения идеи искусства. Очень немногие из кинематографистов поняли (кроме американцев), что в кинематографе таким средством выражения художественной мысли является ритмическая смена отдельных неподвижных кадров или небольших кусков с выражением движения, т.е. то, что технически называется монтажом»[4]. Это первое определение монтажа у Кулешова — оно еще чисто гардинское и явно пронизано духом Далькроза—Волконского. Основа кино — ритм (как и у Анны Ли), но его воплощение в монтаже.

Статья Ли, по-видимому, сильно задела Кулешова и сыграла свою роль в его теоретической эволюции. В 1920 году в своей теоретической «сумме» «Знамя кинематографии» он явно полемизирует с «Экраном и

---

[1] Кино-газета. 1918. № 29. Июль.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] *Кулешов Л.В.* Статьи. Материалы. М., 1979. С. 13.

ритмом», начиная экспозицию своей теории именно с вопроса о танце. Не называя Анну Ли, он излагает, несколько искажая, ее позицию о каком-то несоответствии киноаппарата хореографии, а затем рассуждает: «Предположим, что танец вышел бы на экране так же хорошо, как и был исполнен при съемке, что бы мы достигли этим? Этим мы бы достигли того, что искусство танца могло бы быть точно воспроизведено на кинематографической ленте. Но ведь в таком случае кинематограф бы явился только живой фотографией танца, и мы бы на экране получили воспроизведение балетного искусства, а кинематографического искусства в этом никакого бы не было»[1]. Эта полемика объясняет происхождение одного из экспериментов Кулешова «Танец». Но она же явно находится и в общем русле киномысли эпохи — от ритмической антропологии человека к ритмическому монтажу как ее кинематографической квинтэссенции. В этом смысле Кулешов не очень оригинален. В том же русле мыслит Гардин, в том же русле эволюционирует и Туркин. В 1918 году он борется за натурщика. И совершенно естественно, что в 1922 году он становится одним из главных пропагандистов ритмического монтажа. Приведу обширную цитату из Туркина, выражающую его взгляды на 1922 год: «Основной элемент формы кинематографического искусства есть монтаж. <...> Переживание, настроение, выражение душевных движений — ложные средства актера для впечатления зрителя. Главное средство впечатления в кинематографии есть монтаж. Монтаж есть соединение отдельных моментов действия по принципу наибольшего впечатления. Действие развертывается в пространстве и длится во времени. Искусство состоит в конструкции пространства и композиции движения (действия) во времени. Композиция движения (действия) во времени есть распределение его в определенной ритмической схеме. Действие на экране слагается из смены кусков и движения человека, лошади, автомобиля, аэроплана в отдельных кусках. И то и другое движение кусков (кусков и в кусках) должно строиться ритмически (или метро-ритмически, если принимать новейшую фразеологию). Ритмическое построение кинематографического действия есть монтаж»[2].

В этом высказывании все очень характерно для типа мышления группы киношколы. Все начинается с актера, затем переходит на ритм и заключается утверждением, что ритмическое построение фильма и есть монтаж.

Конечно, позиция Туркина близка позиции Кулешова 1918 года. Однако не следует считать ее продуктом прямого заимствования. Кулешов в 1918 году говорит то же самое, что и Гардин. Туркин в 1922-м повторяет обоих. Перед нами продукт не столько индивидуального творчества

---

[1] *Кулешов Л.В.* Статьи. Материалы. М., 1979.

[2] *Стржигодский* (*В. Туркин*). Спор о принципах или борьба за стиль? // Кино. 1922. 20 октября. № 1. С. 11.

каждого, сколько фундаментальный принцип того, что я назвал «кинотеорией киношколы».

Гардин встретил Кулешова в Москве в 1918 году. «Тогда за десять минут он успел раз двадцать сказать слово "монтаж"»[1], — вспоминает Гардин. Увлечение Кулешова монтажом, вероятно, и предопределило его назначение в секцию хроники и дальнейшую работу над перемонтажом фильмов. В процессе перемонтажа Кулешов открывает свой знаменитый эффект с лицом Мозжухина. Летом 1919 года он с Эдуардом Тиссэ отправляется на Восточный фронт, где снимает хронику. С фронта Кулешов вернулся в октябре 1919 года. В сентябре 1919-го гардинская киношкола начала занятия. Работа киношколы очень интересует Кулешова, и он постоянно посещает школу «в качестве гостя». В 1920 году он добивается того, к чему, несомненно, стремился всей душой: его зачисляют в штат школы в качестве преподавателя. Это событие происходит примерно в конце марта — начале апреля 1920 года, и Кулешов сразу включается в работу как один из активнейших участников коллектива. Весь апрель он работает совместно с Гардиным и его женой Ольгой Преображенской над «кинорепетиционным эскизом агитационной темы в трех частях и 86 картинах с апофеозом»[2]. Эскиз строится на бархатных рамках Гардина и демонстрируется 1 мая. В этот момент Кулешов далек от оппозиции Гардину и активно ассимилирует новую актерскую антропологию. По-видимому, в этот период он усваивает учение Волконского, с которым контактирует в школе, изучает Дельсарта и Далькроза.

Кулешов пришел в школу «спецом по монтажу» и с целым рядом относительно смутных монтажных идей, которые постепенно оформляются в систему при активной ориентации на новую антропологию. 1920 год отмечен усилением теоретических разработок. В это время пишется программный текст — «Знамя кинематографии». Однако очень скоро намечаются принципиальные теоретические расхождения с Гардиным. Они зафиксированы в статье «Что надо делать в кинематографических школах». Исходным пунктом кулешовских рассуждений здесь является система Дельсарта: «... природа устроила человека так, что каждое переживаемое им чувство сопровождается определенным знаком его в теле и лице человека. <...> Следовательно, преподаватель должен указать ученику тот закон природы, который соответствует данному заданию. <...> Для театральных актеров эти законы найдены Дельсартом, неплохо бы пересмотреть его и почерпнуть из него все то, что пригодится кинематографисту»[3]. Кулешов ориентируется не на дельсартовскую семиотику, как Гардин, остановившийся на поиске знакового мимического алфавита, но на «зако-

[1] *Гардин В.Р.* Указ. соч. С. 174.
[2] Там же. С. 195.
[3] *Кулешов Л.В.* Указ. соч. С. 158.

ны сочетания» по Волконскому, где смысл рождается из противопоставлений, контрастов, параллелизмов и т.д. В связи с этим он подвергает критике систему бархатных рамок, хотя и делает это с оговоркой: «Конечно, в основе эта идея прекрасна, но значение первого плана для кинематографиста только в монтаже, и самостоятельной ценности он для него иметь не может»[1]. И далее он излагает свою методику, демонстрируя ошибочность гардинской: «1) Неправильное упражнение. В первой рамке показывается человек, его взгляды — ненависть, затем во второй другой человек, его ответный взгляд первому — торжество и т.д. 2) Правильное упражнение — необходимо проделать несколько раз: первый так, как в предыдущем случае, второй раз в рамке взгляд ненависти человека, в следующей рамке — рука с письмом. Изменилось содержание сцены»[2]. Нетрудно заметить, что Кулешов предлагает реконструировать в бархатных рамках собственный эксперимент с Мозжухиным. Но самое интересное в статье то, что мозжухинский опыт, не называясь прямо, увязывается с телом актера, осмысливаемым как универсальная модель монтажа: «Если мы наденем на актера маску и заставим его принять печальную позу, то и маска будет выражать печаль, если же актер примет радостную позу, то нам будет казаться, что маска радостна»[3]. Кулешов переосмысливает Дельсарта—Волконского уже в чисто монтажном ключе, сегменты человеческого тела как знаки противопоставляются друг другу и получают смысл именно в противопоставлении. Описание человека в маске является прямой транспозицией на актерское тело «эффекта Кулешова», где маскообразное лицо Мозжухина изменяло свое выражение внутри разных монтажных соположений.

Таким образом, Кулешов полностью усваивает главный комплекс идей «теории киношколы», но борется за их принципиально монтажную переориентацию, за кинематографизацию Дельсарта на основе монтажных принципов. Заключение статьи не оставляет на этот счет никаких сомнений: «...все виды искусства имеют одну сущность, и эту сущность надо искать в ритме. Но ритм в искусстве выражается и достигается разными путями. В театре — жестом и голосом актера, в кино — монтажом. Следовательно, искусства разнятся друг от друга своими специфическими методами преодоления материала — своим средством достижения ритма. <...> Приведя только что изложенные рассуждения, мы хотим снова напомнить о значении Дельсарта в позировании натурщиков. Ибо теперь яснее, что методы работы в других искусствах могут применяться и в кино, но обязательно под кинематографическим преломлением, то есть берется закон идеи общей для всех искусств и разыскиваются способы, харак-

[1] *Кулешов Л.В.* Указ. соч. С. 158.
[2] Там же. С. 159.
[3] Там же. С. 160.

терные для кино, к разработке этой идеи»[1]. Красноречивое рассуждение: монтаж для Кулешова является специфически кинематографическим аналогом дельсартовского позирования. Цель у них общая — ритм.

К 1921 году возникает настоятельная потребность в экспериментальной проверке кулешовских идей (ср.с гардинской установкой экспериментировать с натурщиком). В марте 1921 года, получив 90 метров пленки, Кулешов снимает шесть монтажных экспериментов. Приведу их список по заявлению Кулешова в Фотокиносекцию художественного сектора Губполитпросвета Москвы:

«1. Танец, заснятый с одного места, — 10 мтр.

2. Танец, заснятый монтажно, — 10 мтр.

3. Зависимость переживания натурщика от причин, вызывающих эти переживания:

а) — 14 мтр.

б) — 20 мтр.

4. Произвольное сочетание различных мест действия в единую композицию — 13 мтр.

5. Произвольное сочетание частей тела разных людей и создание путем монтажа желаемого натурщика — 12 мтр.

6. Равномерное движение глаз натурщика — 2 мтр»[2].

Из этих шести экспериментов история кино сохранила память лишь о двух — «творимом человеке» (5), «творимой земной поверхности» (4), остальные практически не упоминаются. Но если рассмотреть всю программу экспериментов в целом, то легко заметить, что опыт 6 находится в русле Волконского—Гардина. Опыт 3 напоминает мозжухинский эксперимент, но отчасти переформулированный в категориях рефлексологии. Опыты 1, 2, 4, 5 тесно связаны между собой. Сначала дается немонтажный образ танца (неспецифически кинематографический), а затем предлагаются три различных типа расчленения и сочетания объектов. Танец собирается из кусков, отснятых на одном натурщике, опыты 4 и 5 собирают тело человека или «тело» мира из кусков разных объектов. Дельсартовская идея расчленения и сочетания проступает здесь с очевидностью.

Судя по частоте упоминаний в текстах и месту в списке, эксперимент «танец» был для Кулешова едва ли не самым существенным, хотя в позднейших постанализах он совершенно ушел в тень. Значение этого эксперимента обусловлено не только ретроспективной полемикой со статьей Анны Ли, о которой я упоминал. Танец, по сути дела, единственный объект, на котором со всей очевидностью выявлялась проблема ритма. Ритм задавался как главная цель монтажа, однако ни мозжухинский эксперимент, ни «творимый человек» этой цели в полной мере не отвечали.

---

[1] *Кулешов Л.В.* Указ. соч. С. 160.

[2] Там же. С. 134.

Существенно также и то, что в 1920-е годы еще более, чем в 1910-е, усилилась тенденция к превращению хореографии в метамодель зрелищных искусств. Значительную дань хореографической ритмологии отдал Таиров, с ней генетически связана и биомеханика Мейерхольда. Но для Кулешова основное значение имели теория и практика «Опытно-героического театра» Б. Фердинандова, связь с которым была очень тесной. Не случайно, конечно, после разрыва с киношколой «коллектив Кулешова» переезжает в здание «Опытно-героического театра». В своих воспоминаниях Кулешов восторженно пишет о Фердинандове, явно выделяя его среди своих «учителей»[1].

Среди московских театров начала 20-х годов не было второго, столь явно ориентированного на хореографию, как «Опытно-героический». В. Тихонович, доводя идеи Фердинандова почти до абсурда, писал: «...“анархия”, царящая в драматическом театре, связана с тем, что в драме не пляшут, а ходят, стоят, сидят, лежат и т.д., не поют, а говорят, кричат, плачут, смеются, молчат и т.д. <...> Стало быть, дело в том, что драматический театр просто отстал в своем художественном развитии сравнительно с оперным и балетным. <...> Но ведь, скажут староверы, мы как будто сотрем четкие грани театров драматического, балетного и оперного. Тем лучше: это похвала системе Фердинандова; она, оказывается, приводит нас к синтетическому театру, театру слиянных жеста и пляски, слиянных речи и пения, театру, который имеет видимые шансы на будущее»[2]. Фердинандов создал популярную в 1920-е годы систему метроритма. Он исходил из того, что театр — всецело динамическое искусство. Организация динамики художественных форм должна принимать метроритмическую форму, подчиненную основным законам механики. Все сценические движения Фердинандов стремился свести к неким метрам, близким к музыкальным и стихотворным. Он различал двухдольные, трехдольные и так далее метры движения. Метрическая организация сценического действия ставила перед Фердинандовым проблему записи движений. «Разрешение основ театральной записи, — писал он, — составляет одну из проблем закономерного театра, работа над ней также производится в нашей театральной лаборатории»[3]. Теоретик также отдал значительную дань рефлексологии. Но особенно интересно то, что Фердинандов систематически говорит о монтаже: «Театр — искусство человеческого тела, состоящее из трех основных элементов: акустического (звук-голос), мимического (собственное движение) и психологического (ощущение, рефлекс, поступок, чувство — словом, волнение) — плюс монтаж, окружающий человека-актера в его главной работе...» [4] И хотя монтаж для

---

[1] *Кулешов Л., Хохлова А.* Указ. соч. С. 68—69.

[2] *В.Т. (В. Тихонович).* Закономерный театр // Вестник искусств. 1922. № 1. С. 12—13.

[3] *Фердинандов Б.* Театр сегодня // О театре. Тверь, 1922. С. 47.

[4] Там же. С. 44.

Фердинандова является внешним элементом, он также подчиняется общему метроритму: «Те же законы метро-ритма, темпа, лада, театральной гармонии и контрапункта руководят и постройкой театрального монтажа: <...> равно как и его совмещение с основной актерской работой» [1]. Таким образом, своего рода хореография выдвигается на положение организационного принципа и по отношению к монтажу. Кроме того, монтажный принцип вводился и в саму работу актера. Театр Фердинандова называли «закономерным» или «аналитическим» театром именно потому, что он постулировал необходимость монтажной сегментации движений: «... можно построить сценическое произведение на последовательности элементарных движений, давая в каждый момент времени движение только одного органа тела»[2], — писал энтузиаст театра Николай Львов. Такая «последовательная и аналитическая пластика» описывалась оппонентом Фердинандова Ипполитом Соколовым как совокупность «искусственных до шаржа, каких-то жиденьких жестиков, <...> невыносимое однообразие условных и схематичных движений»[3]. Театр во многом строился как аналог «нотационной» системы записи ритмизованных движений.

Отход Кулешова от гардинской методики явно стимулировался влиянием метроритма Фердинандова, в своей основе опиравшегося на систему Волконского, но значительно ее модернизировавшего. «На закономерном театре бессознательно работают и примитивно кинематографической техникой»[4], — пишет Кулешов в 1922 году. А в «Плане работ экспериментальной кинолаборатории», составленном в июле 1923 года, уже значится: «Работа во времени. Предварительное понятие о метре и ритме. Упражнения. Ноты и нотная запись. Упражнения»[5]. Это уже фердинандовские темы. Еще в 1914 году С. Волконский призывал использовать кинематограф в целях квазихореографического обучения, например в консерваториях, «как могущественное воспитательное пособие; он будет зеркалом того, как надо, и того, как не надо двигаться»[6]. К 20-м годам фильм уже начинает приравниваться к хореографической нотации. В это время в прессе возникает идея использовать кинематограф для записи танца: «Весьма вероятно, что точная запись танца абсолютно невозможна... Неудачи, постигшие искания в этой области, заставляют отбросить мысль о разработке системы записи танца и обращают все надежды на кинематограф»[7].

Туркин полностью разделяет идею кинематографа как преображенной хореографии и ориентацию на систему Фердинандова. В книге

---

[1] *Фердинандов Б.* Театр сегодня. С. 46.

[2] *Львов Н.* Аналитический театр // Вестник искусств. 1922. № 2. С. 5—6.

[3] *Соколов И.* Метро-ритм Фердинандова // Вестник искусств. 1922. № 3/4. С. 15.

[4] *Кулешов Л.В.* Указ. соч. С. 116.

[5] Там же. С. 199.

[6] *Волконский С.* Отклики театра. С. 188.

[7] *Н.М.* Балет и кинематография // Экран. 1922. 21—28 февраля. № 22. С. 4.

1925 года «Кино-актер» этому вопросу уделено значительное место: «Развитая техника монтажа обогатила передачу танца на экране. Танец стал составляться из расчлененных моментов движения, заснятых с разных расстояний и под разными углами зрения и сменяющих друг друга в правильном и размеренном порядке. Его составным элементом стало движение-кусок (т.е. кусок кинематографической ленты, на котором снято движение танцора: так что танец на экране является столько же "танцем" человека в отдельных кусках пленки, сколько и чередованием, "танцем" самих кусков пленки)»[1]. Кино оказывается одновременно аналитической записью танца и ритмизованной монтажной хореографией. Далее Туркин продолжает: «Вопрос о танце имеет для современного кинематографа, в частности для мастерства киноактера, особое значение. Искание строгой художественной формы в кино идет в направлении размеренного построения движения актера на экране и ритмического монтажа картины, т.е. в направлении создания из действия на экране своего рода "танца". <...> кино-драма стремится к тому, чтобы проникнуться культурой танца, ритмом, чтобы самой стать "танцем", своего рода современным, реалистическим или, если хотите — предметным или био-механическим балетом»[2]. (Ср. с аналогичными идеями в «Механическом балете» Ф. Леже[3].)

Вот почему 8 марта 1921 года Кулешов снимает танец балерины Зинаиды Тарховской — первый и наиболее значительный в ряду задуманных монтажных экспериментов. Позже А. Беленсон в книге «Кино сегодня» (1925) приводит совершенно недвусмысленные указания Кулешова на связь монтажа с хореографической нотацией: «Каждый жест имеет свою длительность, эта длительность может быть записана нотным знаком, изучена и воспроизведена. Чередования ударных и неударных создадут временной метр, определяющий метрическую систему, характер времени (так же, как и в монтаже)»[4]. Эксперимент «танец», таким образом, еще и в 1925 году сохраняет значение «символа веры», он оказывается кульминационным выражением связи монтажа с новой антропологией. Монтаж здесь является выражением нового понимания человека и возникает буквально из человеческого тела, как запись его движения, как механическое выражение его природного ритма, как воплощение концепции аналитически расчлененного тела. Монтаж здесь индуицируется телесным ритмом, новым бытием тела в самом широком понимании этого слова. Тело человека—материал театра. «Тело» мира, превращенное в «тело» пленки, — материал кино. Аналогии здесь почти абсолютны и незыблемы.

Дальнейшее развитие кинематографа выявило вторичность метроритмического момента в монтаже. В постанализах Кулешова метроритм

---

[1] *Туркин В.* Кино-актер. М., 1925. С. 9—10.

[2] Там же. С. 10.

[3] См.: *Ямпольский М.* Память Тиресия. М., 1993. С. 203—264.

[4] *Беленсон А.* Кино сегодня: Очерки советского киноискусства (Кулешов—Вертов—Эйзенштейн). М., 1925. С. 23.

уходит в тень и на первый план выдвигается семантика монтажа. В 1929 году Кулешов уже концентрируется исключительно на экспериментах с «творимой земной поверхностью» и «творимым человеком» и при этом возводит эти эксперименты к «Проекту инженера Прайта», то есть к 1918 году[1]. Связь с антропологией 1910-х годов камуфлируется и сближением Кулешова с конструктивизмом. В 1922 году он — один из ведущих теоретиков «Кино-фота», журнала, возглавляемого теоретиком конструктивизма А. Ганом. Это сближение происходит на почве машинизма. Еще Волконский связывал с машиной закономерность движений человеческого тела, его автоматизацию. Но в 1920-е годы эти идеи развиваются в гораздо более радикальном ключе. Особенно характерна в этом смысле полемика с далькрозианцами, которую вел Ипполит Соколов: «Прежде всего актер на сцене должен стать автоматом, механизмом, машиной. <...> Отныне художники, доктора, артисты, инженеры обязаны изучать человеческое тело не с точки зрения анатомии и физиологии, а с точки зрения машиноведения. Новый тэйлоризованный человек имеет свою новую физиологию. Античный человек — с его эллинской походкой и жестикуляцией — зверь и дикарь в сравнении с новым тэйлоризованным человеком»[2]. Это явный выпад против Далькроза—Волконского с их культом античности. И далее Соколов касается сути вопроса: «Воспитание эстетического жеста есть ритмизация движения. Ритмизированный жест должен быть построен на психофизиологическом и техническом ритме, а не на чисто музыкальном ритме»[3].

Машинизм пытается откреститься от своих истоков, отказываясь от музыкально-хореографической модели. Актер-натурщик отныне понимается в чисто механическом ключе. Оскар Бир выдвигает в качестве идеала американских киноактеров, о которых он говорит: «Они вообще не актеры: они аппараты движения»[4]. И вновь кинематограф описывается как организм, в своей структуре изоморфный актеру: «Кино — прежде всего машина, то, что он показывает на экране, есть окончательная машинизация жизни»[5]. Алексей Ган проецирует эти идеи на кулешовскую мастерскую: «Натурщик должен стать машиной. <...> Почему? Потому, что неорганизованная натура, как в статике, так и в движении, являясь элементом кинематографического материала — на экране лжет и дает абсолютно искаженные представления»[6]. Как видим, гановская этика почти дословно повторяет этику Волконского — правда, лишь то, что со-

---

[1] *Кулешов Л.* Искусство кино. Мой опыт. М., 1929. С. 24—27.
[2] *Соколов И.* Индустриализация жеста // Эрмитаж. 1922. № 10. Июль. С. 6.
[3] Там же. С. 7.
[4] *Бир О.* Человек и машина. Кино и театр // Вестник искусств. 1922. № 3/4. С. 14.
[5] Там же.
[6] *Ган А.* Кино-техникум // Эрмитаж. 1922. № 10. Июль. С. 11.

ответствует механистическим законам природы. Но резкий сдвиг в сторону декларативного машинизма скрывает преемственность идей. Кулешов активно откликается на конструктивистские лозунги. В анонимной статье «История государственного института кинематографии», помещенной в «Кино-фоте» и, вероятно, написанной Кулешовым, учиняется «разнос» Гардину за отход от «левого направления» и провозглашается установка на «механизацию человеческих движений»[1]. Короткий период сближения с конструктивистами сыграл значительную роль в последующей оценке творчества Кулешова, оторванного историками кино от предшествующей традиции. Но Кулешов был слишком связан с идеями новой антропологии, уходящими корнями в 1910-е годы. Не случайно, конечно, Кулешов и весь его коллектив (Пудовкин, Барнет, Комаров и др.) неожиданно переходят в «Межрабпом-фильм» — наиболее традиционную кинофабрику 1920-х годов, сохранявшую лучшие традиции русского дореволюционного кино.

Имена Дельсарта и Далькроза сохраняются в текстах Кулешова на долгие годы, вызывая недоумение исследователей. К концу 1920-х годов они уже начинают восприниматься как странные анахронизмы. Симптоматично, что уже в 1924 году такой ортодокс, всецело принадлежавший русскому дореволюционному кино, как А. Вознесенский, настоятельно рекомендует методики Далькроза и Дельсарта для достижения максимального «вживания в образ»[2], по-своему продолжая гардинскую линию киномысли.

В поздних текстах Кулешова (после 1929 года), которые до недавнего времени служили основой для оценки его кинотеории, монтаж и антропологические идеи 1910-х годов разобщаются, создавая ощущение странной эклектики. Метроритмический подход и новая антропология откладываются в методах воспитания актера и репетиционном методе, но прямая их связь с монтажными экспериментами 1921 года утрачивается.

Между тем идея движения актера по осям, вызвавшая впоследствии столько нареканий, есть не что иное, как трансформация положений Волконского о направлениях движений актера. Идея эта имеет смысл лишь в контексте принципа изоморфизма монтажа и движения тела, их взаимного ритмического резонанса. Методика воспитания натурщика, пережившая у Кулешова период интенсивных поисков в области «синтетической» теории кино, рудиментарно сохраняет в себе антропологический принцип монтажа.

История теоретических исканий Кулешова еще раз напоминает нам о том, что на протяжении тысячелетий тело человека служило моде-

---

[1] Кино-фот. № 3. 19—25 сентября 1922. С. 8—9.

[2] *Вознесенский А.* Искусство экрана: Руководство для кино-актеров и режиссеров. Киев, 1924. С. 121—122.

лью мироздания — от теорий макрокосма и микрокосма до физиогномических учений XVIII—XIX веков. Эта традиционная метамодель эволюционировала от целостного тела средневековья к расчлененному телу XIX века. Важным звеном в длинной истории этой эволюции является идея монтажа как специфической основы нового искусства — кинематографа.

1986

ИСТИНА ТЕЛА

Эта короткая заметка была попыткой в самом общем ключе сформулировать мое понимание новизны фильмов Сокурова в контексте отечественного кинематографа конца 1980-х годов. Кинематограф этот трактуется здесь как по существу феноменологический (в иных работах о Сокурове эта тема будет развита гораздо подробней) и антиидеологический, выступающий против любой формы словесного дискурса как прямого носителя идеологии. Здесь же я упоминаю о «дисциплинарных» и «страждущих» телах. Тема эта была взята у Мишеля Фуко и всерьез исследована группой московских философов, с которыми я в это время сотрудничал, прежде всего — Валерием Подорогой и Михаилом Рыклиным. Здесь упоминание о дисциплинарных телах — своего рода hommage работам моих друзей-философов.

В своих фильмах Александр Сокуров с неизменностью возвращается к теме смерти. Сам по себе этот факт не является чем-то особенным. Смерть — фундаментальная составляющая человеческой жизни и потому всегда привлекала художников. У Сокурова, однако, смерть получает совершенно особую трактовку. Режиссера в событии смерти интересует главным образом ее телесный аспект. Все строится так, как будто после кончины тело не превращается в пустую оболочку, скопище праха, но приобретает какое-то особое значение. В «Скорбном бесчувствии» Сокуров придумывает большой эпизод гротескного вскрытия трупа, в «Днях затмения» герой, врач Малянов, отправляется в морг, где «общается» с трупом своего соседа, в «Спаси и сохрани» подробно изображается агония героини, она показана в гробу, и сцена похорон разрастается в большой эпизод, в «Марии» Сокуров изучает фотографии героини в гробу и т.д. Европейской традиции свойственно полагать существование Смысла вне тела человека, в его поступках, мыслях, чаяниях... На фоне этой традиции интерес Сокурова к мертвому телу выглядит необычно. Впрочем, у него есть предшественники. Юлия Кристева заметила, что, например, у Гольбейна в его картине, изображающей мертвого Христа, материальность истерзанного аскетического тела Спасителя выражает определенное представление об истине. Голое мертвое тело немолодого человека выступает как метафора правды в своей конечной интонации.

Я бы отнес Сокурова к ученикам Гольбейна. Поиск истины у Сокурова сосредоточен не только вокруг мертвого тела, освободившегося от страстей, а потому свидетельствующего о правде, но и вокруг мучительных, почти инквизиторских манипуляций с телом. Это вырванный глаз врача в «Скорбном бесчувствии», сшивание огнестрельной раны в «И ничего больше», гиньольная ампутация ноги в «Спаси и сохрани». Но к разряду этих физических мучений могут быть отнесены и иные телесные

недуги — от импотенции («Одинокий голос человека») до нимфомании («Спаси и сохрани»).

В отличие от большинства советских кинематографистов Сокуров помещает в центр своих фильмов тело и страдания, с ним связанные. Этим он не только нарушает традиционные табу нашей культуры, но и радикально меняет всю ситуацию внутри фильмов. На фоне, скажем, героев Тарковского, мучительно разрешающих некие нравственные проблемы, многие герои Сокурова кажутся бессловесными животными. Режиссер вообще склонен подчеркивать бестиальность персонажей (это особенно очевидно в «Скорбном бесчувствии»). Он акцентирует сходство Менгена из «Скорбного бесчувствия» или героя «Разжалованного» с кабаном, а героиню «Спаси и сохрани» проводит через целую цепочку звероподобных метаморфоз от птицы до лошади и коровы.

Персонажи Сокурова вообще поражают необычайной слабостью своей нравственной или интеллектуальной рефлексии, а иногда почти полной неспособностью к говорению. Герои его фильмов — это прежде всего тела, вожделеющие, мучающиеся от жары, униженные, изувеченные. Телесность абсолютно господствует и при выборе исполнителей. Сокуров, например, равнодушен к привлекательному женскому телу, потому что оно в гармонии своих форм как бы гасит трагическую мучительность биографии героини. Его интересуют немолодые, усталые, несколько угловатые, иссушенные тела, в которые вписаны истеричность, неудовлетворенность, увядание.

На фоне тел речь героев выступает как носитель лжи, неистинности. В «Советской элегии» режиссер создал портрет Бориса Ельцина. Как всякий политик, Ельцин — прежде всего человек слова. В процессе съемки он, естественно, охотно высказывал свои политические воззрения. Однако ни один из монологов Ельцина в фильм не вошел. Мотивировка Сокурова была безжалостной: «Разве может политическая риторика что-то сказать о человеке? Она принадлежит не ему лично, но коллективу». В итоге вместо рассуждений политика мы имеем в фильме длиннейший план молчащего Ельцина. Созерцание бледного, одутловатого тела сообщает зрителю больше, чем любой поток слов. Показательно также и то, что Сокуров вписывает своего политика в контекст смерти (кладбище — один из основных мотивов фильма), вводя этот камертон финальной истины в образ молчащего человека.

Итак, истина человеческого бытия заключена не в словах и помыслах человека, но в его теле и действиях этого тела, часто откровенно противоречащих словам. В «Одиноком голосе человека» тело Никиты, не желающее Любы, говорит куда более трагическим диалектом, нежели бледная словесная речь героев. В «Спаси и сохрани» героиня, что-то лепечущая на непонятном наречии, вообще не способна осознать то, что с ней происходит. Разверзающаяся перед ней трагическая бездна и ожидающая ее

смерть выходят за пределы ее понимания. Она идет к концу, влекомая какой-то неуправляемой инстинктивной силой, прорывающейся в эротике, истерике, алчности. Трагизм ее ситуации как бы вписан в ее наготу, воплощающую беззащитность, фатальность и страдание.

Эта метафизика страждущего тела связана у Сокурова с проблематикой власти, которая никогда не идентифицируется у него с идеологией. В наиболее развернутой форме эта проблематика представлена в одном из лучших документальных фильмов режиссера «И ничего больше». Формально фильм повествует о союзниках времен Второй мировой войны. Но главы союзных государств (Сталин, Черчилль, Рузвельт) здесь вовсе не являются носителями идеологии, держателями политического слова. Эти три немолодых человека (вкупе с Гитлером) распоряжаются телами своих подданных, отправляя их в ужасающую мясорубку всемирной бойни. Показательно, что они и общаются между собой не с помощью слов, но с помощью танцев, которые исполняют их подданные. Язык властителей — телодвижения подданных. Мера власти определяется не истинностью идеологических формул, не репрезентативностью, не выражением народной воли, но способностью владеть телом людей, способностью причинить им страдания.

Сокуров как будто осуществляет последовательную феноменологическую редукцию, слой за слоем снимая все наносное и оставляя лишь истину в ее телесно-материальном воплощении. Мишель Фуко, размышляя о механизмах современной власти, ввел понятие «дисциплинарного тела», то есть тела, послушно выполняющего некие обязательные (производственные) операции. Сокуров отводит «дисциплинарному телу» заметное место в структуре своих фильмов. Это рабочие из старой хроники, механически повторяющие одно и то же движение у станка, это солдаты, преображенные в детали безжалостной машины. Такие «дисциплинарные тела» противостоят в его фильмах телам стихийным, инстинктивным (например, в «Днях затмения», где взвод солдат уничтожает взбунтовавшегося дезертира).

Эта оппозиция легла в основу короткого документального фильма «Жертва вечерняя», построенного на противопоставлении механических движений солдат, производящих салют, и толпы на Невском проспекте, полностью подчиненной динамической стихии инстинкта. Эти два совокупных тела и выражают функционирование механизмов власти, либо организующих тела в упорядоченные комплексы, либо «организующих» их в хаотическую массу. «И ничего больше», как гласит название ленты.

Все это делает Сокурова выразителем целой эпохи в нашей культуре, эпохи «конца идеологий». Речь в данном случае идет не просто о недоверии к любой догматике, к любому риторическому слову. Речь идет о том, что Валерий Подорога назвал переносом интереса на уровень «микрополитических отношений», то есть не декларативных отношений, осу-

ществляемых на уровне государственных властных структур, но межличностных отношений унижения, принуждения, овладения. Чрезвычайно существенен в этом смысле фильм Сокурова «Разжалованный». В нем рассказывается о выгнанном из милиции человеке, который работает шофером такси. Из представителя власти герой превращается в ее жертву, из гонителя в гонимого. Но в своей повседневной жизни бывший милиционер, а ныне шофер, на уровне бытовых жестов воспроизводит те же ситуации агрессии, унижения, растворенные в «бессмысленных» действиях его тела: он высыпает спички в рот спящей жене, гонится за какой-то машиной и т.д. Сокуров показывает, что уродства государственной машины принуждения воспроизводятся в нашем быту на уровне телесных отношений.

В «Спаси и сохрани» отношения господства, унижения, зависимости раскрываются на материале любовной интриги. Сквозь стихию любовных порывов здесь вновь проступают «микрополитические отношения» власти, приводящие к смерти героини.

Все сказанное о персонажах фильмов в какой-то мере относится и к общей поэтике кинематографа Сокурова. По существу, его фильмы также можно описать как некие метафорические тела. Сокуров любит производить над изображением своих фильмов чисто физические манипуляции. Он часто дробит движение на фазы, в «Скорбном бесчувствии» он растягивает «обычные» кадры хроники до широкоэкранных. В «И ничего больше» он многократно укрупняет отдельные фрагменты изображения, акцентируя зерно его фактуры, или растягивает за счет многократной печати крошечную сцену. Он охотно прибегает к сверхдлинным статичным планам или очень длинным проездам; для него характерно использование «тяжелых» движений камеры или искажающей перспективу широкоугольной оптики.

Все эти формы агрессивного воздействия на изобразительный материал фильма могут показаться кинематографическим пуристам признаками не очень хорошего вкуса. Но в данном случае речь идет о работе с изображением как с телом, которое само по себе обладает определенной пластичностью, сопротивляемостью, которое может быть расчленено и подвергнуто «пытке». То же самое можно сказать и о фонограмме, уплотненной до почти телесной материальности. Сокуров работает с пленкой так, как будто хочет извлечь из нее истину с помощью насилия, превратить саму плоть фильма в носителя значения. Поскольку истину несет в себе только измученное тело, на котором история оставила свои следы, то и сама плоть фильмов Сокурова должна стать таким истерзанным телом. Непринужденное изящество прозрачной формы, с точки зрения режиссера, так же бессодержательно, как и тело юной красавицы. Биография человека воспроизводится в мучительной биографии тела фильма.

Я назвал Сокурова учеником Гольбейна и хочу вернуться к голь-

бейновскому Христу. Христос явился в мир со своим словом, Христос был Словом. Но почему-то силы божественного слова оказалось недостаточно. И Христос был вынужден принять телесные муки, чтобы слово его стало истиной. Я спрашиваю себя: что же более истинно — проповедь богочеловека, его учение, или то мертвое тело со следами пыток, которое изобразил нам Гольбейн? И я, как человек конца XX века, приобщенный к тому коллективному опыту, который продемонстрировал нам относительность слов, говорю себе: это казненное тело более истинно, потому что безотносительно. Я думаю, что таков же итог драматических размышлений Сокурова об искусстве, человеке и истине.

1990

СМЕРТЬ В КИНО

Эта статья о фильме Сокурова «Круг второй» была довольно радикальной попыткой увидеть в кинематографе область феноменологического. Речь тут прежде всего шла о таких формах отношения с миром, как, например, тактильность, или об особом комплексе смыслов, данных зрителю в непосредственном контакте с телами и предметами на экране. Сокуровский фильм с его подчеркнутой фактурностью и совершенно беспрецедентным сюжетом, построенным вокруг манипуляций с телом покойного отца, давал исключительный материал для реализации такого подхода. Весь смысл фильма давался зрителю как эффект определенной предметной и телесной ситуации — создаваемой мертвым телом на экране. Спустя десяток лет Кира Муратова обратится к аналогичной ситуации, но в принципиально анти-феноменологическом ключе. Мертвые тела, которыми манипулируют персонажи в ее «Трех историях» или «Второстепенных людях», странным образом никак не отражаются на поступках, совершенно не входят в горизонт поведения героев. Они есть, и их как бы нет одновременно. Странность муратовских фильмов во многом вытекает как раз из абсолютной нечувствительности персонажей к смысловому полю мертвого тела. Мертвец у Сокурова, конечно, был самым интенсивным феноменологическим объектом, который можно было себе представить. Но мне казалось тогда, что ту же модель смысла можно приложить и к иным объектам и предметам, хотя в их случае область смыслов будет, естественно, иной.

«Круг второй» Александра Сокурова целиком посвящен проблематике смерти, что делает его по-своему уникальным произведением отечественного кинематографа, традиционно равнодушного к метафизическим вопросам, за исключением, разумеется, творчества Тарковского. Тематика смерти присутствует во всех игровых полнометражных фильмах Сокурова от «Одинокого голоса человека» до «Спаси и сохрани», но в «Круге втором» она полностью подчиняет себе все экранное пространство и воплощается с необыкновенной эмоциональной силой.

В своих сюжетных параметрах фильм исключительно прост, он рассказывает историю молодого человека (чья фамилия — Малянов — отсылает нас к герою «Дней затмения»), приезжающего к больному отцу, но, увы, слишком поздно. Отец уже умер. Герою не остается ничего иного, как похоронить его. Фильм описывает процесс похорон и делает это с аскетической прямотой и почти документальным вниманием к деталям. «Круг второй», в отличие от некоторых предыдущих фильмов Сокурова, совершенно лишен сложных культурных подтекстов, цитат, взывающего к расшифровкам символизма. Его сюжет прост до скудости, линеен и кажется самоочевидным. Любой, самый «неподготовленный» зритель в состоянии прочитать сокуровский фильм, ощутить весь ужас смерти, почувство-

вать кошмар последнего пути человека в нашем бесчеловечном обществе, понять, что детально описанный процесс «советских» похорон — не что иное, как приговор нашей *жизни*, извратившей не только нормы человеческого существования, но и саму смерть.

Все это настолько самоочевидно и выражено Сокуровым с таким трагизмом и силой, что каждый из увидевших фильм поймет и прочувствует его без посредника. Однако специального критического комментария требует контекст, неизменно возникающий за рамками фильма.

1. «Люди, которые знают, как надо умирать»

Значение «Круга второго» для нашего искусства в том, что это первый отечественный фильм о смерти не как о развязке некой сценарной истории, не как об эпизоде драматургической сценарной конструкции, а о смерти в ее феноменологическом измерении. Одним фактом своего появления он ставит непривычный для нас вопрос: что такое смерть в кинематографе?

Кинематограф отличается от иных искусств невероятным тиражированием эпизодов смерти (театр в этом смысле не идет с ним ни в какое сравнение). Одно из лучших объяснений этого явления дал Фрейд в работе 1915 года «Размышления о войне и смерти». Фрейд направил свой анализ на литературу и театр, но дальнейшая эволюция культуры показала, что его «размышления» в наибольшей степени приложимы именно к кино. Фрейд исходит из того, что искусство через идентификацию с вымышленным героем позволяет зрителю пережить смерть фиктивно и остаться в живых: «В области вымысла мы обнаруживаем ту множественность жизней, о которой мы мечтаем. Мы умираем в лице придуманного героя, но все же переживаем его и оказываемся готовыми умереть со следующим героем в точно такой же безопасности»[1].

Именно поэтому чем большее нагромождение смертей предлагает нам кино, тем в большей мере мы утверждаем наше бессмертие. Но это фиктивное преодоление смерти через ее зрелище предполагает некоторые условия, которым кино обыкновенно неукоснительно следует.

Фрейд отмечал, например, что в искусстве мы привыкли подчеркивать случайный характер смерти — «от несчастного случая, инфекции, преклонного возраста; таким образом мы обнаруживаем нашу склонность трансформировать значение смерти, представляя ее не как необходимость, но как случайность»[2]. Для кино это превращение смерти в «случай-

[1] *Freud S.* Character And Culture. New York, 1963. P. 124. См. также русский перевод этой работы: *Фрейд З.* Размышления о войне и смерти // Архетип. 1995. № 2. С. 17—24. (*Прим. ред.*)

[2] Ibid. P. 122.

ность» — почти непреклонное правило. Чаще всего здесь умирают от несчастного случая, катастрофы, пули врага, в бою. Смерть в 9 случаях из 10 настигает молодого человека в расцвете сил и наступает мгновенно. Тем самым культура удаляет из сферы сознания «работу смерти», «процесс умирания» и подчеркивает ее фиктивно-случайный характер. Фрейд заметил, что в искусстве мы видим людей, «которые знают, как надо умирать». И это знание как раз и предполагает мгновенность и случайность[1].

Второе свойство экранной смерти следующее: мы видим момент смерти — падающее тело героя, сраженного пулей, но не видим трупа. Он исчезает из фильма с помощью какой-то магии. Смерть в кино не производит трупа, что еще больше подчеркивает ее магически-символический характер. Никому и в голову не приходит спросить себя, куда, собственно, деваются те горы трупов, которые производит кинематограф.

Императив демонстрации момента смерти и последующего сокрытия трупа связан с той ролью, которую играет зрение в нашем контакте со смертью. С одной стороны, современный человек пытается изгнать смерть из своего сознания. С этим связана вся эволюция современной ритуализации процесса умирания и похорон. Умирающий в большинстве случаев сегодня удаляется от семьи в больницу, где ему предоставляют умирать в одиночестве, в окружении профессионалов смерти — врачей (в «Круге втором» врач говорит Малянову: «В больницу надо было засунуть, тогда было бы все проще...»). Похороны становятся все более быстрыми и формальными. Очевидна тенденция скрыть смерть, удалить ее из поля нашего зрения. С другой стороны, сильна тенденция выставить смерть напоказ, сделать ее непременным мотивом современных зрелищ. Эта противоречивая тенденция сокрытия-экспонирования как раз и связана с функцией зрения. Дело в том, что человек не может непосредственно испытать смерть, он может постичь ее только в качестве *зрителя* смерти другого. Участие же в зрелище смерти в качестве зрителя и позволяет *пережить* смерть, превратить ее в фикцию. Вот почему *сокрытие смерти происходит в современной культуре именно в формах зрелища смерти.*

Созерцание трупа не входит в этот ритуал фиктивного обеспечения собственного бессмертия, скорее наоборот, оно разрушает пред-

---

[1] Жан Бодрийяр в своей влиятельной книге о смерти считает, что естественная смерть в настоящее время утратила смысл, потому что она не имеет группового характера, в то время как в традиционных обществах естественная смерть обыкновенно окружена групповым ритуалом. «У нас же покойник — это просто человек, ушедший вон. С ним уже нечем обмениваться. Он еще до смерти стал бременем. <...> Это плоская, одномерная смерть, конец биологического пути, расчет по долговому обязательству; человек "испускает дух", словно проколотая шина, содержащее без содержимого, — какая пошлость! И тогда вся страсть сосредоточена на смерти насильственной, где только и проявляется еще нечто жертвенное, то есть некое преображение реальности *по воле группы*» (*Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М., 2000. С. 292—293).

ставление об иллюзорности смерти, утверждая необратимость последней. Именно с трупом, который инертен, неподвижен и знаменует собой необратимость конца, и связан ужас современной культуры, современного человека. Вот почему сегодняшние зрелища охотно экспонируют момент случайной смерти и прячут покойников.

В контексте сказанного становится очевидным радикальное отличие «Круга второго» от иных фильмов, изображающих смерть в кодах, принятых мировым кинематографом. Вопреки установившейся традиции Сокуров элиминирует как раз момент умирания, оставляя нас один на один с его результатом — телом умершего. Тем самым разрушается фундаментальный магический механизм культуры — утверждение бессмертия через зрение. *Режиссер сталкивает нас не с фиктивным преодолением смерти, но со смертью как таковой.*

2. Ритуал

Самое элементарное отличие живого тела от мертвого заключается в том, что живое тело иначе вписано в окружающий мир, оно открыто миру и взаимодействует с ним. Мертвое тело превращается в вещь, в объект. И хотя объект иногда также наделен смысловой активностью и может апеллировать к живому, живущие инстинктивно противятся этой смысловой агрессивности трупа, тому пугающему силовому полю, которое он к ним обращает. Живые способствуют смерти в той мере, в какой они стремятся подчеркнуть пассивность, превратить мертвого в инертный предмет. Но эта символическая процедура убиения мертвого, его опредмечивания, его исключения из мира, сопровождается иной процедурой, которую можно определить как *превращение мертвеца в знак*. Этот процесс разобран Жоржем Батаем на примере жертвоприношения. Батай отмечал, что убитое животное превращается в «вещь», о чем свидетельствует хотя бы тот факт, что тело этого животного может быть съедено. Однако все меняется, как только убиение животного становится *жертвоприношением*. «Когда приносимое в жертву животное входит в круг, где его убьет священник, оно переходит из мира вещей, закрытых для человека, для которого они являются ничем, которые он знает извне, в интимный мир, который имманентен ему и знаком ему как женщина в любовном акте»[1].

Иными словами, тело убитого животного перестает быть *вещью* и становится *знаком*, и именно в качестве знака оно ритуально поедается человеком. Можно сказать, что жертвоприношение придает мертвому телу

[1] *Bataille G.* Théorie de la religion. Paris, 1989. P. 59. См. также русское издание: *Батай Ж.* Теория религии. Литература и Зло. Минск, 2000. (*Прим. ред.*)

знаковость. Жертвоприношение является наиболее радикальной символической процедурой, которой может быть подвергнут покойник. Именно жертвоприношение Иисуса утвердило его божественную сущность, превратило его в источник иных значений.

Превращение *тела-вещи* в *тело-знак* — функция всего ритуала смерти, особенно церковного. Большое значение в этом ритуале имеет присутствие близких при последнем вздохе, который как бы передается им в качестве некой мистической пневмы, духа. Но и весь ритуал похорон и особенно траура выполняет ту же функцию иллюзорного символического восстановления жизни. Батай, например, указывал, что сопровождающие похороны слезы близких являются «выражением острого сознания общей жизни, схваченной в ее интимности»[1]. Слезы отмечают момент смерти как расставания, как разрыва «длительности». Но именно этот разрыв привычного, растворенного в движении времени существования вещей выявляет существо жизни в момент остановки, перерыва, в момент появления Знака, который рождается через разрушение длительности, через остановку существования. Подобным же образом действуют и иные компоненты похоронного ритуала. Жизнь останавливается им, чтобы открыться в новом смысловом, знаковом измерении.

Но именно этого превращения Тела в Знак и не происходит в «Круге втором». Отец умирает в полном одиночестве. Ни одной слезы не роняет сын у его одра. Представленная же в фильме ритуальность работает совершенно в противоположном ее обычным целям режиме. Например, обмывание трупа как ритуальная подготовка к новой жизни, к воскрешению в качестве Знака (вообще *очищенного* от телесности) вырождается в дикую манипуляцию с телом, которое выволакивается во двор на снег. Эта процедура мотивируется отсутствием воды в доме. Но элементарная логика подсказывает, что разумней было бы принести снег в дом, а не тащить труп во двор. Смысл этой нелепости один — манипуляция с телом как предметом, вещью, сознательное исключение любой возможности знаковой сублимации трупа.

Особенно показательно в этой связи все, что связано с «ритуальными услугами», олицетворяемыми агрессивной и бесчувственной чиновницей, чье поведение полностью инвертирует смысл ритуала и подчеркивает абсолютно вещный характер трупа. Чиновница как будто специально организует кощунственные манипуляции с телом, как с вещью: труп таскают, перекладывают, переворачивают и т.д.

Ритуал в фильме не превращает тело в знак, но окончательно превращает тело в вещь. Он служит не сублимации смерти, но омертвлению. Он не позволяет пережить смерть как переход в вечность.

---

[1] *Bataille G.* P. 65.

3. Зрение и слепота

Тело отца у Сокурова — вещь. И она занимает место среди прочих вещей. Квартира, в которой происходит действие, казалось бы, пуста, в ней царит нищета советского быта. Но эта пустота заполнена предметами — убогой мебелью, посудой, каким-то грязным тряпьем. Эти предметы в своем убожестве также мертвы, они отчуждены от создавшего их труда как чего-то человеческого, одухотворяющего. Они изношены до предела. Это мир безжизненных, умерших вещей, поглощающих труп.

Существенно также и то, что зрение, играющее столь важную роль в превращении смерти в зрелище конца Другого, у Сокурова как будто подавлено. Пластическая структура фильма такова, что зрение здесь как бы вытесняется. Вещи не просто поглощают тело, они загораживают его, не дают увидеть. В самом начале фильма, когда Малянов обнаруживает мертвого отца, его лицо заслонено от зрителя столом, уставленным грязной посудой. Пустая бутылка из-под кефира, сковорода заслоняют зрелище тела[1]. Труп отца отгорожен от зрителя то спинкой кровати, то створкой двери. И даже тогда, когда ничто не мешает его видеть, камера занимает какую-то неудобную, «далекую» точку зрения, как, например, в сцене гротескного обмывания на снегу.

Было бы неправильным считать такую позицию камеры следствием сокуровского такта, нежелания травмировать зрителя. Пожалуй, наоборот, речь идет о своеобразном насилии кадра над свободой зрительского видения, которое подвергается ущемлению, резке, сжиманию. Режиссер как будто не дает нам стать зрителями в том смысле, в каком это слово предполагает комфорт стороннего созерцания. Предъявление трупа в фильме подчиняется совершенно особым принципам.

Дело в том, что живое тело на экране, как правило, стремится выйти на первый план, оно как бы организует для себя свободное пространство самореализации. И даже в тех случаях, когда в фильме господствуют планы, снятые через створки дверей или окон, эти планы «подсматривания» строятся так, чтобы создать иллюзию полноты пространства,— *там*, в иной комнате, пространства, представленного нам «синекдохически». Это присутствие «части вместо целого» порой создает иллюзию особой пространственной широты по ту сторону препятствия. Иначе у Сокурова. Пространственное сжатие совершается здесь не нейтральными «кулисами», а предметами, поглощающими тело и удушающими объем.

Тело нуждается в пространстве по нескольким причинам. Во-первых, потому, что в кино оно предстает как зрелище, а следовательно, нуждается в объеме для своей наиболее полной репрезентации. Морис Мер-

[1] Странным образом этот хаос вещей, заслоняющих труп, по-своему воспроизводит поэтику санинской «Поликушки» (см. об этом фильме следующую главу).

ло-Понти заметил: «Видеть — это войти в мир вещей, которые себя показывают. <...> Когда я смотрю на лампу, стоящую на столе, я приписываю ей не только те качества, которые я обнаруживаю со своей точки зрения, но также и те, которые могут "увидеть" камин, стены, стол с их точки зрения. Спина моей лампы – это не что иное, как лицо, которое она "демонстрирует" камину»[1]. Тело дается нашему восприятию как совокупность своего видимого и невидимого аспектов, это всегда тело в пространственном объеме.

Во-вторых, живое тело нуждается в совершенно особом, автономном объеме существования, который Ирвинг Гофман назвал «зоной личной неприкосновенности» (personal reserve)[2]. Мерло-Понти приводит выразительное наблюдение: «Если моя рука лежит на столе, мне никогда не придет в голову сказать, что она лежит *рядом с* пепельницей, подобно тому как пепельница лежит рядом с телефоном. Контур моего тела — это граница, которую не пересекают обычные пространственные отношения. Дело в том, что его части располагаются по отношению друг к другу особым способом: они не развернуты одна рядом с другой, но заключены одна в другую»[3]. Рука не соотносится с пепельницей на столе, но только с *объемом* того тела, которому принадлежит. Она существует как бы в капсулированном пространстве собственного тела.

Сокурову удается организовать пространство репрезентации тела таким образом, что оно представлено именно своими *частями* среди прочих вещей. Нога отца *лежит рядом* со стулом. Тело лишено объема, необходимого зрению, тем самым оно распадается на отдельные части, которые выпадают из автономного репрезентативного пространства. Создание такого пространства опирается в фильме на целый ряд приемов, главный из которых — своеобразная организация ракурсов и выбор оптики (оператор Александр Буров), позволяющие как бы «склеивать» объекты между собой. Показательна, например, сцена, в которой мы видим спящего Малянова, чья щека как будто покоится на столе среди склянок и грязи. Когда же голова героя неожиданно сдвигается, мы понимаем, что он лежит на кровати, расположенной за столом. Когда Малянов встает, за ним возникает голова отца, лежащего в той же позе. Живой, мертвец и предметы таким образом как бы склеиваются друг с другом, «выдавливая» разделяющее их пространство. «Круг второй» — фильм вытесненного зрения, в том смысле, в каком зрение предполагает объемное пространство зрелища. Разрушение зрелища — результат исчезновения контура, отделяющего тело от вещи. Перед нами *фильм с зонами слепоты*.

---

[1] *Merleau-Ponty M.* Phénoménologie de la perception. Paris, 1981. P. 82. См. также русское издание: *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб., 1999. (*Прим. ред.*)

[2] *Goffman E.* Interaction Ritual. Garden City; Doubleday, 1967. P. 63.

[3] *Merlo-Ponty M.* Op. cit. P. 114.

4. Касание

Растворение тела среди вещей и уничтожение его контура как границы вводят в фильм фундаментальный для его поэтики момент, который я бы определил как *тактильность*. Зрелищность тела уступает здесь место касанию. Действительно, мы очень мало видим весь труп отца, но зато постоянно присутствуем при разнообразных манипуляциях с ним, при процедурах касания. Поэтому такое большое место в фильме занимают, например, эпизод одевания отца или сцена, где Малянов кладет ему на грудь пузырь со льдом. Но, может быть, одна из важнейших сцен в фильме расположена в начале, когда сын подходит к телу отца и производит над ним какие-то не видимые нам манипуляции — невидимые потому, что труп «спрятан» под нижним обрезом кадра. Нашему вниманию, по существу, предлагается процедура чистого касания, явленного на первом плане и разворачивающегося в режиме зрительской слепоты.

Созерцание покойника и прикосновение к нему — акты принципиально различного содержания. Зрение обыкновенно дает нам видимое как чужое. Человек никогда не может увидеть собственного лица. Даже в зеркале оно является лицом другого. Иное дело — касание. Тактильные ощущения имеют совершенно особый характер. Когда человек касается, например, стола, стол как бы одновременно касается человека. В силу этого человек в акте касания выступает и как субъект (тот, кто трогает), и как объект (тот, кого трогают), как он сам и как другой для себя (объект). Мир вещей в осязании выступает одновременно и как объект, и как субъект. Стол, касаясь руки, превращается в субъект, перестает быть только вещью.

Эти соображения важны, чтобы понять тот традиционный ужас перед прикосновением к покойнику, который обыкновенно испытывают люди. Известно, что созерцание покойника гораздо менее травматично, чем прикосновение к нему. Ведь, дотрагиваясь до трупа, ты позволяешь ему *дотронуться до себя*. Через тактильность покойник, с одной стороны, обнаруживает свою инертность, неподвижность, смертность, а с другой стороны, вдруг касается тебя, как бы изнутри своего бездонного небытия, из своей ужасающей предметности протягивает тебе руку.

Ничего этого, конечно, нет в чистом зрелище, неотвратимо предполагающем дистанцированность субъекта от объекта, где зрение одновременно и не дает мертвому телу предстать до конца мертвым (холодным, одеревеневшим, вещным), и не позволяет ему в акте касания ожить из глубины своего отсутствия.

Тактильность, как никакое иное чувство, омертвляет человека, дотрагивающегося до мертвого тела, вводит в контакт с ним и позволяет испытать пугающее чувство своей близости мертвецу. Тактильность — это

самый сильный способ ввести мертвеца внутрь своего Я. В этом смысле она противоположна уютному «поглощению» мертвеца как знака.

Эффект тактильности в «Круге втором» достигается не только блокировкой зрения, он создается также чрезвычайно тщательной пластической, свето-теневой и звуковой проработкой всех фактур в фильме. Фактуры в «Круге втором» обладают такой степенью присутствия, что в контексте зон слепоты порождают почти физиологический эффект зрительского *прикосновения* к телу.

Нужно в этой связи отметить еще один существенный момент. Тело отца в большинстве случаев предстает перед нами покрытым тканью. Эта ткань ложится на тело, обтекает его, касается. Ее внешний рисунок — рисунок тактильности, потому что именно через форму складок (след касания) мы восстанавливаем форму скрытого тканью тела. Показательно, что художники высокого барокко, как, например, Эль Греко или Бернини, стремясь передать на холсте эффект преображения тела, его дематериализации, превращения в знак, прежде всего отказывались от миметически точного изображения складок одежды и их соотнесенности с телом[1]. Миметически обтекающая тело ткань оказывается зрительной метафорой тактильности. Ткань, лепящая контуры мертвого тела, как ничто иное выражает его вещное присутствие, его предъявленность касанию. Его готовность войти в живого и слиться с ним: ужас смерти.

5. Симулякр

Но что такое это мертвое тело, вокруг которого хлопочет Малянов? Человек ли это? В некотором смысле, безусловно, да. Это тело человека, оно сохраняет его анатомию, его черты лица. И все же — это не человек, если считать жизнь основным признаком человеческого. Безжизненное тело — это лишь вещная форма человека, если можно так выразиться, его материальная имитация — симулякр.

Симулякр — это тоже своего рода знак, в данном случае инертный, вещный знак человека. Но в отличие от того знака, в который превращается тело в жертвоприношении, он не может быть интериоризирован, усвоен, не может выступать средством коммуникации. Это особый знак, он — результат имитации природного, естественного в отсутствие такового. Реализуя инерцию подобия, симулякр воспроизводит себя и демонстрирует, по выражению Жана Бодрийяра, «тотальную нейтрализацию означаемых»[2]. Поэтому симулякр — знак, который не может быть введен в

[1] *Perniola M.* Between Clothing and Nudity // Fragments for a History of the Human Body. Part 2. New York, 1989. P. 253—255.

[2] *Бодрийяр Ж.* Указ соч. С. 133.

сферу языка, усвоен, высказан. Он не относится к области символического и экспрессивного, не мыслимых без различия. Это прежде всего утверждение отсутствия различий, это царство идентичности, которую следует понимать не только как сходство, но и как некую стабильность, неизменность, придающую объекту или существу способность длиться, соответствовать некоему имени. Симулякр всегда отчасти относится к области смерти. Мертвое тело является симулякром живого не только потому, что оно похоже на него, но и потому, что оно неподвижно, реализуя в своей неизменности торжество идентичности.

В 1759 году Адам Смит, ставя вопрос о знаковой роли подражания, утверждал, что один предмет (одно тело) никак не может считаться копией другого. Он писал: «Что, например, было бы самым совершенным подражанием ковру, лежащему в данный момент передо мною? Разумеется, другой ковер, сотканный по возможности точно по этому образцу. Но каковы бы ни были достоинства и красота второго ковра, никто не стал бы объяснять их фактом подражания первому ковру»[1]. Еще более абсурдной кажется Смиту идея, что лошадь может считаться копией другой лошади. Отсюда он выводил правило относительно «природой данных объектов», которые должны рассматриваться «как отдельные и самостоятельные»[2]. Живое тело не может быть копией другого живого тела, ибо оно живет, изменяется и тем самым разрушает идентичность симулякра.

Но современная цивилизация, порождая симулякры, опровергает этот постулат Смита. Тело современного человека все чаще выступает именно как симулякр, имитация некоего идеального тела — отсюда женский грим, *имитирующий естественность*, культ загара и спортивной комплекции, призванных имитировать здоровье и молодость. Гигантской сферой симулякров становятся реклама и кинематограф.

Покойник превращается в симулякр живого именно в контексте этих общих для нашей цивилизации тенденций. Особенно очевидно это на примере бальзамирования и гримирования трупа. Мертвое тело для традиционной культуры не является симулякром живого, оно выступает по отношению к живому именно как «отдельное и самостоятельное». После того как романтики открыли «красоту смерти», гримирование покойника стало способом скрыть следы агонии и придать телу красоту смерти. Как отмечал Филипп Арьес, «речь шла о фиксации образа смерти: прекрасного трупа, но все же трупа»[3].

Однако в конце XIX века в США появляются совершенно иные процедуры подготовки трупа к похоронам, прежде всего — массовое

---

[1] *Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А.* Эстетика. М., 1973. С. 421.

[2] Там же. С. 424.

[3] *Aries Ph.* Essais sur I'histoire de la morte en Occident du Moyen Age à nos jours. Paris, 1977. P. 196. См. также русское издание: *Арьес Ф.* Человек перед лицом смерти. М., 1992. (*Прим. ред.*)

бальзамирование, имеющее в основном косметический характер (не дать трупу обнаружить в теле следы смерти), и гримирование под живого. Отныне труп причесывают, покрывают румянами, ему подкрашивают губы и т.д.[1] Речь больше не идет о придании идеализирующего различия с живым, о фиксации образа смерти. «Цель погребального туалета отныне — маскировать признаки смерти и сохранять в теле привычные и радующие признаки жизни»[2].

Труп становится симулякром, потому что теперь он подражает живым, имитирует их. Он перестает в силу этого быть «отдельным и самостоятельным» и превращается в копию[3]. В каком-то смысле театр и кино связаны с этой тенденцией. Поскольку покойники на экране обычно «исполняются» живыми актерами, то они и предстают как модели жизнерадостной имитации. Если в кино живой актер «играет» покойника, то в жизни покойник начинает «играть» живого. Отсюда — очевидная театральность сегодняшних мертвецов.

В «Круге втором» есть два эпизода, строящихся вокруг проблематики симулякра. Первый — это бальзамирование и гримирование трупа, разложенного бальзамировщиками прямо на полу. В процессе бальзамирования тело вскрывается, и труп как бы изымается из-под власти времени в целях имитации жизни, вводимые внутрь препараты замедляют тление. В процессе гримирования театральная видимость жизни накладывается на покров, кожу. Этот эпизод соотносится с появлением представительницы бюро похоронных услуг, с ее густым гримом, подчеркивающим театральность живого тела, его парадоксальную близость симулякру. Женщина из ритуального бюро как бы сама оказывается ходячей моделью идеального облика покойника.

---

[1] Ср. с описанием работы парикмахера над покойником в «Незабвенной» Ивлина Во: «Эме <...> сначала мыла шампунем, потом бритье, потом маникюр. Она разделила на пробор седые волосы, намылила каучуковые щеки и взялась за бритву; потом постригла ногти и проверила, нет ли заусениц. Затем она подкатила столик, где стояли ее краски, кисти, кремы, и, сосредоточенно затаив дыхание, приступила к самой ответственной фазе своего творчества. Часа через два задача была в основном выполнена. Голова, шея, руки усопшего вновь обрели краски — несколько жесткие по тону, с грубоватыми тенями» (*Во И.* Незабвенная. М., 1992. С. 44).

[2] *Aries Ph.* Op. cit. P. 196.

[3] Конечно, эта копия не может быть совершенной. Симулякр всегда фиксирует неподвижность, смерть, он всегда равен самому себе и в силу этого радикально противостоит жизни, которая непрерывно выражается в изменениях и различиях. Загримированный покойник особенно страшен именно потому, что внешне он похож на живого, но сходство это исключает различие, как движение жизни. Ивлин Во точно отмечает это свойство загримированного мертвеца: «Мертвая неподвижность ошеломляла страшнее всякого взрыва. Тело, как бы лишенное оболочки движения и мысли, казалось сейчас меньше, чем при жизни. А лицо, обратившее к Денису свой невидящий взгляд, — лицо это было просто ужасно; не имеющее примет возраста, как черепаха, и так же не имеющее в себе ничего человеческого; раскрашенная, самодовольная, непристойная пародия» (*Во И.* Указ. соч. С. 48).

Вся эта процедура изготовления симулякра выглядит особенно дикой в атмосфере всеобщего омертвения, царящей в квартире маляновского отца. Существенно также и то, что процедура эта, традиционно происходящая без свидетелей (ее сокрытие необходимо для сохранения «театральной иллюзии»), в данном случае — по небрежению бальзамировщиков — видна сквозь створку приоткрытой двери. Мы видим, как люди, накладывающие на лицо отца «макияж», постоянно переступают через покойника. И этот бег через «препятствие» способствует окончательному разрушению смысла осуществляемой процедуры. Симулякр разоблачает свою искусственность, а придание трупу примет жизни только еще больше подчеркивает отчуждение тела отца от мира живых.

Превращенный в симулякр труп, в силу своей знаковой специфики, сопротивляется всякой «содержательной» символической манипуляции, он не может быть сублимирован и изжит в символическом (не случайна почти полная афазия сына). Он не несет в себе никакого иного смысла, кроме тавтологического повторения того же. Он становится объектом чисто внешнего, театрального, поверхностного чтения. Не превращаясь в живого, он лишается и признаков смерти. Он не может быть до конца прочитан ни как живой, ни как труп, но только как имитация, как чужое. Деррида противопоставил мимесис — подражание — мимированию, которое не имеет референта. Его игра создает различие без референции, «или, вернее, без референта, без абсолютно внешнего, то есть и без внутреннего. Мим мимирует референцию. Он не является имитатором, он мимирует имитацию»[1]. Как это ни странно, труп также может мимировать. Он выражает различие с жизнью, но его подражание не имеет референции, это чистое мимирование. В лицо трупа можно напряженно вглядываться (и Малянов делает это), но из него нельзя извлечь смысла.

Любопытно, что бальзамировщики приводят с собой подростка, активно им помогающего. Ребенок, знакомый со смертью, возникает и в поликлинике, где Малянов получает свидетельство о смерти отца. Роль детей в этих эпизодах амбивалентна. Прежде всего она подчеркивает ужасающе игровой, театральный, «мимирующий» характер смерти. Тело-симулякр предстает своего рода макабрической игрушкой, куклой.

Но значение детей в «Круге втором» шире. В известной работе Джеффри Горера «Порнография смерти» отмечалось, что в XX веке превращение смерти в табу сопровождалось снятием табу со сферы секса[2]. Раньше ребенок не знал, откуда берутся дети, но зато был допущен до похоронного ритуала. Сегодня все происходит наоборот. Ранняя инициация в таинства любви сопровождается полнейшим невежеством относи-

[1] *Derrida J.* La dissémination. Paris, 1972. P. 270.

[2] *Gorer G.* The Pornography of Death // Gorer G. Death, Grief and Mourning. New York. 1965. P. 192—199.

тельно смерти, которая превращается в своего рода новую «порнографию». Появление ребенка возле бальзамируемого покойника не столько знаменует конец этого запрета, сколько преображение трупа, который перестает быть причастным смерти, воистину становясь таким же «окультуренным» зрелищем, как порнография, в которой голые тела также уже являются не подлинно физиологическими телами, но симулякрами, имитирующими любовь.

Второй эпизод — один из самых впечатляющих в фильме. Это сцена, где сын внимательно всматривается в лицо покойника, как бы стараясь понять, действительно ли перед ним некто, бывший его отцом. В начале сцены он даже открывает пальцем глаза мертвеца, как будто проверяя его на подлинность. Во время съемок Сокуров придавал огромное значение точнейшему натурализму имитации. Тело отца было изготовлено по его заказу как пугающе натуралистическая копия трупа. Однако с лицом он пошел еще дальше, снимая в качестве лица покойного голограмму загримированного лица сына. Лицо самого молодого Малянова также представлено в виде густо загримированной копии — голограммы. В результате режиссер добился почти лабиринтного наслоения симулякров. Неподвижность фотографии получает объем в голограмме и микродвижениях камеры, густой грим мертвеца (соотнесенный с косметическим «гримом живого» у бальзамировщиков и одновременно противостоящий ему) усиливает этот эффект. Но самое существенное, что и игра мертвых симулякров строится вокруг копируемого, имитируемого лица живого — сына и героя фильма.

Мертвый отец становится подлинным симулякром живого именно там, где он явлен во всей полноте признаков тления и небытия. Сын — живой — явлен как копия мертвеца. Отсюда и такое поразительное впечатление этого эпизода, который в полной мере использует имитационные, репродуктивные возможности кино, но совершенно нарушает принятые в нем нормы. Не живой актер имитирует здесь мертвеца, но мертвое изображение — живого актера. Эпизод строится так, что мертвый отец по существу играет живого (сына), без всяких уловок театральности, а как бы из непроницаемой бездны своей смерти.

Таким образом, симулякр в первом эпизоде превращает мертвеца в куклу, изображающую живого, и тем самым его отчуждает, в то время как во втором эпизоде он обеспечивает идентификацию покойника с живым. И вся эта «игра» отчуждения и идентификации происходит именно на основе механизма «сходства-различия», через сложную стратегию имитации. Ее эффект не может быть выражен, он относится к той сфере переживания смерти, когда она сталкивает нас не со знаком, как в жертвоприношении, но с холодным лабиринтом сходства и неизменности, который предполагается пустой оболочкой симулякра.

6. След

Гримирование и бальзамирование призваны уничтожить на теле следы смерти, закамуфлировать процесс умирания. Мишель Фуко показал, что фундаментальным сдвигом в отношении к человеческому организму было открытие болезни как работы смерти, оставляющей свои следы в живом теле. В силу этого след на теле превращается в «симптом смерти», который отсылает к процессу, хронологии, «синтагме умирания» и одновременно открывает наблюдающему глазу *знание о смерти*. «Смерть, таким образом, оказывается множественной и растянутой во времени; она не является тем абсолютным и особым моментом, по отношению к которому времена останавливаются, чтобы обратиться вспять, она, как и болезнь, обладает неким кишащим присутствием, которое аналитик может распределить в пространстве и времени...»[1] — писал Фуко.

Это наблюдение важно для кинематографа, оно объясняет смысл характерного для него триумфа мгновенной смерти. Кино восстанавливает смерть в качестве «абсолютного и особого момента», в качестве границы, через которую не может перейти человеческое знание. Единственный допустимый в кинематографе след смерти — это рана, но никогда не трупные пятна на теле, не собственно *симптомы*. Рана — это знак мгновения, разрыва. Она отсылает к внешней (случайной) причине и тем самым отменяет *работу* смерти, протекающую в самом организме, как работу разложения, распада жизненных связей. Разложение, производимое смертью, и есть, согласно Фуко, *аналитическая* работа, родственная достижению знания. Постижение смерти в анализе поэтому изоморфно самой ее деструктивной деятельности. Вот почему Фуко пишет о взгляде аналитика как о «взгляде глаза, видевшего смерть. Большом белом глазе, распутывающем жизнь»[2].

Рана не оставляет места для анализа, она элиминирует *знание о* смерти, тем самым отвечая общим задачам кинематографа.

Кроме того, рана вскрывает тело, обнаруживая, по мнению Жоржа Диди-Юбермана, в нем *плоть:* нечто знаковое, символическое. Вот почему так важны раны-стигматы на распятом теле Христа: они являются «прорывом в мире имитации, открытием плоти, осуществленным в оболочке телесной массы»[3]. Можно сказать, что изображение мертвого тела — симулякр, целостность которого нарушается раной. Рана как бы подрывает имитационно-пустой статус симулякра, превращаясь в *симптом*, но не в симптом смерти, как трупное пятно, а — плоти. Она — симптом транссубстанциации, преображения тела в знак.

---

[1] *Foucault M.* Naissance de la clinique. Paris, 1963. P. 144. См. также русское издание: *Фуко М.* Рождение клиники. М., 1998. С. 218, 221. (*Прим. ред.*)

[2] Ibid. P. 147.

[3] *Didi-Huberman G.* Devant l'image. Paris, 1990. P. 222.

На телах в «Круге втором» нет ран, но есть именно следы работы смерти — пятна. Они в равной мере видны и на покойнике, и на лице сына, который как бы заражается небытием, несет его в себе, обнаруживает на коже. В этом смысле он является двойником отца с его пролежнями и почернениями. Бальзамирование и «макияж» скрывают их. В результате тело становится симулякром, оно скрывает свою сущность, перекрывает пути к познанию смерти и тем подготавливается к кремации. Если смерть, согласно Фуко, есть путь к знанию, то имитация смерти (даже в покойнике) приостанавливает наше понимание. Знание дается не только остановкой жизни, но и преодолением симулятивной тавтологии, угроза которой всегда сопровождает эту остановку. Кремация — сжигание трупа — это прежде всего уничтожение следов, симптомов. Существенно, однако, что Сокуров не показывает крематория. Покойник просто уплывает в гробе во вьюжную ночь.

Зато символическая кремация возникает в самом конце фильма, когда Малянов сжигает в каком-то адском пылающем баке постельное белье отца. Режиссер детально показывает нам это белье и его подготовку к «кремации». Это простыни, похожие на отпавшую кожу, покрытую страшными чернотами, как будто на них проступили трупные пятна.

Я уже говорил о роли тканей как знаков касания. Но в этом финальном эпизоде ткань выступает еще и как носитель следа. Именно на ней отпечаталась смерть, украденная бальзамировщиками у тела.

Это пятно на ткани отсылает нас к тканям христианской традиции — плату Вероники и особенно к Туринской плащанице, якобы несущей отпечаток, *след* мертвого Христа. Туринская плащаница — предмет беспрестанных исследований, стремящихся соотнести бесформенные пятна на ней с расположением стигматов[1].

След на простынях в «Круге втором» — это единственное дошедшее до конца фильма свидетельство работы смерти, которую нам не довелось увидеть, которую обнаруживает сын, опоздавший к постели умирающего отца. Это самый выразительный носитель знания о произошедшей трагедии. И именно поэтому сожжению тканей, а не сожжению тела уделено особое место в фильме. С тканями исчезают в огне знание, след, смерть в ее деструктивной длительности. Так же как слезы останавливают длительность жизни, чтобы в разрыве образовался знак, так и пятно

[1] Некоторые исследователи даже обнаружили в текстуре ткани следы спермы Христа, интерпретируемые исходя из медицинских представлений об эрекции и эякуляции у казнимого. Неясные пятна-симптомы позволяли реконструировать всю хронологию, представить смерть в ее последовательности, в работе, как процесс. Диди-Юберман в статье с выразительным названием «Индекс отсутствующей раны (монография о пятне)» замечает, что плащаница позволяет «соотнести каждое пятно с каждым из драматических событий телесного контакта <...>, восстановить каждый ритуализированный момент страстей» (*Didi-Huberman G.* The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain) // October. The First Decade. Cambridge, Mass., 1988. P. 158).

на тканях останавливает в знаке-симптоме длительность смерти. Оно отмечает конец, завершение процесса умирания. Сжигание следа — это конец конца.

Но в фильме есть еще один след, требующий соотнесения с пятном, — это безделушки, которые сортирует Малянов, извлекая их из непременной для каждого дома «шкатулки» с памятными вещами. Эти пуговицы, лежащие вперемешку с брошью, портсигаром, орденскими колодками, — следы жизни, ее убогие вехи, те же сколки, слепки рассеченной знаками длительности существования. Их ничтожно-стандартный характер говорит о ничтожно-стандартном характере жизни маляновского отца. Их убожество особенно очевидно на фоне пятна-симптома, загадочного, страшного. Сопоставление этих следов-знаков говорит о том, что смерть в ее драматической прогрессии значимей стандартного хода жизни. В этом перевертывании традиционных знаков — еще один разрыв Сокурова с кинематографической нормой, противопоставляющей увлекательную напряженность жизни мгновенной смерти. Жизнь в кино — это содержательная история, смерть истории не имеет. В «Круге втором» все наоборот — жизнь не имеет истории, которой наделена смерть.

7. Траур и меланхолия

До сих пор речь шла о теле отца, о самом Малянове упоминалось лишь вскользь, а ведь именно он переживает общение с мертвецом, именно он «герой» фильма, хотя слово «герой» едва ли к нему подходит. Среди персонажей Сокурова, а тем более персонажей советского кино, Малянов из «Круга второго» выделяется своей необычностью. Он возникает как будто из небытия, из вьюги пролога. Он входит в квартиру к умершему отцу и как будто оставляет за ее порогом все человеческие реакции. При виде трупа он не плачет, но проявляет полную растерянность и пассивность, совершеннейшую житейскую неосведомленность (особенно разительную, если вспомнить, что в «Днях затмения» Малянов был *врачом)*. Он ничего не знает, ничего не помнит, с трудом реагирует на обращенные к нему слова, едва справляется с ответами. Зато он в чем-то постоянно роется, что-то безрезультатно ищет и своей повадкой напоминает не то ребенка, не то загнанного зверя в норе. Но поведение этого инфантильного зверя странно. Он ведет себя так, как будто смерть вошла в него самого и разорвала в нем жизненные связи. Это поглощение смерти наиболее полно явлено в двух эпизодах — уже разобранной сцене созерцания покойника как симулякра самого героя (когда тот, по существу, становится двойником трупа) и в сцене в автобусе, где он теряет сознание и как бы переживает символическую кончину. Малянов отличается от прочих героев со-

ветского кинематографа тем, что он, по существу,— живой покойник, зомби, автомат.

Свет на странное поведение героя может отчасти пролить работа Фрейда «Траур и меланхолия»[1]. Оба названных в заглавии работы состояния, по Фрейду, возникают в результате потери, чаще всего — смерти близкого человека. Потеря близкого не сразу разрушает существующую у человека ориентацию (в том числе и либидинальную) на любимое существо. Любовь, как в известной фразе Сталина, побеждает смерть. Нормальный человек реагирует на эту ситуацию фиксацией на потере и борьбой с этой фиксацией, в результате которой наступает освобождение. Борьбу с фиксацией на умершем Фрейд определяет как траур. Его свойство — временное «обеднение мира», потеря интереса к нему. Вся энергетика Я как бы извлекается из мира и направляется на борьбу с фиксацией на утрате близкого человека.

Мир «Круга второго» с его крайней скудостью — это обыденный мир траура. Но рядом с трауром существует «патологическая» его ипостась — меланхолия. В меланхолии освободившееся в результате потери близкого либидо не направляется на иной объект, но погружается внутрь Я, где оно служит «*отождествлению* Я с покинутым объектом. Тень объекта падает на Я, которое теперь может быть расценено особой инстанцией как объект, как покинутый объект. Таким образом, утрата объекта превратилась в утрату Я»[2].

Если траур приводит к обеднению мира, то меланхолия — к обеднению Я. Поведение героя «Круга второго» соответствует стереотипу меланхолии. Его Я исчезает, сливаясь с утраченным объектом, опредмечиваясь, отчуждаясь от себя самого. Место Я постепенно занимает отец, но не тот живой, которого Малянов, вероятно, давно не видел, а мертвец, с которым он явственно идентифицируется. Я становится мертвым телом другого. «Круг второй» — фильм о смерти Я через смерть отца.

Стремление избавиться от «потерянного объекта», от мертвеца в себе вызывает у меланхолика ненависть по отношению к этому мучающему его объекту фиксации. Но ненависть обращается на само Я, с которым этот объект идентифицируется. Начинается процесс разрушения собственного Я — процесс разложения, деструкции, «аналитическая работа» смерти внутри живого, которая, по наблюдению Фрейда, может кончиться самоубийством.

Иное свойство меланхолии — это нарциссическая регрессия. Если понимать нарциссизм как отказ от внешнего мира и обращенность на самого себя, то меланхолик как раз и переживает нарциссическую фикса-

---

[1] На русском языке работа вышла под названием «Скорбь и меланхолия». (*Прим. ред.*)

[2] *Фрейд З.* Скорбь и меланхолия // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 255. (*Прим. ред.*)

цию на своем Я как на внешнем объекте. Нарциссической регрессией могут объясняться животные, инфантильные черты в поведении Малянова, его неспособность к общению с внешним миром.

Фрейд предлагает следующую метафору для описания работы меланхолии: «Меланхолический комплекс ведет себя как открытая рана, со всех сторон притягивает к себе энергию концентрации <...> и опустошает Я до полного оскудения»[1]. Я становится «телом», как будто втягивающим в себя через рану всю либидинальную энергию, направленную вовне. Тем самым «воплотившееся» Я теряет интенциональность, мертвеет. Рана в данном случае выступает не как отверстие, через которое проникает смерть, но в которое всасывается жизнь. Работа смерти становится аналогичной втягиванию жизни внутрь тела. Жизнь, проникающая сквозь рану, становится смертью.

Все эти процессы, однако, связаны не с реальным телом, а с памятью и протекают в бессознательном, определяемом Фрейдом как «царство следов вещи»[2].

Рана, всасывающая в себя жизнь,— это след потерянного тела, пятно, симптом. Вот почему сожжение ткани и следа в конце фильма как бы знаменует освобождение Малянова, уходящего прочь из мира траура и меланхолии. Но куда?

8. Круг

Единственный открыто символический элемент фильма — это его название. Со всей очевидностью оно отсылает к Данте. Второй круг — это в действительности первый круг собственно ада, так как первый круг у Данте — это лимб. Второй круг описан в Пятой Песне «Ада», в основном посвященной истории Франчески да Римини, не имеющей никакого отношения к фильму. Но в дантовском описании есть некоторые черты, которые Сокуров воспроизводит: прежде всего это мотив вьюги, снежной бури, встречающей поэта у входа в круг второй:

> В дни холода, густым и длинным строем,
> Так эта буря кружит духов зла <...>
> Так предо мной, стеная, несся круг
> Теней, гонимых вьюгой необорной...

Пылающие в финале фильма гигантские адские огни также относятся к дантовскому слою ассоциаций. Однако значение мотива круга в фильме, возможно, шире. Так, в трактате «О Божественных именах» из

[1] *Фрейд З.* Скорбь и меланхолия. С. 257.
[2] Та же. С. 171.

корпуса «Ареопагитик», вероятно повлиявшем на Данте[1], говорится: «А относительно души известно, что когда, отвратившись от внешнего мира, она обращается вовнутрь себя самой и сосредоточивает воедино свои духовные силы, то тогда она движется кругообразно»[2]. В таком контексте круг может превратиться в выразительный знак нарциссической интраверсии.

Круг — это и знак ницшевского «Вечного Возвращения». Пьер Клоссовски показал, что Вечное Возвращение связано со смертью Бога — «онтологического гаранта» человеческой идентичности. Смерть Бога приводит к потере идентичности Я и создает возможность бесконечных идентификационных подмен, когда Я возвращается в непрерывно обновляющихся обличьях. Вечное возвращение оборачивается неисчерпаемой игрой симулякров. По сути дела, само появление симулякров, копий, имитаций становится возможным именно в силу смерти Бога, более не обеспечивающего стабильность и иерархичность знака, полноту его смыслового наполнения в мире, лишенном верха и низа, хорошего и дурного. Не случайно американский исследователь Аллен Вайс указывает на то, что Вечное Возвращение знаменует собой «мировую афазию»[3], тотальную невозможность языкового самовыражения.

Реализация Вечного Возвращения требует забвения собственного Я. Клоссовски пишет: «Анамнезис совпадает с обнаружением возвращения. <...> Обнаружение Вечного Возвращения неизбежно приводит к последовательной манифестации всех возможных идентичностей»[4].

Но разве не является фрейдовский комплекс меланхолии механизмом реализации ницшевского фантазма? Разве мы не имеем у Фрейда потери идентичности?

«Круг второй» являет нам мир, где Бог умер, где исчез онтологический гарант неповторимой индивидуальности. Это мир, где мертвый отец становится симулякром Другого, с которым идентифицируется теряющий Я герой. Это мир, где стираются, сжигаются следы, «мнезические следы вещей» Фрейда, и в силу этого включается магический механизм Вечного Возвращения, подмен личин в бесконечном вращении Круга. За Кругом вторым следует Круг третий, и так до бесконечности... Финальное освобождение героя поэтому не вселяет особого оптимизма.

Нельзя не заметить, что в самом кинематографе в пародийной форме (а Вечное Возвращение задает нам мир как постоянно возобновляющуюся череду пародий) представлена эта ницшевская мифология.

---

[1] *Доброхотов А.* Данте Алигьери. М., 1990. С. 105.

[2] Corpus Areopagiticum. О Божественных именах // Общественная мысль: Исследования и публикации. М., 1990. Вып. 2. С. 180.

[3] *Weiss A.S.* Aesthetics of Excess. New York, 1989. P. 26.

[4] *Klossowsky P.* Nietzsche's Experience of the Eternal Return // The New Nietzsche. Contemporary Styles of Interpretations. New York, 1977. P. 108.

Актеры здесь — пораженные забытьем фигуры, постоянно меняющие обличья в рамках одних и тех же сюжетов. Но это мир, отмеченный некой неполнотой мифологии потому, что в нем нет смерти.

«Круг второй» вводит в кинематограф недостающее ему звено — смерть в ее метафизическом измерении. Мнезический след здесь обретает смысл, потому что он является отпечатком мертвого тела. Мир обретает полноту и теряет язык, пораженный «мировой афазией». Места для речи не остается. Открывается царство тишины, касания, телесности, фактур, манипуляций, следов, имитации, симулякров — царство иного кинематографа.

1991

БЫТ КАК МАТЕРИАЛ: «ПЕСТРОТА И СЛЯКОТЬ РОССИИ»

В этой статье речь идет о хаосе, беспорядке, который всегда был камнем преткновения для семиотики, поскольку беспорядок — это явление, при котором структуры переставали функционировать. Иначе говоря, именно беспорядок был пределом, на который семиотика не могла посягать. Я еще вернусь к этой теме в статьях о Германе и в статье о кайросе у Сокурова, где беспорядок фигурирует под именем случайности. В данной работе я все еще пытаюсь использовать для анализа беспорядка формалистскую модель, которая, по существу, восходит к Аристотелю. Согласно этой модели, существует оппозиция между формой и неоформленным материалом, на который эта форма проецируется, придавая ему смысл. По мере изменений моих взглядов и отхода от формалистской парадигмы, я все более склонялся к тому, чтобы анализировать беспорядок как некую промежуточную зону между двумя типами порядка. В статье о Сокурове случайность уже целиком анализируется в понятиях встречи двух взаимно недетерминированных серий. В начале XX века такой взгляд на беспорядок сформулировал Анри Бергсон в «Творческой эволюции», ближе к концу века о похожих вещах писал Жиль Делёз в «Различии и повторении».

В кинематографе проблема репрезентации быта встает сразу же после революции. Эта актуализация бытовой проблематики, конечно, во многом связана с формированием в новой революционной культуре установки на *жизнестроение*, с распространением утопии изменения повседневной жизни человека через искусство. Но есть и иные причины выдвижения быта на первый план именно в этот период. Вопрос о бытовом *жизнеподобии* на экране мог встать лишь тогда, когда появилось ощущение языковой природы кино и одновременно чувство «недостаточности» иконической природы фотографии для отражения реальности. Раннее кино не знает дискуссий вокруг быта на экране. В революционной России дискуссия о быте неизменно сочетает идеологические элементы с обостренной рефлексией о киноязыке.

Первые обращения к теме быта в кино неизбежно актуализировали предшествующий театральный опыт. Первые по-настоящему «бытовые» фильмы были вынуждены сделать шаг «*назад*», обращаясь к отработанным и отчасти анахроническим театральным системам, без которых было невозможно дальнейшее освоение реальности кинематографом.

Этот существенный шаг одновременно и «вперед» и «назад» был сделан в «прославленном» (по выражению Виктора Шкловского) фильме Александра Санина (1869—1956) «Поликушка». Особое положение «Поликушки» в истории русского кино определяется несколькими момента-

ми. Этот фильм был одним из последних фильмов русского частного кинопроизводства (киноколлектив «Русь», 1919), он как бы замыкал собой традицию дореволюционной кинематографии, отчасти обновляя ее на путях, которые оказались тупиковыми. Режиссер фильма Санин был одним из создателей, кодификаторов и завершителей традиции бытового театра в России, а потому обладал уникальным опытом для ассимиляции бытовой темы в кино.

Следует хотя бы вкратце обрисовать тот багаж, с которым Санин приступил к экранизации рассказа Льва Толстого[1]. Будучи театральным режиссером мхатовской школы, он гораздо меньше, чем его учитель Станиславский, интересовался вопросами внутренней игры актера. Уже в конце прошлого века он зарекомендовал себя как один из ведущих специалистов по реконструкции старинного быта[2] и постановке массовых сцен. Свои новации в области репрезентации быта Санин полнее всего продемонстрировал в Александринском театре в Петербурге (1902—1907), где он, наряду с археологическим реконструктивизмом, разработал целую парадигму приемов, превратившихся в знаки быта на сцене. Эти немногочисленные приемы так часто повторялись в постановках Санина, что их можно перечислить.

1. Санин отказывается от несоразмерно больших и условных декораций, заменяя их помещениями (комнатами), приближенными по размерам к реальным.

2. Он выносит на авансцену ряд предметов и мебель, имитируя четвертую стену. Конструкция декораций становится такой, что часть декора и действия как бы загораживается первым планом. В. Прокофьев пишет о том, например, что в спектакле «Не в свои сани не садись» (1903, по пьесе Островского) режиссер «смещает все планы сцены, дает самые неожиданные разрезы комнат, ставит почти на самой авансцене мебель, повернутую спинками к зрителю, как бы намекая этим на четвертую стену <...>, строит на сцене вместо одной большой залы целую квартиру из нескольких комнат»[3].

---

[1] Карьера Санина — чрезвычайно разнообразна. Он начинал в Московском Художественном театре у Станиславского (1898), затем работал в Александринском театре в Петербурге (1902—1907), много ставил за рубежом, в том числе оперы в Париже у Дягилева, затем, пройдя через множество театральных коллективов России, в 1922 году эмигрировал за границу.

[2] Санин, в частности, участвовал в такой археологической театральной реконструкции прошлого, как спектакль Станиславского «Царь Федор» (1898) по пьесе А. К. Толстого, после которого, по мнению К. Рудницкого, обозначился резкий поворот МХТ к натурализму. Показательно, что натуралистические элементы «Царя Федора» «почти всегда относятся только к роли Москвина» (*Рудницкий К.* Русское режиссерское искусство 1898—1907. М., 1989. С. 58), который исполнял главную роль в «Поликушке».

[3] *Прокофьев В.* Историко-бытовая линия в Александринском театре. К вопросу о влиянии раннего МХТ на казенную сцену // Ежегодник Московского Художественного театра, 1945. М., 1948. Т. 1. С. 596.

3. Это более сложно организованное и одновременно менее внятное пространство Санин наполняет огромным количеством реквизита, по преимуществу хаотически расположенного. А. П. Ленский так характеризовал вещный мир Александринской сцены до прихода Санина: «Не чувствуется такого жизненного беспорядка, того впечатляющего милого покоя, того уюта, удобства, который всегда создает вокруг себя человек всех времен и народностей, не чувствуется характер хозяина, его вкус. Комната — не комната, в которой человек ест, пьет, спит»[1]. Однако на санинской сцене беспорядок выходит далеко за рамки «милого покоя». Уже в спектакле по пьесе Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (1902) «на сцене художественный ералаш: у задней стены две передвижные лестницы; на них работают маляры, около которых хлопочут два-три рабочих — их помощники; на переднем плане с правой руки брошены два кресла и массивный стол, на котором лежит в беспорядке золотая, бронзовая и серебряная утварь. <...> Даже четвертая стена была принята ими (консерваторами. — *М.Я.*) без всякого возражения»[2], — вспоминает Н. Ходотов. В «Горячем сердце» (1904) все того же Островского это воссоздание хаоса было доведено до декларативности в 1-й сцене спектакля, изображавшей купеческий двор (художник А.С. Янов): «На сцене лежали кирпичи, дрова, валялась лопата, стояли ящики, деревянная лестница, телега с бочкой, тесовый стол, несколько табуреток и т.д. В левом углу́ двора и на террасе висело белье; у забора росла крапива, кусты репейника»[3].

4. Конструирование быта как хаоса предопределяет и страсть Санина к массовым сценам, среди которых особое предпочтение отдавалось масштабно поставленным дракам, часто доведенным до крайнего натурализма. Ф.Н. Каверин вспоминал о драках в «Посаднике» на сцене Александринского театра в 1919 году: «Бывали случаи, когда молодежь даже слишком усердствовала. Многие из нас считали особой доблестью раны и увечья, полученные в драке на сцене. Санину пришлось умерить наш пыл, остановить ненужное кровопролитие. После довольно серьезного ранения в театральном бою одного безудержно горячего ученика Александр Акимович произнес речь»[4]. А. Кугель иронизировал по поводу этой страсти Санина в своей рецензии на спектакль по пьесе Е. Н. Чирикова «Царь природы» (Новый драматический театр, 1909): «У Чирикова в 3-м акте изображен клуб уездного городка, с маленькой буфетной стойкой, двумя-тремя ломберными столами, скрипучей дверью — непременно на болте, — ведущей в биллиардную и пр. в таком же роде. Скандал в таком клубе не может приобрести характера организованных двухсторонних маневров воюющих

---

[1] *Ленский А.П.* Статьи, письма, заметки. Л., 1935. С. 399.

[2] *Ходотов Н.Н.* Близкое—далекое. М.; Л., 1932. С. 202.

[3] *Прокофьев В.* Указ. соч. С. 600.

[4] *Каверин Ф.Н.* Воспоминания и театральные рассказы. М., 1964. С. 148.

армий, как у г. Санина. Такой густой шеренги "«действующих", т.е. дерущихся, не могло быть, конечно, в уездном клубе. Улицей на улицу там не идут. Все это, конечно, привиделось г. Санину. Но так как это очень «рекомендует» режиссера — поставить несколько народных сцен, то г. Санин, конечно, не преминул показать, что он не лыком шит»[1]. Весь этот устойчивый, кочевавший из постановки в постановку набор приемов кодировал репрезентацию «внешнего быта» (по выражению Станиславского) и уводил театр Санина все дальше от мхатовской поэтики «правды чувств»[2]. Бытовой театр первоначально возникает из стремления передать характер человека через характер окружающей его среды. Но по мере кодификации быта на сцене эквивалентность быта и психологии преобразуется в их оппозицию. Н. Евреинов писал: «Санин — битюг... Поэтому, где нужно показать жизнь улицы, где нужен грохот, топот, шум, где нужна грубость площадных движений, разнузданных инстинктов, животных стремлений, там Санин подлинно хорош. Но там, где речь идет о стильности, о <...> тончайшей психологии <...>, битюг —бессилен: это не его стихия»[3].

В «Поликушке» Санин использует разработанную им систему, по существу не прибавляя ни одного нового элемента. История Толстого о крестьянине Поликее, которому барыня поручила привезти деньги, который потерял их по дороге и от отчаяния повесился, оказывается поводом для беспрецедентной по натурализму реконструкции крестьянского быта. Декорации дома Поликушки (актер И. Москвин, художники С. В. Козловский и С. И. Петров) следуют за описанием Толстого, который подчеркивал крайнюю тесноту пространства и его перегруженность людьми и вещами: «Углы еще покойным барином построены были так: в десятиаршинной каменной избе, в середине, стояла русская печь, кругом был колидор (как звали дворовые), а в каждом углу был отгороженный досками угол. Места, значит, было немного, особенно в Поликеевом углу, крайнем к двери. Брачное ложе со стеганым одеялом и ситцевыми подушками, люлька с ребенком, столик на трех ножках, на котором стряпалось, мылось, клалось все домашнее и работал сам Поликей <...>, кадушки, платья, куры, теленок и сами семеро наполняли весь угол и не могли пошевелиться, ежели бы общая печь не представляла своей четвертой части, на которой ложились и вещи и люди, да ежели бы еще нельзя было выходить на крыльцо»[4].

---

[1] *Homo novus* (*А. Кугель*). По театрам // Театр и искусство. 1909. № 39. С. 666.

[2] Увлечение передачей быта, характерное для МХТ на рубеже веков, было относительно быстро преодолено. Станиславский позже так оценивал выполненную в бытовом ключе постановку пьесы Л. Н. Толстого «Власть тьмы» (1902): «...самими актерами и сценой завладели вещи; предметы, внешний быт. Соскользнув с линии интуиции и чувства, мы очутились на линии быта и его подробностей, которые и задавили внутреннюю суть пьесы и ролей» (*Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 261).

[3] Цит. по: *Прокофьев В.* Указ. соч. С. 637.

[4] *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1958. Т. 3. С. 305.

Но Санин еще более усиливает этот эффект тесноты, добиваясь ощущения невыносимости предметного хаоса, строя такую маленькую комнату, что она целиком вмещается в относительно крупный (поколенный) план персонажей. Пережитком театрального метода Санина является то, что комнаты в барском доме (большие по размерам) снимаются более общим планом. Таким образом, масштабам декорации совершенно механически соответствует масштаб плана, что выдает его театральное происхождение.

В левой части комнаты режиссер помещает столб, между столбом и печью он привязывает веревку, на которую вешает тряпье и которая скрывает часть персонажей, затрудняет их передвижение и общение. Особенно очевидна установка на сокрытие персонажей реквизитом в сцене самоубийства. Здесь женщина, входящая на чердак, где повесился Поликушка, первоначально вообще не замечает его тела. Оно наполовину скрыто от зрителей каким-то сеном, висящим на той же, что и Поликей, балке (показательно, что в момент самоубийства никакого сена не было, что оно добавлено художником после самоубийства героя).

В фильм введено несколько массовых сцен (рекрутский набор в деревне) и три драки: избиение Поликея в начале, драка рекрутов, драка на постоялом дворе. Драки — это развернутые в эпизоды короткие ремарки Толстого (например: «...Нашли, побили, до барыни довели»).

Эта доминирующая в фильме система не распространяется лишь на эпизоды в барском доме, где декорации и мизансцены вполне традиционны для кинематографа 1916—1919 годов: большой просторный салон с колоннами. Сфера быта не захватывает мира аристократов, что в сознании эпохи и самого Санина получает идеологическую мотивировку. В высказываниях самого Санина погруженность человека в бытовой хаос, его раздавленность миром вещей имеет социальное измерение, чрезвычайно характерное для сознания той эпохи. В комментарии к своей постановке пьесы Сергея Найденова «Стены» Санин отмечал: «Фон, на котором разыгрывается драма, неприглядан, сер, как будни, как наша действительность. Автор не боится показа грязи, низин, дна жизни и раскрывает свой холст перед зрителем <...>, все еще живы, все еще кричат о себе руины стареющего, разлагающегося, но все еще <...> требующего для себя "искупительных жертв" внешнего быта»[1]. Это превращение быта в Молоха, уничтожающего человека, выглядит отчасти как идеологизация разрушения «внешним бытом» «внутренней сути пьесы и ролей», которую отмечал Станиславский.

«Поликушка» и поныне вызывает двойственное ощущение. В каком-то смысле система Санина оказалась эффективной. Действительно, фильм производит впечатление необычайного для своей эпохи реализма,

[1] *Прокофьев В.* Указ. соч. С. 612.

поразительной подлинности в передаче среды. Для сегодняшнего зрителя хаос, сконструированный Саниным, может даже казаться предвосхищением некоторых элементов кинематографа 1960-х годов, с его установкой на подчеркнутую импровизационность. Вместе с тем уже в момент выпуска на экран фильм порождал ощущение путаницы, суеты, захламленности и даже профессиональной несостоятельности постановщика. Санин вполне мог добиться определенной чистоты стиля и внятности кадра, как об этом свидетельствует сохранившийся материал его предыдущего фильма «Девьи горы», где кадры тщательно выстроены и имитируют академическую живопись Нестерова. Перенося в фильм свою театральную систему, Санин в каком-то смысле сознательно предпочитает позицию человека, не владеющего киноязыком, пораженного своего рода киноафазией[1]. Хаос быта неизбежно предстает как коррелят речевой дефектности художника.

Однако эта дефектность особого свойства, она отсылает к определенной поэтике — а именно поэтике раннего кино. Система Санина, основанная на последовательной *децентрации* действия, выступает на фоне театральной традиции как новация. В момент ее формирования (1898—1902) аналогичная система господствует в раннем кинематографе, но функционирует там в совершенно ином культурном контексте[2]. Ко времени переноса Саниным децентрации в кинематограф последний как раз избавляется от нее. В результате театральная система Санина при переносе в кино предстает на совершенно ином историческом фоне и естественно выступает как архаическая, анахронистическая, уже преодоленная. Все это придает новациям Санина, с одной стороны, видимость театральности (театральные коды в ней слишком очевидны), а с другой стороны, видимость архаичности.

Ситуация архаиста-новатора, описанная Ю. Тыняновым на литературном материале, воспроизводится в случае с Саниным с подчеркнутым драматизмом. До выпуска в советском прокате в 1922 году «Поликушка» с большим успехом прошел за границей, особенно в Германии[3]. Вернувшись в СССР, фильм натолкнулся на почти повсеместное неприятие. Луначарский, например, оценил фильм как «верный или ложный, но крупный шаг»[4] в развитии кино. Эта неопределенность оценки («верный или лож-

---

[1] Современный исследователь приписывает отсутствие ясности в фильме Санина его неопытности и так суммирует свое впечатление от фильма: «У него все время словно путаются в вещах. Но его, странно сказать, спасает кинематографическая неискушенность. Кадр забит предметами. Соломка, лучинка, лохмотья, заплаты, вороха тряпья, какое-то беспомощное колошение в кадре» (*Аннинский Л.* Лев Толстой и кинематограф. М., 1980. С. 116).

[2] См. об этом: *Burch N.* Porter ou 18 ambivalence // Le cinéma américain: Analyses de films / Sous la direction de R. Bellour. P., 1980. P. 31—49; *Burch N.* Passion, poursuite: la linéarisation // Communications. 1983. № 38: Enonciation et cinéma. P. 30—50.

[3] См., например, восторженный отзыв Б. Балаша: Balazs B. Sclirit-ten zum Film. Berlin, 1982. Bd. 1. S. 249—251.

[4] Луначарский о кино. М., 1965. С. 258.

ный») указывает на ощущение новаторства, ведущего в тупик, эволюционно ложного.

В. Туркин в защитительной рецензии на фильм, похвалив игру Москвина, заключает: «Остальное быт, быт и быт. Правда, крепко сделанный, на основе этнографических традиций Малого театра, но слишком уж натуралистически проработанный. <...> Но мы знаем свои силы. И ждем большего от нового русского производства, так как картина с"«Поликушка" еще от прошлого, от того прошлого, которое должны преодолеть»[1].

Туркин не заблуждается насчет связи «Поликушки» с бытовым театром. То, что в последнем прочитывается как реалистический быт, в кинематографе выступает в качестве кодов бытового театра. Театральность фильма — общее место большинства рецензий. Приведу некоторые отзывы в изложении Л. Аннинского: «Николай Лебедев писал, что это театр, накрученный на пленку, <...> Хрисанф Херсонский писал, что игра Москвина — это театральщина, рассчитанная на взгляд с галерки, что в этой архаичной и кликушеской актерской манере нет и следа киноспецифики»[2]. Михаил Блейман отмечал, что «великолепный театральный актер Москвин не умеет двигаться перед киноаппаратом» и оценивал Санина как «не понимающего кинематограф театрального режиссера»[3].

Вполне закономерно, что ощущение театральности фильма возникало как следствие присутствия Москвина — знаменитого театрального актера. Именно так толковал критику фильма его продюсер М.Н. Алейников: «Привлечение крупных актерских дарований из театра рассматривалось как "театрализация" кинематографа, как задержка его перехода на новые пути изобразительного искусства»[4]. Показательно, что именно на Москвина постоянно проецируется общее впечатление хаотичности, которое производил фильм. Рецензенты, например, систематически отмечали суетливость актера, мелкую мозаичность исполнения[5]. В. Недоброво писал: «Москвин "дает" Поликушку сугубо театральными приемами. <...> Он разбил свою роль на десятки отдельных кусочков, деталей...»[6] Перегрузка пространства фильма «кусочками» и «деталями» прямо напрямую соотносится с игрой Москвина. Сегодня эти черты в работе Москвина не так бросаются в глаза, как раньше.

Причины неприятия «Поликушки» лежали, вероятнее всего, в иной плоскости. В 1920-е годы происходит до сих пор не осмысленная историками культуры конвергенция двух по видимости разнородных тен-

---

[1] Цит. по: *Аннинский Л.* Указ. соч. С. 109.

[2] Там же.

[3] *Блейман М.* О кино — свидетельские показания. М., 1973. С. 63.

[4] *Алейников М.Н.* Пути советского кино и МХАТ. М., 1947. С. 71.

[5] Алейников, индуцированный рецензентами, отмечал: «... присущая Поликею суетливость, идущая от неуверенности и смущения, была слишком подчеркнута, казалась наигранной» (*Алейников М.Н.* Указ. соч. С. 62).

[6] *Недоброво В.* «Поликушка» // Жизнь искусства. 1926. № 29. С. 20.

денций. Первая относится к области социального утопизма и выражается в стремлении к преодолению старого быта рациональными способами его организации. Вторая относится к области теоретической поэтики и наиболее полно выражена формалистами — это идея преодоления *материала* через рациональный художественный прием. Социальная утопия достаточно полно выражена в декларации одного из главных теоретиков «производственного искусства» Бориса Арватова: «Быт буржуазного общества и, следовательно, наш быт неорганизован так же, как неорганизованно буржуазное общество. Люди не умеют говорить, гулять, садиться, лежать, устраивать обстановку. <...> Случайность, личное настроение и полное отсутствие квалификации — вот что характеризует современный социальный быт. Он не организован ни по форме, ни по материалу. <...> Не мы владеем бытом, а быт владеет нами — владеет своей стихийностью, раздробленностью, дезорганизованностью»[1]. Быт в данном случае выступает именно как дезорганизованная стихия (что совершенно соответствует поэтике Санина), но одновременно и как материал, который должен быть облачен в форму, подвергнут обработке, организации, пропущен через сито артикулирующего его языка. Художественное сознание 1920-х годов постоянно ставит знак равенства между бытом и материалом искусства. Признаком их эквивалентности становится хаотичность.

Особенно остро идентичность быта и материала ощущалась в зрелищных искусствах, где неорганизованный сценический или предкамерный материал постоянно описывается как бытовой и требующий формальной, языковой обработки[2]. С такой точки зрения быт в художественном тексте должен обязательно присутствовать, но только в качестве исходного, сырьевого материала. Трансформация быта в тексте и понимается как процесс *художественного творчества*. Виктор Шкловский проиграл эту коллизию на «Поликушке»: «В этой ленте честно снято то, что рассказывается у Толстого. Но Толстому, как прозаику, совершенно не нужны вещи такими, какие они есть. Ему нужны вещи такими, какими он их показывает. <...> Конечно, добросовестный съемщик этой вещи поставил аппарат и снял барыню такой, какими они бывают на фотографических карточках. <...> Между тем Льву Николаевичу Толстому, если бы он мог вставить в свой рассказ живую барыню, — эта барыня не нужна. Не нужны фотографии барыни»[3]. Между высказыванием Шкловского, который видит в «Поликушке» вещи «такие, какие они есть», и высказываниями других рецензентов, видящих в «Поликушке» театр, как ни странно нет принципиального различия. И реальность, и театр выступают в данном случае как

[1] *Арватов Б.* От режиссуры театра к монтажу быта // Эрмитаж. 1922. № 11. С. 3.

[2] В 1927 году А. Гвоздев так описывает слабость языка многих спектаклей: «Голые куски быта выбрасываются на сцену, не подчиняясь закономерно проработанному плану постановки» (*Гвоздев А.* Театральная критика. Л., 1987. С. 57).

[3] *Шкловский В.* За 60 лет. Работы о кино. М., 1985. С. 338.

материал для кинематографа, а потому между театром и бытом нет особой разницы. Формула «бытовой театр» в таком контексте оказывается тавтологичной.

В 1924 году в «Стачке» Эйзенштейн использует некоторые стереотипы репрезентации быта санинского образца, в частности массовые сцены, драки, вынесенные на первый план предметы, отчасти блокирующие обзор пространства. В фильме повторена сюжетная коллизия «Поликушки» — самоубийство рабочего, заподозренного в воровстве. Все это позволило рецензенту неожиданным для нас образом обнаружить в «Стачке» бытовой фильм, но бытовой фильм нового, прогрессивного типа, поскольку бытовой материал здесь подвергнут ясной языковой обработке, оформлению: «Если еще что-либо далекое и неизвестное (скажем, виды Бомбея или переживания носорога) можно передавать в виде хроники — движущейся фотографии, — то знакомый повседневный быт и вообще все обычное можно сделать значительным только путем художественной обработки его материалом данного вида искусства, т.е. на кинематографе — путем света, приемов съемки и последовательности показа»[1]. Здесь также быт «как таковой» приравнивается к «движущейся фотографии» (ср. с «фотографиями барыни» у Шкловского).

Экзотический быт может не подвергаться трансформации, потому что трансформация превращает обычный быт в экзотику. Именно этим Блейман и объясняет успех «Поликушки» в Германии: «Успех "Поликушки" в Германии вызван не достоинствами ленты, а примитивной демонстрацией экзотики русской деревни»[2]. При этом тот же Блейман хвалит «Третью Мещанскую» Абрама Роома потому, что «знакомые предметы домашнего обихода, характерные черточки общежития поданы в картине как незнакомые. Быт показан режиссером как необычный, как экзотический материал»[3].

Все это вводит в бытовую проблематику неожиданный обертон — хорошо обработанный быт приобретает измерения иностранного, чужого, инородного текста. Новое кино в каком-то смысле задает себя как иностранное. «Остранение» Шкловского, как способ придания бытовому материалу «незнакомости», и есть в кино превращение русского в экзотическое.

На повестку дня ставится вопрос о заимствовании «чужого» киноязыка, об обработке хаоса русской жизни структурной парадигмой американского кино. При этом американское кино начинает пониматься как

---

[1] *К.* Быт в «Стачке» // Советский экран. № 5. 28 апреля 1925. В это же время Эйзенштейн противопоставлял монтаж «демонстрации быта как такового» (*Эйзенштейн С.* Монтаж кино-аттракционов // Из творческого наследия С. М. Эйзенштейна. М., 1985. С. 18). Ср. также с высказыванием Шкловского по поводу «Стачки»: «Бытовое положение взято только как предлог для трюка» (*Шкловский В.* Указ. соч. С. 372).

[2] *Блейман М.* Указ. соч. С. 63.

[3] Там же. С. 77.

носитель ритмической ясности, вразумительности. Показательно, что оператор «Поликушки» Ю. Желябужский во время работы над фильмом специально изучал «Нетерпимость» Гриффита[1], сохраняя равнодушие к ритмической стороне ее монтажа. Но в 1925 году журнал «Советский экран» декларирует по поводу американского кино, в частности Гриффита: «Медленные, спокойные и в то же время четкие ритмы этих постановок обладают как раз теми данными, которых до сих пор не хватает нашим бытовым картинам»[2].

В 1924 году Кулешов в статье «Наш быт и американизм», жалуясь на сложность обработки нашего быта американским кинематографическим ритмом, писал: «Прежде чем начать развивать работу над бытом, необходимо научиться снимать Россию фотографически приемлемо: четко, ясно, определенно — легко воспринимаемо»[3]. Задача изначально задается противоположная санинской: место быта как воплощения беспорядка, хаоса должен занять быт, пропущенный сквозь упорядоченность «киноязыка». Далее, объясняя, почему в «лучших местах» «Мистер Вест» самого Кулешова производит европейское, а не российское впечатление, он поясняет, что это происходит «не потому, что кадры европеизированы, а потому, что они очищены от налета кинематографически неприемлемого сора. Привычка же видеть на кадре пестроту и слякоть петушиной ложной России заставляет сразу реагировать на фотогеничный русский кусок как на европейский»[4]. Но «пестрота и слякоть петушиной России» — это и есть быт в театрально-кинематографической системе Санина, которая именно и кодировала быт как пестроту. В результате новое кино выступает как *европейское* в оппозиции к старому как *русскому*. Странным образом новый киноязык обрабатывает материал жизни так, как об этом мечтает утопическое социальное сознание. Кино в области иллюзии становится великим преобразователем дикой российской реальности. За русским кино в конце концов без особого основания закрепляется характеристика театрализованного хаоса. Оппозиция *«европейское — русское»* отразилась на всей рецепции русского кино в послереволюционную эпоху.

Любопытно, что оппозиция *«необработанный быт* («русское») — *киноязык* («заграничное»)» начинает осознаваться еще до создания «Поликушки», хотя и с противоположной оценкой членов этой оппозиции. В 1917 году критик И.Д. Сургучев опубликовал статью «Несмятые подушки», где доказывал, что в зарубежном кино воспроизведению быта препятствует увлечение режиссеров «киноязыком»: «Прежде всего фотография занимает его (режиссера. — *М.Я.*) воображение: декорации, освещение, всевозможные технические трюки. В комнатах, проходящих перед

---

[1] *Алейников М.Н.* Указ. соч. С. 66.

[2] *А.А.* Быт в наших постановках // Советский экран. № 4. 14 апреля 1925.

[3] *Кулешов.* Статьи. Материалы. М., 1979. С. 127.

[4] Там же.

зрителем на экране, живут не действующие лица, а фантазия режиссера, внимательный глаз сразу заметит необитаемость того помещения, куда волею режиссера брошены герой или героиня. Вот маленький пример: стоит диван, на котором лежат подушки, — ими не пользовались, они лишь декорации, они не смяты. Так дело обстоит не только с подушками, но и со всем фоном, на котором развертывается действие»[1]. Такое кино, ориентированное на «киноязык», а не на быт, Сургучев называет «иностранцем», в 1917 году — еще презрительно. «Всевозможные технические» трюки, по мнению Сургучева, находятся в какой-то связи с идеализацией действительности.

В 1924 году оператор «Поликушки» Юрий Желябужский поставил фильм из кинематографической жизни «Папиросница от Моссельпрома», куда вставил маленький фильм, снятый героем картины оператором Латугиным по заказу американского бизнесмена Мак-Брайта. Фильм Латугина назывался «Быт новой Москвы» и был пародией на попытки упорядочивания быта как его идеализации в кинематографе 1924 года. Стройная колонна одинаково одетых детей здесь соседствовала со зданием симметричной барской усадьбы XIX века и зданием императорского Большого театра, фонтан перед которым был аранжирован пальмами.

Пародия Желябужского интересна не только тем, что неожиданно связывает новый советский быт с феодальным укладом прошлого и отдаленно — с эпизодами барской жизни в «Поликушке». Она на новом витке развития кино иронически демонстрирует, что новый, преображенный кинематографический быт, со всеми его компонентами иностранного и экзотического, неожиданно возвращает культурное сознание на стадию, предшествующую эксперименту «Поликушки», на стадию условной Александринской сцены. Нет нужды подробно объяснять, что именно это возвращение будет характеризовать ориентированные на Голливуд идеализирующие фильмы Григория Александрова и Ивана Пырьева в 1930-е годы.

Лишь последующая эволюция советского кинематографа позволяет до конца понять, насколько «Поликушка» одновременно и отстал от кинематографа своего времени, и обогнал его. Вписываясь в общую проблематику соотношения упорядочивающих элементов киноязыка и хаоса действительности, опыт Санина иллюстрирует и некоторые общие закономерности в эволюции кино. Выступая как архаизирующее преодоление кодов современной ему кинематографической парадигмы, он оказался в ситуации текста, программирующего свое собственное преодоление новой системой условностей. То, что осмысливается создателями «Поликушки» как новый язык, его критикам представляется как первичный сырой материал, требующий языкового оформления. С этой точки

[1] *П.С. (Сургучев)*. Несмятые подушки. (О кинорежиссерах) // Кулисы. 1917. № 26/27. 2 июля. Выражаю благодарность Ю. Цивьяну, указавшему мне на эту статью.

зрения для последующей рецепции «Поликушка» — еще не текст, это — «недотекст». Роль таких «недотекстов» в культуре чрезвычайно велика. В случае с «Поликушкой» происходит идентификация «жизни как она есть» с театром как системой, которую кинематограф призван «преодолеть», перевести на новый язык. Действительность в силу этого задается как материал, нуждающийся в переводе. Перевод (в широком смысле этого слова) выступает как фундаментальный механизм развития культуры, в том числе и в форме перевода *национального* на вненациональный язык кино.

1990

ЧУЖАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Эта статья посвящена любопытному эпизоду в истории отечественного кино: попыткам лефовских теоретиков избавиться от монтажа и их стремлению противопоставить материал — как нечто первичное и фундаментальное — киноформе как чему-то случайному и привносимому. В такой перспективе монтаж фильма, да и сам законченный фильм, был не более чем моментом, ограничивающим и сужающим некий первичный смысл, заключенный в самом материале, который, по существу, идентифицировался с реальностью как таковой. В каком-то смысле лефовцы выступали с позиций Аристотеля, считавшего, что материя — это воплощение потенции, возможности, dynamis'a, а форма — это своего рода energeia — актуальность, действительность. Неожиданный аристотелизм ЛЕФа заходил чрезвычайно далеко: в странных на сегодняшний взгляд дискуссиях конца 1920-х годов в предельно радикальной форме ставился вопрос о возможности принципиально внеязыкового понимания кинематографического смысла, который, по мнению лефовцев, был укоренен в самом фотоматериале и лишь по-разному актуализировался в монтаже, утрачивая при этом полноту своего объема. В итоге архив начинал пониматься как главный носитель смысла, а фильм трактовался как его историческое сужение. Вопрос, который не ставился и, вероятно, не мог быть решен в рамках той старой полемики, это вопрос об истории. Он может быть сформулирован так: когда история проникает в материал (а смысл, по-видимому, следует понимать как историческое образование) — в момент съемки, в момент создания архива или в момент монтажа? Является ли монтаж исторической по своему значению операцией, сужающей внеисторический смысл материала до исторической конкретности выражения? По отношению к фильмам Шуб, рассматриваемым в статье, можно спросить, какому историческому моменту они все же принадлежат — моменту съемки или монтажа? Вопрос этот, вероятно, может быть решен только с учетом двух типов темпоральности, пересекающихся между собой и производящих смысл. Именно такой стратегии я стараюсь придерживаться, отвечая на тот же вопрос в статьях третьего раздела книги.

В 1927 году Эсфирь Шуб выпускает свой первый фильм, смонтированный из кусков старой дореволюционной хроники, — «Падение династии Романовых». Фильм был встречен восторженно и явился вехой в развитии советского документального кино: по мнению некоторых исследователей, он открыл «второй этап» в советской документалистике[1]. Фильм Шуб почти мгновенно превратился в идеальную модель докумен-

[1] *Селезнева Т.* Киномысль 1920-х годов. Л., 1972. С. 43. См. также: *Лейда Д.* Из фильмов — фильмы. М., 1966. С. 41.

тального фильма, в точку отсчета для критики предшествующего этапа, центральной фигурой которого был Дзига Вертов.

Фильм, сделанный целиком из архивного материала, отныне противопоставляется съемкам «жизни врасплох», прославившим Вертова. Непосредственный контакт с реальностью в той или иной форме активно дискредитируется в пользу монтажа архивной хроники. Этот сдвиг в художественной идеологии 1920-х годов представляется мне принципиальным, требующим специального рассмотрения.

Главное обвинение в адрес Вертова, широко тиражирующееся с середины 1920-х годов, звучит так: Вертов предал документ, он отходит от хроникальности. Эти упреки звучат со стороны вчерашних союзников и пропагандистов — лефовцев и направлены в адрес человека, превратившего наблюдение за сегодняшней действительностью в дело своей жизни. Зато Шуб, работающая над старой хроникой, оказывается вне подозрений. Работа над фильмотечным материалом представляется современникам залогом куда большей документальности, чем работа над окружающей кинематографиста реальностью.

Даже вертовская работа над чужой хроникой вызывает нарекания. Виктор Шкловский пишет по поводу фильма Вертова «Шагай, Совет!»: «В этой ленте большинство кадров снято не Вертовым и не по его заданию. <...> Но я считаю, что хроникальный материал в обработке Вертова лишен своей души — документальности.

Хроника нуждается в подписи, в датировке. <...>

Дзига Вертов режет хронику. Работа его в этом отношении не прогрессивна художественно. Он, по существу, поступает так же, как и те наши режиссеры-постановщики, да будут украдены памятники с их могил, которые режут хронику, чтобы вставлять ее куски в свои картины. Эти режиссеры превратят наши фильмотеки в груды битой пленки»[1].

Упреки Шкловского, если в них вдуматься, по меньшей мере нетривиальны. Он упрекает Вертова в том, что тот «режет» чужую хронику для использования в своем фильме, тем самым нанося ущерб фильмотеке. Сохранность фильмотеки кажется рецензенту важнее вертовского фильма.

Один из редакторов «Советского экрана» Измаил Уразов отвечает Шкловскому, выступая на защиту Вертова: «У них архив.

Ну так что ж, что архив?

Ведь и архивом надо уметь пользоваться. Но основное — монтаж. <...> ...плох монтаж длинных отрывков: он утомляет, вам начинает казаться, что вы в театре, а не в кино; здесь не используются все возможности кино — его ритм, темп»[2].

---

[1] *Шкловский В.* За 60 лет. Работы о кино. М.: Искусство, 1985. С.78—79.

[2] *Уразов И.* Он шагает к жизни, как она есть // Советский экран. № 32. 1926. 10 августа. С. 6.

Уразов, конечно, еще не понимает, что прославивший Вертова ритмический монтаж теперь, с наступлением «второго периода» хроники, оказывается под подозрением. Появление «Падения династии Романовых» Шуб расставляет все точки над i, наступает эпоха канонизации монтажа «длинных отрывков».

Реакция левой критики на фильмы Вертова в значительной степени определялась той концепцией художественной эволюции, которая сформировалась в ОПОЯЗе и была принята на вооружение ЛЕФом. Согласно этой концепции, в культуре на первый план выдвигаются то материал произведения, то его конструкция. Согласно лефовцам, культура вступила в стадию доминанты материала. Шкловский писал в начале 1926 года: «... анекдотом мы скоро будем считать не остроумное сообщение, а те факты, которые печатаем в отделе мелочей в газетах»[1]. Это означало окончательную смерть конструкции как принципа организации текста. Газета становится моделью художественного текста[2]. Газета, а также сборники мемуаров, писем, любого документального материала. Осип Брик замечает в 1927 году: «... цельность (произведения. — *М.Я.*) достигается путем подавления индивидуальных свойств взятого в обработку материала. При повышенном интересе к этому материалу непременно должна ослабнуть сила сюжетной обработки. Люди не позволяют сюжету калечить реальный материал, требуют, чтобы реальный материал был им подан в своем первоначальном виде. <...> Вот почему люди предпочитают иметь слабо связанные реальные факты во всей их реальности, чем иметь дело с хорошо слаженным сюжетным построением, в которое эти факты втиснуты, как в "Прокрустово ложе"»[3].

---

[1] *Шкловский В.* Гамбургский счет. М., 1990. С. 195.

[2] Фетишизация «газетной модели» вызвала естественный протест у некоторых критиков, которые с целью дискредитировать «газетный» монтаж чужих документов стали выдвигать в центр творческого процесса фигуру оператора, якобы закладывающего монтажный принцип при съемке, компануя композицию кадра. К числу таких критиков относился Д. Борисов, который писал: «Автор этих строк как-то видел, как из 20 передовиц одной газеты один товарищ посредством ножниц выкроил 21-ю статью. Что это — искусство? Нет — простой фокус.

В "Шестой части мира" около 30—40 процентов всей картины — так называемые "контротипы", т.е. вырезки из различных картин, затем идут куски съемок десятка операторов, снимавших по своему усмотрению (обыкновенно над композицией кадра рядом с оператором бьется и режиссер), не связанных меж собой единым художественным уклоном. Заключительная режиссерская работа заключалась здесь в монтажерской работе ножницами над чужим материалом, в съемке которого режиссер не участвовал. Здесь, таким образом, тот же фокус». *Борисов Д.* «Шестая часть мира» (особое мнение) // Кино. № 3. 15 января 1927. С. 2.

[3] *Брик О.* Фиксация факта // Новый Леф. 1927. № 11/12. С. 48—50. Брик разъясняет: «На первом плане стоит материал, а художественное произведение есть только один из возможных способов его конкретизации, и, как оказалось, способ далеко не совершенный. Прежде всякое искажение, всякий тенденциозный отбор материала рассматривался как необходимое условие художественного творчества, как плюс. Теперь именно это искажение,

Поэтический монтаж Вертова, по существу, преодолевал автономность и самодовлеющий характер материала, вновь выводя конструкцию на первый план[1]. Этот «рецидив конструкции» Шкловский назвал «детской болезнью внесюжетных произведений»[2]. Стремление возвратить документу значение материала и мотивировало критику ритмического и патетического монтажа Вертова и своего рода возврат к более простому монтажу длинных кусков. Шкловский писал: «Мы не успеваем увидеть, как тунгусы, поевшие сырое мясо, вытирают губы и руки об землю, потому что при методе Дзиги Вертова показать такой момент — это показать сейчас же вытирание буржуазией губ каким-нибудь весьма утонченным полотенцем»[3].

Материал остается материалом до тех пор, покуда его можно внимательно рассматривать. Это рассматривание позволяет вывести конструкцию на периферию фильма. Длина монтажного куска становится одним из главных формальных достижений Шуб. Л. Кулешов пишет: «События должны быть показаны так, чтобы их можно было хорошо рассмотреть»[4]. Именно это качество он отмечает у Шуб, в то время как у Михаила Кауфмана Кулешов обнаруживает «неизжитую склонность к быстрому монтажу»: «Лучшие куски слишком коротки — не успеваешь рассмотреть»[5]. Сама Шуб так формулирует основные задачи своего монтажа: «Установка на факт, установка не только показывать факт, но и дать его рассмотреть, рассмотрев — запомнить...»[6].

Эта установка на рассматривание имеет фундаментальное значение. Она задает материал хроники как нечто отчужденное от зрителя и режиссера, как некий неизвестный, чужой и инертный объект, в который следует вглядываться со стороны. Шкловский формулирует необходимость отчуждения материала со свойственной ему выразительностью: «...в искусстве нужнее всего сохранять пафос расстояния, не давать себя прикру-

---

этот тенденциозный отбор рассматривается как недостаток метода, как минус» (*Брик О.* Разложение сюжета // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. 2-е изд. М., 2000. С. 228).

[1] Ср. с характеристикой, данной Вертову Ильей Эренбургом: «Его практика абстрактна. <...> Работы Вертова определяют как закрепление действительности <...> На самом деле это лабораторный анализ мира, сложный и мучительный. Это то, чем был в живописи кубизм» (*Эренбург И.* Материализация фантастики. М.; Л., 1927. С. 17).

[2] *Шкловский В.* Гамбургский счет. С. 401.

[3] *Шкловский В.* За 60 лет. С. 361.

[4] *Кулешов Лев.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1987. Т. 1. С. 117. Именно длина куска оказывается принципиальной, а не сравнение того, как вытирают губы тунгусы и буржуазия. Кулешов вполне одобрительно пишет о таких монтажных параллелях у Шуб, например о сравнении того, как вытирают пот измученные работой крестьяне и царская семья после исполнения мазурки: «Мазурка в исполнении дочерей самодержца с вытиранием пота после танца — это сцена, могущая служить образцом для сатирических светских кусков Эриха Штрогейма, специалиста по подобным кадрам» (Там же. С. 119).

[5] Там же. С. 118.

[6] *Шуб Э.* Жизнь моя — кинематограф. М., 1972. С. 268.

чивать. Нужно сохранять фоническое отношение к своему материалу, нужно не подпускать его к себе. Как в боксе и в фехтовании»[1]. Кулешов, по существу полемизируя с Вертовым, формулирует то же положение иначе: «Неигровая фильма не должна демонстрировать субъективное впечатление художника от событий, как бы правильны ни были его, художника, убеждения.

Хроника должна верно демонстрировать события, и формы монтажа хроники определяются не автором, а материалом»[2].

Это изгнание субъективности из хроники, это постулирование дистанции по отношению к материалу в кинематографе Шуб реализует еще одной существенной чертой — использованием *чужих* съемок, уже готового материала. Документ, идентифицируемый с реальностью, таким образом, понимается как материал, увиденный *другим*. Взгляд на действительность самого режиссера подменяется взглядом режиссера на чужие изображения. Именно в этом контексте и приобретают свой смысл обращенные к Вертову упреки Шкловского в том, что тот губит фильмотеку. Ведь фильмотека неожиданным образом оказывается аналогом действительности — местом хранения чужих изображений.

Создание фильмотеки превращается в условие дальнейшего прогресса кинематографа. Архив, таким образом, приобретает исключительное значение, выходящее далеко за рамки простого фильмохранилища. Поскольку эта сторона киномысли 1920-х годов мало известна, она заслуживает более пристального внимания.

Призывы снимать хронику с самого начала 20-х годов были общим местом левых киноманифестов. Но именно со второй половины этого десятилетия процесс создания фильма все чаще начинает расслаиваться на две стадии. Первая заключается в хаотичной и тотальной фиксации хроники, которая затем должна накапливаться в фильмотеках и каталогизироваться. Вторая стадия связана с монтажом этой чужой хроники режиссером-монтажером — создателем фильма. Первичное накопление материала вообще не подчинено никакой художественной задаче. В идеале оно осуществляется тысячами не связанных между собой людей. Сергей Третьяков писал: «Фотолюбительская масса, репортеровские и рабкоровские тысячи при всей их серости и неквалифицированности — это потенциальные фактовики. Их надо подымать к высокой квалификации, и они ценнее для под-

---

[1] *Шкловский В.* Гамбургский счет. С. 218. Дистанцированность материала и идентифицируемой с ним реальности может принимать и чисто физические формы. Так, конструктивист А. Ган считал лучшим куском в первых «Кино-правдах» Вертова эпизод, демонстрирующий германский самолет «Юнкерс», который «одновременно <...> служит и предметом наблюдения, и средством, дающим возможность наблюдать сверху землю, город, людей, — словом, все, что в общем и целом называется нашим реальным бытием» (*Ган А.* Наше на экране // Эрмитаж. № 8. 1922. 4—10 июля. С. 15.) «Реальное бытие» — это то, что увидено с самолета, то, что максимально удалено от наблюдателя.

[2] *Кулешов Л.* Указ. соч. С. 117.

линной социализации искусства, чем любые высококвалифицированные мастера из художников и беллетристов...»[1] Достоинство этих фактовиков как раз и заключается в том, что они не имеют никакой эстетической установки, а потому могут производить неискаженный документ.

Опыт Шуб показал, что лучшие фильмы отныне должны делаться из материала фильмотек. Скудость этого материала сдерживает развитие кино. Маяковский призывает направить деньги из художественной кинематографии в хронику: «Это обеспечит делание таких прекрасных картин, как "Падение династии Романовых", "Великий путь" и т.д.»[2]. В. Фефер солидаризируется с поэтом: «...хроника должна сниматься не только в расчете на сегодняшний день, но в расчете на будущие большие хроникальные фильмы»[3]. Но последовательней всех, разумеется, Брик: «Конечно, радикальней всего было бы закрыть все ателье и разослать операторов снимать реальные вещи, тогда мы имели бы через некоторое время еще десятки таких побед, как победа над династией Романовых. Но если это невозможно, то на 50 процентов сократить работу в ателье за счет работы реальной действительности можно вполне»[4]. Самое поразительное в этих декларациях то, что работа над сегодняшним фильмом практически приостанавливается, и кинематография начинает работать впрок, на будущее, чтобы «через некоторое время» получить шедевры в духе фильмов Шуб. Документ не просто отчуждается от режиссера, он становится документом *из прошлого*. Отражение сегодняшней действительности становится невозможным. «Пафос расстояния», о котором говорил Шкловский, становится пафосом временной дистанции. Чужое превращается в минувшее. Когда на дискуссии в ЛЕФе этот пафос временной дистанции становится всеобщим, человек «со стороны» Л. Эсакиа не в состоянии сдержать своего удивления: «Шуб заявила, что, так как наша эпоха очень интересна, мы должны отобразить ее для будущего, т.е. снимать все и складывать, для того, чтобы в будущем могли иметь понятие о нашей эпохе. Это уже получится работа на архив»[5].

Эта невозможность непосредственного отношения к действительности, потребность в удвоении реальности в формах архива представляет любопытный эпистемологический поворот, впервые обнаруживший себя в европейской культуре в XVII столетии. Мишель Анри определил ее как «экстатическую феноменальность» и связал с именем Гассенди. Гассенди в своей интерпретации Декарта пришел к выводу о неизбежности дублирования процесса зрения. По мнению Гассенди, зрение возможно

---

[1] *Третьяков С.* Продолжение следует // Новый Леф. 1928. № 12. С. 4.

[2] *Маяковский В.* Полн. собр. соч. М., 1959. Т. 12. С. 147.

[3] *Фефер В.* 10 лет // Советский экран. № 44. 1 ноября 1927. С. 6.

[4] *Брик О.М.* Победа факта // Кино. № 14. 5 апреля 1927. С. 3.

[5] Леф и кино // Новый Леф. 1927. № 11/12. С. 66. Брик откровенно говорит о необходимости «снимать на фильмотеку» (Там же. С. 65).

только как экстаз (ex-stasis), выход за пределы себя, взгляд на себя со стороны, возможный, только если действительность превращается в репрезентацию, дублируется[1]. Дистанция, о которой говорил Шкловский в связи с хроникой, в полной мере вписывается в эту лефовскую идеологию «экстатической феноменальности», согласно которой непосредственно видеть мир нельзя, зрению, как пониманию, доступно только уже увиденное. Знание дается исключительно через систему удвоения. Этот миметический поворот особенно парадоксален для ЛЕФа, чья поэтика принципиально направлена против симулякров, мимесиса и всякого «художественного» *удвоения* действительности. «*Художественность*» удвоения как бы снимается Бриком и его соратниками, но само *удвоение*, сам мимесис сохраняются и даже выводятся на первый план.

Эсакиа точно уловил парадоксальность логики: значимость сегодняшнего дня требует складирования материала для будущего. Нынешняя эпоха не может быть отражена на экране, так как она еще не превращена в материал фильмотеки. Отсюда императивное требование — ускорить «архивизацию» сегодняшнего материала. Но такого рода рассуждения свидетельствуют и о том, что фильмотека, по существу, приравнивается к реальности. Она должна обладать таким же гигантским охватом явлений, как сама действительность, и должна сохранять эти явления в таком же «сыром», необработанном виде. Поскольку материалом хроники является сама действительность, то фильмотека и содержит в себе действительность, является ее универсальным и утопическим хранилищем.

Архив должен иметь тотальный характер также и потому, что в настоящее время никто не может сказать, какая тема будет актуальна через десять лет. На пленке должна зафиксироваться вся действительность без всякой селекции. С. Третьяков так рассуждает на эту тему: «Сейчас говорят, что трудно было монтировать фильму "Великий путь", потому что люди десять лет назад не знали, что надо снимать. Но скажем, если мы выиграем нашу борьбу за хронику, то уверены ли вы, что через десять лет люди будут счастливее, получив наши фильмотеки?

Может быть, и десять лет тому назад люди считали, что они идеально снимают. <...> Может быть, через десять лет расширение капилляров на щеке наркома во время речи будет очень важно, а мы этого не снимали»[2].

---

[1] «...Кончик пальца не может дотронуться до самого себя, глаз не может видеть себя, понимание не может себя познать. Структурное онтологическое состояние, на котором настаивает Гассенди и при котором кончик пальца, глаз, понимание, разум могут испытать нечто и быть чем-то иным, нежели ничто, структурное условие существования как такового — это оппозиционная структура экс-стаза: это выход из себя, когда глаз может находиться перед самим собой и таким образом видеть себя» (*Henry M.* The Soul According to Descartes // Essays on the Philosophy and Science of René Descartes / Ed. by Stephen Voss. New York; Oxford, 1993. P. 43.

[2] Леф и кино. С. 52.

Такая постановка вопроса вводит в кинематографическое сознание одну существенную оппозицию. Это оппозиция фильма как строго датированного события и материала как документа с вневременным, вечным смыслом. Материал должен потенциально содержать в себе все грядущие возможности его интерпретации, в силу чего он трансцендирует временное измерение. Материал оторван от течения времени, он, как цитата, существует вне темпоральности. Эта трансцендентность материала особенно парадоксальна потому, что он должен быть однозначно привязан к времени и месту своего создания — каталогизирован. Тот же Третьяков утверждал: «Для хроники важно знать, что на экране показан такой-то человек, тогда-то в таком-то месте, делающий то-то. Если эта "именованность" кадра исчезает, то вещь обобщается и мы рассматриваем ее как типовую, обезличенную»[1]. Но эта «именованность» документа, бесповоротно относящая его в прошлое, и задает ту отчуждающую дистанцию, которая делает материал вечным в отличие от фильма, выражающего преходящую, сиюминутную точку зрения на материал.

В наиболее радикальной и даже фантастической форме эту оппозицию выразил один из организаторов советской хроники Г. Болтянский: «"Подлинной" "вечной" кино-вещи, как принято говорить в кино, из хроникальных материалов смонтировать нельзя. Все такие работы, смонтированные из материала в известном плане, будут иметь значение лишь с точки зрения социальной психологии и задач пропаганды данного года-двух.

Через год, другой потребуется иная форма, иная комбинация материала. Но зато хроникальная фильма в своей основе может вновь и вновь оживать, разлагаясь на свои составные части (материал) и представши перед нами в иных комбинациях этого материала. Материал хроники имеет постоянную ценность в отличие от материала художественной картины. "Вечной" хроникальной, монтажной кино-вещи нет, и отсюда трагедия положения величайшего мастера-монтажера хроникальных картин тов. Вертова. Он не может понять, не может примириться с тем, что "Киноглаз" и "Кино-правда" пропадают через известное время, их негативы разъединяют на составные первоначальные элементы. И это неизбежно, ибо основную ценность в хронике имеет только материал. <...>

Отсюда и стремление и борьба, чтобы съемки, материал, который будет давать еще десятки лет возможность многочисленных комбинаций его, сохранялся бы в этом виде и под тем названием, как материал был снят и, что особенно важно, охранялся бы от разрушения»[2].

В отношениях фильма и фильмотеки предпочтение здесь безоговорочно отдается фильмотеке — источнику фильмов и месту их разруше-

[1] Леф и кино. С. 54.

[2] *Болтянский Г.* Мысли о кинохронике // Советский экран. № 17. 26 апреля 1927. С. 14.

ния. Фильмы рождаются из фильмотеки, как из земли, чтобы вновь в нее вернуться. *Вечное* документа поглощается *преходящим* фильма. Такая позиция позволяет по-своему решить и вопрос об ограниченности архивного материала. Поскольку этот материал понимается как материал постоянной рекомбинации, фильмотека выступает как неисчерпаемый источник для будущего кинематографа. «Чужое» никогда не может быть интегрировано в «свое», авторское до конца, рано или поздно оно вновь будет отчуждено от авторского взгляда и вернется в свою вневременную, капсулированную автономность.

Помимо рекомбинации материала существует и иной способ бесконечной добычи фильмов. В. Перцов предлагает понимать фильмотеку как своего рода борхесовский универсум: «Конечно, тема может разрезать фильмотеку, так сказать, вертикально (исторически), но и в любом направлении...»[1]. Членение фильмотеки превращается в существенную фазу создания фильма. Такая архивная операция, как каталогизация материала, начинает пониматься как этап в генерации текста.

Шкловский описывает значение «Падения династии Романовых», например, в таких категориях: «Чистым выигрышем оказался получившийся в результате просмотра (хроникального материала. — *М.Я.*) каталог лент»[2]. Или: «Вообще, то, что лежит в подвалах и фильмотеках, пропущенное через умелую моталку, подобранное по монтажным листам, интереснее того, что выпускается с фабрик»[3]. Это замечание весьма показательно: материал, подобранный по монтажным листам, оказывается интереснее готового фильма. Каталог важнее текста. В. Перцов доказывает, что каталог не является фильмом. Но само по себе это доказательство более чем красноречиво. Он пишет: «Составление каталога кусков — задача фильмотеки, которая может от времени до времени делать своего рода выставку фактов, подбирая куски по определенному признаку, например, выставку кинопейзажей и т.п. Но такая выставка не имеет ничего общего с кино-картиной как органическим целым, построенным на монтаже»[4].

Монтаж, разумеется, постоянно описывается как высшая стадия организации текста в некое органическое и идейное целое. Но сам принцип монтажа, формулируемый лефовцами во второй половине 20-х годов, по существу, мало чем отличается от принципа архивной каталогизации. Именно этим и объясняется стремление Перцова доказать, что каталог еще не является фильмом. Дело в том, что ЛЕФ (и не только он) все активнее пропагандирует принцип *тематического монтажа*, по существу аналогичного тематической подборке материалов в каталоге.

---

[1] *Перцов В.* «Игра» и демонстрация // Новый Леф. 1927. № 11/12. С. 34.
[2] *Шкловский В.* Картина-документ // Кино. № 11. 12 марта 1927. С. 2.
[3] Там же.
[4] *Перцов В.* Указ. соч. С. 35.

Тематический принцип выдвигается на первый план как противодие против субъективности в подборке материала, его абстрагирования. Подбор материала по теме понимается как нечто, возникающее из самого материала и никак не связанное с волей художника. Материал каталогизирует себя сам, поскольку волей группирующего его архивиста можно, в сущности, пренебречь. Еще в 1925 году Вертов защищал «Киноправду» следующим образом:

«Враги, нападая на Кино-Правду, прежде всего злорадно указывают, что она делается из прежде заснятого, "случайного" материала. Это по-нашему значит, что она организуется из кусков жизни в тему, а не наоборот. Это наше преимущество, а не недостаток...»[1]

В 1929 году на страницах ленинградского журнала «Жизнь искусства» развернулась полемика вокруг проблематики материала в кино, начатая статьей М. Блеймана «Долой материал!». Эта полемика интересна тем, что однозначно демонстрирует сложившийся подход к вопросу о тематическом монтаже. Блейман, казалось бы, выступает против фетишизма материала: «Гипноз материала не дает выделить существенно важное, настоятельно его подчеркнуть. Материал картины не распределен, не увязан, в нем нет установки на вывод, т. е. нет темы. Большинство наших картин — бестемны»[2]. Критика фетишизма материала ведется здесь отнюдь не с позиций преобразующего его монтажа. Речь идет о простом «распределении» материала по темам.

Э. Арнольди, вступающий в дискуссию, по существу, принимает ту же позицию, но уточняет ее в характерном ключе: «...факты говорят сами за себя, а выводы сделает зритель. Задача художника — не разжевывать эти выводы своим отношением, а правильным отбором фактов натолкнуть на него. <...> Тематика вырастает из фактического материала, она должна его умело отобрать, а не бороться с ним»[3]. Тематика сама возникает из материала. Задача художника — лишь отбор фактов согласно этой прорастающей сквозь материал тематике. Речь идет, по существу, о той же «художественной» каталогизации. Дискуссию завершил Адриан Пиотровский, декларировавший новый период в развитии советского кино, который он назвал периодом «кинематографии темы». Он утверждал, что первоначально советский кинематограф складывался «в стране, изобилующей гигантским количеством новых фактов, новых жизненных событий и явлений»[4]. Этот поток фактов привел к «тирании документальности», которая должна быть теперь преодолена тематизацией фактов.

---

[1] *Беленсон А.* Кино сегодня: Очерки советского киноискусства (Кулешов—Вертов—Эйзенштейн). М., 1925. С. 35.

[2] *Блейман М.* Долой материал! // Жизнь искусства. 1929. № 32. С. 5.

[3] *Арнольди Э.* Факты — вещь упрямая // Жизнь искусства. № 34. 25 августа 1929. С. 6—7.

[4] *Пиотровский А.* Кинематография темы // Жизнь искусства. № 36. 8 сентября 1929. С. 6.

Этот рост тематики как монтажного принципа из самого материала и делает необходимой возможность рассмотреть материал, постулирует монтаж длинных кусков. Тематический монтаж, по существу, есть не что иное, как отрицание монтажа, потому что в его основу парадоксально кладется преодоление «конструкции», носителем которой монтаж и является.

В книге В. Н. Волошинова «Марксизм и философия языка», опубликованной в 1929 году, как будто содержится прямой отклик на ситуацию, возникавшую в связи с тематическим монтажом: «Все то, о чем мы говорили, является только содержанием речи, темою наших слов. Такою темой — и только темой — может быть, например, "природа", "человек", "придаточное предложение" (одна из тем синтаксиса); но чужое высказывание является не только темой речи: оно может, так сказать, самолично войти в речь и ее синтаксическую конструкцию как особый конструктивный элемент ее. При этом чужая речь сохраняет свою конструктивную и смысловую самостоятельность, не разрушая и речевой ткани принявшего ее контекста»[1]. По мнению Волошинова, чужая речь сама является *темой* авторской речи, при этом неизменно сохраняя в себе *конструктивный* элемент. Эта сложная связь конструкции и тематизма в целом, однако, была совершенно не отрефлексирована. Тематика настолько заслоняла собой цитатно-конструктивный элемент в чужом материале, что как будто совершенно его аннигилировала.

В 1930 году Шкловский рассказывал о методах своей работы. Он развешивал по стенам своей комнаты листы с цитатами и долго вчитывался в них, чтобы глубже понять: «Висят куски на стенке долго. Я группирую их, вешаю рядом, потом появляются соединительные куски»[2]. Шкловский организует своеобразную выставку чужих кусков, подобную той, к которой призывал фильмотеки Перцов. Чужой материал, цитата приобретает самодовлеющее значение. У такого рефлексирующего литератора, как Шкловский, «чужое слово», разумеется, приобретает особую окраску. М. Бахтин, примерно в это же время увлеченно работавший над проблемой «чужого слова», писал о том, что в «настоящее время» «существует группа художественно-речевых явлений», которые ориентированы на «чужое слово». Без учета этой ориентации «стилизация будет воспринята нами как стиль, пародия — просто как плохое произведение»[3]. Бахтин проводил различие в этой связи между «интенциональным словом», на-

---

[1] *Волошинов В.Н.* Марксизм и философия языка // Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000. С. 445.

[2] Как мы пишем. 2-е изд. М., 1989. С. 185.

[3] *Бахтин М.* Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2000. Т. 2. С. 81. Кулешов прямо писал, что фильм Шуб состоит из плохого материала: «Материал, из которого пришлось Шуб делать ленту, очень беден кинематографически: плохо снят, плохо сохранился, чрезвычайно запутан...» (*Кулешов Л.* Указ. соч. С. 118). Фильм Шуб хорош только потому, что в него включено отношение к своего рода кинематографическому «чужому слову».

правленным на предметное понимание, и «объектным словом» (например, в случае прямой речи героев), которое само может обрести, как архивные киноматериалы, предметное значение. При этом такое «объектное слово» Бахтина, как он пишет, находится «в некотором предметном удалении» от самой авторской речи[1]. Дистанция, а следовательно, и «конструкция», как бы вписывается здесь в бытование самого слова.

Тематизация в наиболее изощренном виде может пониматься как нечто сходное с удвоением интенциональности слова у Бахтина. В более простом варианте она идет по иному пути. Фетишизм материала, который по идее должен был быть преодолен его тематизацией, становится, однако, важной стадией в формировании новых каталогов. Б. Арватов подверг ЛЕФ критике с точки зрения этого нового фетишизма документа: «...учат смаковать "настоящего" мужика, как "настоящего" Сезанна, "кусок" реальности — как "кусок" живописи...»[2] Дм. Левоневский замечал: «Вещи перерастают свою скромную сущность, разбухают в фетиши, фетиши получают свое имманентное развитие, и сверхутилитаризм ЛЕФа неожиданно подает руку идеалистам»[3]. Самотематизация материала в простом его варианте и может быть определена как «имманентное развитие» фетиша.

Брик в конце концов приходит к фундаментальной формулировке значения материала: «В хронике каждый отдельный кусок понятен и закончен в себе. От перестановки кусков в хроникальной фильме меняется только легкость и удобочитаемость всего материала, но смысл самого материала от этого не зависит»[4]. Эта формулировка 1927 года декларатив-

---

[1] *Бахтин М.* Указ. соч. С. 83.

[2] *Арватов Б.* Киноплатформа // Новый Леф. 1928. № 3. С. 35. «Фильмотечная выставка» Перцова является конкретным выражением тенденции к отчуждению материала. Хронику следует рассматривать в такой экспозиции для выявления в ней темы, то есть некоей идеи, некоего содержания — чужого, внеположного. Идея киномузея современности уже высказывалась в 1925 году: «Итак — музей. Музей живых людей...» (Кадр. Киноletопись // Советский экран. № 7. 12 мая 1925. С. 2). Казимир Малевич в том же 1925 году яростно протестовал против музейного подхода к действительности в кино, считая, что вертовская демонстрация вещи «как таковой» освобождает ее от идеи (и темы). В этом он видел отличие Вертова от того художника, который «думает, что человеческая рожа это и есть та цель, в которой существует художественный образ в идее, что эта рожа и вся его бытовая требуха, базарная сутолока — суть его жизни» (*Малевич К.* И ликуют лики на экранах // Киножурнал АРК. № 10. 1925. С. 9). Он же высмеивал тех «фактологов», которые стоят «в передней у замглавов жизни, чтобы запечатлеть их лик, в котором содержится "идея"» (Там же). В такой перспективе документы быта не имеют никакого документально-архивного значения. Ср. с мнением Третьякова, который считал, что и капилляры на щеке наркома должны быть введены в универсальную фильмотеку. Если принять точку зрения Малевича, то «абстрагирование» документа Вертовым может пониматься как дефетишизация документа, как разрушение его выставочной ценности. Такой документ, по выражению Шкловского, «мы не успеваем увидеть». Показательно, что К. Фельдман в 1929 году противопоставлял Вертова как художника, работающего над реальностью, тем, кто в качестве материала берет чужую «живопись» (*Фельдман К.* В спорах о Вертове // Кино и культура. 1929. № 5/6. С. 12).

[3] *Левоневский Дм.* Литература факта // Жизнь искусства. № 33. 18 августа 1929. С. 5.

[4] *Брик О.* Против жанровых картинок // Кино. № 27. 5 июля 1927. С. 3.

но отрицает всю предшествующую теорию монтажа, от Кулешова и Вертова до Эйзенштейна[1]. Чужой материал, цитата оказываются совершенно автономными по отношению к монтажу, их смысл капсулирован в себе и не может быть подвергнут изменению. Моделью монтажа окончательно становится каталогизация.

В 1928 году ЛЕФ выпускает фильм-манифест «Стеклянный глаз», поставленный Лилей Брик и Виталием Жемчужным. Фильм состоит из двух частей — пародии на игровую с «показом кулис» и апологии хроники. Хроникальная часть не включает ни одного оригинально снятого кадра и использует, как заявлено в титре, заграничную кинохронику и куски из фильма Кауфмана «Москва». В хроникальной части абсолютно последовательно реализован принцип тематического монтажа, компонующего материал соответственно модели фильмотечного каталога. Сначала показываются коронации— Николая II и Георга в Индии, затем фрагменты старых хроник, и, наконец, открывается каталог: «Стеклянному глазу видны все уголки земного шара»: «Тропики» — следует африканская хроника; «Страны севера» — следует соответствующая хроника. И далее через каталожные рубрики вводятся съемки под водой, научные макросъемки, города Азии и Европы и т.д. Любопытно, что в фильм введен персонаж кинооператора, которого играет В. Головня[2]. Тем самым кадры хроники подаются как «чужие» съемки. «Стеклянный глаз» лишь демонстрирует в качестве принципа то, что ЛЕФ пропагандировал и в других фильмах — например, в «Стране Чувашии» (1927) Владимира Королевича, также строящейся в виде каталога.

Рассмотренный нами эпизод в истории советского кино и киномысли можно было бы счесть малозначительным, если бы не некото-

---

[1] Эйзенштейн, в полной мере сознававший роль, навязанную Шуб в дискредитации исповедуемого им монтажного метода, иронизировал по этому поводу в письме к ней от 15 мая 1928 года: «Я же совсем забыл, кому я пишу. Здесь же *неигровые*, здесь *документаторы* <...> Ни звука об чувствах, а письмо мое, только *документация* <...> не письмо, а *абхазский документ* <...>, а поскольку сейчас еще и конструкция "не в моде", пусть это будут <...> заготовки к абхазскому документу...» (Цит. по: *Шуб Э.* Указ. соч. С. 372).

[2] Превращение оператора в персонажа фильма наиболее последовательно проведено в «Человеке с киноаппаратом» Вертова и выполняло очевидную функцию отчуждения материала. Оно же вводило и упомянутый выше принцип «экстатической феноменальности». Такое превращение перекликается с вертовской идеологией камеры как некоего сверхглаза. Материал, увиденный таким механическим глазом, декларативно отчуждался от субъективного видения человека. Персонаж-оператор, хотя и был погружен в гущу жизни, парадоксально придавал материалу характер «чужого» видения. Этот оператор — герой фильма — противопоставлялся невидимому режиссеру-монтажеру. Последний был носителем знания, выявителем темы, которая была неизвестна оператору, как бы физически погруженному в материал и составлявшему его часть. Закономерно в этом контексте суждение О. Брика об операторе Вертова Михаиле Кауфмане: «Кауфману не было известно, для какой темы он производит свои засъемки, с какой семантической точки следует эту натуру взять» (Ринг Лефа // Новый Леф. 1928. № 4. С. 28). Тот факт, что тема съемки заранее неизвестна оператору, придает его продукции подлинные свойства «чужого» материала.

рые проявившиеся в нем симптомы. Речь идет о сознательном, декларативном регрессе кинематографической формы, по существу, к домонтажному состоянию, о реставрации архаического типа кинотекста, осуществляемой наиболее радикальным, левым крылом художественного авангарда, начиная с середины 1920-х годов. Показательно, что эта реставрация осуществляется параллельно с признанием невозможности работать с сегодняшней, актуальной действительностью и принципиальной установкой на чужой материал. Возникает парадоксальная ситуация, при которой революционный художник не в состоянии сам смотреть на мир, но должен ввести между собой и миром анонимного и инертного посредника. Действительность должна быть подвергнута сознательному отчуждению.

Легче всего было бы объяснить такую ситуацию кризисом революционного искусства, его вытеснением из процессов активного жизнестроения. Но этот кризис, по-видимому, наряду с внешними имел и некоторые внутренние причины. Левый художник формулировал свою задачу как задачу перманентного переустройства, преображения жизни. Жизнь в такой перспективе выступала как материал. Однако материал как нечто, предназначенное для деформации и изменения, не может быть своим материалом, он должен подаваться как чужой материал. Жизнь, требующая перестройки, может пониматься только как чужая жизнь. Отсюда и парадоксальное следствие: художники, занимающие наиболее активные жизненные позиции, вынуждены постоянно подвергать жизнь отчуждению, превращать ее в чужой материал.

Показательно, что будущий автор «Чапаева», Сергей Васильев, работавший на перемонтаже зарубежных картин, в 1926 году сравнивал свою работу с революционным преобразованием действительности: «...вот уже девять лет, как пролетарская революция впервые раскрыла свои ножницы, чтобы наперекор всему "перемонтировать" по-своему одну шестую часть мира, и, быть может, недалеко то время, когда "в перемонтаж" будут взяты и остальные пять шестых»[1]. Перемонтировать *чужой* фильм — то же самое, что перемонтировать *нашу* действительность.

Эта ситуация *постоянной* трансформации чужого материала на десятый год революции (а апогей новых тенденций приходится на 1927 год) преобразуется в ощущение мимолетности деформирующего текста по отношению к вечности отчужденного материала. Материал сохраняет свое значение, свою неизменность, он перманентно возвращается обратно в метафорическую фильмотеку, в то время как деформирующие его фильмы стареют, распадаются, гибнут. Динамизм борьбы как безостановочного движения парадоксально постулирует отчужденный

[1] *Васильев Г.Н., Васильев С.Д.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1981. Т. 1. С. 157.

материал как вечное, неизменное. Консервация идей динамики и борьбы в левом искусстве к 1927 году оборачивается невольным признанием незыблемости действительности. *Чужое становится вечным.*

Кризис художественного сознания левых художников лег в основу искусства нескольких последующих десятилетий, все более откровенно соединяющего в рамках сталинского классицизма отчужденную незыблемость материала с идеологией непрестанной борьбы и свершений.

1991

ЦЕНЗУРА КАК ТОРЖЕСТВО ЖИЗНИ

Эти заметки о сталинской цензуре в кино примыкают к статье о борьбе лефовцев с формализмом Вертова. В каком-то смысле сходство позиций наиболее радикальных теоретиков ЛЕФа конца 1920-х и рапповских погромщиков поразительно. В обоих случаях речь идет о восстановлении жизни в ее полноте. В обоих случаях радикально ставится вопрос о форме. Странным образом диковатые мнения теоретиков соцреализма вписывались в определенную и, конечно, гораздо более сложную традицию философской эстетики начала века и предвосхищали теоретические спекуляции, например Андре Базена, рассмотренные в статье «Критический момент». Критика законченной формы как некой омертвляющей жизнь данности характерна для неокантианской эстетики начала века и многих теоретиков, работавших в этом русле,— например, для раннего Бахтина. Конечно, цензурные оргии 1930-х не имеют с этим философствованием ничего общего, и все же они отражали характерную для кинематографа возможность сведения вопроса о форме фильма к вопросу о форме самой жизни.

Еще хочу заметить, что некоторые наблюдения этой статьи совпадают с мыслями, высказанными Борисом Гройсом в его книге «Стиль Сталин», которая впервые была напечатана по-немецки в 1988 году, но попала мне в руки уже после публикации данной статьи.

В этике советской цензуры ее «героического» периода (конец 1920-х — середина 1950-х) было нечто разительно отличающее ее от «нормального» функционирования обыкновенной цензуры. Этот организм настолько не украшает любое общество, что обычно прячется в глубокой тени и действует, стараясь не привлекать к себе всеобщего внимания. В СССР цензурные запрещения фильмов, книг, спектаклей обычно обставлялись невероятной шумихой. Публичные обсуждения, разборы, художественные советы, декларации и постановления порождали такую оглушающую канонаду, что неизбежно привлекали к запрещенному произведению всеобщее внимание. Запрещенный фильм часто был окружен таким шлейфом критических разборов, которым не мог похвастать и фильм, признанный эталоном. Запрет превращался в громогласную публичную акцию, почти торжество цензуры.

В какой-то мере сам этот шум был призван замаскировать действие цензурного механизма, перекладывая ответственность на «возмущенную» общественность. Но не только. Этот цензурный карнавал завершался ритуальным самобичеванием художника, инквизиторской процедурой, имевшей большое символическое значение. Самобичевание выступало как завершение зловещего карнавального цикла социальной терапии. Чем более неистово художник публично истязал себя, тем полнее было его выздоровление

от тяжелого недуга. Всякие попытки избежать самобичевания интерпретировались как неизлечимость болезни. В 1931 году руководитель Ассоциации работников революционной кинематографии (АРРК) К. Юков подверг разносу фильм И. Правова и О. Преображенской «Тихий Дон», специально остановившись на недопустимом поведении Правова: «Все вы помните, что мы режиссеру Правову предложили написать заявление, оценивающее его ошибки, так как то признание ошибок, которое здесь им было сделано, — явно неудовлетворительное признание, ссылающееся на целый ряд "объективных условий". Прошло два месяца, и мы никакого заявления от т. Правова не имеем. Секретариат АРРК, подводя итоги чистки, обсуждая доклад комиссии по рассмотрению апелляций по чистке, подтвердил решение комиссии об исключении Преображенской и Правова из организации. Подтвердил потому, что имел перед собой явный отход попутчиков к реакционному крылу»[1].

Признаком режиссерского здоровья становится радостное принятие грубой критики, граничащей с оскорблениями. Когда Козинцев и Трауберг (режиссеры подозрительные ввиду своего неискоренимого формализма) приступают к постановке «Юности Максима», сценарий подвергается грубейшей и глупейшей цензуре со стороны старых большевиков. Козинцев в письме шефу кинематографии Борису Шумяцкому считает нужным поделиться той радостью, которую он испытал от учиненного погрома: «Отзывы старых большевиков, несмотря на обильную ругань, нас даже обрадовали. <...> Шаповалову я даже от трогательных чувств послал письмо»[2].

Коллективы следят за унижением художников с вниманием врача, фиксируя все нюансы, покуда тон опального режиссера не засвидетельствует его окончательное выздоровление. Эта садистская история болезни фиксируется в мельчайших деталях и становится всеобщим достоянием. Творческая секция «Мосфильма» публикует отчет о поведении Эйзенштейна во время погрома «Бежина луга»: «Творческий актив считает своей обязанностью сказать т. Эйзенштейну, что его самокритика не всегда обладала той глубиной искреннего понимания, которое является единственным залогом настоящей, коренной перестройки художника. Более того, в одном из своих высказываний (перед показом материала) Эйзенштейн допустил формулировки, которые могли быть поняты как его обида и непонимание решения ЦК партии о «Бежином луге». Эти формулировки единодушно осудил творческий актив студии. И только в последнем выступлении тов. Эйзенштейна почувствовалось то волнение, были сказаны те простые и ясные слова, которые вселяют надежду, что Эйзенштейн, идя дальше по этому пути, после глубокого всестороннего продумывания своей

[1] *Юков К.* На путях к пролетарскому кино // Пролетарское кино. 1931. № 8. С. 37.
[2] «Трилогия о Максиме». М., 1981. С. 48.

творческой жизни сумеет создать произведения большого партийного искусства»[1].

За этим терапевтическим ритуалом стояла определенная идеология, и даже теория. Подъем цензурных преследований в конце 20-х годов шел главным образом под знаменем борьбы с формализмом. Почему формализм был превращен в козла отпущения? Главным обвинением в адрес формалистов (а ими оказались практически все крупные художники 20-х годов) было то, что они подчиняли все многообразие окружающей их реальности некоторым формальным императивам: форма начинает выступать как самодовлеющее ограничение полноты жизни в произведении искусства. Речь идет о преодолении формы. Это преодоление формы самой жизнью осуществляется в основных «шедеврах» социалистического реализма 1930-х годов, как бы вырастающих из цензурной активности недавнего рубежа десятилетий, из борьбы цензуры с формализмом. Показательно, что «модельный» фильм 30-х годов, образец социалистического реализма «Чапаев», постоянно оценивается как удар по формализму. Владимир Киршон (председатель киносекции Всесоюзной ассоциации пролетарских писателей — ВАПП): «Картина "Чапаев" является величайшей победой всех тех, кто боролся против формализма»[2]. Писатель Федор Гладков: «"Чапаев" — сама жизнь, воплощенная в глубоко правдивые образы эпохи. <...> Этой картиной мы сокрушительно бьем по формализму»[3]. Максим Горький: «Фокусы формалистов-"экспериментаторов" их не соблазнили»[4]. Показательно, что сами постановщики фильма братья Васильевы описывали свою работу над фильмом как преодоление формалистского наследия. Этот мотив становится стереотипом в рассказах кинематографистов о своей работе над фильмами.

По существу, выстраивается следующая схема: художник, принимаясь за отражение жизни в искусстве, на первом этапе сталкивается с некими сковывающими его нормами — формой, языком, он героически вступает в сражение с нормами и преодолевает их за счет почти мистического слияния с витальной стихией жизни во всем ее многообразии. Цензура, таким образом, выступает в качестве носителя этой жизненной стихии, героического борца с иссушающим давлением нормы. Цензура принимает на себя удивительные витальные функции — отсюда громыхание цензурных карнавалов, отсюда вся эта изощренная терапия художника, как бы призванная вернуть его к *жизни*.

Эйзенштейн, вынужденный к покаянию сталинским запретом «Бежина луга», признавал свои ошибки — абстрагирование, «гипертрофию

---

[1] Ошибки «Бежина луга». Творческая секция «Мосфильма» о картине С. Эйзенштейна // Кино. 1937. 22 апреля.

[2] «Чапаев». М., 1966. С. 174.

[3] Там же. С. 173—174.

[4] Там же. С. 172.

обобщения», потерю «полнокровной всесторонности». Интересно, в чем именно видит режиссер причины такой односторонности своего фильма: «Объясню ясно и прямо. Последние годы я замыкался в себе. Уходил в свою скорлупу. Страна завершала пятилетки. Гигантскими шагами шла индустриализация. Я сидел в своей скорлупе. <...> Создавал картину не из плоти и крови нашей социалистической действительности, а больше из ткани ассоциаций и теоретического представления об этой действительности. Результаты — налицо»[1]. Формализм проникает в поры художника, как только он замыкается в стенах своего кабинета, в стенах киностудии, там, где царит художественная традиция, преемственность художественного языка. Замыкание «в скорлупе» совершенно однозначно понимается как формализм. Д. Марьян, участвовавший в разгроме «Бежина луга», не оставляет на этот счет сомнений: «И когда вы, Сергей Михайлович, вчера в вашем искреннем выступлении пытались установить причины ваших неудач — вы находили эти причины в том, что вы одиночка, что вы работали оторванно от жизни». Однако дело не только в изоляции, отмечает Марьян, изоляцию всегда сопровождает формализм: «Формализм сопутствует одиночке, человеку с глубоко пессимистическим мироощущением, человеку, который конфликтует со своей эпохой. <...> Должен сказать, что я всеми силами моего существа ненавижу формализм, ненавижу его элементы в произведении искусства»[2]. Очевидно, что эта искренняя ненависть выходит далеко за рамки эстетики, она относится к какой-то особой социальной заразе, направленной против *жизни*. Показателен рецепт, который рекомендует Марьян Эйзенштейну: «Выкорчуйте последние остатки формализма <...>, покажите замечательных людей нашей эпохи, полюбите их радостной любовью, и тогда вы станете на твердый путь, и тогда потерянное вами знамя революции вновь окажется в ваших руках»[3]. Формализм можно преодолеть неистовой любовью к жизни.

Цензура становится яростным проповедником этой любви к жизни, что отчасти объясняет ее шумный и коллективный ритуал. Художник тем самым извлекается из формалистического одиночества, публично приобщается к действительности. Публичное истязание начинает претендовать на статус бодрящей терапии, а в предельном случае — на движение от смерти к жизни. Тот же Эйзенштейн признавался, что в своем «извращенном» стремлении к обобщению ушел от живого человека к маске, которая в своей статике несет в себе «предел обобщения частного мертвого лица»[4], но здесь на помощь приходит критика руководства, которая

---

[1] *Эйзенштейн С.* Ошибки «Бежина луга» // Эйзенштейн С. Избранные статьи. М., 1956. С. 387.

[2] *Марьян Д.* В отрыве от действительности // Кино. 1937. 24 апреля.

[3] Там же.

[4] *Эйзенштейн С.* Указ. соч. С. 385.

ведет его к преодолению этой тяги к мертвечине, ведет его к жизни. Цензура становится жизнеутверждающей витальной силой.

Пафос цензуры заключается не только в разгроме формализма, но и в полном уничтожении тех условий, которые этот формализм порождали, иначе говоря, в ликвидации тех мест, которые традиционно служили для производства текста, где витает призрак формы как нормы. Писатель должен быть изгнан из своего кабинета, кинематографист с киностудии. Зарождается идея, которой суждена долгая жизнь, — художник должен быть насильно погружен в кипение жизни, которое сознанием 30-х годов ассоциируется с производством. Возникает утопия создания некоего нового антропологического типа кинематографиста, который, погрузившись в производство, превратится в некое «сверхчувствилище», воспринимающее мир во всей его жизненной тотальности и многогранности, выходящих за рамки художественной формы. И. Попов, развивавший такую утопию, писал: «Участие кинематографиста в производстве и вообще в самом творчестве жизни должно родить в нем глубокое интимное ощущение, что *творчество человеческое во всех своих проявлениях и приложениях едино по своей внутренней природе, по своим первичным основным методам и по своим влекущим целям*. Это ощущение сначала родится, может быть, как что-то стихийное, пойманное самыми чувствительными щупальцами аппарата восприятия, схваченное из неуловимых веяний всей общественно-трудовой атмосферы. <...> Искусство должно будет приближаться к типу синтетического творчества, <...> соединяющего <...> познание в соизмеримых величинах и причинных соотношениях с созданием целостных, живых, органичных, слитных в себе образов»[1].

Как видим, погружение в жизнь ведет к полному преображению характера творчества, где на месте формы возникает синтетическое творение чего-то живого, целостного и органического, не расчленимого до стадии языка.

В 1930-е годы неожиданно возрождается символистская идея о синтетическом искусстве, на сей раз основательно приложенная к кинематографу. Модельный фильм при этом превращается в финальный синтез всех языков, всех приемов, в «тотальное» произведение искусства. Братья Васильевы декларируют, что создание «Чапаева» потребовало от них «нахождения синтеза художественных приемов и производственных навыков, обобщающего все достижения советской кинематографии и лучших произведений смежных искусств»[2]. Эйзенштейн вторит им: «Появление "Чапаева" знаменует начало четвертой пятилетки советского кино — начало пятилетия великого синтеза, когда все достижения всей предыдущей эры советского кино в бескомпромиссно высоком качестве

---

[1] *Попов И.* О типе кинематографиста // Пролетарское кино. 1931. № 1. С. 36—37.

[2] «Чапаев». С. 190.

становятся в то же время достоянием многомиллионных масс, заряжая их новой энергией героизма, борьбы и творчества»[1].

В этих высказываниях обращает на себя внимание очевидный акцент на идее производства («пятилетка советского кино»). Промышленное производство, однако, вплоть до 1930-х годов также осознавалось в категориях неких технических норм, инженерных знаний, своего рода промышленного «языка». Атаку на эти нормы предприняло стахановское движение и его идеология, разработанная Сталиным. В речи на Первом всесоюзном совещании стахановцев Сталин так описал историю развития движения: «...стахановское движение развилось не в порядке постепенности, а в порядке взрыва, прорвавшего какую-то плотину. Очевидно, что ему пришлось преодолеть какие-то препоны. Кто-то ему мешал, кто-то его зажимал, и вот, накопив силы, стахановское движение прорвало эти препоны и залило страну.

В чем тут дело, кто же, собственно, мешал?

Мешали старые технические нормы и люди, стоявшие за спиной этих норм»[2]. Сталин, по существу, призвал к отмене технически обоснованных норм производства. И отмена эта ведет к освобождению стихии. Сходство этих выкладок с идеологией борьбы с формализмом разительное. И там и тут, обрушиваясь всей своей тяжестью на профессионалов, «спецов», как было принято говорить в то время, как в промышленности, так и в кинематографии разрастается движение против «спецов», за подготовку новых кадров, не обремененных знанием норм.

В фильмах на производственную тему возникает новый популярный герой — стахановец, опрокидывающий все принятые нормы производства. Этот производственный пафос захватывает и исторический кинематограф. В фильме В. Петрова «Петр I», героя которого, царя-реформатора России, кинокритик Юрий Ханютин метко назвал «Чапаевым в царских ботфортах и со скипетром», развернута буквальная иллюстрация сталинских тезисов: «Иностранный генерал, видя, что Петр кладет в дуло пушки двойной заряд пороха, испуганно кричит: "Ваше величество, орудие может разорвать", а Петр отвечает: "Наплевать! Бомбу!"»[3]. Опрокидывание элементарных норм превращается в признак витальности. Жизнь вообще начинает осмысливаться как нечто, существующее вопреки нормам, не подчиняющееся законам физики. Но эта всесокрушающая витальная стихия возникает только в нынешней действительности, прошлое ее лишено. Поэтому методом оживления исторических фильмов руководитель кинематографии Шумяцкий провозглашает проекцию сегодняшней стихийности на историю. История должна вместе с художником

[1] *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: В 6 т. М., 1968. Т. 5. С. 52.
[2] *Сталин И.* Вопросы ленинизма. М., 1941. С. 501.
[3] История советского кино. М., 1973. Т. 2. С. 234.

отправиться на сегодняшний завод, на выучку к стахановцам, что, впрочем, и сделал царь Петр. Шумяцкий писал: «Мне сдается, что для того, чтобы досконально, хорошо, художественно отображать в фильмах явления прошлых этапов, наряду с тщательным изучением материала эпохи, не менее, нет, вернее, более крупно, нужно быть *подкованным в знании сегодняшнего дня*. Я это говорю к тому, что, как мне кажется, сценаристы-режиссеры в этой работе больше изучили материал прошлого, нежели впитали в себя все богатство красок, образов, нюансов, характерных и типичных черт нашей действительности»[1]. Полнокровностью и богатством отличается только нынешняя действительность, прошлое по своим характеристикам — формалистично.

Культ действительности как стихийного истока творчества приводил иногда к совершенно неожиданным результатам, например бросал тень подозрения на экранизации литературных произведений. В рамках принятой логики, неожиданно имитирующей критику искусства Платоном, такое развитие мысли закономерно. Литератор, пишущий роман, может быть полностью погружен в действительность. Экранизатор питается уже тенью действительности — романом, отсюда возможен явный уклон к формализму и буржуазности. Излагавший такого рода теорию К. Юков обнаруживает и некоторые преимущества в позиции кинематографиста, ведь его литературный первоисточник уже был подвергнут оздоровляющему воздействию критики и цензуры: «Вскрыты основные ошибочные позиции, занятые писателем в его литературном произведении, имеется учет интереса определенной читательской социальной среды к литературному произведению. Это те большие и выгодные условия, каких не имел писатель, когда над своим произведением работал»[2].

Предварительная цензура, по сути, компенсирует отсутствие непосредственной связи с реальностью. Цензура накладывает свой жизнеутверждающий отпечаток на текст. Эта витальность связана с активной позицией критики, с самой процедурой вмешательства цензора в текст. Такая позиция противостоит пассивному восприятию экранизатора: «Авторы кинофильма *пассивно воспринимали* поступки героев, подхватывали лишь то, что понятно, созвучно, доходчиво до *пассивного* сознания *пассивного* читателя. И на этом творческом процессе, на этом отношении к литературному произведению сразу же вскрываются позиции авторов кинофильмы. Эти позиции — *ярко выраженные буржуазные позиции*»[3].

Вся эта риторика жизненности и стихийности, декларативно противостоя нормам, в действительности разрабатывала свой собственный канон, чрезвычайно строгий и трудный для следования; жесточайшим образом задавалась нормативность в изображении стихии.

---

[1] «Трилогия о Максиме». С. 55—56.

[2] *Юков К.* «Тихий Дон» // Пролетарское кино. 1931. № 10/11. С. 17.

[3] Там же.

Остроумный способ установления таких новых норм продемонстрировал Сталин в той же речи перед стахановцами. Поскольку старые нормы сковывают передовых трудящихся, а без норм все-таки нельзя, рассуждал он, то следует сделать нормы, «которые проходили бы где-нибудь посредине между нынешними техническими нормами и теми нормами, которых добились Стахановы...»[1]. Если на Украине в среднем выращивается 130 центнеров с гектара, а ударница вырастила 500, то Сталин рекомендует установить новую норму 200—250 центнеров. Как видим, отмена ограничителей в действительности ведет к созданию недостижимых, потогонных норм, оборачивается чудовищным ростом эксплуатации.

В кино происходит нечто сходное. Наибольшая сложность нового канона заключается в том, что он содержит в себе два взаимоисключающих требования. С одной стороны, культивировалась установка на максимально полное отражение жизни во всех ее проявлениях. С другой стороны, акцент на любом элементе сейчас же воспринимался как выпячивание частности в ущерб целому, как признак формализма. Отсюда постоянное требование бесконечной усредненности, какого-то аптекарского баланса компонентов. В конце 1920-х годов борьба с формализмом проходила под рапповским лозунгом «живого человека». Эта концепция, разработанная рапповским критиком В. Ермиловым, требовала внедрения в произведение «живого человека» со всеми его витальными элементами, и прежде всего психологией. «Живой человек» выступал как противоядие против ограничений формы. Однако очень скоро абсолютизация жизни во всех ее проявлениях стала вызывать острое цензурное сопротивление. И это неудивительно. Для того чтобы уйти от «формалистской схемы», от обобщения, положительным героям стали приписываться отрицательные черты и наоборот — отрицательным положительные. Александр Мачерет вспоминал, что когда он приступил к созданию своего фильма «Дела и люди» (1932) по рапповскому рецепту, то для оживления центрального персонажа, рабочего Захарова, побеждающего в соревновании американского специалиста мистера Клайнса, пришлось снабдить первого целым рядом негативных черт: «Я видел его тяжелодумом, человеком невысокого культурного уровня, затрудненно выражающим мысль, необузданным в проявлениях гнева. Меня увлекала мысль показать, что даже такой человек берет верх в соревновании с квалифицированным, выдержанным, корректным, лощеным, образованным и культурным американским спецом...»[2] Помимо уже знакомого нам мотива торжества необузданного бескультурья над профессионализмом здесь любопытен сам метод передачи «живого человека», который вскоре получил отповедь от одного из главных идеологов советской культуры — Александра Фадеева: «Если мы не

[1] Сталин И. Указ. соч. С. 503.

[2] *Мачерет А.* Художественные течения в советском кино. М., 1963. С. 153.

испробовали самой жизни, а просто, исходя из резолюции, только приделаем бедняку рыжую бороду ("для оживления"), а у кулака уберем толстый живот и припишем ему любовь к детям, этим мы настоящего, жизненного произведения, конечно, не создадим, а создадим подделку под жизнь»[1].

Жизнь во всех ее проявлениях никак не согласуется с принципом усредненности. Очень скоро «живой человек» подвергается гонению, произведения, выводящие его на авансцену, критикуются за натурализм, биологизм, являющиеся своего рода порочными перегибами в борьбе с абстрагированием и обобщением формалистов. Постепенно место «живого человека» занимает «образ» — трудноуловимое понятие, смешивающее элементы типизации и усредненности с жизненной стихией. *Образ* находится вне языка, и в этом смысле он принадлежит жизни, но одновременно не является непосредственным воплощением реальности. Он есть усредненная, типизированная жизнь. Концепция «образа», чрезвычайно темная, восходящая к византийской традиции, поддается не столько пониманию, сколько интуитивному озарению.

В 1930 году кинокритик-рапповец Н. Иезуитов громил «переверзевщину» (литературоведческую школу Валерьяна Переверзева) за идею «образа», ведущую к «буржуазной эйдологии», «субъективизму и теологии»[2]. И все это делалось во имя «живого человека». Семь лет спустя Юков атакует одного из активных рапповцев и руководителей кинематографии В. Сутырина за то, что тот пропагандировал «теорию "живого человека". Образ, как основной, решающий признак искусства, игнорировался»[3]. Это внеязыковое, осуществляемое вне формы абстрагирование жизни позволяет отсечь от нее те элементы, которые противоречат торжеству витальности, все то, что внутри жизни подрывает ее торжество. Осуждению, например, подвергается все, что связано с идеей страдания. Одним из поводов запрещения «Строгого юноши» Абрама Роома становится тезис о неискоренимости страдания как компонента жизни во всем ее богатстве. Новая «эйдология», обобщение жизни в «образе» позволяют избавиться от страдания, витальность очищается до абсолютной чистоты: «Максим Горький <...> мечтал: "«написать бы книгу об уничтожении страдания". Он требовал "высмеять профессиональных страдальцев". Вот вроде тех, кто в фильме "Строгий юноша" освящает страдание, как вечный лейтмотив жизни, неизбывный во все времена и эпохи»[4].

Цензура до такой степени борется за торжество жизни, что шеф кинематографии С. Дукельский требует удаления из фильма М. Ромма «Ленин в 1918 году» моментов, драматизирующих сцену покушения на

[1] *Фадеев А.* Литература и жизнь. М., 1939. С. 95.
[2] *Иезуитов Н.* Переверзевщина в кино // На литературном посту. 1930. № 1. С. 68.
[3] *Юков К.* О рапповщине в кино // Кино. 1937. 17 мая.
[4] *Ткач М.* «Строгий юноша» и не строгие родители // Кино. 1936. 28 июля.

жизнь Ленина: «Прежде всего он заявил, что вождь не должен лежать на сырой земле, затем — что расступившаяся толпа создает слишком драматическое ощущение»[1].

Теория образа как очищенной витальности создает внутренне противоречивый императив: необходимо, с одной стороны, показать героя, воплощающего все лучшие стороны жизни, с другой же стороны, необходимо оставаться в рамках усредненного, отсекающего эксцессы, вяло сбалансированного. Вот как описывает рецензент трилогии о Максиме это оксюморонное сочетание несочетаемого. «Речь идет меньше всего о том, чтобы показать Максима в роли какого-то исключительного героя»,— замечает критик, уточняя, что режиссер показывает Максима «как человека неиссякающего оптимизма, неукротимой жизненной силы, воинствующей мысли»[2]. Все эти качества отныне — свойства среднего, ничем не выделяющегося человека. Отсюда постоянно провозглашающаяся ориентация на народное искусство, эпические монументальные формы, которые единственно и позволяли сочетать стандартизацию и усредненность с «неукротимой жизненной силой и воинствующей мыслью».

Стремление к монументальности непосредственно восходит к послереволюционной эпохе с ее установкой на монументальную пропаганду. Еще в 1924 году Алексей Толстой теоретизировал по этому поводу: «Я противопоставлю эстетизму литературу монументального реализма. <...> Ее пафос — всечеловеческое счастье — совершенствование. Ее вера — величие человека. Ее путь — прямо к высшей цели: в страсти, в грандиозном напряжении создать тип большого человека. <...> Мы не должны бояться громоздких описаний, ни длиннот, ни утомительных характеристик: монументальный реализм! Взгромоздим Оссу на Пелион»[3].

Эта стандартизированная монументальность в рефлексии Толстого ведет к чистой риторике, в сущности презирающей форму и мысль. И эта бесформенная тривиальность «большого человека» отмечает собой рубеж, за которым отечественная культура вообще выходит за рамки культуры европейской с ее интеллектуализмом и работой над формой. «Отсюда пути литературы в России и Европе расходятся», — заявляет Толстой[4]. На фоне этой всепоглощающей риторической грандиозности европейская культура начинает оцениваться как узкая, формальная, лишенная жизнеутверждающей стихийности. В одном из характерных манифестов монументального самодовольства, книге Н.Я. Берковского «О мировом значении русской литературы», культ стихийной эпичности проецируется на всю историю русской культуры в следующих выражениях:

---

[1] *Ромм М.* Избранные произведения: В 3 т. М., 1981. Т. 1. С. 185—186.

[2] *Дрейден С.* Максим — Чирков // Кино. 1937. 28 мая.

[3] *Толстой А.* Задачи литературы (литературные заметки) // Из истории советской эстетической мысли 1917—1932 годов. М., 1989. С. 189—190.

[4] Там же. С. 189.

«Русский народ принял в себя Европу, он обладал достаточными внутренними средствами, чтобы освоить новую цивилизацию; но мало этого — в самом освоении проявила себя такая жизнь, что оказались слабыми границы и пределы для нее; индивидуальность народа оказалась шире сегодняшнего дня Европы, шире буржуазной цивилизации. Не зная этого, не помня этого, нельзя проложить доступ к нашему искусству»[1]. Вся отечественная культура начинает пониматься в категориях сталинской эстетики — ее своеобразие вытекает из ломки норм («границ» и «пределов») напором какой-то неслыханно активной жизни. Монументальный пафос 30-х годов переходит в откровенный культурный шовинизм 40-х, особенно драматичный на фоне полного отрыва отечественного искусства от мировой традиции и его крайнего оскудения. Это самодовольное утверждение почвеннической тотальности, синтетичности, монументальности, народности и риторичности завершает собой сложный процесс выработки эстетики социалистического реализма, возникающей в результате взаимодействия цензурных запретов и схоластического теоретизирования.

Когда в 1956 году цензура обрушилась на фильм Михаила Швейцера «Тугой узел», как обычно, было организовано публичное шельмование картины. Выступавший на обсуждении Иван Пырьев, анализируя ошибки постановщика, упрекнул его в том, что тот не снял намеченную в сценарии сцену с героем Сашей: «На лице выражение счастья. Заполненный солнечным светом, сияющий туман окружает его... "Хорошо так жить! Хорошо!" — говорит голос автора...

Вы же все эти эпизоды убрали... Отсюда и некоторая мрачность и обреченность. Свет-то, юность! поэтичность! любовь! и т. п. вы не сняли или убрали! От этого всего получился крен на левый борт!»[2]

Это типичное высказывание доброжелательного цензора. Только счастье жизни в его самых идеализированных формах в состоянии сбалансировать текст (а крен на левый борт — это крен и в сторону формализма). Свет, юность, любовь выступают эрзацами любой формальной работы, особенно если они лишены глубинной индивидуализации и остаются абстрактным светом, абстрактной любовью и т.д.

Многолетняя деятельность нашей жизнеутверждающей цензуры наложила глубокий отпечаток и на современное кинематографическое сознание с его склонностью к эпическому, рассуждениями об «образах» и «синтезе», страхе формализма, поисками «живых» и «полнокровных» героев, презрением к профессионализму и неумирающей идеей обязательной сбалансированности добра и зла.

1990

---

[1] *Берковский Н.Л.* О мировом значении русской литературы. Л., 1975. С.12.

[2] *Игнатьева Н.* Признана «идейно порочной» // Искусство кино. 1989. № 10. С. 81.

В ЗАЩИТУ КРЕПКОГО СНА

Эта короткая заметка — единственное, что я написал о Кире Муратовой. Муратова всегда восхищала меня, но в силу каких-то не совсем ясных для меня самого причин я о ней не писал. Хотя именно она превратила ту модель, которую я позже назвал для себя «кинематографом кайроса», в основу почти всех своих фильмов перестроечного и постсоветского периодов. Особенно радикально конструкция из нескольких рядов, серий, которые как бы случайно пересекаются, была разработана ею в «Перемене участи», а затем в шедевре — «Астеническом синдроме». В момент выхода этих фильмов я был, вероятно, не готов к их анализу. Впрочем, кайротическая структура ее фильмов сохраняется вплоть до «Второстепенных людей» и отражает уникальную внутреннюю свободу этого режиссера, виртуозное владение моментом случайности. Муратова мне представляется несомненно самым «свободным» режиссером русскоязычного кино. В приводимой ниже заметке (которую я перепечатываю не столько из-за ее значимости, сколько в знак моего восхищения режиссером) я сосредоточился на том, что меня особенно тогда волновало — феноменологической подоплеке монтажа. Монтаж казался мне раньше, как и ряду других семиотиков, в основном пространственным кодом, построенным на бинарных оппозициях (хотя уже раньше за субъектно-предикатными отношениями, которые он создавал, мерцали отношения власти и насилия). Муратова особенно ясно показала, что за системой смены точек зрения лежит не просто языковой или повествовательный императив, но именно своеобразная феноменология, предполагающая агрессию, пассивность, травму лицезрения и т. д. Языковые структуры в «Астеническом синдроме» оказывались теснейшим образом связанными с иными, внеязыковыми значениями.

«Астенический синдром» Киры Муратовой сразу же спровоцировал скандал, в который была вовлечена цензура. Накал страстей вызвал пустяковый эпизод — небольшая сцена, где женщина долго и отчетливо ругается матом. Эпизод этот, спустя несколько лет не вызвавший бы ни малейшего интереса, в момент создания фильма все еще не входил в сильно расширившиеся границы допустимого. Почему?

Нецензурная речь — столь привычный элемент нашей невеселой повседневности — в последнее время довольно широко проникла на печатную страницу. Отвоевала она и права гражданства в кино. Но именно в фильме Муратовой мат вызвал особо острую реакцию отторжения. Даже известная своим либерализмом конфликтная комиссия Союза кинематографистов отказалась защищать скандальный эпизод «Астенического синдрома».

Дело, по-видимому, не просто в брани, а в том, как она представлена в фильме. В эпизоде шокируют несколько деталей. Во-первых, то, что брань извергается из женских уст. Во-вторых, то, что матерящаяся женщина повернута лицом к объективу и направляет свой «речевой поток» прямо на зрителя. Такое решение эпизода особенно неприемлемо на фоне существующих табу. Там, где брань раздается как бы невзначай и направлена на иных героев фильма, а не на публику, она не вызывает шокирующего эффекта. Муратова строит свой скандальный эпизод так, чтобы снять все психологические амортизаторы, и в результате получает то, что как бы запланировано ею заранее, — болезненное неприятие, бурную негативную реакцию.

Между тем этот репрезентативный динамит действует не только в «матерном» эпизоде, он работает на протяжении всего фильма, лишь наиболее травматически взрываясь в скандальной сцене. В не меньшей степени шокируют, на мой взгляд, и те кадры, где режиссер демонстрирует нам голых мужчин. Вот они стоят, не прикрывая гениталий, также фронтально развернутые к зрителю и спокойно взирающие в объектив камеры. Эти кадры, которые Александр Сокуров метко назвал «грустной анатомией», построены по тому же репрезентативному принципу, что и сцена с бранью.

И там и тут действует механизм, который я бы назвал *инверсией*. В европейской культуре эротическим объектом традиционно считается женское тело. Именно оно обыкновенно предстает как наименее шокирующий, эстетизированный объект любования, рассматривания. Превращение обнаженного мужчины в объект рассматривания нарушает коды европейской традиции, вводит *инверсию* в установленные нормы. То, что мат (как словесное выражение унижающей сексуальной агрессивности) вложен в уста женщины, а не мужчины, также является проявлением этой инверсии половых ролей в культуре. Принцип инверсии прослеживается на протяжении всего «Астенического синдрома», в первой части которого представлена предельно агрессивная (в том числе и в половой сфере) женщина, а во второй части представлен предельно пассивный мужчина-учитель, которого буквально насилует его несовершеннолетняя ученица-школьница.

Это переворачивание половых ролей можно было бы объяснить тем, что режиссер фильма — женщина, и пуститься на этом основании в феминистические спекуляции. Думаю, однако, что дело не в этом. Мне кажется, что механизм инверсии используется Муратовой для выведения из автоматизма тех запрещенных обществом тем, которые переваривается культурой только в смягченном, удобном для восприятия виде.

Поясню это на примере. Голый мужчина приемлем на экране при условии, что он не замечает объектива, не демонстрирует себя. Дело в том,

что уже в прошлом веке прямой взгляд обнаженной модели на зрителя (взгляд, устанавливающий между обнаженным телом и публикой недвусмысленный контакт) читался как знак порнографии. Характерно, что скандал, разыгравшийся вокруг «Олимпии» Мане, был отчасти спровоцирован именно ее прямым взглядом на зрителя, придававшим обнаженному телу на холсте провокационное эротическое звучание. Не случайно в медицинских книгах обнаженным пациентам узкой черной полоской прикрывают глаза: не столько, чтобы скрыть их личность, сколько, чтобы придать им пристойность. «Грустная анатомия» Муратовой представлена в максимально провокационном режиме. Тела мужчин и бранная речь женщины предлагаются не иным героям фильма — а фильм при желании может быть выстроен так, чтобы полностью интегрировать «неудобный» элемент внутрь сюжета, — а зрителям и тем самым приобретают характер не просто подсмотренной бытовой картинки, но острой психологической провокации.

Муратова не позволяет комфортабельно подсматривать за реальностью со стороны, она включает зрителя в ту гротескную картину, которую она создает. И введение зрителя в мир повествования осуществляется именно в этих шокирующих, травматических кадрах, фронтально, декларативно обращенных к публике. Решительное отторжение этих скандальных сцен означает не столько пуританское неприятие брани, сколько подсознательное нежелание зрителя или цензора занимать то неудобное место, которое режиссер отводит ему в рамках своего фильма, нежелание пережить, возможно, одну из наиболее мучительных, болезненных для психики процедур — половую инверсию.

Отмечу еще одну важную черту в фильме Муратовой. «Астенический синдром» строится не только на элементах агрессии и инверсии, он одновременно существует и в фантастической модальности сновидений, в которые, как в бесконечную систему зеркал, проваливается герой (неожиданно засыпающий то в метро, то на собрании), а вместе с ним и зритель. Фильм как бы уничтожает пространство между болевым шоком и гротескной грезой, распластывая нашу действительность на этих двух полюсах. Психологический регистр фильма располагается между невыносимой болью и притупляющей анестезией сна. При этом беспробудный сон героя является реакцией на агрессию реальности или — как в конце фильма — на половую агрессию необузданной школьницы. Сон, торможение читаются как реакция на травму действительности. Цензурная история фильма красноречиво свидетельствует о том, что состояние безболезненного сновидения нам все еще предпочтительней целительного болевого шока.

1990

Описанная выше структура касается в основном пространственных отношений. В последнем фильме Муратовой «Чеховские мотивы» сходный тип конструкции принимает еще более радикальный характер и распространяется на темпоральное измерение фильма. Фильм внешне строится на чеховской теме — неспособности человека уехать из некоего места, откуда он хочет бежать, но к которому прикован невидимыми цепями. Обрамляющая сюжетная рамка повествует о неспособности бедного, невротического студента покинуть отчий дом. Речь идет об ироническом переворачивании мотива блудного сына. И хотя студент, как его библейский предшественник, даже однажды ест со свиньями, уйти-то он как раз абсолютно и не способен. Такая структура сюжета мотивирует механическую повторяемость реплик, жестов и ситуаций, интересующую Муратову во многих фильмах. Сюжет не может сдвинуться с места потому, что он цикличен по своей структуре.

Любопытно то, что неспособность что-либо изменить прямо связывается режиссером с истерической *нетерпимостью* персонажей. Чем меньше герой может нарушить цикличность, тем большее нетерпение к ней он проявляет, срываясь на истерический крик, вопли, угрозы и т.д. Незыблемость повтора у Муратовой как будто зиждется на абсолютной неспособности персонажей терпеть и ждать.

Цикличность времени, в которое «пойманы» герои, разрывается в фильме только один раз в центральном эпизоде, изображающем венчание карикатурного тенора и дочери нового русского. Бегущий из дому студент попадает на это венчание и вновь увязает в окрестностях отчего дома. Один из приглашенных гостей обещает отвести студента после венчания в город, но студент — хрестоматийный истерик — засыпает во время ритуала и его забывают (еще один классический чеховский мотив, кстати, отыгранный уже в «Астеническом синдроме»).

Так же как современность не в состоянии реализовать притчу о блудном сыне, она не в состоянии справиться и с традиционным ритуалом церковного венчания, который вызывает у гостей и даже у самих венчающихся («раба божьего Петра» и «рабы божьей Веры») невыносимую скуку. Мать невесты в какой-то момент не выдерживает и просит свою приятельницу поторопить отца Ивана.

Отношения ритуала и кинематографа, как они представлены в «Чеховских мотивах», невольно напоминают о некоторых положениях, высказанных Вальтером Беньямином в его классическом эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Напомню, что, по мнению Беньямина, искусство первоначально возникает из ритуала, служит ему и лишь постепенно освобождается от своей первоначаль-

ной зависимости от ритуальности. При этом решительный отрыв от ритуала происходит в момент возникновения механической репродуцируемости произведений, то есть в момент возникновения фотографии, и еще более радикально — в момент возникновения кино: «...техническая репродуцируемость произведения искусства впервые в мировой истории освобождает его от паразитического существования на ритуале»[1].

Освобождение от ритуала описывалось Беньямином как постепенный отход от «культовой ценности» произведения искусства и нарастание в нем «экспозиционной ценности»: «Культовая ценность, — писал Беньямин, — как таковая прямо-таки принуждает, как это представляется сегодня, скрывать произведение искусства: <...> некоторые изображения богоматери остаются почти весь год занавешенными <...>. *С высвобождением отдельных видов художественной практики из лона ритуала растут возможности выставлять ее результаты на публике*»[2]. Репродуцируемость прямо связана с нарастанием экспозиционной ценности. Попадая на экран кинематографа, церковный ритуал странным образом оказывается в среде тотальной экспонируемости, которая глубоко враждебна всякой «культовой ценности». Муратова вводит в фильм анекдотический комментарий как раз на эту тему. На протяжении всего венчания по церкви бродит некая загадочная женская фигура, чье лицо закрыто тканью. Ее появление сначала вызывает любопытство, а затем начинает действовать на нервы протагонистам. Нервный жених «узнает» в ней покойницу — актрису, якобы покончившую с собой по его вине.

Эта невыносимость всякой сокрытости в рамках церковного ритуала говорит как раз о полном крушении «культовой ценности» и окончательном переходе церковности в область зрелищности и тиражируемости. Не случайно «занавешенная» фигура принимается за актрису. Но смотреть-то, оказывается, особенно не на что. Исчезновение культовой ценности обнаруживает лишь нищету зрелища.

Но не только этим объясняется томление персонажей. Скука, которую вслед за чеховскими персонажами испытывают герои Муратовой, — это одна из наиболее очевидных форм переживания времени. Человек приписывает «скучность» некоему предмету (например, ландшафту, месту, людям), в то время как она прежде всего характеризует его самого.

Радикальность муратовского решения заключается в том, что она снимает ритуал венчания без всяких купюр, так сказать, сохраняя на экране буквальное хронологическое время события. Режиссер не опускает ни одного слова молитвы, ни одного жеста священника. Таким образом, она ставит зрителя фильма в то же положение, что и «зрителей» в

[1] *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996. С. 28.

[2] Там же. С. 31.

церкви. При этом непривычная темпоральность фильма воздействует на зрителей таким образом, что они становятся все более похожи на тех карикатурных зрителей в храме, которых они в начале эпизода презирали за тупость и «бездуховность». Хронометраж рассчитан Муратовой с абсолютной точностью. Я был поражен, когда в какой-то момент за моей спиной я услышал реплики, буквально совпадающие с теми, которые произносились на экране. «Сколько можно! Я больше не могу!» И почти синхронно с некой истерической дамой на экране зрители, утомленные ритуалом в кинотеатре, стали покидать зал и церковь. Синхронизация была удивительной, возникло явное чувство, что действие вдруг перекинулось с экрана в зал кинотеатра, что две нетерпимые и нетерпеливые толпы смешались воедино.

Любопытно при этом, что происходящее на экране совсем не скучно (кто вообще может обвинить Муратову в том, что она скучна!). Длиннейший этот эпизод (он длится, наверное, не менее часа) насыщен множеством занятнейших, смешных, абсурдных деталей, от которых невозможно оторваться. «Невыносимость» происходящего связана в основном с качеством экранного времени, которое, в свою очередь, определяется качеством ритуала. Единственные спокойные участники происходящего — два священника — после ритуала также срываются в дикую бессмысленную истерику, регулярное повторение которой определяет циклический ритм всего фильма. Как и в «Астеническом синдроме», зрителю предлагается не просто смотреть на происходящее со стороны, но буквально испытать его на собственном опыте.

В содержательном плане «Чеховские мотивы» говорят о неспособности современного человека в какой бы то ни было форме взаимодействовать с божественным (характерно, что и в сюжетной рамке церковные атрибуты рассыпаны с большой щедростью. В доме студента молятся перед едой, на стенах висят образа, кресты и т.д.). Божественное, как оно фиксируется в рамках ритуала, в значительной мере связано с трансцендированием темпорального, с символической манифестацией вечного (по-своему проявляющегося в ритмичности, повторности и цикличности). Наш современник из фильмов Муратовой не может вступить в контакт с божественным не потому, что он не может усвоить моральных заповедей, а потому, что он физически не может соотнести себя с такого рода темпоральностью.

Для того чтобы адекватно переживать ритуал, нужно быть с ним знакомым. Повторность и ритмичность ритуала действуют таким образом, что его участник или зритель всегда заранее предвосхищает происходящее. Удовлетворение, доставляемое ритуалом, в значительной мере основывается на чередовании моментов ожидания и исполнения ожидаемого. Поэтому во временной структуре ритуального опыта постоянно чередуются

моменты прошлого (узнавание знакомого) и будущего (ожидание, ориентированное за пределы настоящего момента). Когда чередования этих двух противоположных типов временной ориентации не происходит — а это случается, когда человек не знаком с ритуалом, — темпоральная структура ритуала становится невыносимо аморфной, циклическое и ритмическое в ней никак не проявляются. Именно это и происходит с гостями в «Чеховских мотивах», как, впрочем, и со зрителями фильма.

Все без исключения герои фильма страдают неспособностью ритмизировать время, органически вписаться в его циклическую структуру. С этим связано общее истерическое стремление преодолеть циклическую повторность сюжетной ситуации. Чеховское в сюжете странным образом перекликается со структурой ритуала венчания: и в сюжетной рамке, и в ритуале фигурирует одна и та же повторность, с которой герои не могут сладить. Прямая связь литургии со злоключениями студента заявлена Муратовой в эпизоде, где священник, отец Иван, устраивает после службы истерику, почти не отличающуюся от истерики студента. Выясняется, что его напарник открывал требник не на той странице и путался в словах молитвы. Ритуал оказывается недостижимым даже для священнослужителей.

Эта тема открывает в фильме Муратовой то теоретическое измерение, которое особенно интересно для киноведа. Дело в том, что кино по своей сути является формой развлечения, вернее, отвлечения от давления времени. Кино помогает нам, согласно расхожему выражению, «убить время». «Убить время» означает отвлечься от самого течения времени, занять себя чем-то, защищающим нас от мучительного давления времени, обнаруживаемого как раз в моменты скуки, когда мы не в состоянии «убежать от времени». Именно с этим отчасти связана способность кино спрессовывать время, манипулировать им таким образом, чтобы оно утрачивало непреодолимость своего течения и давления на нас. Муратова погружает нас в то самое время, которое кинематограф в принципе призван элиминировать. Уже поэтому она делает такое кино, которое в принципе антикинематографично. И ритуал играет в этой стратегии важную роль, потому что литургическое время ритуала как раз и отмечено предельной самообнаруженностью, не подвластной ни «отцу Ивану», ни пастве с ее истерическим желанием «ужать», «сократить», «спрессовать» происходящее по кинематографическому образцу.

Но что означает тот факт, что, оставшись наедине со временем, мы начинаем скучать? Время — это то измерение, в котором протекает наша жизнь, реализуется наш опыт. Испытывая время в себе, мы, по существу, оказываемся лицом к лицу с самими собой. Скука оказывается обнаружением пустоты нас самих, нуждающихся во внешнем отвлечении для комфортной жизни. Если раньше церковный ритуал через практику

организации времени сталкивал нас с трансцендентным как с зеркалом, то теперь он также сталкивает нас с самими собой, но лишь в плоскости абсолютной невыносимой пустоты.

В этом смысле «Чеховские мотивы» — это прямое продолжение принципов, испытанных в «Астеническом синдроме», но, на мой взгляд, продолжение с более глубоким философским подтекстом. Привлекая к эксперименту структуру времени, Муратова глубже проникает в существо зрительского *опыта*, а если верить Хайдеггеру, то и в существо бытия как такового.

ЧИТАЯ ГОДАРА

Заметки на полях годаровских текстов

Эта небольшая заметка была написана для каталога ретроспективы фильмов Годара в Москве. Я составлял каталог в январе—феврале 1991 года в Женеве, переводил для него тексты Годара о кино, вместе с моим другом Франсуа Альбера совершил паломничество к мэтру и взял у него интервью. Приводимая ниже заметка явилась откликом на годаровские тексты, в которые я тогда ушел с головой. Больше всего в размышлениях Годара, который считается мастером монтажа, меня тогда поразили странные топологические конструкции киномира, которые он воображал. Тексты Годара с необыкновенной силой говорили о том, что монтаж — средство построения не столько киноречи, сколько сложных, предельно противоречивых пространств, к описанию которых феноменология подошла, например, в «Видимом и невидимом» Мерло-Понти. Мир кино в такой перспективе рисовался не столько копией реальности, сколько проекцией сложных феноменологических миров.

Жан-Люк Годар — творец не только изображения, но и слов. Не так уж много кинематографистов, чьи высказывания будоражат сознание почти в той же мере, что и их фильмы. В высказываниях этого «говорящего» режиссера удивительно то, что они часто направлены против слов, против текстов, которыми так насыщены его фильмы. Из фильма «нужно убрать все то, что может быть сказано словами»[1], говорит он. Для чего же тогда слова, комментарии, статьи в практике самого Годара? Понять это — значит понять, что такое для Годара изображение, то самое изображение, которое он противопоставляет плоским «картинкам» американцев.

Изображение — это не просто копия, слепок, репродукция, это нечто иное, это носитель видения, это открытие зрения, стертого тиражированием клише и «текстов». Иначе говоря, изображение для Годара — это мышление. Поэтому оно неравнозначно картинке репродукции и возникает только тогда, когда в картинку вводится сдвиг, деформация, когда она становится объектом интеллектуального действия. Вот почему Годар так активно выступает против «текстов», мешающих видеть, застящих зрение (например, против журналистского пустословия в газетах и на телевидении), и почему он одновременно нуждается в активном слове, не только не враждебном изображению, но, напротив, оказывающемся творцом последнего. Жиль Делёз заметил: «...что еще можно предпринять

[1] Высказывания Годара приводятся по изданию: *Годар Жан-Люк*. Страсть: Между черным и белым / Сост. М.Б. Ямпольский. Paris, 1991.

перед лицом двойников, симулякров, отражений, если не говорить? <...> Сама речь является наивысшим двойником, выражающим всех остальных двойников, наивысшим симулякром. <...> Слово — это наше активное поведение по отношению к отражениям, эху и двойникам...»[1]

Борьба с картинкой как пассивной копией может поэтому разворачиваться через наслоение иных удвоений — словесных. Столкновение симулякров порождает изображение. Вот истоки оправдания годаровской речи. Поскольку изображение — плод сдвигов, трансформации, оно оказывается сродни мышлению. Годар говорит: «Экран мыслит», «думает экран». Это мышление, эта «интеллектуальная работа» подобны работе фрейдовского бессознательного. Такая аналогия заставляет режиссера кардинально переосмыслить само положение экрана, изображения в системе кинематографического зрелища.

Изображение у Годара, в отличие от традиционной кинотеории, располагается не перед зрителем, но как бы внутри зрительской психики, буквально спроецированной на экран, слитой с ним. В тексте «Сценарии» описывается рождение изображения, возникающего на девственной белизне экрана, на белой странице, на невидимом... Но эта белизна погружена внутрь сознания: «...эту белизну сравнивают с дырой в памяти. Ты находишься в глубине, в самой глубине твоей памяти...» Но что такое эта дыра в памяти, как не след бессознательного вытеснения, на отпечатке которого проявляется изображение?

Отказ от традиционного помещения зрителя перед условным экраном позволяет Годару мыслить совершенно необычные топологические конструкции. Изображение уподобляется ленте Мёбиуса, оно становится двусторонним. Годар говорит о своем желании проникнуть в него, «увидеть оборотную сторону изображения, увидеть его сзади, как если бы мы были не перед экраном, а за ним. Или, вернее, внутри изображения». Таким образом, экран становится своеобразной мембраной («экран между собой и вещами»), в которую зритель, кинематографист попадает, как в лабиринт, и которая оказывается проницаемой плоскостью между человеком и реальностью, местом встреч и желаний. Годар систематически помещает кино «между» — между человеком и его зеркалом: «Существует некто, "человек", и затем существует изображение. Кино — это нечто, происходящее между тем и другим». Только такое промежуточное («между») положение изображения и позволяет свести в нем воедино описанный, например, Жаком Лаканом феномен расщепления (shize) субъекта, который одновременно и видит, и видим другими, наблюдает и проецирует себя вовне для другого, так что его глаз как бы выносится из его тела в изображение. Вслед за Мерло-Понти Лакан писал о фильме, запечатлевшем Матисса в процессе работы, «накладывающим свой взгляд» (la

[1] *Deleuze Gilles*. Logique du sens. Paris: Les Editions de Minuit, 1969. P. 383.

déposition du regard) на полотно через движение руки, через то, что психоаналитик поэтически именует «ливнем кисти» (la pluie du pinceau)[1]. В процессе видения художник делает свой взгляд зримым, отчего мастер перестает быть зрителем собственной картины (взглядом со стороны), но становится зрением на самой плоскости холста. Именно этого проникновения зрения в экран и ищет Годар. Не случайно он называет себя наследником импрессионистов, чья техника мазков особенно отчетливо проецировала глаз через руку на холст.

Отсюда и фундаментальная для Годара критика традиционной зрительской позиции — в зале перед экраном. Особенно нетерпима такая позиция у самих кинематографистов, например операторов, которые «в основном интересуются сценами — как "в театре сегодня вечером", а не изображением; они — зрители фильма, но не его создатели». Создание фильма (да и его восприятие) для Годара — это процесс безостановочного движения изнутри вовне, извне вовнутрь, отрицающего саму возможность пассивного пребывания «перед». Создание фильма для него — это сложное сочетание впечатления (чего-то, поступающего снаружи) и самовыражения (проекции вовне). Поэтому Годар рекомендует «исходить из факта, что аппарат, придуманный Люмьером, служил одновременно и для съемки, и для проекции, все это делал один аппарат, а вещи сначала двигались в одну сторону, а потом в другую». Поэтому он определяет кино как проекцию, но проекцию именно изнутри.

Показательно, что в тексте, где метафора кино как проекции развернута наиболее полно («Значение новых средств массовой коммуникации для кино»), говорится и о глубинной связи кино с психоанализом. Я думаю, сам термин «проекция» следует тут понимать не столько в кинематографическом, сколько в психоаналитическом смысле. Напомню, что Фрейд определял проекцию, как «склонность изживать их [неудовольствия] так, как будто они действуют не изнутри, а извне»[2]. Проекция как раз и оказывается классической моделью перехода внутреннего во внешнее, впечатления в самовыражение — «вещи сначала двигались в одну сторону, а потом в другую». Приведу еще одно годаровское определение ситуации кинозрителя: «...можно рассматривать себя в качестве субъектов, глядящих на объект, который отражает кое-что в самих субъектах...» По сути дела, это все то же определение проекции.

Такое понимание кинематографа приводит Годара к пересмотру основополагающих понятий киноэстетики. Прежде всего он подвергает критике функцию света (освещения), который связывается у него с фашистской идеей сверхчеловека. Он заявляет: «Я хочу сделать фильмы о све-

---

[1] *Lacan Jacques*. Le Séminaire, livre XI. Les quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse. Paris; Seuil, 1973. P. 129—130.

[2] *Фрейд Зигмунд*. По ту сторону принципа наслаждения // Фрейд З. «Я» и «Оно»: Труды разных лет. Тбилиси: Мерани, 1991. Кн. 1. С. 159.

те, о фашизме, об освещении...» Идея прямолинейного светового луча как базиса линейной перспективы лежит и в основе ренессансно-картезианского сознания (показательно, что Годар критикует и картезианское *cogito*), и в основе фотографического изображения. Геометрия светового луча закрепляет положение зрителя перед экраном в точке зрения перспективы. Именно эту идеальную точку зрения, занимаемую картезианским субъектом, Годар и идентифицирует с положением сверхчеловека. Метафорический перенос зрителя внутрь изображения порывает с этой абстрактной геометрией, с мифологией света как коррелята идеального субъекта.

Одновременно Годар расстается с еще одним первоэлементом классической киноэстетики — понятием кадра как рамки, вырезающей изображение на идеальной плоскости экрана, пересекающей поток световых лучей. Рамка кадра действительно имеет смысл, только если зритель сохраняет свою позицию перед экраном. Заявления Годара о том, что «кадра нет», что «кадр — результат» и что он от него «наконец избавился», звучат парадоксально, но пафос их очевиден. Он направлен на выработку более сложных топологий киномира, строящихся вокруг категории границы, мембраны и центра. Уже упомянутый Лакан писал о том, что «сущность отношения видимости к бытию <...> находится не в прямой линии, но в светящейся точке — точке иррадиации...» Разве не вторит ему Годар, когда утверждает, что кадра нет и что нужно лишь найти определенную точку?

В данном случае точка, в отличие от кадра, — это и очаг проекции, и место касания, контакта, перехода, это отнюдь не абстрактная точка зрения линейной перспективы. Как «точка иррадиации» она находится внутри, она исток творения. Но она же позволяет войти в изображение, она — зияние на его поверхности, с которым смыкается взгляд. Через нее человек проникает в поверхность экрана. А это вхождение, как было сказано, принципиально для Годара. Зритель сам становится собственной картиной, он дается себе в виде зрелища, внутреннее восприятие возвращается в форме внешнего. Точка осуществляет годаровскую проекцию. Поэтому и монтаж начинает пониматься режиссером как соединение точек: «существуют лишь связи, но нет кадров», «кадр — это третье изображение на пересечении двух, между склейками». На пересечении означает: в точке.

Человек, проникающий сквозь эти точки касания на экран, человек как зрелище для самого себя неожиданно начинает творить себя в виде проецируемых корпускул — точек, испускаемых вовне. Именно в таких категориях Годар в «Отрывочных мыслях» описывает трансформацию девочки на экране, девочки, чье движение было разбито на фазы и подвергнуто ритмической деформации.

Только проникая внутрь изображения, входя в его Зазеркалье, человек становится и зрителем и творцом одновременно. Именно в этом контексте и следует, на мой взгляд, понимать неожиданное обращение Годара к образу Христа. Христос оказывается Богом (творцом) в той мере, в какой он создает свой собственный образ — иными словами, входит в собственное изображение. «Святой Павел говорил, что образ обретет полноту в воскрешении. Это не совсем верно по отношению к техническому воскрешению Христа, который, если можно так сказать, заплатил за свой образ», — заявляет Годар. Что значит «заплатил за свой образ»? Это значит, что он отказался от себя как Бога, дал себя распять как человека, чтобы образ его обрел полноту. Не скрывается ли здесь метафора всей годаровской концепции кинематографа, согласно которой режиссер, зритель должны отказаться от своей «божественной» позиции вовне, перед экраном, покинуть предписанное им место идеального субъекта линейной перспективы, сверхчеловека, Бога, чтобы проникнуть внутрь изображения и стать образом самого *себя — образом собственного зрения, мышления, картиной, предназначенной для других?*

Но этот переход, это превращение человека в фильм должны следовать и иным путем, путем проекции изнутри вовне: «И тогда ты уже больше не пишешь в памяти, ибо она уже здесь, совершенно белая, белый экран, белая ткань, белое белье, подобное плату Вероники, мы бы сказали — тело фильма, Вероника говорила о теле Христа».

1991

Часть 3

КАЙРОС

ДИСКУРС И ПОВЕСТВОВАНИЕ

В этой работе я впервые обратился к ставшей для меня в дальнейшем исключительно важной теме соотнесения в фильме нескольких слоев, «серий»; позже я буду говорить о нескольких «темпоральностях». Статья начинается с критики лингвоцентрических моделей и заявляет о существовании слоя дискурса, связанного с авторским высказыванием, и слоя повествования, связанного с поведением героя. Речь шла о сформулированном в лингвистических терминах различии между миром автора и миром героя, о котором Бахтин писал еще в 1924 году. Самым важным в этом было даже не столько это разделение, восходящее к классическому противопоставлению субъекта и объекта, сколько важное утверждение, что слои повествования и дискурса между собой не связаны никакими «обязательными» связями. Процитирую самого себя: «Форма дискурса в принципе не детерминирована повествованием. Ничто безусловно и априорно не навязывает режиссеру выбора "восьмерки" или общего плана для показа диалога. Форма дискурса является результатом свободного выбора постановщика фильма и непосредственно не влияет на содержание высказывания». Это утверждение могло повести в двух направлениях. Первое: объяснение той или иной формы дискурса принятыми в кинокультуре «кодами». Именно такого рода объяснения я часто пытался формулировать в прошлом. Второе направление было иным: признать своего рода волюнтаризм, «случайность» (пусть продуманную и хорошо организованную режиссером) во взаимодействии формы и повествования и попытаться проследить последствия такой случайности. К счастью, в этой статье мне хватило мужества выбрать второе направление, хотя само по себе выдвижение случайности на роль семантического механизма для меня было далеко не простым решением (помогло мне и то, что примерно в это же время я работал над проблематикой случайности на совершенно ином материале — статья о случае позже стала главой «Клинамен» в моей книге «Наблюдатель»). Конечно, случайность встречи дискурса и повествования в кино в этой статье еще маскируется детерминизмом формы по отношению к материалу. Но детерминизм этот в принципе не основывается ни на чем, кроме определенных режиссерских стратегий, он по-настоящему не укоренен в структуре фильма. Как бы то ни было, статья эта имела для меня освобождающее значение (в той же мере, в какой произвольный выбор киноформы — прямое выражение свободы художника) и помогла в дальнейшем осмыслить параллелизм «рядов» и «серий» в фильме как параллелизм различных темпоральностей.

К постановке проблемы

Человеческая мысль фиксируется, передается, воспринимается в формах языка. Этот общеизвестный постулат в равной мере справедлив по отношению ко всем типам сообщений; как к тем, что сформулированы в терминах естественных языков, так и к аудиовизуальным сообщениям, к числу которых относятся фильмы.

В 1960—1970-е годы зарождающаяся киносемиотика строила модели киноязыка на основании явных или скрытых параллелей с естественным языком. Такого рода лингвоцентризм оказался несостоятельным. Действительно, если сравнивать киноязык с естественным языком, нетрудно доказать, что так называемый «язык кино» вовсе и не является языком в традиционном смысле слова: он не имеет двойного членения (то есть фонологического уровня), не обладает традиционной грамматикой и синтаксисом. Однако нет никаких оснований считать, что язык аудиовизуальных сообщений должен обладать перечисленными свойствами. В кинематографе мысль выражается иным способом. Киноязык обладает особыми специфическими возможностями семантизировать пространство и время, строить на их основе субъектно-объектные отношения и предикативные связи. В этом смысле можно говорить, например, о монтажном коде кинематографа как о языковой системе в самом широком понимании этого термина.

Кинематографический текст является местом пересечения самых разнообразных смыслопорождающих процессов и различных языковых по своей функции стратегий, без понимания которых невозможен адекватный анализ смысла фильма.

К числу таких основополагающих языковых стратегий относится организация взаимоотношений *дискурса* и *повествования* в фильме. Эти взаимоотношения обладают мощным смысловым потенциалом и в словесных текстах, но в кинематографе они организуются иначе, чем, например, в литературе. Они пронизывают собой все кинематографические материи выражения: изображение, звучащее или письменное слово, шумы и музыку.

К дискурсу относятся те элементы фильма, которые находятся целиком в плане выражения. Дискурсивным можно считать все то, что относится к процессу высказывания, а следовательно, отсылает к авторской инстанции. Повествование охватывает сферу поведения и взаимоотношений персонажей. Передвижения героев в пространстве, их разговоры и так далее условно можно отделить от того дискурса, который нам представляет эти сюжетные события. Один и тот же диалог может быть облечен в разную дискурсивную форму: он может быть снят на общем плане, подан «восьмеркой» через монтажное чередование планов или показан в движении камеры, перемещающейся от одного персонажа к

другому. Форма дискурса в принципе не детерминирована повествованием. Ничто безусловно и априорно не навязывает режиссеру выбора «восьмерки» или общего плана для показа диалога. Форма дискурса является результатом свободного выбора постановщика фильма и непосредственно не влияет на содержание высказывания, понимаемое в повествовательных категориях. Какую бы форму для передачи диалога ни выбрал режиссер, содержание диалога от этого не меняется, не меняется, соответственно, и дальнейшее развитие событий в фильме.

Между тем в традиционном повествовательном кино автономия дискурса от повествования отнюдь не безгранична. Традиционное кино мыслит себя рассказчиком. Повествовательный слой в нем как бы подчиняет себе дискурс, который начинает «обслуживать» повествовательный уровень. Эту зависимость дискурса от интересов повествования мы наблюдаем в кинематографе постоянно. Если герой фильма идет по улице, то камера обычно движется таким образом, чтобы держать героя в кадре и в фокусе. Герой оказывается той инстанцией, которая заставляет камеру двигаться за собой, хотя в принципе режиссер вправе двигать камеру в любом направлении. Таким образом, повествовательный слой выступает в качестве причины, определяющей события, происходящие в дискурсе. Хотя на самом деле именно дискурс детерминирует наше прочтение повествовательной линии, например иерархию персонажей по значимости. Тот факт, что камера движется именно за этим человеком, указывает на то, что данный персонаж централен для данного повествования. Случайный прохожий выпадает из кадра, не воздействуя на режим работы камеры, вот почему именно движение камеры отводит ему статус «случайного».

Такой режим взаимодействия дискурса и повествования нейтрализует дискурсивные элементы, делает их настолько прозрачными, что возникает иллюзия, будто повествование «течет само собой». Как отмечают исследователи, «повествование, содержащееся в дискурсе и в принципе ограниченное им, представляется внешним по отношению к нему (предшествующим в своем возникновении и последующим в своем окончании); кажется, что повествование выходит за рамки дискурса, который как бы включается в повествование»[1].

Этот механизм отражается в мельчайших стратегиях кинематографического письма, например при переходе от крупного плана к общему. Такого рода переход чаще всего мотивируется в повествовании. Скажем, на крупном плане мы имеем лицо говорящего персонажа, который кончил свою речь и должен встать. Для того чтобы герой, вставая, не выскочил из рамки кадра, большинство кинематографистов переходят в конце речи на общий план, позволяющий актеру относительно свободно передвигаться во внутрикадровом пространстве. Любопытен комментарий Хичкока и Трюффо к этой простой фигуре кинописьма:

[1] *Дюбуа Ж., Эдилин Ф. и др.* Общая риторика. М., 1986. С. 306.

«Хичкок: "Когда сидящий персонаж встает, чтобы пройтись по комнате, я никогда не меняю угол съемки и не отодвигаю камеру назад. Я всегда начинаю движение на крупном плане, на том же самом крупном плане, который я использовал, когда он сидел. В большинстве картин, когда два человека сидят и беседуют, вы сначала имеете крупный план одного, а потом крупный план другого, и так повторяется неоднократно, и вдруг камера отскакивает назад на общий план, чтобы показать, как один из персонажей встает, чтобы пройтись. Это неправильный метод съемки". Трюффо: "Да, потому что такого рода техника предшествует действию вместо того, чтобы за ним следовать. Это позволяет публике догадаться, что один из персонажей сейчас встанет или что-то в этом роде. Иными словами, камера никогда не должна предвосхищать то, что последует"»[1].

В данном случае переход на общий план до вставания персонажа есть дискурсивный акт, выявляющий детерминирующую роль дискурса по отношению к повествованию, поскольку не герой определяет действия камеры, а как бы наоборот: отъезд камеры «заставляет» его встать. Отсюда понятная потребность такого мастера «саспенса», как Хичкок, подавить самостоятельность дискурса. Иную стратегию для съемки того же действия выбирает японский режиссер Ясудзиро Одзу, систематически и сознательно отказывающийся от рабского обслуживания повествования на уровне дискурса. Когда герой Одзу встает, камера почти никогда не следует за ним вверх или не отходит на общий план. Одзу разрезает действие монтажом, в первом кадре показывая начало вставания, а во втором в том же масштабе лицо встающего человека, возникающее снизу. Внешняя немотивированность такой монтажной фигуры сохраняет автономию дискурса.

Так дискурс организует рассказ. Будучи теснейшим образом связан с авторской позицией, дискурс, работая в повествовательном режиме, обеспечивает внятность повествования, его линейность. Одна из главных его функций — организация причинно-следственных взаимосвязей в тексте. Из этой функции вытекает и его особая роль в формировании смысла фильма.

Ниже я попытаюсь показать, каким образом оппозиция «дискурс — повествование» определяет функционирование киноязыка. Мой анализ будет неизбежно носить частный характер, так что за его границами останется множество существенных вопросов. В качестве материала для анализа я использую фильм Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин». Этот выбор обусловлен несколькими причинами.

Фильм Германа отличается редкой для нашего кинематографа системностью киноязыка. Взаимоотношения дискурса и повествования являются для него основной смысловой стратегией. Фильм вызвал вос-

[1] Hitchcock by Francois Truffaut. New York, 1967. P. 203. См. также: *Трюффо Ф.* Кинематограф по Хичкоку. М., 1996. (Прим. ред.)

торженный отклик нашей критики и был единодушно признан крупнейшим кинематографическим событием. Между тем ощущение смыслового богатства фильма, остававшееся после просмотра, вступало в конфликт с декларативной бедностью и банальностью фабулы и известной плоскостностью персонажей. С точки зрения фабулы (или шире — повествования) в фильме мало что происходит. Начальник уголовного розыска Лапшин влюблен в актрису Адашову. Та не отвечает ему взаимностью и влюблена в писателя Ханина, в свою очередь равнодушного к Адашовой. Во время ареста банды Ханина ранят, он выздоравливает и уезжает из города. Лапшин остается один.

Психологическая бедность персонажей выражается в слабой прорисовке нюансов их отношений. Мы плохо себе представляем отношения Ханина и Лапшина. Отказ Адашовой не провоцирует каких-то особых психологических коллизий в поведении того же Лапшина. Мы вообще на редкость мало знаем о внутреннем мире героев и их проблемах. Бедность повествовательного слоя чрезвычайно затруднила анализ фильма для критики.

В большинстве случаев на такую ситуацию критика прореагировала однотипно. В массе рецензий на первый план был выдвинут особый реализм фильма, а основной его целью невольно была провозглашена скрупулезная реконструкция эпохи.

Приведу характерные цитаты из работ наших ведущих критиков.

Е. Стишова: «Режиссер Алексей Герман задался целью воссоздать образы персонажей нашей ближней истории <...> У режиссера задача аналитическая: воссоздать быт людей, которые были выше быта»[1]. В. Демин: «В новой своей работе "Мой друг Иван Лапшин" постановщик, похоже, чувствует себя археологом, восстанавливая по крупицам, по старым документам и фотографиям подробности нашей жизни полвека назад <...>

Так было, — объявляет нам фильм. — Было именно так. Так жили в середине тридцатых годов наши отцы и деды. Так они боролись и мечтали. Вот так дружили. Так легко и естественно переносили то, что нам кажется немыслимыми тяготами быта. Пели эти песни. Носили такие прически. Говорили такие слова»[2]. Н. Зоркая: «Картина переносит зрителя в далекие, но не забытые 30-е годы. Поистине буквально, чудодейственно переносит, ибо в кадры ее входишь, как в ожившую фотографию, как в журнальные клише тогдашних "Огонька" или "СССР на стройке" с их зеленоватой или голубоватой, а то и коричневатой печатью»[3].

Таким образом, смысловое богатство фильма приписывается не фабуле, но реконструкции («Так было»), фактурности киномира. Такой взгляд во многом вообще перенес разговор о фильме во внехудожествен-

---

[1] *Стишова Е.* Близкое прошлое // Искусство кино. 1985. № 6. С. 46—47.

[2] *Демин В.* Хроника недавней эпохи // Учительская газета. 1985. 25 июля.

[3] *Зоркая Н.* Сквозь даль времен // Труд. 1985. 23 июня.

ную плоскость: спорят, так ли было на самом деле в 30-е годы, ищут исторические анахронизмы. Понятно, что историческая реконструкция не может быть самоцелью искусства. Есть основания сомневаться в ее полноте и достоверности у Германа. Показательна в этом смысле точка зрения такого тонкого аналитика, как Ю.М. Лотман: «...переносятся характеры из других сфер, в частности, из нашей современной жизни, наши современные характеры, которые очень отличались от характеров сороковых годов. Это, между прочим, мне видится в таких для многих держащихся на ретро-истине фильмах Германа. Они, по сути дела, используют ситуацию тридцатых годов или военную, с очень точным воспроизведением быта, для переконструкции современной жизни. Это отнюдь не унижает их, а, по-моему, даже отвечает некоторым законам искусства. <...> Для человека, который помнит жизнь 30-х годов, и тем более хорошо помнит военный быт, конечно, видно, что это совсем другая задача»[1]. Показательно, что и сам режиссер далеко не убежден в достоверности своей реконструкции: «...когда мне говорят: "Вы воссоздали то время"», мне, конечно, это приятно слышать, но кто его знает — может быть, оно и не совсем такое было»[2].

Автор и повествователь

Поскольку в дискурсе наиболее полно проявляется авторский голос, следует особо остановиться на том, как текст «Лапшина» конструирует своего автора.

Фильму предпослана дотитровая экспозиция. Такого рода прологи были особенно популярны в 1960-е годы, в период бурного становления «авторского» кинематографа.

Пролог начинается длинным хаотичным движением камеры по квартире рассказчика. Вначале в кадре возникает старая фарфоровая статуэтка, затем камера сползает вниз по шкафу, нагруженному папками и бумагами, затем фиксирует старый радиоприемник и т. д. Прежде чем в фонограмме начинает звучать голос рассказчика, мы слышим его дыхание, слышим, как он откашливается. Таким образом, первое же движение камеры задается нам как субъективный план, мир предстает увиденным глазами автора повествования. Но неожиданно кадр прочерчивает быстрым движением справа налево немолодой человек, которого мы не успеваем рассмотреть. Одновременно закадровый голос вводит последующее по-

[1] Интервью, данное 1 июня 1986 года Ю.Г. Цивьяну и автору. Опубликовано в: Киноведческие записки. 1994. № 20. С. 4—11; а также в: Кино (Рига). 1997. № 1. (*Прим. ред.*)

[2] *Герман А.* Кино произрастает из поэзии. Беседа с Т. Иенсен // Вопросы литературы. № 12. 1986. С. 150.

вествование как авторскую исповедь: «Это мое объяснение <...>объяснение в любви к людям, рядом с которыми прошло мое детство». В том же закадровом тексте мотивируется будущая конструкция фильма — наличие в ней сюжетных «провалов», субъективность: «Память услужливо выхватывает лица, обрывки фраз». Камера между тем движется по квартире, останавливается на мальчике, сидящем на лестнице и что-то пилящем напильником. И вновь закадровый комментарий: «Это мой внук — хороший мальчик». Это обозначение в кадре, как *моего* внука, окончательно привязывает взгляд камеры к взгляду рассказчика. Камера, однако, продолжает блуждать по дому, покуда мы обнаруживаем на террасе старого дома за столом того самого немолодого человека, который промелькнул в начале трэвеллинга. Тот смотрит снизу вверх прямо в камеру. Трэвеллинг прекращается статичным кадром. Казалось бы, бесцельные блуждания камеры пришли к цели своих хаотических поисков. Этот человек и есть повествователь, от его лица пойдет рассказ. Таким образом, весь план, первоначально прочитывающийся нами как субъективный, таковым не являлся. Рассказчик получает «внешнюю фокализацию»[1], он отделяется от авторской инстанции, идентифицируемой с камерой. Камера блуждала в поисках источника закадрового голоса и остановилась, обнаружив его в кадре.

Так в самом начале фильма происходит первоначальная идентификация рассказчика с автором, а затем их расслоение. Рассказывает один, показывает другой. Дискурс приобретает двух отправителей. В действительности Герман прибегает к еще большему расслоению авторской инстанции.

Привязывание звука к изображению в кинематографе основывается на обнаружении источника звука. Покуда источник не обнаружен, текст фильма слоится на звуковой и изобразительный. Поэтому идентификация источника является операцией «склеивания» текста и одновременно соединения дискурса и повествования, так как звук — до его локализации в повествовательном слое — имеет исключительно дискурсивный характер. Демонстрация рассказчика в прологе, стыкуя дискурс и повествование, одновременно расслаивает авторскую инстанцию. Упрощение на одном уровне оборачивается усложнением на другом. Отмечу также, что отсутствие звуковой перспективы в передаче голоса рассказчика мешает идентифицировать его с движущимся в квартире живым человеком: источник голоса движется, но сам голос не меняет своей акустики.

---

[1] Фокализация (от focus) — более абстрактный термин, принятый Жераром Женеттом «во избежание специфических визуальных коннотаций, свойственных терминам "взгляд", "поле" и "точка зрения"» (*Женетт Ж.* Фигуры III // Женетт Ж. Работы по поэтике. М., 1998. Т. 2. С. 204). Внешняя фокализация — это такой тип повествования, где «читатель не допускается к какому-либо знанию мыслей и чувств действующего героя» (Там же. С. 205). В фильме Германа обретение рассказчиком внешней фокализации означает, что он перестает излагать *свое* видение событий. (*Прим. ред.*)

Закадровый голос в прологе объясняет: «Что-то помню я сам, что-то рассказал отец». И на протяжении всего фильма наряду с мальчиком-рассказчиком возникает иной свидетель, его отец. Рассказчик в детстве не интегрирован в сюжет, он чистый свидетель, носитель зрения, не принимающий никакого участия в событиях. Комментирующий голос за кадром принадлежит пожилому рассказчику, а зрение — мальчику, так что и сам повествователь расщеплен надвое и как бы видит себя со стороны. Когда после названия фильма и до титров в кадре появляется бритый затылок мальчика, голос из «будущего» комментирует: «Это я, мне 9 лет». После завершения титров мы видим ребенка-рассказчика возле портрета Ворошилова, затем камера скользит по комнате Лапшина влево, мальчик встает и пересаживается влево, чтобы быть в кадре. При этом переход мальчика влево оказывается единственной «причиной» внешне не мотивированного движения камеры (мальчик скользит почти незаметно на втором плане, скрывая свое воздействие на конфигурацию дискурса). Повествователь оказывается персонифицированной дискурсивной инстанцией. Мальчик сидит фронтально напротив камеры, а закадровый голос рассказчика комментирует: «Говорили все больше о будущей войне». И сразу же за этой репликой начинаются рассуждения о стратегии. Рассказчик предвосхищает события, ведет их за своим знанием, организует их из будущего. Более того, не только нынешний повествователь обладает способностью видеть прошлое, но и мальчик-рассказчик в диегезисе фильма обладает скрытой возможностью как бы смотреть из прошлого в наши дни. Среди многих персонажей фильма он один из немногих, кто обладает правом смотреть в камеру. Взгляд в камеру принципиально табуирован в повествовательном кинематографе, потому что он выявляет наличие камеры и создает обыкновенно нежелательный контакт между персонажем и зрителем, присутствия которого обязаны не замечать герои повествования. Такое право смотреть из прошлого нам в глаза отдано мальчику как носителю дискурса. Мальчик пользуется этим правом неоднократно. После завершения дня рождения Лапшина гости уходят, камера неподвижно фиксирует дверной проем в коридор, покуда в нем не появляется мальчик и не смотрит прямо в объектив. То же самое происходит и в другом эпизоде, когда Окошкина (сотрудника Лапшина, живущего в его квартире) отправляют за дровами. Камера также фиксирует дверной проем коридора, появляется мальчик, он смотрит в объектив и выходит. В той же мизансцене мальчик возникает и после приступа Лапшина, и в конце фильма, после возвращения Лапшина к себе в квартиру и расставания с Адашовой и Ханиным.

Существенно также и то, что мальчик постоянно дается в режиме внешней фокализации. Взгляд камеры, часто имеющий субъективный характер, никогда не идентифицируется с его взглядом. Он лишь смотрит из диегезиса на нас, но диегезис никогда не предстает с его точки зрения.

Персонифицированный автор оказывается *внешним* свидетелем, размыкателем реальности и в силу этого — чрезвычайно своеобразной дискурсивной инстанцией. Итальянский исследователь Франческо Касетти, специально изучавший функцию взгляда в камеру, справедливо указывает: «...взгляды и слова, направленные в камеру, открывают то, что обычно спрятано, — камеру и ее работу; они также открывают единственное чужеродное пространство, единственное внекадровое пространство, которое не может стать внутрикадровым — зал, расположенный напротив экрана; таким образом они разрывают ткань вымысла вторжением металингвистического сознания — "мы в кино", — выявляющего характер игры и тем самым ее разрушающего. В этом смысле они обозначают то место, где фильм сжигает сам себя»[1].

Взгляд в камеру, выявляя наличие автора и зрителя, подчеркивает сам факт существования дискурса и зрительно отражает его изнутри повествования, особым образом ориентируя его «на меня». Но эта обращенность *ко мне* есть фундаментальная черта всякой дискурсивности. История существует сама по себе, повествование не имеет ориентации на адресат. Такая ориентация придается ему через дискурс, исходящий от человека (автора) и направленный к человеку (читателю, зрителю). Как указывает американский киновед Рик Олтмен, «критерий внятности текста есть в конечном счете критерий его ориентированности на меня, имплицитной дискурсивности»[2]. С этой точки зрения взгляд мальчика в камеру является в той же мере дискурсивным элементом, что и закадровый голос взрослого повествователя (голос, слышимый только зрителем и направленный только на него).

Таким образом, голос «из-за камеры» оказывается зеркально связанным со взглядом в камеру изнутри фильма. Повествователь, расщепляясь на голос и взгляд, себя молодого и пожилого, сохраняет в расслоенности сложное единство (единство зрения и слуха, дискурсивно ориентированное на зрителя).

Авторская инстанция фильма строится как многоступенчатая конструкция. В результате взгляд извне постоянно смешивается со взглядом изнутри. Рассказчик выносится из диегезиса и одновременно помещается в него, но помещается таким образом, чтобы через повторяющиеся взгляды в камеру взрывать замкнутость повествовательного пространства-времени (диегезиса). Рядом с персонажами повествования, живущими внутри сюжета, оказываются персонажи-свидетели, способные выйти из сюжета и идентифицироваться с дискурсом. «Реальность» теряет замкнутый на себя характер. При этом вопрос о том, чьими глазами мы видим события, систематически не получает однозначного ответа.

---

[1] *Casetti F.* Les yeux dans Les yeux // Communications. 1983. № 38. P. 79.

[2] *Altman R.* The Technology of the Voice. Pt II // Iris. 1986. Vol. 4. № 1. P. 115.

Актанты

Вероятно, двумя самыми сильными типами интриг являются любовная и детективная. Обе они в какой-то мере представлены в фильме, хотя их повествовательная сила чрезвычайно ослаблена. Детективная линия с ее хитросплетениями разрушена настолько, что лишь по касательной затрагивает героев. Любовный треугольник, несмотря на то что он в итоге не складывается, имеет большее значение для повествования. Именно его участники являются главными носителями интриги в фильме. Они резко отграничены от остальных персонажей и являются с точки зрения современной нарратологии актантами, то есть персонажами, выполняющими в повествовании определенную функцию[1]. В фильме три актанта: Лапшин, Адашова и Ханин.

Интрига фильма по преимуществу строится вокруг женщины (Адашовой). Характерно при этом, что среда, окружающая Лапшина и наиболее полно представленная в его «служебной квартире», совершенно лишена женского присутствия. Это мужской мир, мир без интриги. В нем и сам Лапшин теряет свойства актанта. В какой-то мере именно отсутствие женщины делает соратников Лапшина служителями «идеи», слугами Закона[2]. Единственный приятель Лапшина, крутящий на стороне романы, а затем вступающий в брак, Окошкин, буквально изгоняемый Лапшиным из «коллектива», в конце уходит от жены и вновь возвращается в мужское братство. Даже мальчик-повествователь, живущий со своим отцом, не имеет матери, о которой ни разу не упоминается в фильме. Ханин включается в «коллектив» только после смерти его жены.

Женщины в изобилии существуют в двух противопоставленных и зеркально взаимосвязанных мирах — в театре и вокруг банды Соловьева. Весь эпизод взятия банды строится под аккомпанемент истерики женщин, теряющих по воле угрозыска своих мужчин. Угрозыск выступает как активное десексуализирующее начало (ср. со стремлением Лапшина «исправить проститутку» в сцене с Катькой-Наполеоном: «Ты грязь оставь. Ну,

---

[1] Мике Баль определяет актантов как действующих лиц, включенных в фабулу, как в конструкцию телеологического типа, то есть в конструкцию, определяемую наличием *цели*. Их активное отношение к цели (желание, стремление) и позволяет им выполнять в фабуле некую *функцию* (*Bal M.* Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Toronto, 1985. P. 26). В этой связи следует заметить, что в «Лапшине» большинство героев охвачены желанием, стремлением в «светлое будущее». В этом смысле большинство «активных» персонажей фильма ориентированы по отношению к телосу — цели. Эта ориентация, однако, у Германа не делает их активными участниками фабулы. Телеологическая направленность у него как будто недостаточна для того, чтобы персонажи стали актантами.

[2] Такой механизм сублимации служения женщине в служение закону характерен для классического кинематографа. Разбор этого механизма на примере «Молодого мистера Линкольна» Джона Форда см.: «Young Mr. Lincoln» de John Ford // Cahiers du cinéma. 1970. № 223. Août—sept. P. 29—47.

специфику всякую, детали. Ты самое главное рассказывай — как исправляться будешь»).

Но активное повествование, как было сказано, связано именно с женщиной. Персонажи любовного треугольника — актанты — обладают особым статусом. Ханин — писатель, Адашова — актриса, сами они являются производителями текстов. Лапшин занимает рядом с ними несколько иное положение. В какой-то момент и Ханин и Адашова обращаются к Лапшину с просьбой «приблизить» их к реальности. Адашова просит Лапшина познакомить ее с реальной проституткой, роль которой она исполняет в театре, Ханин просит взять его с собой на ловлю банды.

С точки зрения теории повествования речь идет о пересечении «семантической» границы, отделяющей персонажные миры. Как показал Ю.М. Лотман, выход из своего мира в иной — одна из важнейших черт, отличающих активного героя (действователя, актанта) от пассивного. «В отношении к границе сюжетного (семантического) поля действователь выступает как преодолевающий ее, а граница в отношении к нему — как препятствие»[1]. Пересечение семантической границы актантом, как правило, чревато серьезными последствиями. Поэтому закономерно, что оба случая приводят к драматическим результатам: в фильме актанты не выдерживают непосредственного контакта с иной «реальностью». Ханин получает ножевую рану, проститутка Катька-Наполеон унижает Адашову на глазах Лапшина (задирает ей юбку, навязывая ей то самое поведение шлюхи, в образ которой внешне пытается вжиться актриса). Таким образом, Лапшин выступает как неудачный посредник между «реальностью» и миром актантов, то есть фабулой. И эта его неловкость выражается и в его неумении овладеть любимой женщиной, и в физической ущербности — контузии.

Мир актантов — всецело игровой, и в этом он контрастно противостоит миру других персонажей. Вообще, в фильме подчеркнуто наличие игрового пласта в самом широком смысле слова. Это не только театр, в котором играет Адашова, и два его спектакля «Пир во время чумы» Пушкина и «Аристократы» Погодина[2], дающие ясный комментарий к происходящему и тесно связанные с темой банды Соловьева. Это и многочисленные розыгрыши, концентрирующиеся вокруг Окошкина: он выдает себя за кладовщика, вызывая по телефону какую-то Клаву из весовой, ему под-

---

[1] *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 291.

[2] Театральность пронизывает мир фильма. В начале «начфин Джатиев» и «уполномоченный Точилин» показывают номер самодеятельности «Итальянский летчик-фашист над Абиссинией, или Коричневая чума» (ср. с пьесой Пушкина), который один из зрителей комментирует так: «Прямо художественные артисты получаются». Этот импровизированный театр непосредственно смыкается с темой Ханина, который как раз работает над книгой о летчике. Замечу также, что в театре, во время небольшой вечеринки (также своего рода театрального зрелища), объявляют о том, что в театр завезены настольные игры «Ночной полет» (название романа Сент-Экзюпери). Герои фильма все время играют в шахматы и т.д.

совывают в постель никелированный шар, его разыгрывает Адашова, выдавая себя за его жену[1], и т.д. Существенно, что этот мотив розыгрыша завершает всю линию отношений актрисы и писателя. В своей последней реплике в сцене расставания с Ханиным Адашова говорит: «Ханин, миленький, возьми меня с собой. Возьми меня с собой! Я здесь помру <...> ладно, это шутка, это розыгрыш называется». (При этом Ханин постоянно приглашает Лапшина поехать с ним.)

Наибольшей концентрации этот игровой слой достигает в радиусе действия Адашовой и Ханина. Эти фигуры ощутимо трансформируют коды репрезентации в фильме, переключая их в театральный регистр. После театрального розыгрыша на площади, когда Адашова выдает себя за жену Окошкина, Лапшин и Ханин отвозят ее на мотоцикле к дому. Фары мотоцикла высвечивают, подобно театральным софитам, двор, куда уходит актриса. Характерен разговор Ханина и Лапшина в этот момент:

Ханин: «Поехали, больше ничего не будет».

Лапшин удивлен такой репликой приятеля: «Что не будет?»

Ханин: «Ничего не будет». И гасит фары мотоцикла, как бы выключая театральную репрезентацию сцены. «Больше ничего не будет» означает: представление окончено.

Двор Адашовой вообще место «театральных» представлений. Как пародия на романтический театр решена сцена, когда Лапшин ночью влезает в окно к актрисе. В подтексте здесь «Дон Жуан» и, вероятно, «Ромео и Джульетта» (сцена у балкона). Страх Адашовой, что Лапшин разбудит ненавистных соседей, выглядит прямой пародией[2].

Но речь идет не просто о введении театральных кодов и подтекстов. Театральная репрезентация, в отличие от кинематографической, предполагает наличие зрителя непосредственно в пространстве производства текста. Адашова — актриса, и она проходит сквозь фильм в окружении особого слоя персонажей — свидетелей, зрителей, ее действия обладают повышенным градусом публичности, они осуществляются для присутствующего в кадре наблюдателя.

---

[1] Розыгрыш Окошкина Адашовой — это перевод в театральный план ее отношений с Ханиным, присутствующим тут же. Выдавая себя за жену Окошкина, Адашова театрализует и делает публичным свое стремление быть женой Ханина.

[2] Ср. у Шекспира:

«Джульетта:
Как ты попал сюда? Скажи, зачем?
Ведь стены высоки и неприступны.
Смерть ждет тебя, когда хоть кто-нибудь
Тебя здесь встретит из моих родных.
Ромео:
Я перенесся на крылах любви:
Ей не преграда — каменные стены.
Любовь на все дерзает, что возможно,
И не помеха мне твои родные» (Перевод Т. Щепкиной-Куперник)
(*Шекспир У.* Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1958. Т. 3. С. 44).

Адашова все время существует в фильме под пристальным взглядом какого-то неизвестного человека. Когда она общается с Катькой-Наполеон в угрозыске, внимание камеры сосредоточено не столько на ней, сколько на красноармейце, пялящемся на актрису и проститутку. Но предельно систематично эта структура проведена во всех сценах общения с Лапшиным.

Первая встреча их на улице во время покупки дров. Стоит Лапшину и актрисе остаться на секунду вдвоем, к ним подходит неизвестный человек в кепке и почти нагло их рассматривает, а затем направляет взгляд в камеру: он свидетель со стороны, персонификация зрения, знающая о существовании дискурсивной инстанции. Следующее свидание: Лапшин на мотоцикле догоняет трамвай, в котором едет Адашова, чтобы пригласить ее в угрозыск. В течение всего разговора протагонистов за ними фронтально к камере стоит человек и беззвучно смотрит на героев, почти прямо в камеру. Далее: Лапшин привозит дрова в театр, возле театра его встречает Адашова и благодарит. Но с героев камера смещается на шофера и человека с усами, пристально изучающих Лапшина и актрису. Следующий разговор состоится на вечеринке в театре. На первом плане вне фокуса Лапшин и актриса, в фокусе находится неизвестный человек (как потом выясняется, сумасшедший театральный портной), он повернут к камере фронтально и смотрит перед собой немигающим тяжелым взглядом. И, наконец, в пародийной сцене у «балкона» неизвестно откуда появляется навязчивый свидетель, услужливо подставляющий лестницу (Федька) и как зритель наблюдающий всю сцену у дома. Когда после свидания Лапшин падает в грязь, вылезая из окна Адашовой, он невольно комментирует ситуацию: «Шапито с боржомом!»

Общение с Адашовой постоянно вводит Лапшина в ситуацию театральной репрезентации, в которой ему до крайности неудобно. Театрализация репрезентативной системы мгновенно сказывается на поведении следователя, он становится неловким, падает, играет шута. И эта несвойственная ему роль навязана ему женщиной-актрисой с самого начала. В сцене представления Лапшина актерам в качестве «местного Пинкертона» те неожиданно посреди улицы начинают ему аплодировать.

Ханин также чрезвычайно публичен. Даже его неудачная попытка самоубийства происходит перед зеркалом, создающим квазисвидетеля. Сразу после сцены самоубийства в растворе двери появляется мальчик-рассказчик (свидетель, зритель) и смотрит в камеру. Затем Ханин закрывает себя с головой одеялом и изображает покойника (предвосхищая трагический ход дальнейших событий). Вся сцена попытки самоубийства представлена сквозь театральные коды.

Однако более непосредственно с темой Ханина связаны иные коды — кинематографические, а именно коды вестерна и гангстерского

фильма[1]. Писатель постоянно зовет Лапшина на Алдан стать золотоискателем, он отправляется на взятие банды как на приключение, и, вероятно, именно его присутствие воздействует на трактовку эпизода поединка Лапшина с Соловьевым, в котором легко различим пародийный вестерн. Поединок пародирует центральную сцену классических вестернов и триллеров, «gun-fight», то есть финальное столкновение антагонистов. Он часто строится как схождение двух людей с винчестерами или револьверами в пустынном пространстве городка. Движение Лапшина к спрятавшемуся за сараем бандиту дается в соответствии с этой традицией. Характерно, что в тот момент, когда Лапшин стреляет в Соловьева, бандит виден далеко на общем плане, а правую часть кадра занимает рука Лапшина с пистолетом. Такая точка зрения из-под руки стреляющего — кодифицирована в сценах «gun-fight'а»[2]. К тому же функции актантов косвенно связаны с поэтикой вестерна и триллера: шериф и актриса (или куртизанка) — классические персонажи этих жанров.

Таким образом, в отношениях актантов существует известная симметрия. Лапшин неудачно вводит Адашову и Ханина в свой мир, те в свою очередь крайне неловко организуют вступление Лапшина в систему собственной репрезентации. Поражения актантов отмечают границы отведенных для них репрезентативных систем. Существенно также показательное членение на две части эпизода взятия банды. Первая (до ранения Ханина) строится по законам мира Лапшина и кончается трагедией писателя, вторая перестраивается по законам вестерна и кончается кошмаром для следователя.

Тот факт, что актанты (кроме Лапшина) порождают собственные репрезентативные системы, позволяет интерпретировать их как генераторов собственного дискурса в фильме. Тем самым в языке фильма подтверждается типичное для классического повествовательного кино представление о том, что дискурс порождается повествованием. Но театрализованный дискурс актантов резко отличается по своей форме от дискурса автора-рассказчика. Он как бы не задевает структуры киноязыка Германа, он целиком реализуется внутри диегезиса и дан как внешняя по отношению к миру фильма система, основанная на оппозиции «актер — зритель» в кадре. Два персонажа, наиболее активно включенные в повествование, в силу этого предстают как фигуры внешние по отноше-

[1] Ср. с интересом Германа к вестерну еще в период работы над фильмом «Проверка на дорогах», который первоначально задумывался как «русский вестерн, точнее — антивестерн» (*Герман А.* Кино произрастает из поэзии. С. 145).

[2] Включение Лапшина в репрезентацию американского фильма опять сопровождается его падениями, он ударяется о крышу сарая (пародически снижая образец и выявляя свою неспособность в нем функционировать). Он убивает Соловьева, отбросившего оружие, таким образом нарушая этический кодекс вестерна, а в итоге в припадке физической слабости заползает в какой-то чулан, выявляя свое поражение в кодах «gun-fight'а».

нию к миру иных персонажей. Они втягивают в фильм собственную репрезентацию, подвергаемую ироническому отторжению в качестве фальшивой, игровой системы. Театр в фильме — плохой, провинциальный театр. Мир главных актантов, мир линейного логического повествования плохо вписывается в авторский дискурс, так как подчеркнуто неоднороден с ним и претендует на собственную особую дискурсивность. Герои «Лапшина» ведут себя согласно модели, описанной Бахтиным, по мнению которого, герой способен обрести автономию и даже вступить в противоборство с автором[1].

Такая ситуация полностью мотивируется и на уровне сюжета. Адашова тянется к Ханину как носителю близкого ей репрезентативного мира, или, иными словами, близкой точки зрения на реальность. Оба они в конце фильма уезжают, исчезая из мира Лапшина. Оба заданы изначально как временные фигуры — «гастролеры» (показателен выбор А. Миронова и Н. Руслановой на эти роли — двух звезд, «гастролирующих» среди непрофессионалов и менее известных исполнителей). Их появление в фильме, как и вкрапление в него их дискурсов, выступает в качестве своего рода «гастролей» актантного (сильного) повествования в чужеродном ему универсуме. При этом эта «гастроль» дискурсов осмысляется и в репликах актантов. В конце фильма происходит следующий разговор между Лапшиным и Адашовой.

Адашова: «А что Катя-Наполеон?»

Лапшин: «В лагерь поехала».

Адашова: «Это хорошо. А к нам вон ленинградцы приезжают. Они не мы. На них уже все билеты проданы...»

Отправление в лагерь подсознательно сравнивается актрисой с гастролью, тем более что оно совпадает с концом собственных гастролей Адашовой. На судьбу прототипа проецируется жизнь актера (таким образом, темы уголовного и театрального миров вновь декларативно смыкаются — как сферы двух сильных интриг, подчеркнутой театральности и чужеродных дискурсов). При этом уход одних гастролеров в конце подготавливает приезд других (ленинградцы), создавая безостановочную дискурсивную карусель. В этом же контексте читается и финальный отъезд Лапшина на переподготовку.

Лапшин: «А я на переподготовку уезжаю».

Занадворов: «Переподготовка, подковка, перековка».

Окошкин: «Рокировка».

...Таковы последние реплики героев фильма, имитирующие бессмысленный набор слов, но в действительности включающие действие Лапшина в эту систему перекодировок: перековка — слово, само по себе

---

[1] См.: *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 7—180.

описывающее операцию перекодировки и связанное с главной темой погодинской пьесы и лагерной жизни, рокировка — заключительная тема игры и перестановки фигур.

Дискурс автора-рассказчика

Авторский дискурс фильма контрастно реализуется на двух уровнях. С одной стороны, это работа камеры, с другой — межэпизодный монтаж.

Работа камеры. Пространство фильма членится на три типа: комната, коридор и натура. Каждый из этих типов определяет режим работы камеры, то есть тип дискурса. Отсюда и семантическая оппозиция этих типов пространства в фильме.

Из интерьеров наиболее активно используется *комната* Лапшина, пространственно ориентированная на вечно зияющий дверной проем, ведущий в коридор. Этот дверной проем почти недоступен для вторжения в него камеры, он часто вырезает, фрагментирует действия персонажей, происходящие в иных частях квартиры и данные нам сквозь него. Фронтальность дверного проема сближает его с зеркалом сцены. Но действия на этой сцене организованы совершенно не театрально, они не вписываются в раму. В комнате Лапшина камера ведет себя внешне совершенно немотивированно, постоянно блуждая в пространстве и выхватывая какие-то, казалось бы, «случайные» действия. Нельзя сказать, чтобы эта «случайность» была лишена логики. Часто, например, камера следит за персонажами, то есть работает в повествовательном режиме. Но объекты для слежения она выбирает как будто немотивированно. В первой трети фильма, например, наиболее активное воздействие на дискурс, то есть работу камеры, оказывает наименее повествовательно существенный персонаж — ворчливая старуха Патрикеевна (единственная женщина в квартире). Ее сила влияния на дискурс при полном повествовательном ничтожестве поразительна. Стоит ей появиться в комнате, как камера начинает почти автоматически следовать именно за ней, оставляя без внимания Лапшина и более близких ему героев. Характерно, что Патрикеевна не просто «пустой» персонаж, своего рода «антиактант», но существо, явно мешающее жизни героев, их мелкий бытовой антагонист. Привилегия, отдаваемая ей камерой, декларируется как антиповествовательный, антиперсонажный режим ее функционирования. Любопытно, что дискурсивная сила Патрикеевны резко ослабевает после появления в квартире Ханина, дающего ей денег и тем завоевывающего ее благосклонность. В собственной комнате Лапшин представляет малый интерес для камеры, она его почти игнорирует.

Второй тип пространства — *коридор*. В фильме необычно большое количество длинных извилистых коридоров, по которым практически все-

гда быстрой походкой проходит Лапшин. Именно коридор — его абсолютное царство. Проходы Лапшина по коридорам в квартире, в уголовном розыске, в бараке, где прячется банда, всегда сопровождаются движением камеры, так или иначе с ним связанным. В коридоре дискурс «привязывается» к актанту. Семантически коридор — промежуточное пространство между внешним и внутренним мирами. Он отдан Лапшину как посреднику.

Проходы по коридору снимаются необычно. Первая сцена в уголовном розыске. Камера движется по коридору, периодически замирая, поворачиваясь из стороны в сторону, в фонограмме дается звуковой трэвеллинг. Возникает ощущение подчеркнутой субъективности плана. Коридор дан как бы глазами Лапшина. Наконец камера останавливается перед дверью в кабинет, неожиданно из-за камеры в кадр входит Лапшин, тем самым меняя фокализацию дискурса с внутренней на внешнюю. Камера двигается перед Лапшиным, как будто он толкает ее. Взгляд Лапшина мы вынуждены в конце прохода приписать автору. Таким образом, коридор оказывается местом передачи точки зрения от персонажа к автору. Коридор задается в силу этого и как место дискурсивного сдвига. Показательно, что, когда Лапшин входит в кабинет, где его ожидает Катька-Наполеон, он практически выпадает из поля зрения. Внимание камеры отдается проститутке. Комната лишает Лапшина повествовательной силы. В проходе через коридор барака точка зрения камеры уже полностью идентифицируется с точкой зрения Лапшина. Повествовательно более сильное действие (ловля банды) настолько активизирует дискурсивную функцию героя, что позволяет ему слиться с автором.

То, что камера не может проникнуть в дверной проем в комнате Лапшина, выражает энергетическую силу границы между пространствами. Но тот факт, что сам дверной проем постоянно притягивает к себе взгляд камеры (многие панорамы кончаются на нем), указывает на мощный заряд повествовательной (а следовательно, и смысловой) энергии, заложенный в эту пространственную границу.

Третий вид пространства — *натура*. Здесь метод съемки комнаты соединяется с типом трэвеллинга, типичным для коридора, но с одной поправкой. Идущий Лапшин чаще всего здесь дан со спины, камера не опережает героя (как в коридоре), но следует за ним. Тем самым блокируется идентификация актанта с автором. Камера работает в повествовательном режиме, хотя и с неожиданными отклонениями, она может вдруг потерять Лапшина и уйти в сторону. Так, во время первого прохода по городу она или уходит вправо, чтобы остановиться на статуе в парке, или отклоняется влево куда-то за Окошкиным, или замирает на мальчике-паралитике. Во время прохода к бараку она неожиданно останавливается на женщине с ребенком. От действующих персонажей она переходит на свидетелей. На натуре камера действует в гибридном режиме, соединяя ак-

тивную локализацию на актанте в проходах по коридору с полной дискурсивной автономией сцен в комнатах.

Существенное место в съемках натуры занимают проезды. В проездах участвуют Лапшин, постоянно колесящий по городу на мотоцикле, и грузовик, на котором перевозят трупы, раненого Ханина и дрова. Проезды мотивируют наиболее интенсивное движение камеры в кадре, через них неоднократно стыкуются между собой эпизоды. Проезды обладают повышенной энергетической силой, позволяющей переходить из эпизода в эпизод. Так, после проезда по городу на мотоцикле, единственного субъективного плана, где камера идентифицируется с едущим Лапшиным, резким стыком включается движение камеры в коридоре угрозыска, уже описанное как первоначально «субъективное», а затем «объективное». При этом стыковка эпизодов здесь дается также и за счет однотипного звукового трэвеллинга.

Целый ряд проездов строится на сложных взаимодействиях грузовика и мотоцикла, позволяющих точно так же неожиданно менять режим работы камеры. В сцене вывоза трупов (жертв банды Соловьева) снимаемый сзади грузовик отъезжает, за ним начинает двигаться камера. Ощущение такое, что мы смотрим на грузовик глазами следующего за ним на мотоцикле Лапшина. Неожиданно в кадр въезжает мотоцикл с Лапшиным, заставляя нас перенести фокализацию с внутренней на внешнюю, затем мотоцикл уезжает в сторону, уводя за собой камеру. Грузовик неоднократно используется как ложная фокализация повествования, затем оказывающаяся немотивированным дискурсивным выбором. Он вводится в кадр именно для восстановления сложной дискурсивной стратегии, проходящей через весь фильм и невозможной без него в сценах проездов, где сама быстрота движения как бы исключает возможность «случайных» персонажей. Так, та же структура в точности воспроизведена в эпизоде, где Лапшин, Ханин и Адашова направляются на центральную площадь (этот эпизод завершается розыгрышем Окошкина Адашовой). Камера следует за грузовиком (это следование сзади — характерная черта стиля). В фонограмме идет чтение стихов, подчеркивающее субъективность плана. Вдруг в кадр въезжает мотоцикл с героями (перенос фокализации), и далее грузовик и мотоцикл въезжают на площадь, где пути их расходятся. Грузовик в данном случае оказался ничем не связанным с мотоциклом[1].

[1] Динамическая сила проездов в принципе увеличивает шок от дискурсивных сдвигов. Самый необычный из известных мне эпизодов со сменой фокализации в проезде включен в фильм замечательного индийского режиссера Ритвика Гатака «Не механическое» («Аджантрик», 1958). Герой едет в машине. Проезд дан субъективным планом, так что мы видим на экране лишь змеящуюся ленту дороги, которая становится все более извилистой. Неожиданно за резким поворотом прямо на камеру вылетает та самая машина, из которой, как предполагалось, снимался весь план. Необъяснимая смена фокализации (мы не только «ехали» не в той машине, но даже в противоположном ей направлении) создает такой психологический шок у зрителя, что вызывает ощущение настоящей автомобильной катастрофы.

Межэпизодный монтаж. Я уже упоминал «энергетическую» функцию проездов в межэпизодном монтаже. Энергия движения здесь играет первостепенную роль и помогает склеивать эпизоды, систематически обрывающиеся как бы до того, как повествовательная их энергия полностью выработана. Эпизод на уровне повествования может оборваться почти в случайном месте, зато на дискурсивном уровне их связь организована очень мощно. Притом с точки зрения межэпизодного монтажа (относящегося целиком к сфере дискурса) то, что второстепенно для повествования, обретает особое значение.

Вернемся к фокализационным «играм» в эпизодах проездов. Напомню, что сцена вывоза трупов строится на первоначальном следовании за грузовиком и последующем уводе камеры в сторону за мотоциклом. Но сразу же после того мы опять следуем за грузовиком, и вновь из-за него выезжает мотоцикл Лапшина. Оказывается, что речь уже идет о другом эпизоде. Грузовик везет дрова к театру. Сцены, разделенные в пространстве и во времени, стыкуются через повтор дискурсивной ситуации и однотипную дистрибуцию точек зрения. То, что разделено в повествовании, крепко связано в дискурсе. Когда через некоторое время та же ситуация с грузовиком и мотоциклом повторена при въезде Лапшина, Ханина и Адашовой на площадь и уже совершенно не мотивирована *повествовательно*, сильная *тематическая* мотивировка остается. Этот случайный грузовик везет все те же дрова, которые сопровождали первое знакомство Лапшина с актерами театра и Адашовой, и те же дрова, что Лапшин уже привозил в театр. Эта тема дров оказывается столь плотно связанной с театром, что их новое появление в кадре воздействует на дискурс, переводя весь дальнейший эпизод — розыгрыш — в театральный регистр.

Характерно, что театр и дрова неожиданно стыкуются и с любовной линией в жизни Лапшина. Когда он привозит дрова в театр, администратор благодарит его: «Ну спасибо. Спасибо, Иван Васильевич. Слава тебе, о Гименей, Иван Васильевич». Актер перебивает администратора: «Какой Гименей — Прометей!»

Вообще грузовик, преследуемый на мотоцикле Лапшиным,— это своего рода символический челнок, соединяющий линию смерти (перевозка трупов и раненого Ханина — в подтексте телега с мертвецами из «Пира во время чумы») с темой театра и любви[1].

Межэпизодный монтаж целого ряда эпизодов сделан таким образом, чтобы почти закамуфлировать монтажный стык и придать повествовательно разорванным эпизодам видимость дискурсивного единства. Эпизод с самоубийством Ханина, например, кончается затемнением, в котором

[1] В этом смысле упоминание Гименея выглядит также весьма символичным, ведь Гименей, согласно греческой традиции (Пиндар, фрагм. 139), внезапно умер на свадьбе Диониса и одной из его возлюбленных (а согласно Аполлодору, был воскрешен великим врачом Асклепием).

высвеченной остается лишь лампа под потолком. Затем следует короткая перебивка с пароходом на реке (такого рода перебивки с рекой и пароходом — единственные фрагменты, полностью выпадающие из повествования), и далее в кадре вновь возникает лампа под потолком, указывая на возвращение в пространство прошедшего эпизода. В действительности действие уже происходит не на квартире Лапшина, но в уголовном розыске. Идет эпизод допроса бандита. Он кончается проходом Лапшина по коридору угрозыска к комнате, где сидят Ханин и Занадворов. Занадворов готовит суп. В следующем эпизоде Лапшин, Ханин и Адашова на квартире актрисы едят суп (как бы приготовленный в предыдущей сцене). Таким образом, оборванность повествования постоянно компенсируется чрезвычайно плотной подгонкой эпизодов в дискурсе, своего рода дискурсивным «замазыванием» повествовательных швов. Отсюда —общее двойственное впечатление от фильма как от текста одновременно намеренно фрагментарного и пластически почти нечленимого.

Такое впечатление поддерживается и на уровне внутриэпизодного монтажа, где количество монтажных стыков сведено к минимуму и заменено постоянным движением камеры. При этом Герман почти полностью отказывается от классического приема переброски точки зрения камеры на 180°, особенно типичного для традиционных диалогических сцен («восьмерка»). «Восьмерка» является особым способом членения пространства, подчеркивающим способность камеры абсолютно свободно перебрасываться в пространстве. Камера у Германа слишком тесно связана со сложной инстанцией автора-повествователя, чтобы обладать такой абстрактной дискурсивной свободой (отметим также повышенную детерминированность «восьмерки» повествованием — переброска точки зрения детерминируется переходом речи от одного участника диалога к другому). Редкие «восьмерки» в фильме поэтому обладают особым семантическим весом. Так, камера меняет свое положение на 180° в сцене первой встречи Лапшина с Адашовой, а также в сцене их расставания. Она отмечает начало и конец основной фабульной перипетии.

Авторский дискурс настолько тесно связан с присутствием почти физически ощутимого повествователя, что лишь в крайних случаях обретает полную свободу от мира персонажей. Такие отрывы от персонажного мира наиболее ярко выражены в коротких внедиегетических перебивках, изображающих реку или пароход на реке. Они сопровождаются авторским голосом и немотивированной музыкой, подчеркивающими их изоляцию от происходящих событий. Эти кадры реки соединяются с эпилогом, показывающим реку с суденышком в современном Унчанске (опять в сопровождении музыки и закадрового комментария). Такой выброс этих перебивок в современность подчеркивает их связь с автором, живущим в настоящее время. Между тем в конце фильма они приобретают дополнительную мотивировку в самом сюжете, так как связываются с пароходом,

увозящим Ханина, и сценой ухода Адашовой в сторону пристани. В итоге они выступают как авторское предвидение финала интриги, как своеобразные внеповествовательные «пророчества», относящиеся к развязке фабульной интриги.

Для понимания их места в фильме важна навязчивая музыкальная тема, не мотивированная в первых двух кадрах реки и получающая диегетическую мотивировку в сцене отъезда Ханина, когда оркестр вводится в пространство рассказа. Фонограмма фильма в принципе работает в том же режиме, что и повествование, обеспечивая смену фокализаций. Когда Лапшин везет Адашову в угрозыск на мотоцикле и в изображении дается субъективный план проезда, в фонограмме возникает закадровое пение: «Хазбулат удалой». Проезд неожиданно заканчивается изображением бабы, сидящей на телеге и поющей песню.

Обнаружение источника звука в конце плана меняет статус песни с внедиегетического на внутридиегетический. Характерно, что само это соскальзывание в фонограмме с дискурсивного уровня на повествовательный сопровождает единственный на весь фильм полностью субъективный проезд. Отсутствие смены фокализаций в изображении компенсируется сменой режима чтения в звуке. Герман постоянно разрушает однозначную модальность рассказа.

Смысловая стратегия

Нет особой необходимости умножать количество примеров. Выше описаны основные фигуры организации взаимоотношений дискурса и повествования в фильме. Репертуар использованных Германом приемов довольно ограничен, но все они ориентированы в одном направлении. С одной стороны, режиссер систематически расслаивает дискурсивную инстанцию, мешая ясной идентификации автора-повествователя, «сбивая» режим чтения. С другой стороны, он настойчиво отслаивает дискурсивный слой от актантного повествования. Эти две процедуры на самом поверхностном уровне чрезвычайно усложняют чтение фильма и превращают его текст в зыбкую многослойную конструкцию. Именно на этом основывается поразительный эффект реальности фильма. Относительная точность бытовых деталей имеет в данном случае подчиненный характер.

Однако та фильмическая реальность, которую создает Герман, ни в коем случае не может быть отождествлена с подлинной исторической реальностью 1930-х годов, ведь она включает в себя целый ряд репрезентативных систем, вбирает в себя сложную иерархию взглядов (репрезентация актантов, дискурс автора, дискурс сегодняшнего повествователя, дискурс повествователя в тексте и т. д.).

Спрашивается: для чего Герману понадобилась эта сложная конструкция и какова ее функция в общей смысловой стратегии фильма?

Все фильмы режиссера посвящены нашей истории. Этот интерес к истории не случаен. Словом «история» мы определяем два различных явления: эмпирическую реальность, переживающуюся людьми определенной эпохи, и ее осмысление, описание, историографию. История как эмпирическая реальность и история как осмысляющий ее текст разделены пропастью. Ни один текст не в состоянии до конца адекватно описать эмпирию, он неизбежно подвергает ее логизации, иерархизации, отбору, то есть обработке по законам словесного или иного художественного отражения. Доминирующей моделью для художественного описания реальности являются модели художественных текстов. Как показал американский исследователь Хейден Уайт, в сфере сюжетной обработки истории доминируют четыре модели: романная, сатирическая, комическая и трагическая формы[1]. Те же модели функционируют и в историческом кинематографе[2]. Подобные полухудожественные структуры исторического сознания, по всей видимости, не могут быть адекватны той реальности, в которой по ним осмысляется исторический процесс.

Таким образом, классическое актантное повествование по отношению к истории является априорно ложным. Протагонисты такого повествования неизбежно оказываются в трагическом разладе с действительностью, хотя сами этого не осознают, так как история и их место в ней представляются им относительно ясными, соответствующими более или менее простым схемам.

Отказ дискурса, то есть автора, обслуживать актантное повествование в фильме, его подчеркнутая автономия означают отказ признать театральные и традиционные кинематографические модели репрезентации адекватными реальности. Автономия камеры как бы указывает, что подлинные события происходят вне повествовательных схем. Таким образом, организация дискурса выступает как форма критики логизирующего и оптимистического исторического сознания, притом критика на языковом уровне включена в сам мир фильма. Чрезвычайно важен крах актантной схемы в фильме: отношения главных героев ни к чему не приводят, узелок театральных отношений не завязывается до конца, протагонисты исчезают в толпе «случайных» людей, расходятся и растворяются в «реальности». Участие в фабуле — любовной ли, детективной ли — кончается конфузом, ранением, пустотой.

Сильный дискурс фильма и подчеркнутое наличие авторской инстанции ткет свою сеть причинно-следственных связей (что особенно очевидно в процедурах соединения различных эпизодов), о существова-

[1] *White H.* Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe. Baltimore, 1973. См. также русское издание: *Уайт Х.* Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург, 2002. (*Прим. ред.*)

[2] *Polan D.* La Poétique de L'Histoire: «Metahistory» de Hayden White // Iris. 1984. Vol. 2. № 2. P. 31—40.

нии которых не догадываются герои. Они живут, осознавая реальность по своей схеме, но включены в иную схему, подчиненную дискурсу. Грубо говоря, странные появления и движения грузовика в большей мере определяют логику авторского рассказа, чем помыслы героев. Но автор, проникая в 30-е годы через фигуру повествователя, ведет свой рассказ из далекого будущего. Это расслоение автора создает скользящую во времени точку зрения на события, которые в полной мере невозможно увидеть ни изнутри той эпохи, ни из современного далека. Таким образом, реальность фильма задается как постоянный переход с внутренней фокализации на внешнюю. Автор как главная причина событий так же неуловим, как отражающаяся в его сознании действительность. И только в стремительном переходе (эпизоды в коридорах) возникает кратковременная смычка автора и героя, дискурса и повествования. Главный герой фильма задается как посредник, как человек, ткущий связи между мирами и системами репрезентации. Отсюда и его особая функция в фильме, и его способность в короткие моменты переходов привязывать дискурс к себе.

В финале фильма, когда Адашова навсегда уходит от Лапшина и растворяется в толпе, из глубины пространства на камеру идет один из актеров труппы с галошей в руке. Он поворачивается в сторону стоящего вне кадра Лапшина и говорит: «Галоши потерял. Вот дела!» Этот странный, случайный персонаж замещает исчезающего актанта, и, по-видимому, не случайно. Потеря возможного счастья неожиданно подменяется потерей галош. Можно предположить, что этот крошечный эпизод ненавязчиво отсылает зрителя к «Вишневому саду» Чехова[1] и к сказке Андерсена «Калоши счастья» (к другой сказке — русской народной — отсылает «эксперимент» с лисой и петухом в живом уголке театра — ср. также с фольклорным, «лисьим» именем Патрикеевны). Эти галоши возникают в фильме еще раз в эпизоде подчеркнутой символичности. Окошкин спотыкается в коридоре о галоши и разбивает зеркало. Занадворов комментирует: «Очень плохая примета. И, между прочим, для всех». Эта реплика оказывается не пустой, но выступает в качестве «оператора» перехода к иному эпизоду. Следом за ней следует самый страшный эпизод фильма — погрузка трупов.

---

[1] Герман отсылает к последнему действию «Вишневого сада», когда в суматохе финальных сборов перед окончательным расставанием героев Лопахин предпринимает попытку объясниться с Варей. Мотив пропавших калош проходит через все четвертое действие:

«Трофимов: <...> А калош моих нет! Варя *(из другой комнаты)*: Возьмите вашу гадость! *(Выбрасывает на сцену пару резиновых калош.)* Трофимов: Что же вы сердитесь. Варя? Гм... Да это не мои калоши! <...> Варя. Петя, вот они, ваши калоши, возле чемодана. (Со *слезами.)* И какие они у вас грязные, старые...» и т.д. (*Чехов А.П.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1956. Т. 9. С. 452, 460).

Ссылка на Чехова существенна для театрального пласта фильма; показательно, что владелец калош — актер.

Роковая роль потерянных, «заблудившихся» галош проясняется Андерсеном. При сравнении фильма со сказкой бросается в глаза очевидная близость сюжетных ядер. В сказке фигурирует театр, один из его героев полицейский чиновник, встречающийся с поэтом и завидующий его свободе, неожиданно оказывается автором негодной трагедии и т. д. Но самое существенное не это: в «Калошах счастья» неожиданным образом «описан» метод построения дискурса в «Лапшине». Эти самые калоши позволяют путешествовать во времени и пространстве, так что мертвое тело остается в одном месте, а душа путешествует в другом (ср. с расслоением авторской инстанции в фильме). Эпизод в театре у Андерсена содержит историю о ведунье («Бабушкины очки»), которая знала обо всем, что произойдет в будущем.

Это видение событий из будущего и превращает действительность, эмпирическую историю в текст (у Андерсена в театр), «жизнь» персонажей в тексте отмечена роковой предопределенностью: их судьба уже заранее известна автору. Именно поэтому путешествие во времени не может принести счастья. У Андерсена последний владелец калош — студент — декларирует: «Я хочу прийти к конечной и счастливейшей цели земного бытия, самой счастливой из всех» (ср. со словами Лапшина: «Вычистим землю, посадим сад, и еще сами успеем погулять в том саду», которые он произносит после вывоза трупов). Желание студента парадоксальным образом исполняется — и он засыпает «смертным сном». Внутри повествования герой стремится к идеальному счастью, но взгляд из будущего, из сферы дискурса всегда противоречит этому повествовательному оптимизму. Автор знает, что жизнь героя кончается его смертью. Между этими полюсами знания (знания персонажа из прошлого и знания автора из будущего) располагается скользящая во времени действительность, действительность как сложное взаимоналожение повествования и дискурса. История в конечном счете предстает как продукт двух движений: ее участников из прошлого в будущее и ее описания, данного нам из будущего в прошлое.

Фильм, строящийся как безостановочный поиск контакта с ушедшей реальностью, воспринимается зрителем как статическое и адекватное отражение минувшей истории. Этот удивительный эффект говорит о многом: не есть ли ощущение действительности продукт непрерывного движения, смены мотивировок и фокализаций, разобщенного блуждания дискурса и повествования — иными словами, безостановочного становления и перехода на уровне языковых стратегий текста?

Рассмотренная смысловая стратегия, как уже указывалось,— одна из многих, реализующихся в тексте фильма. Данный анализ призван показать возможную методику анализа фильма на основе оппозиции «повествование — дискурс». Предложенный подход строится на первоначальном выявлении сильного ядра повествовательной схемы — актантной

цепи — и формального анализа тех языковых процедур, с помощью которых эта схема воплощается в фильме. Существенное значение для такого анализа имеет выявление рассогласованности дискурса и повествования. Можно утверждать, что эти моменты рассогласованности с точки зрения смысла фильма являются наиболее существенными.

Такой подход исключает возможность подмены категорий повествования и дискурса традиционными понятиями содержания и формы. Даже если свести дискурсивные процедуры (движения камеры, монтаж и т. д.) к понятию формы, нет оснований рассматривать повествовательный слой фильма как сферу содержания (особенно если учесть, что этот слой, как было показано, может порождать собственную репрезентацию). Но дело не только в этом. Оппозиция «повествование — дискурс» не может описываться в рамках традиционных представлений об адекватности формы содержанию, так как семантический потенциал этой оппозиции заключен именно в их неадекватности, рассогласованности.

Значимая рассогласованность повествования и дискурса на самом поверхностном уровне реализуется в десинхронизации поведения персонажей и «поведения» камеры. Особую роль здесь также играет смена фокализаций дискурса. Взгляд камеры может идентифицироваться со взглядом персонажа (внутренняя фокализация), со взглядом повествователя (как это чаще всего происходит в фильме Германа) или абстрактного автора. Фокализация через повествователя подразумевает присутствие в диегезисе «свидетеля» — незримого и вместе с тем обладающего физическими свойствами человека. Такая фокализация предполагает, например, съемку с высоты человеческого роста, движение камеры, соответствующее скорости движения идущего или едущего человека и т. д. Фокализация через абстрактного автора позволяет дискурсу принимать форму свободных монтажных перебросов («восьмерка»), самых необычных ракурсов или сверхкрупных планов.

Смена дискурсивных фокализаций меняет характер причинно-следственных связей в тексте. Она же воздействует на характер зрительской идентификации с фильмом и остроту ориентированности текста на зрителя.

В конечном счете смена характера дискурса меняет тип нашего *знания* в тексте: в одном случае мы знаем столько, сколько персонаж фильма, в другом — столько, сколько свидетель, а в третьем — приобщаемся к сверхзнанию автора. Смена этих типов знания неотделима от временной направленности текста из прошлого в будущее и из будущего в прошлое. Таким образом, смена дискурсивных фокализаций воздействует на характер протекания времени в фильме и уровень его исторической рефлексивности.

И, наконец, подчеркнутость дискурса в фильме отсылает нас к его функции метаречи. Поскольку повествовательный слой как бы существу-

ет вне воздействия кинематографиста, то его присутствие целиком связано с дискурсом. Чем ярче выявляется последний, тем активнее ощущение кинематографа. Метафункция дискурса как раз и связана с его указанием на кинематографичность происходящего на экране. Поскольку дискурс одновременно строит пространственно-временные связи фильма, его логическую континуальность, то, по выражению французского киноведа Франсуа Жоста, «он способствует конструированию диегезиса, при этом задавая его как чистый кинематографический вымысел»[1]. «Мой друг Иван Лапшин» превосходно демонстрирует эту парадоксальную закономерность: чем сильнее дискурс, чем мощнее ощущение кинематографа в фильме, тем интенсивнее и ощущение реальности в нем. Наша история здесь предстает в формах подчеркнуто авторского рассказа и потому приобретает подлинно исторический масштаб. Дискурсивная критика повествования превращает историю в текст, а текст — в историю.

1987—1989

[1] *Jost F.* Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de 1'énonciation // Théorie du film. Paris, 1980. P. 124.

ИСЧЕЗНОВЕНИЕ КАК ФОРМА СУЩЕСТВОВАНИЯ

(О фильме Алексея Германа «Хрусталев, машину!»)

Эта статья о последнем на данный момент фильме Алексея Германа развивает некоторые положения, сформулированные при анализе «Моего друга Ивана Лапшина», хотя связь между двумя текстами и не представляется очевидной. В работе, посвященной «Лапшину», я впервые обратился к анализу «серий», «рядов», из которых составлен фильм, и их пересечений. После работы над «Лапшиным» я написал книгу о Даниле Хармсе, в которой я вновь столкнулся с проблематикой серий, но предстающих в совершенно ином обличье, не имеющем прямого отношения к «дискурсу» и «повествованию». С точки зрения текстов Хармса дискурс и повествование — лишь частные случаи серийности. У Хармса отношения между сериями строились весьма причудливым образом, и в некоторых случаях элемент одной серии как бы исчезал из нее, чтобы возникнуть в другой. Отношения между рядами строились как «провалы».

Работа над Хармсом пригодилась мне, когда я начал размышлять над «Хрусталевым», мир которого — это мир хаоса, мир случайностей, исчезновений и появлений. У меня складывалось ощущение, что напряжение между «дискурсом» и «повествованием» здесь резко возросло и что это неожиданно трансформировало весь мир фильма. Меня особенно занимало то, что в фильме абсурдность и хаотичность (интересовавшие меня еще со времен моей заметки о «Поликушке») в действительности были выражением некоего закона или, вернее, некой закономерности террора, царившего в России в 1953 году.

Первоначально мне представилось, что это одновременное подчинение закону и хаосу напоминает так называемую «горизонтальную» и «вертикальную» причинность у Спинозы. Согласно Спинозе, материальные факты вытекают из бесконечной цепочки причинно-следственных связей (горизонтальная причинность) и из действия неких логически выводимых законов, отсылающих к Богу (вертикальная причинность). Разнородность этих причинностей снимается тем, что сама причинность «горизонтальных событий» вытекает из логики закона. При переходе от вертикальной к горизонтальной причинности атемпоральность закона начинает манифестироваться во времени, в длительности и в причинно-следственных цепочках.

В статье я, однако, оставил в стороне спинозистскую модель, хотя и имел ее отчасти в виду. В конце концов мне показалось, что феноменологическая модель лучше соответствует миру фильма, в котором случайное выплывает из хаоса вещей на авансцену с тем, чтобы затем исчезнуть. И это случайное возникновение вещей и людей и их исчезновение

представилось мне событием, в котором феноменальность встречается с кайросом, моментом пересечения серий.
Гуссерль писал о том, что феномен неотрывно связан с присутствием. Явление себя — это важнейшая черта всякого феномена. Феноменология поэтому оказывается наукой о явленности (эта тема потом будет развита мной в ином аспекте в статье «Синефилия как эстетика») и соответственно об условиях манифестирования феноменов. Ученик Гуссерля, чешский философ Ян Паточка писал о том, что для явленности необходима декорация, сцена, на которой явления могут явиться. «Феноменология, — писал он, — это наука о феномене как таковом, она показывает нам не вещи, но скорее путь явленности вещей, как добраться до вещей, как приблизиться к ним, как они себя являют»[1]. Именно поэтому мне представилось, что мир явлений и исчезновений — это мир по существу феноменологический, мир не вещей, но нашего отношения с феноменами. Такой взгляд позволяет поставить непростой вопрос о возможной включенности кайроса, случая в феноменологическую перспективу.

Эти заметки о фильме Алексея Германа «Хрусталев, машину!» не претендуют на сколько-нибудь полный и тщательный анализ фильма. Я фильм видел давно и поэтому не могу говорить о нем так, как он того заслуживает. Это скорее попытка сформулировать для себя пути возможного подхода к фильму, не более.

В «Хрусталеве» почти нет ничего такого, что нельзя обнаружить в «Лапшине». Я был поражен верностью Германа той системе, которую он создал в «Лапшине». Но то, что в «Лапшине» существовало в смягченной форме, здесь очень радикализировано и доведено почти до логического предела. Сходство начинается с того, что в обоих случаях в начале мы слышим закадровый голос немолодого человека, от лица которого ведется повествование. В «Хрусталеве» этот рассказчик, который потом оказывается сыном Кленского, начинает с того, что сетует на слабую память очевидцев, которые даже не помнят персидской сирени, которая когда-то росла на «нашей улице». Все очевидцы умерли или забыли...

Иначе говоря, оба фильма не выдают себя за реконструкцию истории как таковой, но даются как воспоминания. Это чрезвычайно важно. Герман, конечно, маниакально восстанавливает приметы минувшего и пытается сделать фильм почти галлюцинаторно напоминающим прошлое. И все же «Хрусталев» — это только воспоминание, своего рода советские «Поиски утраченного времени», для которых вкус прустовской «мадлены» — основной ход в минувшее. Отсюда подчеркнутое значение субъективных планов, отсылающих не к какому-то конкретному персонажу, но именно к рассказчику с довольно неопределенным, как и в «Лапшине», статусом. Непонятно, например, как мог он «видеть» эпизод на даче Ста-

[1] *Patočka J.* Plato and Europe. Stanford, 2002. P. 31.

лина или в поезде в конце фильма после реплики: «Больше я никогда на видел отца...»

Весь фильм, даже те его сцены, где рассказчик не мог присутствовать, отмечены именно детским зрением, отчасти совпадающим со зрением самого Алексея Германа, который был мальчиком в 1953 году. Именно к такому детскому взгляду можно отнести тот факт, что отец в «Хрусталеве» — высокий, сильный, веселый мужчина, совсем не похожий на профессора-медика модели 1953 года. Любопытным образом у Никиты Михалкова в его «Утомленных солнцем» (конечно, во всем остальном не сопоставимых с «Хрусталевым») комдив Котов несколько напоминает своей витальностью, силой и безостановочными хохмами германовского Кленского. В обоих случаях за этими образами просвечивает мальчишеское восприятие отца как сильного, веселого человека. И хотя в «Хрусталеве» отношения отца и сына, мягко выражаясь, не безоблачные, этот след детского восхищения здесь совершенно очевиден.

Воспоминание определяет и всю повествовательную структуру фильма. Именно работа памяти, выхватывающей различные детали, неожиданно придающей гипертрофированное значение чему-то совершенно, казалось бы, незначительному, и воспроизводится Германом. Этот процесс протекает со странными аберрациями, которые уже невозможно отделить от минувшей реальности.

Тексты Фрейда приучили нас к мысли, что память, как и сновидение, не линейна, не повествовательна и постоянно смещает акценты и производит подстановки. Трудность зрительского контакта с «Хрусталевым» заключается как раз в том, что фильм построен по закону памяти и постоянно уводит основную «*фигуру*», основную повествовательную линию в тень, выдвигая на первый план *фон*.

В фильме много деталей, которые убедительны как раз своей сомнительностью: какой-нибудь женоподобный дурачок в военной форме, вдруг пляшущий в больнице Кленского, или дурацкий зонтик, сам открывающийся зимой на снегу (да были ли автоматические зонты в 1953 году?). Детали эти совершенно не мотивированы и включены в ткань фильма именно как «мадлены» — силовые очаги воспоминаний.

Немотивированность этих деталей создает проблему для традиционного зрительского восприятия. Дело в том, что мы привыкли считать мир физической реальности миром причинно-следственных отношений. Кант прямо постулировал каузальность как основу физического мира. Правдоподобие художественных текстов основывается на воссоздании причинно-следственных отношений в повествовании. Правдоподобие основывается на знаменитом принципе ружья, которое должно стрелять потому, что его наличие на сцене мотивировано только неким своим неотвратимым следствием. Стреляющее ружье в театре, хотя и ведет себя не так, как «в жизни», как раз и является способом приблизить мнимую реальность сцены к физической реальности мира.

У Германа ружье принципиально не стреляет. Оно не стреляет потому, что стреляющее ружье слишком тривиально, чтобы остаться в памяти, чтобы быть «мадленой». Ему нужен зонтик, открывающийся на снегу во время покушения на жизнь его владельца. Потому что именно такой зонтик составляет ткань памяти, но ткань по своему строению иную, чем наше представление о физической реальности. Поэтому мир «Хрусталева» соткан из подчеркнуто бытовых подробностей, которые сознательно выпадают из привычных гнезд.

В своей основе «Хрусталев» поражает меня как глубоко феноменологический фильм. Известно, что феноменология исходит из того, что мир наших восприятий, мир феноменов должен рассматриваться не как продукт нашей субъективности, но как объективно данный нам мир. У Германа как раз и происходит это удивительное возведение восприятий, воспоминаний в разряд абсолютной объективности, исторической достоверности. Именно в этом контексте и следует понимать нетрадиционное отношение между фигурой и фоном в «Хрусталеве», этот типичный для фильма поток всплывающих из ниоткуда, из фона персонажей, неясных реплик, невнятных жестов, затем вновь исчезающих в фоне.

Гуссерль в «Идеях» (а до него это отмечалось Бергсоном и Уильямом Джеймсом) писал о том, что наше сознание состоит не только из активной бодрствующей зоны, но что оно окружено некими «полями», или «горизонтами». С этих «полей» феномены могут передвигаться к центру восприятия. В этой связи он писал о том, что каждое восприятие является также и *исключением*, изъятием из потока, результатом изоляции. По-немецки это звучит красивее, чем по-русски: «jedes Erfassen ist ein Herausfassen». Во всем этом не было бы ничего нового и ничего «феноменологического», если бы Гуссерль не добавил, что это свойство исчезать и появляться, уходить к горизонту и выдвигаться в центр не есть продукт нашей субъективной деятельности, но свойство самой данной нам реальности, так сказать, ее онтология. Так существование невоспринятой материальной вещи заключается в ее способности быть воспринятой. Но этот же тип существования предполагает, что сами вещи содержат в себе и потенциальное ничто. Иными словами, не то чтобы невоспринятая вещь вообще не существует в физическом мире, а просто ее способ существования в мире феноменов заключает в себе способность не быть, отрицать саму себя. Повторяю, эта способность быть или не быть не есть продукт нашей психической деятельности, но свойство вещей таким образом являть себя, приобретать существование.

Я останавливаюсь на этих феноменологических тривиальностях потому, что из них удивительным образом строится ткань «Хрусталева», где вещи появляются и исчезают из поля зрения рассказчика (камеры), как будто они принадлежат некоему потоку, который сначала несет вещи к зрителю и почти тут же навсегда выносит их за пределы восприятия.

Отсюда такая существенная черта мира «Хрусталева», как перенасыщенность вещами и людьми (впрочем, это же и свойство «Лапшина»). Здесь царит мир коммуналки (даже в большой, барской номенклатурной квартире Кленского) и мир вещевого склада, плюшкинского накопительства. Отчасти эта вещевая перенасыщенность вообще свойственна нищете советского быта, в которой ничего никогда не выбрасывалось. К тому же важное свойство этого мира заключается в эквивалентности вещей и людей. Когда «мадам Кленскую» уплотняют и она спрашивает, где же будет жить вся ее огромная «семья», ей отвечают, что семьи нет, только она и мальчик, а остальные — так, ничто, пшик, абсолютное подобие вещей. Этому миру противостоит мир разреженной пустоты ночных зимних улиц, как будто всецело оккупированных гэбэшниками. В квартирах, в больнице люди и вещи свалены в кучи, зато на улицах люди и вещи бесследно исчезают.

Здесь мы подходим к странному сближению феноменологической действительности с действительностью политической. Свойство людей и вещей исчезать, этот отмеченный негативностью способ существования есть, конечно, способ бытия сталинской эпохи. Способ бытия, который мы, разумеется, никак не можем приписать субъективности нашего восприятия.

В фильме есть странная и, казалось бы, побочная линия двух еврейских девочек, которые живут в квартире Кленского. Как только в дверь квартиры звонят, они устремляются к платяному шкафу и исчезают в нем. Нам не очень внятно намекают, что это дочки арестованных родственников, которые прячутся от непрошеных визитеров. В этой эксцентричной вставной линии (большинство линий фильма эксцентричные и вставные) происходящее со зрительским восприятием, например неожиданное исчезновение вещей и персонажей, выводится в «сюжет». Сталинская реальность — чудовищный эквивалент феноменологической реальности, люди здесь исчезают и появляются. Ружье же не стреляет. Причинно-следственные связи разрушены, действует лишь феноменологическая интенциональность, то есть сама смысловая и эмоциональная окрашенность вещи, тот запас небытия, который содержится в самом способе ее существования.

Сложность восприятия первой части фильма (а она, по общему мнению, куда менее понятна, чем вторая, более линейная часть) заключается в том, что первая часть почти не имеет фокуса, центральной фигуры. Кленский выдвигается в центр фильма постепенно. Первый сигнал о том, что именно ему отведено главное место, возникает в чрезвычайно хаотичном эпизоде в больнице, когда по его приказу взламывают дверь и он «со свитой» проникает «по ту сторону» — в Зазеркалье — и обнаруживает своего двойника.

Встреча с двойником — один из самых «темных» эпизодов фильма. Авторы дают по поводу этой встречи еще меньше разъяснений, чем касательно девочек в шкафу. Вообще, чем «страннее» происходящее, тем менее склонны Герман и Кармелита пускаться в разъяснения, давая возможность самой странности тел и положений выявлять свой смысловой

потенциал без комментариев. На уровне сюжетной «логики» встреча с двойником имеет не очень убедительное, но все же допустимое объяснение: Кленский видит двойника, понимает, что МГБ готовит показательный процесс, в котором он должен участвовать, и двойника-актера для этого процесса на случай, если сам Кленский откажется от подготовленной для него роли.

Поскольку эпизод остается непроясненным, для многих зрителей, не желающих пускаться в догадки об интригах госбезопасности, речь идет просто о встрече с двойником, мотиве с солидной романтической традицией, в том числе и в русской литературе. Известно, что встреча с двойником предвосхищает смерть. Наука XIX века попыталась связать двойника с понятием души (Тейлор, Спенсер, Дюркгейм) и тем самым объяснить это суеверие. Человек видит собственную душу, покинувшую тело, то есть видит собственную смерть. Мы часто видим себя со стороны в сновидениях, когда, по выражению Эмиля Дюркгейма, наш «жизненный принцип и чувства в состоянии на какое-то время покинуть безжизненное тело». В эпизоде встречи с двойником в «Хрусталеве» есть какой-то оттенок сновидения, вообще характерный для всей атмосферы фильма.

Но главное, на мой взгляд, то, что неожиданно Кленский осознает свое собственное существование, как отмеченное способностью появляться и исчезать. При этом способность исчезать, *не быть*, предстает перед ним самим как объективная природа его собственного тела, увиденного со стороны. Во время встречи с двойником Кленский твердит: «Несовместимо с жизнью! Несовместимо с жизнью!» Именно с этого момента он потенциально становится главным героем фильма. Таким образом, он приобретает «фильмическое» существование в момент, когда обнаруживается хрупкость его существования как такового. Мы становимся свидетелями его попыток уцелеть, сохраниться, его исчезновения и появления из ада. Вся феноменологическая структура фильма, основанная на исчезновениях и появлениях, постепенно переходит в сюжетную плоскость. С момента, когда он видит мнимого себя со стороны, начинает рушиться его идентичность, identity. Сначала он меняет военную форму на штатскую, потом поток превращений нарастает все быстрей и быстрей. Генерала Кленского избивают дети (эпизод, симметричный избиению еврейского мальчика, когда Кленский останавливает детей и сталкивается с сыном), потом насилуют урки, превращая его в «бабу» и тем самым окончательно разделываясь с его половой идентичностью. Вся эта стремительная череда событий, в которой герой утрачивает сознание себя и своего места в мире, происходит так быстро, что, когда Кленский возвращается в дом, о случившемся говорится: «Все было как было, никто ничего не знал». Эти эпизоды как бы выпадают из памяти, подобно персидской сирени на «нашей улице».

Вернемся к феноменологической перспективе. Вещи даются нам в восприятии как поток следующих друг за другом образов, точек зрения,

окрашенных в субъективные тона. Из этих разнородных образов складывается некий «объективный», идеальный образ вещи. Он объективен в том смысле, что предстает как стабильный, не зависящий от условий нашего восприятия. Объективная реальность для нас, с точки зрения Гуссерля, существует как идеал, как некое единство, трансцендирующее разнообразие бомбардирующих нас впечатлений и образов. Если же образы не в состоянии сложиться в это идеальное единство, понимаемое нами как объективное существование, реальность как бы распадается, растворяется, не может состояться.

Впервые, как мне кажется, реальность, объективность существования Кленского подвергается сомнению, когда он видит своего двойника, когда он выступает в двух разных ипостасях (врача и пациента, Кленского и не-Кленского, оригинала и копии). В этот момент объективная реальность его существования обнаруживает способность к небытию, и дает трещину сама способность синтезировать точки зрения, множественные отражения одного и того же тела.

Далее этот распад идеального единства идет по нарастающей и предвосхищает финал фильма, когда о герое говорится, что он исчез, что его «не было ни среди арестованных, ни среди умерших». Я убежден, что этот финал не следует понимать как результат психологического надлома, как проявление глубокой психической травмы. Как если бы после случившегося Кленский уже не мог более оставаться в семье и на работе. Такого рода психологическая интерпретация мне кажется неверной главным образом потому, что фильм вообще избегает психологизма, психологической перспективы событий. Здесь нет ни малейшего признака гамлетизма. Самые невероятные события постоянно переводятся из психологической плоскости в плоскость предметную, в область бытовой, эксцентрической детали. Неслучайна, на мой взгляд, и профессия Кленского — нейрохирург, то есть человек, режущий мозг, а не вникающий в его содержание, в Субъективность с большой буквы.

Так вот, загадочное исчезновение Кленского в конце следует понимать именно как феноменологическое исчезновение. Герой больше не существует как тело, как объект, как предмет, если хотите. Было бы неправильным считать финальный эпизод на платформе поезда свидетельством деградации героя, его превращения в бомжа. В конце Кленский — это просто никто, не принадлежащий никакой реальности, в том числе и социальной. Это человек без статуса, это человек, который больше не существует, которого нет даже в пространственном смысле — он движется куда-то и зачем-то, не имея ни временной, ни пространственной «прописки». И это исчезновение героя начато столкновением с двойником и продолжено серией его метаморфоз.

Исчезновению предшествует один из ключевых эпизодов фильма — встреча с умирающим (исчезающим) Сталиным. Этот эпизод симметричен встрече с двойником. Та же скрытность, загадочность происходяще-

го, то же таимое в глубине экранного «фона» непонятное тело, вдруг выплывающее из своего «горизонта» в центр картины. Разница, однако, заключается в том, что если в первом случае Кленский узнает двойника, то во втором случае он, как это ни невероятно, сначала не узнает не только самого «отца народов», но и иного виновника происходящего с ним — Берию. Это неузнавание особенно важно в фильме, который строится как память. Важно, что Кленский не узнает Сталина, изображения которого буквально окружают его, множась как сталинские двойники на протяжении фильма. Сталин также утрачивает способность быть идеальным объектом некоего синтеза, сплавляющего его собственные образы воедино.

Структурно это неузнавание вписывается в общую стратегию фильма, в котором зрительская способность узнавать, вспоминать детали ушедшего быта постоянно корректируется неспособностью следить за сюжетом, понимать смысл происходящего. Иными словами, речь идет о все той же способности видеть вещи, но неспособности помещать их в причинно-следственные цепочки. Столкновение в конце фильма со Сталиным и Берией — это столкновение с ПРИЧИНОЙ всего происходящего. Нет сомнения в том, что вся интрига с двойником затеяна с безусловной подачи Лаврентия Павловича, если и не выдумана им с начала и до конца. Именно в непосредственном соприкосновении с ПРИЧИНОЙ Кленский обнаруживает свою слепоту.

Надо сказать несколько слов об этом тщательно выстроенном эпизоде, идущем вразрез с историческими свидетельствами о смерти вождя. Герман заставляет своего героя-нейрохирурга сосредоточиться в основном на животе Сталина и усиленно массировать его. Трудно сказать, каков медицинский смысл этого массажа. Единственно, чего добивается Кленский своими манипуляциями с животом вождя, — заставляет умирающего Сталина пукнуть. Известно, что Герман придавал этому пуканью особое значение и тщательно работал над фонограммой этого эпизода. Момент этот так важен, что Берия специально просит Кленского: «Нажми еще раз, пусть пёрнет» — и понуждает нейрохирурга к повторному массажу живота. Ничего иного Кленский не делает с больным, но этим массажем живота заслуживает поцелуй от Берии, который почему-то говорит ему: «Князь будешь».

Когда Берия спрашивает хирурга о последних словах агонизирующего Сталина, Кленский сообщает, что слова эти были: «Спаси меня!» Массаж, таким образом, оказывается странным ответным жестом на просьбу о спасении. И именно во время массажа Сталин умирает.

Смысл этой истории более прозрачен, чем может показаться. Считалось, будто некоторые особенно страшные грешники не могут умереть, испустив дух изо рта. Это касается, например, висельников, у которых веревка на шее не выпускает дух «через верх». Особенно тесно связано это поверье с Иудой, у которого дух не мог выйти через уста, предавшие

Христа, а потому в поисках иного пути из тела повесившегося злодея дух разорвал живот, вывалил наружу кишки и вышел из зада.

В эпизоде кончины Сталина Берия сначала почему-то просит Кленского разрезать умирающему верх головы: «Разрежь тут ему...» Когда нейрохирург наотрез отказывается, он примирительно просит: «Нажми еще раз, пусть пернет», тем самым соглашаясь открыть духу Сталина путь «через низ», как Иуде. Отсюда и показ испражнений, в которых вымарался вождь, и эпизод спора Берии с санитаркой: «Он грязный!» — «Он чистый!». При этом сами эти эпитеты следует, конечно, читать и метафорически.

Именно после того, как Кленский помогает духу Сталина (руки и живот которого он украдкой целует) отлететь через низ, и происходит окончательное крушение героя, его исчезновение в небытии.

Образ телесного низа отсылает нас к бахтинской карнавальности и перевернутому миру гротеска (у Рабле мотив циркуляции духа через верх и низ занимает, как мы знаем, важное место). Но в фильме Германа он приобретает совершенно особое значение, буквально переворачивая с ног на голову весь космос фильма. Прежде всего он обращает вспять отношения между причиной и следствием. Сталин — отец народов, звезда на небе, чье падение, по словам Берии, означает мировой катаклизм, оказывается не спасителем, а Иудой. Роль же спасителя приписывается Кленскому («Спаси меня», — повторяет Берия последнюю реплику Сталина и добавляет: «Как странно!»). Сказанное проясняет и смысл непонятной фразы: «Князь будешь». Какой князь? Света? Или тьмы?

Эта перверсия и реверсия сталинского тела бросает особый свет на мучения и метаморфозы Кленского — его побиение, содомизацию, предательство сына (который сам, как Иуда, отчаянно молит Бога, увидев «воскресшего» из мертвых отца) и странное, извращенное «спасение» Сталина. Всему этому придается очевидный «христологический» оттенок.

Было бы, однако, неправильным считать Кленского современным Христом и помещать фильм в некую христианскую перспективу, делать из него что-то вроде «Восхождения» Шепитько на сталинском материале или, не дай Бог, «Покаяние».

Метаморфоза Кленского в Христа совершенно невозможна. Это подчеркивается и тем, что в финальном эпизоде на платформе поезда Кленский пародирует чудо Иисуса, превратившего воду в вино. Он ставит стакан с вином себе на макушку и не дает ему расплескаться. Вместо преображения Кленский испытывает исчезновение, оставляя после себя не эсхатологическую уплотненность смыслов, но эсхатологическую пустоту — небытие. Несмотря на христологические намеки (правда, данные в извращенном, карнавальном виде), идеальный образ не складывается, стихия феноменального хаоса не преодолевается.

2000

ПЕРЕВОД И ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ

(Андре Базен и эстетика римейка)

В конце 1980-х годов я работал над книгой «Память Тиресия», посвященной интертекстуальности в кинематографе. В этой монографии я исходил из того, что в фильме существуют некие «темные» «непрочитываемые» моменты, которые для своего понимания нуждаются в особом виде расшифровки, не изнутри фильма и его структуры, но извне, с помощью привлечения каких-то иных текстов. Эти моменты я определял как моменты нарушенного мимесиса, но интенсивного семиозиса, то есть как особенно существенные для смыслообразования.

В данной статье я возвращаюсь к этим моментам, выпадающим из общей структуры фильма, и также пытаюсь прочитать их как моменты выхода за пределы текста, но радикально меняю взгляд на их сущность. Материал этой статьи — римейки, то есть переделки уже существующих фильмов, главным образом делавшиеся в США. Вернее, рассматриваться будут даже не столько римейки, сколько две статьи о них, написанные Андре Базеном в начале 1950-х. Римейк предполагает особый тип интертекстуальности: не отсылку к совершенно «чуждому» тексту, но отсылку к некоему оригиналу, напоминающему оригинал переводов. В процессе переноса на экран старой версии фильма, как заметил Базен, некоторые элементы оригинала переходят в новую версию почти без изменений, то есть сохраняют наибольшую миметическую верность первоисточнику, но именно они в силу ряда причин оказываются чужеродными элементами в теле римейка. Иными словами, как раз наиболее миметически прозрачные куски становятся, в отличие от интертекстуальной ситуации, очагами особого рода семиозиса. Смыслообразование было сконцентрировано именно в тех местах, которые поддерживали наиболее полную миметическую связь с иным текстом. Но самое главное, что открыл мне Базен, к творчеству которого я неожиданно для себя обратился, это темпоральное измерение связи между оригиналом и римейком. Связь между параллельными текстовыми рядами благодаря Базену смогла быть прочитанной как связь двух временных слоев. Это положение стало особенно важным для меня позднее, в контексте моего интереса к кайросу. В этой статье я также впервые обратился к феномену синефилии, которому уделил затем гораздо больше внимания в статье о кинотеории Сержа Данея.

Понятие перевода чаще всего относится к области словесных текстов. Изображения обыкновенно для перевода не предназначены. Вальтер Беньямин, завороженный любой формой текстовых транспозиций, говорил о *воспроизведении* и *переводе*. Между воспроизведением изоб-

ражений и переводом слов есть очевидное сходство. И то и другое является повторением. Но их стратегии противоположны.

Перевод участвует в естественном росте и эволюции языков. Он включен в непрекращающийся процесс становления (в том числе старения и умирания). Перевод часто считают спасением от неизбежного поглощения минувшим, он воскрешает умирающие тексты. Самые знаменитые и спорные переводческие проекты современности от Софокла и Гельдерлина до Библии Бубера-Розенцвайга являются утопическими попытками преодолеть течение времени, в первом случае — через шокирующую буквальность и этимологические фантазии, а во втором — с помощью мастерской имитации непосредственного присутствия пророческого голоса.

Стремясь к имитации присутствия, перевод в своих крайних проявлениях тяготеет к тому, чтобы «превратить» слова в изображения. Идеальный перевод преодолевает границы вербального ради достижения квазивизуальности. Воспроизводство чужого текста здесь всегда рискует превратиться в производство чего-то нового. Мэтью Арнольд, рассуждая в XIX веке о переводах Гомера, указывал, что главной целью переводчика является воссоздание того эмоционального воздействия, которое оказывал Гомер на своих слушателей: «...задача нашего переводчика — воспроизводить воздействие Гомера, но самая сильная эмоция неученого английского читателя никогда не сможет убедить его, *вос*произвел ли он это воздействие или произвел нечто иное»[1].

По мнению Беньямина, работа *воспроизведения* противоположна по своим устремлениям. Например, в *воспроизведении* кинематографического типа *оригиналом* являются живые актеры, чья материальность, чье непосредственное присутствие утрачиваются на экране. Эта утрата телесности и соответственно утрата присутствия выражается в потере *ауры*: «Ведь аура привязана к его [актера] "здесь и сейчас". У нее нет изображения (Denn die Aura ist an sein Hier und Jetzt gebunden. Es gibt kein Abbild von ihr)»[2]. Слово «Abbild», употребленное Беньямином, означает «отражение», «отображение». Иными словами, аура не может быть репрезентирована, скопирована. Таким образом, если перевод стремится к восстановлению присутствия, то воспроизведение выражает его утрату.

* * *

Не все теоретики согласны с меланхолической ностальгией Беньямина по утраченному присутствию в изображениях. Зигфрид Кракауэр говорил о восстановлении первичного облика (redemption) физической

---

[1] *Arnold M.* On Translating Homer. New York, 1983. P. 3.

[2] *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996. С. 39.

реальности в кино[1], то есть о восстановлении утраченной полноты ощущения физической реальности: «Кинематограф позволяет нам увидеть то, что мы не видели и, пожалуй, не могли видеть до его изобретения. Фильмы успешно помогают нам открывать материальный мир с его психофизическими соответствиями. Своими попытками постичь его через объектив киноаппарата мы буквально выводим этот мир из состояния небытия»[2]. Восстановление реальности является следствием некоего мессианского события[3], к разряду которых относится изобретение кинематографа. Кино удваивает действительность, превращая ее в «объект», если использовать терминологию Хайдеггера, кино «извлекает существующее из сокрытости и, соответственно, помогает существующему стать самим собой, то есть стать тем, чем оно является»[4]. Показательно само использование Кракауэром слова «восстановление», столь существенного для Беньямина и Бубера. Базен говорил об онтологической близости фильмов и реальности. Конечно, в глазах Кракауэра и Базена перенос физической реальности на пленку отражается на качестве репрезентации этой реальности, но совершенно особым, неоднозначным образом.

В данной работе речь пойдет о некоторых малоизвестных размышлениях Базена по поводу повторяемости в кино, своего рода кинематографическом переводе. В статье 1951 года «По поводу повторов» Базен утверждал, что связь между реальностью и кинематографической репрезентацией столь тесная, что сама утрата того, что Беньямин называл *аурой*, является как раз следствием отсутствия опосредованности в этих связях. Кино до такой степени приклеено к реальности, что оно уводится в прошлое вместе с самой реальностью: «...фильм также является психологически зависимым от собственной актуальности (psychologiquement

---

[1] В русском переводе говорится о «реабилитации» физической реальности. См.: Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974.

[2] Там же. С. 380.

[3] По всей видимости, киноэстетика Кракауэра испытала воздействие мессианизма Беньямина и Розенцвейга, который, в частности, описывал искупление, «восстановление» (Erlösung) как отмену времени. В этом мессианическом сознании будущее проживается так, как если бы оно уже состоялось. Розенцвейг объясняет: «Каждый момент может быть последним. Это и делает его вечным, и именно это делает его истоком будущего, как последовательности, каждый член которой предопределяется первым. То, что царство "среди вас", что оно наступает "сегодня", — это понятие будущего, превращающего момент в вечность» (*Rosenzweig F.* The Star of Redemption. Boston, 1964. P. 226). Анализ темпоральности у Розенцвейга дан в: *Mosès S.* System and Revelation. The Philosophy of Franz Rosenzweig. Detroit, 1992. P. 127—149. «Восстановление» реальности у Кракауэра — это преодоление «онтологически» присущего кино неприсутствия реальности, которая не дается нам здесь-и-сейчас, но как бы относится к прошлому. «Реабилитация» реальности — это превращение этой прошлой реальности в настоящую, преобразование момента прошлого в вечность будущего. Как указывал Розенцвейг, именно от прошлого будущее получает характеристику вечно длящегося.

[4] *Heidegger M.* Phenomenological Interpretation of Kant's Critique of Pure Reason. Bloomington, Indianapolis, 1997. P. 19.

tributaire de son actualité). Тысячи корней связывают его с настоящим, и они высыхают, когда проходит его время года»[1]. Связь некоторых элементов реальности, таких, например, как мода, с определенной эпохой создает парадоксальный режим кинематографического восприятия. Действие в фильмах дается нам и переживается нами как происходящее сейчас, в настоящее время, но некоторые «устаревшие» элементы «физической реальности» противоречат этому чувству настоящего: «Женщина, которую я соблазняю через посредство кинозвезды, не может быть одета в платье 1925 года, быть подстриженной под мальчика, я не могу украсть ее в "Испано-Суизе". Временной релятивизм кинематографической видимости является ее абсолютом (la relativité temporelle des apparences cinématographiques est leur absolu). Кинематографическое действие, по самой своей сути ощущаемое как происходящее сейчас, в отличие от реальности или сна, не может признать себя прошлым»[2].

В этой статье Базен исходит из того, что, переносясь на пленку, приметы эпохи не трансформируются, а как бы сохраняют все свойства оригинала, то есть вещей, погруженных в мир своего времени. Вещи своей эпохи создают неповторимость *ситуации*, в которую погружены герои и которая детерминирует их действия. Поэтому, хотя действия и отделяются зрителями от ситуации и переживаются нами, как происходящие «сейчас», в этом переживании есть доля фальши.

Между тем еще Беньямин справедливо указывал, что техническое воспроизведение «в любом случае обесценивает его [произведение] здесь и сейчас <...>, ничего похожего по уязвимости у природных предметов нет. Это его подлинность. Подлинность какой-либо вещи — это совокупность всего, что она способна нести в себе с момента возникновения, от своего материального возраста до исторической ценности. Поскольку первое составляет основу второго, то в репродукции, где материальный возраст становится неуловимым, поколебленной оказывается и историческая ценность»[3]. Поскольку в воспроизведении «историческая ценность» оказывается подорванной и исторический контекст утрачивает свое значение, то, как заметил Лео Берсани, ценность оригинала, уникального, невоспроизводимого предмета, оказывается коррозированной, ведь смысл этого оригинала будет непрерывно меняться с изменением исторического контекста[4].

Базен игнорирует эту дистанцированность исторического контекста в кино и соответственное ослабление «исторической ценности» материальных реалий. По его мнению, зрители реагируют на парадокс анахронизма по-разному. Первый тип реакции может быть назван «сине-

[1] Bazin A. A propos de reprises // Cahiers du cinéma. 1951. № 5. Sept. P. 54.
[2] Ibid. P. 55.
[3] *Беньямин В.* Указ. соч. С. 21—22.
[4] *Bersani L.* The Culture of Redemption. Cambridge, Mass., 1990. P. 57—58.

филическим». Он превращает отдельные фильмы в исторические фетиши и культивирует их музейную ценность. Для таких фильмов разрыв между моментом производства и моментом потребления имеет принципиальное значение. Привязанность к определенному времени, временная дистанция признаются синефилами за необходимое условие фетишистской тоски по утраченному, синефилической меланхолии. Синефилический ритуал связан с восстановлением *ауры* через проецирование на фильм «музейной ценности», через временное дистанцирование. Отсюда желание не просто оторвать момент просмотра от момента создания, но и всячески подчеркнуть невосстановимость прошлого — невозможность кракауэровского восстановления утраченной реальности. Вот почему столь непреодолимо желание придать фильму все атрибуты минувшего — «оригинальную музыку» в исполнении оркестра, тонированное изображение и т. д. При этом восстановление кажущейся подлинности есть лишь способ «музеефикации», максимального дистанцирования.

Базен воздает хвалу этому «благородному» синефилическому отношению, трансформирующему кино в почтенную область художественного производства, подобную живописи. Но существует и иное возможное отношение к той же проблеме. И это иное отношение вызывает у Базена глубокую тревогу. Это «римейк», повторное производство фильма по тому же сценарию, явление относительно новое для 1951 года и возникшее в «стране без киноклубов», как пишет Базен, — в Соединенных Штатах Америки. *Римейк* — это странный визуальный эквивалент перевода словесного текста. Это также попытка противостоять времени, возродить к жизни объект любви. По своей сути, однако, *римейк* противоположен всей практике синефилии. Если фетиш европейской синефилии целиком построен вокруг памяти и прошлого, то американский *римейк* отрицает прошлое. «Оригинал» этого перевода попросту уничтожается, а новая версия претендует на то, что она и есть оригинал, не имеющий предшественников.

Синефилия фетишизирует уровень означающих. *Римейк* как бы не замечает различия между фильмом (копией) и оригиналом (действительностью). Создатели *римейков* поправляют реальность, заменяют в ней устаревшие элементы на современные, они уничтожают в реальности все то, что может создать дистанцию между ней и зрителем, в том числе и географическое расстояние, например перенося действие из Европы в Америку. *Римейк* полностью подавляет память, он несет в себе абсолютную амнезию. В каком-то смысле он открывает возможность для параноидального, бесконечного умножения эрзацев, обнаруживающих отсутствие оригинала.

Различие между синефилическим фетишем и *римейком* напоминает различие между повторением и воспоминанием у Кьеркегора: «Повторение и воспоминание — это одно и то же движение, но только в раз-

ных направлениях, потому что то, что вспоминается, имело место и повторяется назад, в то время как подлинное повторение -- это воспоминание, направленное вперед. А потому повторение, если это возможно, делает человека счастливым, тогда как воспоминание делает его несчастным»[1].

Через полгода после статьи «По поводу повторов» Базен вернулся к той же теме в статье «Переделано в США». На сей раз он возвел генеалогию *римейков* к Средним векам, к практике переписывания рукописей. «Продюсер, который решает купить права на "Пепе Ле Моко" или "День начинается", чтобы сделать с них копию с помощью одного из своих переписчиков, ведет себя совершенно так же, как и переписчик Средних веков или фараон третьей династии»[2]. Базен замечает, что такое копирование отчасти основывается на копировании «источников, а не произведений» (la copie des sources et non pas des oeuvres).

Самое существенное следствие такого копирования — это технологический и стилевой эклектизм, связанный с переносом некоего *источника* в другую технологическую среду. Чтобы пояснить существо такого переноса, Базен ссылается на факты истории искусств, когда один и тот же текст был сначала «переведен» во фреску, второй раз — в масляную живопись на холсте, причем первый раз — в соответствии со средневековыми кодами репрезентации, а второй — по правилам линейной перспективы и *chiaroscuro*.

Такая практика переписывания вызывает в аудитории чувство относительности различных стилей и ослабляет связи между «кинописьмом» и эффектом присутствия. Особую роль во всем этом играет особая элита знатоков, одинаково хорошо чувствующая себя в разных стилях и эпохах и натренированная на оценку различных стилей. В результате некоторые фильмы приобретают известную независимость от настоящего времени и становятся «атемпоральными»: «Рождается временной эклектизм, который позволяет некоторым фильмам не стареть и придает им ту же вечность, которую завоевали для себя произведения традиционных искусств»[3].

Речь идет о поразительном изменении точки зрения. «Старение, более не допускающее смешения с нынешней реальностью (Le viellissement qui ne permet plus de confusion avec l'actualité réelle)», которое было столь важно для критика несколькими месяцами раньше, теперь трансцендируется эклектизмом, обеспечивающим фильмам «вечность, которую завоевали для себя произведения традиционных искусств». Тем самым радикально меняется и смысл *римейка*. *Римейк* утрачивает свою связь с темпоральностью, потому что эклектизм насылает на него атемпо-

[1] *Kierkegaard S.* Fear and Trembling. Repetition. Princeton, 1983. P. 131.
[2] *Bazin A.* Remade in Usa // Cahiers du cinéma. 1952. № 11. Avril. P. 54.
[3] Ibid. P. 56.

ральную благодать. Теперь главный смысл *римейка* заключен в географии. Базен прямо противоречит своим недавним утверждениям: «Старение не играет никакой случайной и необязательной роли в переделке оригинального фильма. "Пепе Ле Моко" еще не успел состариться, когда был сделан "Алжир", то же самое относится и к "День начинается", и к "Ворону"»[1]. Это означает, что *ремейк* не устраняет временной цезуры, но преодолевает лишь географическую пропасть, выражаемую в культурных различиях. Базен так объясняет потребность в *римейках*: фильм имеет высокий престиж и элитный успех за пределами США, но его коммерческий успех весьма ограничен: «...его по-настоящему оценивает лишь международная элита, в то время как основная масса зрителей воспитана на американском стиле»[2].

Во второй статье Базена все поставлено с ног на голову. В первой работе говорилось, что *римейк* не признает существования оригинала, источника, отрицает существование означающих как таковых. Теперь же *римейк* — это ностальгический опыт переноса оригинала, источника во всех его мельчайших деталях. В качестве примера Базен приводит слепое подражание некоторым деталям поведения актеров. Так, в «Пепе Ле Моко» Жюльена Дювивье персонаж Гастона Модо играет с бильбоке. В *римейке* этого фильма «Алжир», поставленном Джоном Кромвелем, тот же персонаж играет с тем же бильбоке, что и во французском оригинале. Такого рода прямые переносы Базен называет «гротескным плагиатом».

Возникает вопрос: в чем смысл столь скрупулезного сохранения этих мелких деталей, по видимости не имеющих значения? Очевидно, что такие повторы указывают на принципиально фетишистский характер *римейков*. Именно этот фетишизм сближает *римейки* с практикой синефилии. Для синефилии характерно подчеркивание значения некоторых моментов, которые можно назвать *моментами эксцесса*. В эти моменты укоренена память синефила; синефилы постоянно воспоминают о них, когда обсуждают любимые фильмы; знание этих моментов отличает посвященных от профанов, они являются источником особого наслаждения. Эти моменты, сохраненные в памяти, также являются моментами откровения. Мелкие «маньеризмы» актеров, вроде «бессмысленной» игры в бильбоке, не обслуживают повествования, существуют вне кодов и противоречат принципу нарративной экономии.

Эти «некодифицированные» элементы особенно бросаются в глаза потому, что они возникают на фоне в высшей степени кодифицированного повествования и условной техники актерской игры. Этот кодифицированный фон и выделяет «маньеризмы», придает им особое значение.

В непредсказуемых и, казалось бы, немотивированных жестах актер нарушает очертания своей роли и выявляет нечто глубоко личное.

---

[1] *Bazin A.* P. 56.

[2] Ibid. P. 57.

Пол Уиллемен так определяет значение такого рода жестов в игре Хамфри Богарта, Марлона Брандо или Жана Габена: «Переживание эксцесса требует специального физического ритуала, жеста <...>. Возможно, это также как-то связано со свидетельствованием (bearing witness): с нуждой заявить о том, что было пережито, с желанием привлечь внимание к тому, что было замечено "избранными", но прошло мимо внимания "рутинных" зрителей»[1]. Такие некодифицируемые жесты оказываются главными моментами синефилического фетишизма. Поскольку они существуют вне кодов и являются моментами чистого эксцесса, они не могут быть *переведены*, но лишь *воспроизведены, повторены*.

Важно понять, чем является эксцесс, столь существенный для функционирования синефилии и *римейков*. Жан-Люк Марион (иногда называющий его разрастанием — surcroît) феноменологически определяет эксцесс как несоответствие интуиции понятию. По мнению Мариона, с которым трудно не согласиться, мы живем в мире, перенасыщенном визуальностью, обрушивающейся на нас со всех сторон, затопляющей нас. Наше сознание реагирует на эту ситуацию, стремясь свести видимое к объектам, то есть к ограниченным и стабильным элементам. Марион пишет: «Объект учится хорошо себя вести, не уступать недифференцированному потоку видимого. Так он изображает (mime) стабильность, которую в нем отрицает всякое видимое (chaque visible), предоставленное самому себе. <...> Смотреть означает сопротивляться потоку видимого <...>, смотреть означает извлекать себя из неостановимого истечения неувиденного, желающего стать видимым»[2].

Но это значит, что интуиция всегда стремится свести восприятия к объектам, то есть урезать их, ограничить, подавить в них невидимое, стремящееся стать видимым, — иными словами, уничтожить *эксцесс*. Вот почему именно некодифицируемые элементы фильма являются носителями эксцесса, которые Марион называет «идолами», а я — «фетишами». Эти элементы в наименьшей степени способны стать объектами, вписаться в понятие. Именно поэтому они и не могут быть воспроизведены, но лишь повторены.

С такой точки зрения *римейк* функционирует на двух уровнях. Первый — это уровень повествования и смысла, он может быть относительно просто «переведен» в процессе создания *римейка*. Второй уровень непереводим и потому предполагает рабское воспроизведение моментов эксцесса. Это воспроизведение касается прежде всего элементов, относительно независимых от повествования, как бы автономных внутри фильма-оригинала. Именно поэтому в текст *римейка*, который в принципе может обладать относительной стилевой органичностью, постоянно

[1] *Willemen P.* Looks and Frictions. Bloomington; Indianapolis; London, 1994. P. 239.
[2] *Marion J.-L.* De Surcroît. Paris, 2001. P. 68.

вклиниваются чужеродные элементы, попросту автоматически перенесенные из источника.

Существует любопытная параллель этому эссе Базена о *римейках*, точнее, теме копирования оригинала в нумизматике. Обсуждение это было начато статьей Жоржа Батая «Академический конь», опубликованной в «Докюман» в апреле 1929 года. Внимание Батая привлекли галльские монеты IV века до н.э., которые были копиями греческих монет того времени. При копировании изображения лошадей галлы утрачивали ощущение органичности формы, характерной для этого, как выражается Батай, «совершенного», «академического» животного. Совершенство его формы превращало коня «в одно из наиболее полных выражений идеи, в той же мере, что и греческая философия и архитектура Акрополя»[1]. Галлы при установке на рабскую верность воспроизведения формы коня были не в состоянии сохранить ее единство, связанное с принципом соотнесения формы с идеей. Идеальная форма коня на греческой монете, несмотря на усилия копиистов, превращается у галлов в форму чудовища, в которой Батай видит гориллу и бегемота. Объясняется это, по мнению писателя, тем, что галльское сознание было наполнено элементами, которые «неизбежно парализовали идеалистическую концепцию греков — агрессивным уродством, порывами, связанными с видом крови или ужасами, дикими криками, то есть тем, что не имеет никакого смысла, никакой применимости...»[2]. Иными словами, кодифицированное, осмысленное, языковое при переносе из одной культуры в другую дезинтегрировалось, превращаясь в моменты эксцесса.

За два-три года до публикации Базена Андре Мальро напечатал свою влиятельную «Психологию искусства» (1949—1950), в которой на том же материале обсуждалось так называемое «ретроградное искусство» — по существу эквивалент *римейкам* в области пластических искусств. Мальро исследует варварские копии эллинистических монет, в частности статера Филиппа II Македонского (Ил. 11, 12). По мнению Мальро, такие копии в конце концов могли породить новый экспрессивный стиль или же выродиться в чистую дезинтеграцию формы, которая порождает так называемое «ретроградное искусство»: «... ретроградное искусство — это в действительности такое искусство, в котором унаследованные, но лишенные своего первоначального значения формы более ощутимы, чем те новые формы, которые в нем создаются»[3].

Утрата смысла, характерная для ретроградных копий, — это результат прямого переноса элементов оригинала, оторванных от совокупности целостного образа. Так, например, выступы губ Гермеса на македон-

[1] *Bataille G.* Oeuvres complètes. Paris, 1970. Vol. 1. P.160—161.
[2] Ibid. P. 161.
[3] *Malraux A.* The Voices of Silence. Princeton, 1978. P. 132.

ском статере в копиях вырождаются в чисто геометрический дизайн отдельных металлических капель (Ил. 13, 14, 15, 16, 17). Странную метаморфозу претерпевает и конь (Ил. 18, 19, 20). В результате такого переноса общий смысл изображения, как и смысл отдельных деталей, утрачивается. Капли металла на кельтских монетах странным образом похожи на фетишистски воспроизведенные жесты актеров в *римейках*. На поверхностном уровне они сохраняют сходство с оригиналом, но в то же самое время, выпадая из общего стилистического контура фильма, разлагают его общий смысл.

Каким же образом эти элементы функционируют в *римейках*? Базен иллюстрирует их функцию на примере римейка «М» Фрица Ланга, сделанного Джозефом Лоузи. Фильм переносит действие из Берлина в Лос-Анджелес, но сохраняет общую структуру оригинала и воспроизводит основные его эпизоды. Подчиняясь, однако, императиву модернизации, Лоузи решил изменить общий стиль фильма на более современный, а именно стиль неореализма. Между тем буквальное воспроизведение некоторых фетишизированных изображений оригинала протаскивает в фильм нежелательные стилистические черты оригинала: «...требования римейка вынуждают его к абсурдным возвращениям к экспрессионизму, ложно-немецкому стилю декораций и съемок, совершенно несовместимых с неореализмом»[1].

Очевидно, что здесь Базен опровергает собственное утверждение о чисто географическом, принципиально атемпоральном характере *римейков*. Наблюдение Базена еще раз подтверждает, что *римейки* зависят от культуры синефилии. Выбор особых фетишистских моментов, механически переносимых в новую версию, является результатом синефилического подхода к фильму, взгляда посвященного. По существу, этот взгляд придает *римейку* те же черты эклектизма и атемпоральности, которыми восхищается элита в шедеврах. Но в случае *римейков* этот эклектизм является первым признаком дезинтеграции целостности текста.

Важно отметить, что эти привилегированные моменты фетишистского воспроизведения претерпевают в данном случае глубокие изменения. То, что раньше было заметно лишь натренированному взгляду эксперта, становится заметным широкой публике. В фильме-оригинале моменты эксцесса были едва видны на фоне относительной стилевой однородности всего произведения. Удовольствие от созерцания таких моментов обеспечивалось достаточно высоким уровнем экспертизы. В *римейке* фон претерпел изменение и теперь обнаруживает несоответствие между общим стилем фильма и осколками старого стиля, неотделимого от моментов эксцесса.

Зритель *римейка* не нуждается в специальной экспертизе, чтобы видеть, например, за игрой с бильбоке в «Пепе Ле Моко» игру с долларом

[1] *Malraux A.* The Voices of Silence. Princeton. P. 58.

Джорджа Рафта в «Лице со шрамом». Удовольствие от чтения двойной кодификации — американского черного фильма и его изощренного французского аналога — больше не имеет места. Скандал, связанный с *римейками*, состоит в том, что последние делают видимыми для взгляда простака те тайные моменты, которые раньше были доступны только посвященным. *Римейк* покушается на всю систему элитного восприятия, потому что делает видимым невидимое.

Тот же процесс может быть описан в терминах изменения отношений между фигурой и фоном. Элемент фона становится фигурой, но фигурой чрезвычайно амбивалентной, лишенной внятного значения или, если использовать выражение Жоржа Диди-Юбермана, наделенной «истерическим значением»[1].

Такого рода трансформации всегда болезненны.

Синефилия укоренена в прошлом, в коллективной памяти. Главный ее ритуал состоит в обмене воспоминаниями. *Римейк* атакует память, превращая воспоминания в повторения (если вспомнить определение Кьеркегора). Ключевые моменты воспоминаний агрессивно воспроизводятся и становятся доступны всем[2].

Странным образом *римейк* действует подобно психоанализу. Психоанализ в практике трансфера активирует скрытые воспоминания детства. Базен смутно, почти бессознательно ощущает связь между *римейками* и психоанализом. Он неожиданно кончает анализ фильма Лоузи длинной филиппикой против психоанализа, засоряющего американские фильмы: «Вторжение психоанализа завершает процесс дезинтеграции фильма, начатый американизацией деталей»[3]. Наличие психоанализа в сюжете становится признаком американизации, поскольку «психоаналитическое объяснение становится в той же степени обязательным в Голливуде, что и параграфы кодекса Хейса-Джонстона»[4].

Почему же психоанализ становится признаком окончательного вырождения Голливуда в той же мере, что и *римейки*? Базен называет две причины. Первая — это «отрицание человеческой тайны, связанной с преступлением», определяемое Базеном как «фобия психологической тайны». Эта фобия сводит любое преступление к травме, испытанной в детстве. Вторая причина — это тенденция «рассматривать любые криминальные и — шире — асоциальные инстинкты в качестве патологических. Чем более привлекательным и по видимости нормальным будет преступник,

---

[1] *Didi-Huberman G.* Fra Angelico. Dissemblance et figuration. Paris, 1995. P. 63.

[2] Коллективная память в каком-то смысле заменяет собой исторический контекст вещи. Ее основная роль, как показал Морис Хальбвакс, — поддержание единства некоего сообщества и отделение посвященных от невключенных. Хальбвакс показал также, что сама живость и полнота наших воспоминаний во многом обусловлена обменом с иными свидетелями, чьи воспоминания «восстанавливают наши собственные и в то же время инкорпорируются в них» (*Halbwachs M.* La mémoire collective. Paris, 1997. P. 55).

[3] *Bazin A.* Remade in Usa. P. 58.

[4] Ibid.

тем сильнее необходимость утверждать наличие некоего скрытого порока (félure cachée)»[1].

Эта идея «скрытого порока» как будто противоречит идее «фобии тайны», так как вводит тайну в сюжет. Но тайна эта никогда не бывает скрытой от нас до конца. В каком-то смысле этот «порок» похож на странный маньеризм в поведении персонажа. Он связан с моментом трансгрессии, нарушением нормы. Бильбоке Гастона Модо относится к тому же разряду вещей, что и некодифицируемые странности поведения, такие как иррациональная реакция убийцы в фильме Ланга на невинную мелодию. Варварский психоанализ в американских фильмах, однако, делает эту мелкую странность, этот секрет, лежащий на поверхности, невероятно раздутым, он вовсю выставляет его напоказ. Он подвергает тайну такому же усилению и раздуванию, как *римейк*, выставляющий на всеобщее обозрение скрытые моменты синефилического удовольствия.

В 1932 году Эрнст Крис опубликовал замечательное исследование творчества безумного австрийского скульптора XVIII века Франца Ксавера Мессершмидта, создавшего серию странных, искаженных гримасами автопортретов. Натуралистическое сходство этих произведений с оригиналом в некоторых зонах было нарушено сильными искажениями черт (например, очертаний губ, почти как в копиях изображения Гермеса с македонских статеров) (Ил. 21, 22, 23, 24, 25). Крис был особенно заинтригован этим совмещением искаженных и относительно не искаженных зон, которые он называл «не подверженные конфликту сферы эго (conflict-free spheres of the ego)». Зоны искажений были определены Крисом как зоны «приватного смысла (private meaning)»: «Не следует ли полагать, что приватные или "тайные" смыслы закреплены за всеми или многими элементами работы художника, и особенно — за теми формальными элементами, по отношению к которым он каким-либо образом выражает пристрастие»[2]?

Тайные значения закреплены за элементами, подвергающимися наибольшей деформации. В случае *римейка* ситуация парадоксально инвертирована. Тайное значение закреплено за элементами, которые не подверглись деформации, но сохранились нетронутыми. Эти нетронутые элементы воспроизведения являются носителями приватного смысла, в определенном отношении оказываясь в зоне священного иммунитета. То же самое относится и к варварским копиям античных монет. «Порок» прямо связан с этими ненарушенными элементами.

Тайные значения связаны с моментами, которые можно назвать *моментами сходства*, чистого воспроизведения. Паскаль как-то заметил:

---

[1] *Bazin A.* Remade in Usa. P. 58.

[2] *Kris E.* Psychoanalytic Explorations in Art. New York, 1964. P. 148. Крис указывает, что «нормальные» художники, в отличие от «психотиков», склонны укоренять скрытое значение во всей структуре произведения, а не в отдельной его части.

«Какое тщеславие заключается в том, что живопись вызывает восхищение сходством с вещами, чьи оригиналы отнюдь не вызывают восхищения»[1]. Иными словами, в живописи вызывает восхищение не столько *сходство с оригиналом*, сколько само по себе *сходство как таковое*. Жан-Люк Марион в своем комментарии к этому фрагменту Паскаля заметил, что сходство здесь делает копию более значимой, нежели оригинал, само по себе сходство начинает излучать блеск, затмевающий ничтожность оригинала: «Сходство оказывается настолько больше, чем оригинал, что оно выводит его из видимости. Восхищение таким образом концентрируется на сходстве именно потому, что оно больше ни на что не похоже, но фокусирует в себе всю славу, которой оно лишает все остальное, оно одно входит в область чистой кажимости (la pure semblance). Одно только сходство кажется — являет себя, сверкает, сияет. Феноменально оно становится оригиналом»[2].

Анализ Мариона относится к живописи, но может быть без труда приложен и к раннему кинематографу, когда само по себе сходство движущихся фотографий с элементами физического мира могло вызывать восхищение и затмевать собой оригинал. Но, как мне представляется, феноменология видимости и сходства, как ее разрабатывает Марион, может быть применена и к *римейкам*. Это становится возможным именно тогда, когда речь идет об эксцессе, о фетишизме чистой воспроизводимости, о моментах, в которых сходство фетишизируется. Именно эти моменты в конце концов являются прямыми наследниками раннего кино.

Точно так же, как у Мариона сходство, становящееся «идолом» и «феноменом», действительно обозначает *несходство*, потому что в нем фиксируется излишек, «разрастание» копии по отношению к оригиналу, точно так же и в *римейках* моменты сходства оказываются носителями скрытого различия — порока, трещины — *fêlure*.

Между прочим, само по себе понятие *скрытого порока* было придумано не в Америке, но во Франции, его автором был не кто иной, как Эмиль Золя. Понятие это имело принципиальное значение для замысла «Ругон-Маккаров», особенно для «Человека-зверя», инсценированного Жаном Ренуаром. Золя сформулировал идею некоего непреодолимого, фатального врожденного порока, трещины, надрыва, надлома — «la fêlure héréditaire». Жиль Делёз так определил связь между этим пороком и наследственностью: «Наследственность — это не то, что проникает в надлом (fêlure), она и есть надлом: невидимые разрыв, дыра. <...> Инстинкт ищет через надлом тот объект, который ему подходит в данных исторических и социальных обстоятельствах того образа жизни, который он ведет: вино, деньги, власть, женщина... <...> Встреча вызывает резонанс надлома. <...> Именно ради этого объекта инстинкт осуществляет глубинное соединение с этим надломом»[3].

---

[1] *Pascal.* Pensées // Pascal. Oeuvres complètes. Paris, 1963. P. 504.

[2] *Marion J.-L.* De Surcroît. P. 70.

[3] *Deleuze G.* Logique du sens. Paris, 1969. P. 424—426.

Само понятие тайного значения, как и понятие тайного порока, предполагает идею сходства, совпадения с объектом. Удивительным образом понятие «надлома», как его сформулировал Делёз, резонирует с идеей *римейка*, изначально отмеченной «наследственным пороком», знаками синефилической наследственности.

Эти «надломы» кристаллизуются в особые синефилические моменты, в фетишизируемые «тайные» жесты и «объекты». Именно встреча с такими «объектами» и вызывает резонанс *синефилического надлома*. *Римейк* в конце концов функционирует как психоаналитическая аллегория синефилии. И одного этого достаточно, чтобы подвергнуть его вытеснению. Нельзя исключить того, что, когда Базен говорит о «чудовищной абсурдности» *ремейка*, он обнаруживает свой собственный тайный порок.

В заключение я выскажу несколько общих положений, ни в коей мере не претендующих на глобальные теоретические обобщения.

Первое. Визуальные транспозиции (я бы предпочел не говорить о «переводах») функционируют в сложной структуре соперничающих между собой маршрутов культурной памяти. *Римейк*, будучи «низким» жанром визуальной транспозиции, читается на фоне практики синефилии. Его значение производится не столько прямым переносом «оригинального» текста, сколько особыми практиками чтения, предполагающими, например, обнаружение тайн синефилической инициированности как некоего порока, надлома.

Второе. Транспозиции не однородны. Они, как, впрочем, и любой текст, являются мозаиками разнородных фрагментов. Некоторые из этих фрагментов характеризуются большей, а некоторые меньшей степенью «присутствия». Некоторые фрагменты в высшей степени кодифицированы, некоторые — нет, а есть и такие, которые выполняют роль крохотных фетишей, рассеянных в пространстве повествования и бросающих вызов пониманию.

Все визуальные «переводы» — это поля, усеянные следами, реликвиями и маньеризмами. Эти элементы рассеяны в повествовании, которое в общих чертах поддается переносу в иное время и иную культурную среду. Некодифицированные фрагменты являются очагами противоречий, внутри «переводов» они являются зонами воспроизведения, повторения, сходства. В значительной степени эти фрагменты миметического сходства отрицают кодифицированные слои повествования, дезинтегрируя его в точках эксцесса. Именно эти «точки», эти «моменты» — наиболее плодотворные очаги смысла, возникающего в режиме «разрастания» бессмыслицы, в режиме эксцесса. Они, по моему убеждению, должны быть зонами повышенного внимания критики и киноведения.

1997

СИНЕФИЛИЯ КАК ЭСТЕТИКА

(Заметки читателя книги Сержа Данея «Упражнение пошло на пользу, сударь»)

Осенью 2000 года мне позвонил из Парижа теоретик кино Реймон Беллур и попросил меня написать статью о Серже Данее для журнала «Трафик», который основал Даней, для номера, посвященного памяти его основателя. Я знал Данея много лет, любил его и восхищался его статьями; естественно, я согласился. Речь для меня в данном случае шла о чем-то большем, чем просто добавление штриха в общую книгу памяти. Даней и его писания были для меня важным источником собственных размышлений о кино, главным образом об отчуждении кино от зрителя, о превращении его в чистый источник развлечений, позволяющий на пару часов выйти из мира окружающей скуки и безразличия. Даней был особенно чувствителен к утрате синефилического, заинтересованного, влюбленного отношения к кино. Утрата эта делала саму профессию кинокритика, по его мнению, бессмысленной, так как обращение к скучающему и равнодушному зрителю казалось Данею, как критику, принципиально невозможным. Кризис кино переживался им прежде всего как кризис критики.

Синефилия, когда-то представлявшаяся мне маргинальным явлением (я сам никогда не был синефилом), с какого-то момента начала интересовать меня как такой режим восприятия кино, когда оно переживается как некий экзистенциальный опыт. Этот режим переживания фильма привлек мое внимание и в работе о переводимости изображений и отчасти в статье «Критический момент». Даней был в моих глазах идеальным воплощением синефилической позиции.

Особенно заинтересовало меня использованное Сержем понятие «биосинефилия», в котором кино выступает и как часть биографии, и как своего рода биологический феномен, связанный с «биосом» — жизнью. В статье «Критический момент» я постарался развить некоторые мысли о переживании жизни и смерти в кино и о связи этого переживания с кинематографической формой. Понятие «биосинефилия», вероятно, связано с предложенным Мишелем Фуко понятием «биополитика», то есть такая политика, в которой выживание обеспечивается правом на убийство. Размышляя о связях между политикой и биологией, Фуко заметил, что начиная с XVII века биополитика была направлена на тело как машину, на дрессировку этого тела, обеспечивающую его интеграцию «в эффективные и экономические системы контроля»[1]*. Даней много писал о такого*

[1] *Foucault M.* La volonté de savoir. Paris, 1976. P. 183. См. также русское издание: *Фуко М.* Воля к знанию // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М.: Касталь, 1996. (*Прим. ред.*)

рода кинематографе, который создает своего рода автоматизированно-дисциплинарный тип восприятия, воплощенный для него в фигуре «туриста». Собственно кризис кино и кинокритики был для него своего рода субпродуктом биополитики, которой он противопоставлял свою «биосинефилию». В этой статье я попытался развить некоторые интуиции Данея и придать им более систематический характер, подчеркнув те стороны его мысли, которые особенно интересовали меня лично.

Синефилия для Сержа Данея — не просто важный этап его жизни, и даже не отношение к кино. Это — единственная возможность полноценного кинематографического опыта.

Чем отличается точка зрения синефила от точки зрения традиционного критика или обыкновенного зрителя? Критик дистанцирован по отношению к фильму. Его точка зрения — это точка зрения субъекта, отделенного от объекта, противостоящего ему, субъекта, о котором столько писали «Кайе дю синема» структуралистского периода. Реакция «обычного зрителя», наоборот, всецело программируется фильмом и не предполагает критического дистанцирования. Синефил вписан в зрелище, как в некую среду обитания, и является его частью. Он настолько растворен в зрелище, что оно становится частью его самого. Синефилия — это идеально нарциссический опыт: «Темный зал — это, пожалуй, место, где нам, в невинности нашей, грезилось, что все одинаковы. <...> Мы приходили сюда ради того, чтобы в равной степени открывать и другого и себя. Тут, скорее, была какая-то смесь, "я", становящееся другим (un mixte, un soi qui s'altère)»[1].

Кинематограф для Данея — не столько пространство, сколько место. И хотя он пишет о том, что его положение по отношению к фильму «напротив него и внутри него (en face de lui et l'intérieur de lui)» (32), быть «напротив» означает проецировать себя «в форме быстрого взгляда (sous forme de regard vif)» «внутрь него». Даней вспоминает о Шерлоке-Китоне, который входил внутрь изображения. Кино для него — «обитаемо» (101), оно не какое-то «особое окно (la fenêtre priviligié)» (101) в мир, но «место на земле» (101), к которому приложимо экологическое мышление.

Если кино — это исследование места, то оно больше не предполагает ясной, локализуемой точки зрения. Проблематика точки зрения, столь фундаментальная для киноведения структуралистского периода, представляется Данею заведомо ложной. Точке зрения (point-de-vue) он противопоставляет то, что он называет «общим погружением (bain généralisé)», а локализации зрителя в пространстве кинематографа — фантазию «прозрачного зрителя» (spectateur transparent). «Стать незаметным = обрести невидимое тело» (70), — пишет он.

---

[1] *Daney S.* L'exercice a été profitable, Monsieur. Paris, 1993. Далее при цитировании этой книги указание на страницу дается в скобках в тексте.

Синефилический опыт несомненно тяготеет к феноменологии как способу описания. Опыт кинематографа начинает определяться через понятие Umwelt (окружающий мир), или, если использовать термин Миньковского, *ambiance* (окружение, среда). Миньковский пишет о том, что реальность, как выражение неизменной объективности внешнего мира, строится на «прочных и неизменных предметах, составляющих основу этого мира»[1]. В отличие от *реальности*, «среда обволакивает и проникает внутрь, "соприкасается" очень тесно. Здесь нет четкого разделения на объективное и субъективное, равно как и на внешнее и внутреннее. Из-за того, что она тесно "соприкасается", она не знает восприятия расстояния. Об этом, со своей стороны, свидетельствует термин "контакт". Она относится к сфере жизненного опыта и динамики. Она окружает, "погружает в себя" (ambiance), обнимает и при случае может приютить или травмировать; ей неведомо, что находится впереди, что — сзади, что — сбоку».

Пространство со времен Канта принадлежит к категории познаваемых интуиций, обладающих некими стабильными свойствами — экстенсивностью, однородностью. Оно описывается через три основных *измерения*. Место связано с личным опытом человека. Измерения здесь заменены на *направления*, и выстраиваются они относительно тела. Как замечал Гуссерль, феноменологический мир основывается на оппозиции «здесь» (hic) и «там» (illic). Мое тело находится «здесь», и вокруг него строится *место*, оно, как пишет Гуссерль, является центральным телом (Zentralkörper) моего мира. И хотя каждый человек живет в своем собственном «здесь» и подобен монаде, отделенной от других непроходимой пропастью, каждый индивид может поместить свое тело «там», туда, где находится другой, и синестезически как бы стать другим. Гуссерль пишет: «Но поскольку иное по отношению ко мне тело находится *"там"*, благодаря ассоциации образует пару с моим телом, находящимся *"здесь"*, и как данное в восприятии становится ядром аппрезентации, ядром восприятия мной некого соприсутствующего *ego*, постольку последнее в полном соответствии со смыслообразующим ходом ассоциации с необходимостью должно быть аппрезентировано, как соприсутствующее в настоящий момент *ego* в модусе *"там"* (*как если бы я был там*)»[2]. Гуссерль дает ключ к пониманию того, что описывал Даней: «Мы приходили сюда ради того, чтобы в равной степени открывать и другого и себя. Тут, скорее, была какая-то смесь, *"я"*, становящееся другим».

Опыт кинематографа в конечном счете оказывается опытом переноса из моего *hic* в *illic* фильма, это опыт переживания чужого места как

---

[1] *Minkowski E.* Traité de psychopathologie. Paris, 1999. P. 119.

[2] *Гуссерль Э.* Логические исследования. Картезианские размышления и другие сочинения. М.; Минск, 2000. С. 472.

своего, а своего как чужого, предполагающий развитость синестезического чувства. Отсюда понимание зрительского опыта как опыта пассивности, переживания места, которое впечатывает в зрителя свою конфигурацию. Отсюда же и характерные описания вчувствования (*Einfühling*), особого типа идентификации, строящейся по феноменологической, а не по психоаналитической модели: «...эти прокаженные из "Индийской гробницы", которые тоже идут ко мне, и движение актрисы, которое я воспринимаю как свое собственное: не стоять, прижавшись спиной к стене, застыв в столбняке, а устремиться вперед быстрее, чем они, сбоку от них, в их сторону, в сторону другого выхода (se précipiter plus vite qu'eux, latéralement à eux, vers eux, vers une autre issue)» (33).

Поскольку, в отличие от пространства физической реальности, *место* подвижно, Серж с недоверием относится к неподвижному изображению, которое идентифицируется им с влечением к смерти. Войти в мир кино, как в мир другого, с помощью гуссерлевского «как если бы я был там» означает вписаться в динамику *места*. Даней пишет: «"Конечное" изображение (l'image "terminal") —это означаемое, потребовавшее то, что ему причитается, это окаменевшее движение, это поза, это изображение без "другого" (другого изображения, внекадрового), может быть, — в этом смысле — это благоговейное изображение (une image pieuse)» (39). Зато там, где возникает движение, например в случае трэвеллинга, открывается возможность «ассоциативной сцепки с моим телом (un accouplement associatif avec mon corps)». Поэтому трэвеллинг, по существу, выполняет функцию персонажа. Серж пишет о персонаже в кино: «Личность персонажа — это внутреннее пространство реверберации (per-sonare), маска, которая сильнее остальных» (172). Он пишет об антропоморфизме кино, в котором любая форма движения антропоморфна: «...мы делаем из изображения эквивалент персонажей» (40). Отсюда же и важная для Сержа метафора танца, определяемого Пьером Лежандром как «страсть быть другим (la passion d'être un autre)».

Поскольку кино — это прежде всего место, в котором реализуется движение, и понимание кино основывается на синестезическом переживании опыта этого динамического места, оно гораздо ближе спорту или туризму, чем живописи или литературе. Когда как-то во время встречи с Сержем в Москве мы долго бродили по городу, он поражал меня непрекращающейся рефлексией по поводу городской среды как именно среды динамического обитания. При этом он легко переходил от наблюдений над «просторами» Москвы к рассуждениям о «густо населенных» пустынях вестернов Джона Форда, которые, очевидно, ассоциировались у него с московскими проспектами. Между «местом» кино и «местом» его прогулок не было принципиальной разницы. Некоторые излюбленные фильмы Сержа особенно органично соответствовали такому опыту восприятия кинемато-

графа, например «Стромболи» и «Путешествие в Италию» Росселлини, где героиня Ингрид Бергман «вписывает в себя» опыт чужого места.

Два момента, вытекающие из такой позиции, как мне кажется, особенно тревожили Данея. Во-первых, это практически ничем не сдерживаемая возможность манипулирования зрительским сознанием такого типа. Во-вторых, это проблема критического письма, предполагаемого такой позицией. Оба эти момента взаимосвязаны.

Поскольку этот феноменологический режим пластического копирования фильма как *места* предполагает идеальную чуткость и податливость и принципиально отрицает критическое дистанцирование, то зритель легко становится объектом манипулирования. К тому же отсутствие критической позиции, растворение внутри киномира, конечно, плохо согласуется с ремеслом критика. В обоих случаях противоядие виделось Сержу не в преодолении, но в культивировании синефилической позиции.

Манипулирование — это подчинение моего *ego* чужому, это не переживание другого, «как если бы я был им», но самоощущение, «как если бы на *моем* месте был *другой*». Речь идет, по существу, об экспроприации моего *hic* чужим *illic*. Эта агрессия чужого выражается, например, в распространении рекламы, чья цель — заставить меня сделать *моим* чужой вкус. Чаще всего Даней пишет об этом распространении *чужого* в терминах запрограммированного, стандартизированного удовольствия (plaisir programmé, standartisé), насаждаемого коммерцией любого рода, в том числе и коммерческим кино. Но, пожалуй, наиболее ясно Даней описал это явление на примере туризма. Туризм — это поездка в место, в котором тело зрителя перестает быть центральным телом (Zentralkörper) *моего* мира. Место это как бы отбирается у меня и становится необратимо чужим местом, которое стремится подчинить «меня» себе. Джорджо Агамбен описал это явление как исчезновение личного опыта в туризме: «Оказавшись перед лицом величайших чудес света (например, Львиный двор в Альгамбре), подавляющее большинство наших современников отказываются от того, чтобы испытать их на собственном опыте: они предпочитают передоверить их фотоаппарату»[1]. Агамбен сопоставляет туризм с современной наукой, где опыт отделяется от человека и переносится в безличную сферу научного инструментария, передоверяется аппаратам. Кино в каком-то смысле подобно туризму, поскольку отбирает личный опыт у человека, передоверяя его технологии и *другим*.

У Данея это отчуждение туристического места происходит с помощью *мифа*. Миф — это *безличное*, тавтологическое сознание. «Зов мифа ясен. Стадия первая, по Риглю: приукрасить природу. Человек как таковой — уже не в сердце кино, если же он туда проникает, то только как то,

[1] *Agamben G.* Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et l'origine de l'histoire. Paris, 1989. P. 21.

что "противостоит" и "сливается" с природой (bigger than life). Фундаментальный вопрос *размера*» (94).

Миф никому не принадлежит, он не имеет истока, который теряется в повторениях. Миф не антропоморфен потому, что имеет дело не с человеком, но с *героем*. Герои — не люди, это места, которые стремятся завладеть зрителем и актером. Отсюда утверждение, что «место (роль) предшествует телу (актеру, персонажу), которое является, чтобы занять его» (114), что персонаж овладевает актером как чужой. Особенно агрессивны американские герои-мифологемы «от Зорро до Рембо», эти «неуничтожимые фигуры», которые «возвращаются, самовоспроизводятся, превращаются в серийные» (131). *Миф, герой* у Данея — всегда воплощения агрессивного героя: «Мы беспрестанно говорим: наши мифы! Но мы не замечаем, что наши *современные* мифы уже существуют. <...> Другой — это миф "современного" (послевоенного) кино. Другой, в той мере, в какой его место даже определено *отсутствием* в историях, которые мы сами себе рассказываем (L'autre en tant que sa place est assigné *même par absence* dans les histoires que nous racontons à nous-mêmes)» (113). В конечном счете точка зрения вписывается в широко понятую мифологическую структуру потому, что она обозначает место отсутствия, место другого, которое тебе предлагают занять[1].

Миф проникает в кино через голливудскую модель и главным образом связан с фигурой продюсера и сценарием. Продюсер по определению противостоит единичности, он жрец мифологического повторения[2]: «Он не производит фильм, он производит заранее все варианты и продолжения, он производит желание вернуться, чтобы посмотреть что-то сходное <...> Производить — это воспроизводить...» (128).

Между сценарием и мифом есть, конечно, разница. Миф движется назад (recule), а сценарий — вперед (avance). Серж даже относит миф и сценарий к различным мирам. Но главное в сценарии то, что он строится на повторении и всецело принадлежит области «запрограммированного удовольствия». «Это и есть сценарий: сознательная игра на известных пружинах (jouer consciemment sur des ressorts connus)» (130).

Кинематограф мифа, продюсера, сценария и героя принципиально противостоит сфере синефилии, которая культивирует актера и режис-

---

[1] Пьер Лежандр, на которого часто ссылается Даней, считает, что место отсутствия в культуре обозначается как *искусственная персона* (*effigie*): «Поначалу effigie создается, чтобы обозначить пустое место, место богов и предков; таким образом, она прежде всего — указание на незримое, отсылка. Она, собственно говоря, — печать, впечатывающая значимую фигуру (incrustant la figure signifiante); лучше того: она занимает место куклы-марионетки» (*Legendre P.* La passion d'être un autre. Etude pour la danse. Paris, 1978. P. 233). Герой мифа, персонаж сценария играют роль таких *effigies*, которые позволяют, по мнению Лежандра, вписаться в юридический и религиозный дискурс.

[2] Идеальным мифологом кино является составитель программ, «герой кинематографа мифа» (129). Продюсер — сниженный его вариант в области производства фильмов.

сера, а сценарию и мифу противопоставляет *историю*, в центре которой находится не герой, но *человек*: «Есть три мира: мир сценария, мир истории и мир мифа. Моя синефилия заключалась в том, чтобы удовольствоваться второй ступенью ракеты. Мне нравятся две ситуации: камера в центре поля зрения, ждущая, чтобы персонажи прошли, как бы случайно, перед ней: "Цветочки Св. Франциска", "Управляющий Сансё"; или же пустое место и волшебник, который разворачивает перед нами мир солдатиков из людского олова, заселяет пространство, намечает законы, всё приводит в порядок и уходит: "Клоуны", "Время развлечений"» (127).

Закон повторений тут уступает место алеаторике, случайности, джазовой импровизации. «История сама изобретает способы танца. Танца со случайным, с непредсказуемым...» (131) — пишет он.

Импровизационность истории позволяет преодолеть то, что Вальтер Беньямин называл «бедствием мифа (die Not des Mythos)». Беньямин буквально предвосхищал ход мысли Данея, утверждая, что волшебная сказка была изобретена человеком для сдерживания угнетающего влияния мифа: «Волшебная сказка показывает нам, какие первые меры принимал человек, чтобы развеять мифический кошмар. Благодаря персонажу простачка, она сообщает, как человечество обороняется от мифа, "прикидываясь дурачком" (dumm stellt); благодаря персонажу младшего брата, она указывает нам, что шансы человека возрастают по мере того, как происходит отдаление от мифологического протовремени (mythischen Urzeit); благодаря персонажу, который отправился на опасные приключения, она учит нас тому, что вещи, страшащие нас, могут выдать свою тайну (durchschaubar sind)...»[1]

Но главная функция сказки — это расколдовывание природы, ее освобождение от мифической неприступности и превращение последней в сферу свободы. И характерно, конечно, что это расколдовывание мифа связывается с образом ребенка, «младшего», детского, по существу, жанра литературы. «Клоуны» и «Время развлечений», конечно, напрямую соотнесены со сказкой. Ребенок существует вне мифа, потому что он еще не закован в цепи повторения, потому что он еще может *удивляться* новому. Ребенок и детство играют исключительную роль в рефлексиях Данея, я к этому еще вернусь.

Чрезвычайно характерно, что Серж связывает освободительную алеаторику синефилических впечатлений с Танцем. Сценарий движется вперед (avance). Это движение вперед связано со зрением, проецирующим наше тело вперед, и с тем, что Эрвин Штраус называл «гностическим отношением (Gnostic attitude)». «Гностическое отношение» локализует наше *ego* за основанием носа и сходом бровей, то есть «за глазами». В

[1] *Benjamin W.* Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows // Benjamin W. Allegorien kultureller Erfahrung. Leipzig, 1984. S. 399.

танце *ego* спускается вниз в туловище, зрение уступает место слуху, направленное движение вперед к цели замещается обживанием пространства, окружающего тело. Вот как Штраус описывает это изменение: «Когда "Я" сдвигается из области глаз к туловищу, акцент на гностическое отношение ослабляется, и на первый план выступает непосредственный момент опыта (pathic moment[1] in experience). Теперь, когда мы воспринимаем, наблюдаем, желаем и действуем, мы уже не ориентированы на определенные объекты внешнего мира, но самым непосредственным образом переживаем наше собственное существование, то, что мы живы и чувствуем»[2].

Иными словами, опыт *пространства* замещается синестезическим по своему существу опытом *места*. Но опыт этот строится на микрожесте актера, а не на широком «жесте» сценария. Когда Серж говорит об изобретении «способов танца (façons de danser)», он имеет в виду как раз ту необыкновенную импровизационную легкость, которая придает движениям Фреда Астера характер откровения, эпифании. Не случайно, конечно, Герард ван дер Леув положил в основание своей теологической эстетики танец. Он писал: «Танец — открытие внешнего по отношению к человеку движения, но такого, которое впервые сообщает человеку истинное, подлинное движение. В танце сияет признание Бога (shines the recognition of God), который движется сам и таким образом приводит в движение весь мир»[3].

Танец не только позволяет пережить опыт собственного тела, но и пережить его как опыт внешний для меня самого, так как танцующий никогда *полностью* не контролирует собственных движений. Именно поэтому синефилическое слияние зрителя с движением камеры или жестом героя — это всегда и момент эпифании, откровения трансцендентного. Что-то в танце всегда принадлежит некой внешней воле. Момент эпифании — это такой момент, который трансцендирует все то, что в танце имеется от схемы движений и от их повторения. Не случайно в списке важных для Сержа фильмов под рубрикой «Волнующее меня лично (Emotion personnelle)» фигурирует «Джинджер и Фред», в котором миф встречается с жестом.

Серж неоднократно отмечал связь синефилии с религиозным опытом. Он писал о том, что «кино, которое меня трогает» так или иначе связано с «секуляризацией идеи "потустороннего"» (61). Или: «Верьте или

---

[1] Штраус противопоставляет гностический и непосредственный момент (pathic moment) и поясняет: «Гностический момент развивает *то, что* дано в его объектном аспекте, pathic — *как* его бытия в данном нам (the how of its being as given)» (*Straus E.W.* Phenomenological Psychology. New York; London, 1980. P. 26. Непосредственный момент — это момент переживания вещей не в их объектном аспекте, а в их чувственной данности.

[2] *Straus E.W.* Phenomenological Psychology. P. 26.

[3] *Van der Leeuw G.* Sacred and Profane Beauty: the Holy in Art. Nashville, 1963. P. 74.

не верьте, есть функция "потусторонности", прохода "далее", "по ту сторону мира" (Ницше, который в это не верит). Во всяком случае, это ось перпендикулярная, вертикальная, соотношение "пронзающее—пронзенное" (экран—девственная плева и т.д.) [une axe perpendiculaire, vertical, pénétrant-pénétré (écran-hymen, etc.)]» (65).

Известно, что весь синефилический опыт, в отличие от опыта профессиональной критики или структуралистского анализа, основывается на переживании таких моментов эпифании, почти религиозного экстаза в фильмах. Это моменты «чрезмерного значения» (excès de signification), моменты разрушения кодов, которые так привлекали Барта. Нет сомнения в том, что эти моменты синефилического откровения являются прямыми наследниками многовекового опыта католицизма. Синефилия — это секуляризованная форма религии откровения, и поэтому она так последовательно осмысливает себя в антагонизме по отношению к мифу.

«Стромболи» — фильм, максимально полно выражающий идею синефилии как эпифании[1]. Росселлини — несомненно центральная фигура киномира Данея: «Росселлини — в центре всего того, что я говорю» (234). Закономерно Даней помещает Росселлини и Годара «в религиозное пространство, которое вполне могло бы быть пространством, где две вещи смешиваются, когда сообщение есть убеждение (даже пустое)» (48—49). Откровение — это момент глубокого переживания, по существу не имеющий вербализуемого содержания. Происходит странная коммуникация чего-то, что не поддается формулировке. Именно в этом смысле в откровении убеждение (conviction) и есть сама коммуникация. Откровение, переживаемое Ингрид Бергман на склонах вулкана, не может быть передано. Именно поэтому откровение может описываться как коммуникация, которая не состоится.

Даней называет именно Росселлини, а, например, не Антониони («совершенно нерелигиозного» — 49) первым художником некоммуникабельности. Некоммуникабельность персонажей Антониони связана с тем, что им *нечего сообщать*, и оттого они одиноки. Персонажам Росселлини есть о чем поведать, но они не могут это выразить: «Отсутствие у него интереса к содержанию убеждений (за/против) позволяет ему не идти на компромиссы в том, что представляется ему — ему первому — подлинно великим сюжетом: затрудненная коммуникация (в том числе между очень близкими людьми, будущими супругами. Бергман в Италии etc.)» (48).

Наличие убеждений, идеологии облегчает коммуникацию, дает для нее простой материал, содержание. Но такая «состоявшаяся коммуникация» (Серж считает ее пророческой — prophétique) внутренне фальшива, потому что она избегает трудностей с единственным существенным объектом коммуникации — откровением, эпифанией.

---

[1] Эту особенность отметил Пол Уиллемен: *Willemen P.* Looks and Frictions. London; Bloomington, 1994. P. 238.

Все сказанное в полной мере относится к «жесту», который становится объектом синефилии. Жест — это коммуникация без содержания, и в этом смысле он противостоит сценарию, располагающемуся в области успешной, «состоявшейся коммуникации».

Такой же областью чистого жеста, строящегося на чрезмерности неформулируемого значения, являлся для Сержа теннис. Теннис — это отношение двух игроков, то есть коммуникация. Жест же располагается в области затрудненной коммуникации и как бы обращен на себя. Иногда Серж буквально описывает игру как росселлиниевскую «затрудненную коммуникацию»: «На корте теннисистки мало общаются друг с другом. Почти не глядят друг на друга. Эверт-Ллойд после победы над Бенджамин заявляла, что не в ее привычках смотреть в упор на соперницу, но в тот день, смутно встревоженная слабостью игры Бенджамин, она в конце концов посмотрела на нее, чтобы убедиться, что противница играет с ней именно в теннис. "А полупустые скамейки амфитеатра вас не смутили?" — спросили у нее. "Нет, я увидела, что зрителей маловато, а потом забыла об этом"»[1].

Коммуникация между игроками осуществляется в полной мере лишь тогда, когда они не смотрят друг на друга, но лишь реагируют на жест противника, воплощенный в движении мяча. Коммуникация здесь проходит мимо привычных, традиционных каналов.

Сообщение убеждений, некоего содержания относится к области информации, которую Вальтер Беньямин противопоставлял области личного опыта. При этом, как замечал он, сфера информации разрастается по мере того, как «опыт становится все менее и менее поддающимся коммуникации»[2].

Некоммуницируемость опыта придает особое значение синестезическому переживанию жеста (как в теннисе), тому, что Серж называл «биосинефилией (biocinéphilie)» (104)[3]. Именно через переживания жеста еще можно достичь ценностей. Даней неоднократно пишет о «морали жеста (moral du geste)» в самом широком смысле слова. Кино уже прошло через «кризис репрезентации», и изображения «уже ничего собой не репрезентируют» (81). Художнику, например Годару, не остается ничего иного, как «подвести мораль (задним числом) под элементарные жесты (moraliser les gestes élémentaires) кинорежиссерского ремесла (монтаж,

---

[1] *Daney S.* L'Amateur de tennis. Paris, 1994. P. 166. Репортажи Данея о матчах тенниса напоминают мне шедевр Кавабаты «Мастер Го», где описывается матч Го, японской игры, превращающей некоммуникабельность в принцип и сводящейся к построению «стен» и блокировке проникновения противника.

[2] *Benjamin W.* Der Erzähler // Benjamin W. Allegorien kultureller Erfahrung. Leipzig, 1984. S. 383.

[3] «Биосинефилия» — как мне кажется — сочетает в себе элементы **био**логического (телесного) и **био**графического.

нарезку, показ, сокрытие, приближение и т.д.)» (82). Эти «элементарные жесты кинематографиста» мало чем по своей сути отличаются от жестов теннисиста. Именно они, а не убеждения выражают ценности. Как писал Поль Рикёр, «я постигаю ценности через вибрацию аффекта»[1]; он же говорил об «органических ценностях», которые присущи всякому проявлению воли, в том числе и в жесте.

Но эта же некоммуницируемость опыта выдвигает на первый план фигуру ребенка[2], существующего в сфере до-мифологического опыта и постоянно испытывающего затруднения коммуникации. В 1991 году Даней знакомится с философом, специально писавшим о детстве как некоммуникабельности, Джорджо Агамбеном, и записывает в дневнике: «Я знакомлюсь с Агамбеном, и мы немного беседуем о кино. <...> О фильмах, которые, во всяком случае, сформировали наше детство. А если кино — это детство <...>, [то] наша синефилия сделала из нас двух старых эгоистичных детей...» (329).

Серж отмечает, что на протяжении многих лет его мысль неизменно возвращается к тем фильмам, которые он открыл для себя подростком-синефилом. Синефилический опыт не может расстаться с детством, он есть, по существу, неизменная регрессия к инфантильной стадии восприятия, выраженная даже в том, как Даней воспринимает кинозал — темную материнскую утробу. Детство — это индивидуальный исток, противостоящий мифологическому, безличному истоку. Фильмы, принадлежащие этому детскому синефилическому опыту, который уже нельзя изменить, Даней называл «le noyau dur» — «твердым ядром»: «ТВЕРДОЕ ЯДРО. Часами говоря с теми, кто меня охотно слушает, я осознаю, что вращаюсь вокруг "твердого ядра", ядра фильмов, которые, по словам Шефера, "видели мое детство (ont regardé mon enfance)" или, скорее, мое отрочество невинного синефила. Список этих фильмов, история этого списка, разнообразные способы "нести" в себе этот список, подводить под него теорию, навязывать его...» (83).

Твердое ядро — это важное средство защиты от агрессии другого, от попыток мифологического истока подменить собой индивидуальный исток.

У Сержа постоянное возвращение к «твердому ядру» — это форма повторения, которая направлена против мифологического повторения. Миф постоянно говорит о происхождении (origine), но не имеет его. Синефилический опыт весь выходит из формы своего генезиса. В этом смысле рефлексирующая синефилия близка психоанализу. Значение синефи-

[1] *Ricoeur P.* Freedom and Nature: The Voluntary and the Involuntary. Evanston, 1966. P. 122.

[2] Отмечу далеко не случайный интерес Росселлини к детству, в том числе и в контексте некоммуникабельности и опыта смерти — «Германия, год нулевой».

лического «жеста» в той же мере не поддается анализу, как и значение психоаналитического символа. Такой символ не имеет объективного значения, в силу вытеснения его смысл оказывается недоступен субъекту. Поэтому, как пишет Никола Абраам, «в привилегированной ситуации анализа значение символа вспыхивает как намек на его генезис»[1].

На уровне чисто субъективного переживания поиск смысла относится к области *Einfühling*, эмпатии, вчувствования. Серж замечает: «"Превосходство" эмпатии над другими формами связи в том, что она существует лишь при разворачивании некоего "hic et nunc" (dans le dépli d'un certain "hic et nunc") и только в определенные моменты» (335). Она целиком относится к области некоммуникабельного. Там же, где Серж пытается сообщать о своем опыте, там, где он становится «критиком», на первый план выступает не эмпатия, а именно «намек на генезис».

Сказанное позволяет понять те сложности, с которыми сталкивался Даней как человек, пишущий о кино. Поскольку сценарий, герои, миф и все то, что относится к области «убеждений», «содержания» и Другого (в том числе и «чужой» язык), относятся к враждебной ему сфере, а основа его синефилической позиции связана с некоммуникабельностью эпифании, то сама критическая коммуникация оказывается для него под вопросом. Вопрос о невозможности коммуникации часто ставится Сержем вместе с вопросом о кризисе критики.

Важным для осмысления им своей позиции как критика, мне кажется, было знакомство с книгой Жана-Люка Нанси «Праздное сообщество», из которой он делает выписки 22 апреля 1988 года. У Нанси Серж нашел подтверждение своих интуиций. Нанси, как известно, выражал несогласие с расхожим представлением о том, что сообщество (communauté) основывается на мифе происхождения, ассимилирующем членов сообщества в некое однородное (мифологическое) единство. Иными словами, Нанси не признавал в мифе способа коммуникации, порождающего сообщество. В этом смысле его критика мифа как способа коммуникации была несомненно созвучна Данею.

Нанси утверждал, что сама конечность (finitude) субъекта делает его коммунальным существом, вводит его в коммуникацию. Сообщество включает только конечных индивидов, способ бытия которых, вслед за Хайдеггером[2], Нанси определяет как «Бытие-с» — *Mitsein*, соприродное (co-originaire) с *Dasein*. Коммуникация у Нанси понимается как обращенность наружу единичности и конечности (singularité et finitude). Иными словами, единичность и конечность конституируют коммуникацию и со-

[1] *Abraham N., Torok M.* L'écorce et le noyau. Paris, 1987. P. 32.

[2] Хотя большинство тем, о которых пойдет речь, — хайдеггеровские, мне представляется, что Даней «получил» их не непосредственно от Хайдеггера, но опосредованно, среди прочих от Нанси.

ответственно сообщество. Отсюда важность смертности индивида для установления сообщества.

Серж размышляет над качествами индивида и описывает их совершенно в духе Нанси, прочитанного сквозь призму Делёза[1]: «Индивид — это что-то вроде многогранника, обращенного множеством своих граней (фасетов) к множеству внешних стимулов и способного на множество сцепок — но *более поверхностных* (capable de plus de branchement mais *plus superficiels*). Наш мир более поверхностен, так как существует *больше поверхностей, являющихся одновременно смежными гранями* (Notre monde est plus superficiel parce qu'il y a *plus de surfaces qui sont autant d'interfaces*)» (172). Индивид существует в режиме экспонирования себя вовне, со-явленность вписана в саму структуру его фасетчатой геометрии.

Даней выписывает в дневник ключевые фразы из «Праздного сообщества»:

«...сообщество конечности, потому что конечность "есть" свойство сообщества, только она и является свойством сообщества. <...> Отдельное существо предстает в виде конечности как таковой, самой по себе. <...> Она [со-явленность — comparution] заключается в явленности некого "между" как такового: ты и я (между нами), формула, в которой *и* означает не соположение, но предъявленность (n'a pas valeur de juxtaposition, mais d'exposition). В со-явленности оказывается предъявленным то, что нужно суметь прочесть во всех возможных комбинациях: **ты (и)/(есть) (совершенно иной, чем)** я (Dans la Comparution se trouve exposé ceci qu'il faut savoir lire selon toutes les combinaisons possibles: **«toi (e(s)t) (tout autre que) moi»**) (54).

То, что коммуникация строится на экспонировании единичности участников сообщества, имеет существенные последствия. Речь идет не о том, чтобы сообщить безлично-общее, то есть мифологическое. Но такая коммуникация не предполагает и обсуждения некоего внешнего объекта, например фильма. Фильм оказывается значимым лишь в той мере, в какой он конституирует *мой* личный опыт. И в этом смысле *твердое ядро* исключительно важно. Даней пишет: «Я люблю в кино то, что меня "сделало", потому что я сам кино не делал» (85). Фильмы входят в состав моей единичности, они конституируют ее. В конечном счете *твердое ядро* — это не просто комбинация увиденных мной в детстве фильмов, но я сам, превращенный этими фильмами в «подобие фасетчатого многогранника» или в «кристалл» Делёза. «"Некоторые фильмы что-то знают обо мне" — коррелят того, что "я знаю две или три вещи о них", так как я их смотрел и

[1] Сравни у Делёза: «...сингулярности или потенциальности неотступно следуют за поверхностью. Всё происходит на поверхности в кристалле, который развивается только по краям (les singularités ou potentiels hantent la surface. Tout se passe à la surface dans un cristal qui ne se développe que sur les bords)» (*Deleuze G.* Logique du sens. Paris, 1969. P. 140).

пересматривал. Мне понадобилось бы мужество, чтобы взять один из этих фильмов и рассказать *нашу* с ним историю» (83).

Обживание фильма как места, эмпатическое слияние с этим местом буквально превращают меня в копию фильма. Фильмы, которые видит синефил, формируют единичность его личности, его «*твердое ядро*», и тем самым подготавливают его к коммуникации.

Единственным условием полноценной коммуникации является, однако, *неполная*, но *фрагментарная* идентификация с фильмом, потому что полное поглощение синефила фильмом также угрожает его единичности: «Моя синефилия функционировала следующим образом. Проходить отрезки пути вместе с посторонними фигурами, но достаточно короткие отрезки, дабы не дать себя пленить какому бы то ни было единственному, обожаемому изображению (pour être captif d'aucune image adorable definitive). Отсюда — с самого начала дефицит "нормальной" идентификации. Отсюда — важность таких людей, как Брессон, всегда снимающих нечто неосмысленное в работе жестов. Партия, которую эмпатия оставила неоконченной, — это информация касательно другого (La partie laissée inachevée par l'empathie, c'est l'information quant a l'autre)» (336).

Идеальной формы фрагментированное отношение со зрелищем достигает в телевидении. Оно нашло отражение в книге Данея о телевидении «Le Salaire du zappeur», где *zapping* (переключение с канала на канал) понимается как ловля *моментов*, игнорирующих общий контекст: «Еще год назад перескакивать с канала на канал означало набираться воздуха в момент тяжелого удушья, умножать одно и то же, чтобы получить призрак *чего-то другого*, какой-то потерянной реальности, всё еще возможной встречи»[1].

«Затрудненная коммуникация», о которой Серж писал в связи с опытом эпифании у Росселлини, оказывается условием той самой «со-явленности», о которой говорил Нанси. Коммуникация и оказывается совместным явлением (la parution commune), желанием со-явиться (comparaître). И в этом смысле она противостоит массовому обществу, стремящемуся стереть индивидуальность и заменить коммуникацию сингулярностей их общностью. Нанси поэтому называет сообщество «сопротивлением» (résistence) по отношению к «обществу общности» (société de communion). Оппозиция *сообщество/общество* (communauté/société), позаимствованная у Нанси и отчасти у Батая, чрезвычайно важна для мысли Данея.

Все эти соображения принципиальны для понимания Данеем роли критики. Золотой век критики, по его мнению, совпал с золотым веком синефилии, то есть с периодом глубоко личного отношения людей к авторским фильмам: «Критик приносил вести о некоторых путешествен-

[1] *Daney S.* Le Salaire du zappeur. Paris, 1993. P. 12.

никах с высокой степенью личного риска. <...> Критик вовсе не нужен, когда все это заменяется туристическим самопрограммированием индивида (l'autoprogrammation touristique de l'individu). Такой фильм, как "Медведь", не взывает к кинокритике...» (287).

Поскольку критика — это результат фундаментального стремления к созданию сообщества, это результат необходимости поделиться своим единичным опытом, то лучшая форма для нее не статья, а письмо. А лучшей моделью идеального сообщества, порождаемого критикой, является Литературная Республика (la République des lettres) XVII—XVIII веков. «По-моему, критик прежде всего посылает открытое письмо автору, а потом это письмо прочитывается потенциальными зрителями фильма» (288).

Нанси в «Дискурсе выпадения» утверждал, что Кант ради философствования был вынужден отказаться от элегантности литературного стиля. «Стремление к элегантности есть стремление написать книгу. "Литературой" будет зваться объект томления по утраченному произведению (l'objet du désir de l'opus perdu)»[1], — пишет Нанси. Но философия не хочет быть литературой. Близость к литературе превращает философию в «популярную философию»: «...популярный стиль — это стиль сам по себе, красноречие или краска сами по себе»[2]. Красота стиля лежит вне области разума и выводит разум из этой области, считает Нанси: «Итак, всегда именно автономия разума — принципа и условия критики — требует, чтобы философия отказалась от популярности, при которой разум, стреноженный тонкостью чувств, слепо подчиняется догматизму (où la raison, prise par la sensibilité, se soumet aveuglement au dogmatisme)»[3].

Даней тоже не хочет превращать свою критику в «литературу», но его проект не лежит в области знания и разума. У него нет необходимости избегать «элегантности» стиля, которая, безусловно, характеризует его письмо. Но у него, как и у философа Нанси (Канта), сильно желание избегать «популярного стиля», который подобен практике туризма и поэтому систематически подменяет эмоции (не разум, конечно) «тонкостью чувств». «Популярный стиль» наиболее полно выражается в телевидении, которое, по мнению Данея, нельзя критиковать. Его нельзя критиковать именно потому, что оно по-своему выражает этот «популярный стиль»: «Парадокс телевидения: оно вполне готово к тому, чтобы его видели, но только не рассматривали и еще менее — критиковали. Огромное большинство этих изображений, *sensu stricto*, суть потенциально частные, приватные изображения (предназначенные для других), циркулирующие публично (для других). Отсюда — невозможность критики, сталкивающейся с господствующим дискурсом, начинающим с того, что "нужно потрафить

[1] *Nancy J.-L.* Le Discours de la syncope. 1. Logodaedalus. Paris, 1976. P. 54.
[2] Ibid. P. 58.
[3] Ibid. P. 59.

всем вкусам", далее заявляющим, что "это для любителей", и в заключение декларирующим, что "у людей то телевидение, которого они заслуживают"»[1].

Парадокс телевидения для Сержа прежде всего это «приватизация», которая, вместо того чтобы дифференцировать вкусы и уходить от стандартов, умножает стандарты таким образом, что не оставляет места ни для чего личного, индивидуального. Телевидение сегодня предлагает насколько возможно индивидуализированную «стандартную эмоцию (émotion standart)», делающую критику невозможной.

В ответ на это Серж выработал неожиданную стратегию своей собственной «приватизации», которая зеркально переворачивала «приватизацию» телевизионную. Он превратил газетную статью (то есть классическое пространство информации и стандартизации) в почти интимное письмо, предлагая читателю покинуть область «популярного стиля» и соприкоснуться с индивидуальным опытом и его эмоцией[2].

Статьи Сержа обращались к той потенциальной публике фильма, которая была способна ассимилировать фильм в свой личный опыт и этим принципиально отличалась от массовой публики, стремящейся к установлению консенсуса по отношению к фильму. *Сообщество зрителей*, создаваемое фильмом и критикой, принципиально антисоциально, но коммунитарно: «...я верю, что красота кино XX века заключалась в том, что оно было гигантской асоциальной машиной, которая парадоксальным образом научила миллионы людей жить вместе с другими, то есть в мирском обществе (en société au monde)» (288).

Когда Серж задумывал издание журнала «Трафик», он рассказывал мне о своем проекте как об утопии объединения критиков в некое идеальное эпистолярное сообщество и заметил: «Я хочу, чтобы статьи в этот журнал писались так, как письма в XVIII столетии». Это замечание поразило меня, и признаюсь, я не понял в тот момент его философского смысла.

В его записях есть фрагмент, посвященный переписке Трюффо, который составляет часть размышлений о ремесле критика и коммунальности: «ФТ сохраняет дубликаты своих писем и очень быстро начинает понимать, что они будут опубликованы. И в то же время он не пользуется этой эпистолярной деятельностью для того, чтобы открывать душу, изливать чувства или, пуще того, рисоваться. <...> Трюффо считает, что его письма не скрепляют союзов (таковые уже существуют), а подводят под вещами итог в настоящем (concluent des choses dans le présent). Он пишет их не с тем, чтобы приблизиться к другому, а на манер Генри Джеймса, с мыслью, что они не помогают преодолеть робость, а оказываются выше ее

[1] *Daney S.* Le Salaire du zappeur. P. 71.

[2] В этом мне видится неуловимое сходство с газетными опусами Розанова.

(qu'elles ne se substituent pas à la timidité mais qu'elles lui sont supérieures)» (72).

Письма Трюффо не организуют сообщества, они относятся к области книги, объекта, потребляемого в одиночестве и не устанавливающего связи. Они не преодолевают робости как продуктивной некоммуникативности, а обходят стороной саму проблему коммуникации. Недостатки фильмов Трюффо Даней видел в той же ориентации на модель книги. Дневник для Сержа, по-видимому, тоже был формой письма, только адресованного самому себе.

Каким образом статья-письмо выражает единичность его автора и его соявленность с другими сингулярными адресатами послания? Центральным здесь является то, что Даней называет эмоцией (émotion). И это обращение к эмоции также отсылает к практике XVIII века, как и обращение к эпистолярности. «Так как это слово (эмоция) в конце концов подытожило то, чего я жду от кино. И вместе с тем становится возможным вообразить (и даже проникнуться к ним уважением) другие отношения, которые могут быть у других людей с другим кино. <...> Эмоция — это, возможно, всякий раз переход с одного регистра на другой. <...> Для нормальной публики эмоция, быть может, вторична. Она что-то сопровождает, она "надбавка", но к ней самой по себе не стремятся. Скорее уж, стремятся к чувствам, которые суть "средние состояния", в которых можно пребывать (различные консенсусы) [Ce sont plutôt les sentiments qui sont recherchés qui sont des "états moyens" dans lesquels on peut se maintenir (consensus divers)]...» (96)

Эмоция — это реакция на фильмы. Она отделяет фильмы *твердого ядра* от остальных. Серж как-то составил список фильмов, расклассифицировав их на категории. Среди этих категорий есть такие: «Стал неоспоримым, или есть подозрение, что стал таким; но мало "соучастия с ним"»; «Живое, но смутное воспоминание, что был вовлечен в него»; «Личная эмоция, но не обязательно разделяемая» (88). Важнейшим критерием оценки является личное *соучастие* с фильмом. И эмоции — главный знак этого соучастия. Проблема с ними заключается в том, что эмоции «не обязательно разделяемы». Но они и не должны быть разделяемыми. Задача критики — не установление эмоционального консенсуса, но *выражение* своей единичности через синефилическую эмоцию. Эта экспрессивная в конечном счете критика понималась Данеем как способ воссоздания Литературной Республики, утопического сообщества асоциальных индивидов. Я хочу особо подчеркнуть «нереальный», утопический характер этого сообщества, которому соответствует «нереальный», утопический характер эпистолярной коммуникации в сегодняшнем мире.

В «Дневнике соблазнителя» Кьеркегора есть размышление о силе переписки, коренящейся в том, что автор письма физически не присутствует в момент коммуникации: «Мертвое письмо часто обладает более силь-

ным воздействием, чем живое слово. Письмо — это мистическая коммуникация, где вы — хозяин положения, где вы не испытываете давления ни с чьей стороны. <...> Отсюда полезность письма, поскольку благодаря ему вы, оставаясь невидимым, можете духовно присутствовать при священных минутах таинства, в то время как мысль о реально существующем авторе письма создает естественный и легкий переход к действительности»[1].

Строки Кьеркегора как будто перекликаются с фантазиями Сержа о невидимом, не имеющем тела зрителе. Но они же хорошо объясняют и тот магический эффект, который имеет эпистолярная форма текстов Сержа для их посмертной судьбы. Чем больше лет отделяет нас от момента его смерти, тем призывнее его письма зовут нас в утопическое сообщество, выразителем которого он себя считал, и тем ощутимее его духовное присутствие в момент завещанного нам «священного таинства».

2001

[1] *Kierkegaard S.* Either/Or. Princeton, 1959. Vol. 1. P. 410.

КРИТИЧЕСКИЙ МОМЕНТ

Эта работа была написана для конференции, посвященной пятидесятилетию «Кайе дю синема» и состоявшейся в Нью-Йорке осенью 2001 года. По своей проблематике она примыкает к статьям «Перевод и воспроизведение» и «Синефилия как эстетика». Здесь в центре внимания вновь оказывается эссе Андре Базена, но акцент в рассуждениях о Базене сделан не на обычную в таких случаях тему «мумифицированного времени», но на момент разрыва в темпоральности, который одновременно оказывается моментом соединения нескольких темпоральных форм, одну из которых (механическое развертывание пленки в проекторе) я называю «первичной формой темпоральности», а вторую, вступающую с ней в конфликт, — «вторичной». Базен оказался чрезвычайно полезен для формулирования того принципа параллельных темпоральных серий, пересекающихся в моменте кайроса, который в последнее время занимал меня. Феноменологическая перспектива позволила мне гораздо яснее, чем раньше, идентифицировать «вторичную форму» с самим потоком жизни, длительностью, бергсоновским «жизненным порывом». Такого рода понимание формы темпоральности в фильме позволило позже — в работе «Кинематограф несоответствия» — перейти от своего рода феноменологического витализма к проблеме истории, как выражению жизненного опыта в кино.

Философия жизни, возникшая на рубеже XIX и XX веков, позволила по-новому сформулировать существенные вопросы эстетики, прежде всего старый вопрос о взаимоотношении формы и содержания. Открытие динамической, энергетической «витальной» жизни (по выражению Генриха Риккерта) поставило вопрос об отражении этой жизни в искусстве. Искусство часто оценивалось в этом контексте как «неживое», отчужденное от жизни, а культура в широком смысле слова как снятие витальности, ее отчуждение. Риккерт выражал типичное понимание этой дилеммы, когда писал в 1903 году: «...об искусстве нельзя сказать, что оно вбирает в себя самое живую жизнь. Все, что мы переживаем как только живое, само по себе лишено не только логической, но также эстетической ценности. Эстетический человек должен отвернуться от самой живой жизни, чтобы понять смысл произведения искусства, который не витально жизнен.

Непереходимая противоположность между жизнью и произведением искусства ни в чем так ясно не обнаруживается, как в том, что, как только граница между представленным в искусстве и живой действительностью оказывается непроводимой, эстетически тонко чувствующий человек переживает это как нечто невыносимое»[1].

[1] *Риккерт Г.* Философия жизни. М., 1998. С. 413.

Противоположность искусства и жизни объяснялась главным образом неспособностью эстетической формы вместить в себя жизнь как динамический процесс, не имеющий завершенности. Придание жизни формы оказывалось попросту ее уничтожением. Отсюда множество попыток нащупать специфическую форму искусства, которая была бы экстатической по своему существу, т.е. выходящей за рамки формы. Ницшевское дионисийство в этом смысле имело огромное значение.

Зиммель во влиятельной книге «Созерцание жизни» (1918) писал о том, что «жизнь протекает в форме, обозначенной мною как выхождение за собственные пределы», и уточнял: «Там, где переживается нечто, наделенное четкой формой, жизнь как бы заходит в тупик, ее поток кристаллизуется в этом нечто и ограничивается им самим сформулированной формой»[1]. Между тем жизнь не может обходиться без формы, потому что только форма придает жизни смысл, невозможный, по мнению теоретиков, без формальной завершенности.

В 1911 году Георг Лукач напечатал свою первую книгу «Душа и формы», в которой утверждал, что искусство организует эмпирический материал жизни, облекая его в форму. Он писал о том, что всякое произведение стремится к своей форме, как к судьбе, которая отпечатывается в бесформенном материале искусства. По мнению Лукача, это единственный способ, с помощью которого Жизнь обнаруживает свою сущность.

Лукач писал о Новалисе как о поэте, извлекавшем «исключительную жизненную энергию» из нависшей над ним угрозы смерти. Смерть — это и есть формальная судьба, запечатленная в художественном тексте. «Его жизненный проект, — писал Лукач о Новалисе, — мог быть только таким: правильно зарифмовать свои смерти в поэзию, в ту самую поэзию, в которую должна была превратиться его жизнь; гармонично поместить свою жизнь между ними как некую неизменную данность»[2]. Жизненность поэзии оказывается прямым результатом формообразующей смерти, пронизывающей все существо поэта. Эта же мысль была высказана Эрнстом Кассиром, который говорил о разоблаченной Кантом иллюзии, согласно которой «*actus purus*, энергия чистого витального движения, в максимальной форме выражается там, где это движение полностью предоставлено самому себе, где оно не встречает сопротивления в мире форм. При этом забывается, что такое сопротивление является условием и фактором, обеспечивающим существование самого этого движения. Формы, в которых жизнь себя проявляет и с помощью которых она приобретает "объективную" форму, в равной мере обозначают сопротивление жизни и ее поддержку»[3].

---

[1] *Зиммель Г.* Избранное: В 2 т. М., 1996. Т. 2. С. 15.

[2] *Lukács G.* L'Ame et les Formes. Paris, 1974. P. 89.

[3] *Cassirer E.* The Philosophy of Symbolic Forms. Vol. 3. The Phenomenology of Knowledge. New Haven-London, 1957. P. 40. См. также русское издание: *Кассирер Э.* Философия символических форм: В 3 т. М.; СПб., 2000. (*Прим. ред.*)

И хотя искусство в конце концов возвращает жизнь жизни и эта возрожденная жизнь более «сущностна», чем эмпирическая жизнь, искусство слишком непосредственно связано с материальной стороной жизни, чтобы последняя в его творениях стала умопостигаемой, наделенной внятным смыслом. Критика приходит после искусства, ее главная цель — извлечь смысл из тех форм, которые создало искусство. Критик, по выражению Лукача, это тот, «кто обнаруживает судьбоносное в формах»[1]. Свою задачу он может выполнить, лишь сохраняя дистанцию по отношению как к жизни, так и к искусству. Сложность его задачи заключается, однако, в том, что критик слишком удален от реальности и слишком абстрактен в своем подходе. Он с легкостью отделяет сущность от жизни и таким образом способствует разрушению единства мира.

Высшей задачей критики в таком контексте является деликатная операция возвращения художественных форм жизни назад в лоно самой эмпирической жизни, но возвращение такого рода, чтобы оно одновременно обнаруживало сущность жизни, не отделимую от этого возвращения. Такого рода взгляд на задачи критики в целом разделялся наиболее влиятельными немецкими эссеистами двух первых десятилетий XX века — Беньямином, Кракауэром, Блохом, Балашем. Беньямин, например, в своем раннем эссе «Понятие критики в немецком романтизме» (1920) рассуждал о «саморефлексии в произведении искусства», напоминающем «возвращение» Лукача. С помощью этой саморефлексии достигается высшее понимание, тесно связанное с идеей формы. Саморефлексия приводит многообразие эмпирического материала к некоему умопостигаемому единству[2].

Одним из лучших приложений такого метода является книга Зигфрида Кракауэра «Орнамент массы». В центральном эссе этого сборника, давшем название всей книге, описывается, каким образом живые люди превращаются в некую форму, через которую жизнь обнаруживает свою сущность. Дело в том, что в орнаментах массы (будь то орнамент военного или физкультурного парада или мюзик-холльного кордебалета) люди включены в некую форму, по видимости обладающую всеми признаками геометрической рациональности. Но смысл этой рациональности не поддается пониманию с точки зрения людей, в ней непосредственно участвующих, т.е. тех, чьи тела и составляют *орнамент массы*. Рациональность формы в таком контексте оказывается доступной для понимания лишь взгляду философствующего критика. Парадоксальным образом, однако, обнаруживаемая в формах орнамента сущность выражает как раз отсутствие всякой сущности: «Как абстракция *орнамент массы* амбивалентен

[1] *Lukács G.* Op. cit. P. 20.

[2] *Benjamin W.* The Concept of Criticism in German Romanticism // Benjamin W. Selected Writings. Cambridge (Mass.), 1996. Vol. 1. P. 126—135, 149—155.

(Zweideutig). С одной стороны, его рациональность редуцирует природное таким образом, чтобы не дать человеку поблекнуть; с другой же стороны, только там, где это редуцирование доведено до конца, выявляется наиболее сущностное начало человека. Именно потому, что носитель орнамента не фигурирует в качестве всеобщей личности (nicht als Gesamtpersönlichkeit figuriert) — т.е. в виде гармоничного союза природы и «духа», в котором первая особенно подчеркнута, а второй уведен в тень, — он становится прозрачным (transparent) для человека, определяемого разумом (den die Vernunft bestimmt). Человеческая фигура, включенная в орнамент массы, уже начала *исход* из буйства органического и из индивидуальной очерченности в область анонимности, которой она отдается, оказавшись в свете правды (in der Warheit steht), когда знание, лучащееся из основания человека (aus dem menschlichen Grund), растворяет очертания видимой органической формы. В орнаменте массы природа лишается своей сущности, и именно это указывает на условия, при которых единственные элементы, способные выжить, это те, которые не оказывают сопротивления свету разума (Erhellung durch die Vernunft)»[1].

Иными словами, смысл современной жизни выявляется только тогда, когда природная форма заменяется искусственной. Эта искусственная форма — орнамент — рациональна, но ее рациональность не постижима без участия критика, способного превратить скрытую, бессознательную рациональность орнамента в умопостигаемую. Критическое вмешательство необходимо потому, что рациональная форма произведения искусства вернулась назад к природной квазиорганичности и мифологии[2].

Понимаемая таким образом задача критики делает кинематограф объектом исключительного интереса, потому что именно в нем как будто и осуществляется возвращение жизни, организованной как художественная форма, к видимости эмпирической жизни. Трудно отказаться от ощущения, что именно такое «возвращение» осуществляется в так называемом «реалистическом» фильме.

Форма фильма преображает действительность в иллюзию реальности и одновременно трансцендируется этой иллюзией. В кинематографе художественная форма, в которую облечена жизнь, постоянно возвращается к эмпирической жизни, а потому киноформа выступает как самоотрицающая форма. Собственно, это такая форма, которая стремится перестать быть формой и стать самой неоформленной реальностью. Кинематографический феномен в таком контексте может пониматься как

---

[1] *Kracauer S.* Das Ornament der Masse. Frankfurt am Main, 1963. S. 59—60.

[2] Гертруд Кох замечает: «Целенаправленная рациональность [орнамента] — это просто самоувековечивание организованной структуры, в которой таким образом происходит рецидив квазиорганического состояния и — соответственно — мифологии» (*Koch G.* Siegfried Kracauer. An Introduction. Princeton, 2000. P. 34).

постоянное самоотрицание формы, в процессе которого и происходит обнаружение сущности. Кино — идеальный объект современной критики именно в той мере, в какой в него вписано это возвращение к неоформленной жизни.

Превосходным примером такого рода ранней кинокритики может послужить статья Эрнста Блоха «Музыкальный слой в кино» (1919, первая версия — 1913)[1]. Согласно этой статье, музыка создает в кино свою собственную движущуюся форму, существующую за миром изображений: «Здесь мир заснят еще раз, но на этот раз в музыке. Но сделано это иначе, нежели просто в виде копий звуковых форм мира: вместо этого образы — перемешанные и экстравагантные, передающие жизнь во всем ее величии — отрываются от своих непосредственных объектов, сплетаются вместе в гобелен, обладающий собственной интенсивностью, собственными качествами, а следовательно, и собственной реальностью. Через музыку, благодаря темному порыву, существование схватывает и репрезентирует само себе свое собственное бытие и начинает открываться вовне <...>, высвечивая с помощью звука темноту проживаемого момента. Здесь оно достигает мистицизма усиленной интенсивности и в качестве абсолютной "субъективности" является самому себе вне каких бы то ни было отделяемых друг от друга категорий, схватываемых в словах и изображениях»[2].

Тогда же, когда Блох писал свою статью, в 1919 году, молодой Хайдеггер в курсе лекций «Идея философии и проблема мировоззрений (Weltanschaungsproblem)» пытается найти некий предтеоретический слой, данный нам в непосредственном созерцании, слой, который бы выражал опыт жизни, саму жизнь. Его проблема состояла в том, чтобы не свести этот слой к простой фактичности вещей, предметов, которые отчуждены от жизни, овеществленной в них и утратившей свою динамику. Его решение — перенести взгляд с объекта на саму структуру интенциональности как структуру «обращенности к», динамической открытости к миру. Вещь, таким образом, заменяется «интенциональным моментом *из*... и *к*...»[3]. Таким образом, Хайдеггер пытался снять статическое противостояние субъекта и объекта, формы и материи. Иными словами, как и у Блоха, речь шла о самоотрицании формы как обнаружении жизни. Музыка как раз и может пониматься как такого рода интенциональность, направленная в будущее, формой которой является время.

---

[1] Именно Блох ввел в немецкую критику тему орнамента. Вторая часть его «Духа утопии» называлась «Производство орнамента». Он писал, что за статичными формами современной живописи скрывается некое движение, некий поток. Этот поток — проявление живого сознания, связывающего форму объективного мира с субъективностью. Форма, понимаемая как поток, и есть самоотрицающая форма, обнаруживающая в процессе этого самоотрицания скрытую жизнь.

[2] *Bloch E.* Literary Essays. Stanford, 1998. P. 160.

[3] *Keisel T.* The Genesis of Heidegger's *Being and Time*. Berkeley; L.A., 1993. P. 52—54.

Очень близкое понимание структуры эстетического объекта предложил и молодой Бахтин, развивавший в начале 1920-х годов проблематику неокантианства и феноменологии. Согласно Бахтину, в каждом произведении сосуществуют две формы: одна — активная форма субъективного авторского сознания — определялась им как «архитектоническая» и прямо связывалась с переживанием жизни, ее незавершенности и динамизма, другая — завершенная и отчужденная от автора форма материала: «В этом — глубокое своеобразие эстетической формы: она есть моя органически-двигательная и осмысливающая активность, и в то же время она является формою противостоящего мне события и его участника (личности, формы его тела и души)»[1]. Речь, по существу, шла о фундаментальной двойственности того, что Аристотель называл *energeia*, одновременно и оформленной актуальности, и собственно деятельности по ее оформлению. При этом *деятельность*, не завершенная по своему существу и связанная с жизненной активностью, хотя и порождает оформленную актуальность формы, вступает с ней в противоборство.

Сходную идею на материале физиогномики примерно в это же время развивал в своих статьях и книгах о кино Бела Балаш, для которого кинематограф, как и физиогномический текст, складывался из нескольких мобильных слоев, нескольких подвижных форм, наложенных друг на друга[2]. Музыкальная форма в фильме отрицает механическую монотонность развертывания фотографической копии мира в кинопроекторе. Эмоционально насыщенная, «интенсивная» движущаяся форма наполнена той энергией жизни, которой не хватает регулярности механического движения киноаппарата. Именно эта интенсивность возвращает фильму ту жизнь, которую у него отняла механическая репродукция. Бергсон в «Творческой эволюции» (1908) едва ли не впервые определил кинематографическое движение как абстрактное, оторванное от жизни: «Каждая часть, так сказать, нанизывает свои последовательные положения на невидимое движение кинематографической ленты. Таким образом, этот способ в общем состоит в том, чтобы из всех движений, свойственных всем фигурам, извлечь некоторое безличное движение, абстрактное и простое, так сказать, *движение вообще*, поместить его в аппарат и восстановить индивидуальность каждого частного движения посредством сочетания этого общего движения с отдельными положениями движущихся фигур. В этом и состоит задача кинематографа»[3].

Кино, таким образом, точно так же отчуждает жизнь в формах анонимности, «движения вообще», как и орнамент массы в анализе Кра-

---

[1] *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 69.

[2] См.: *Ямпольский М.* Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М., 1993. С. 189—193.

[3] *Бергсон А.* Творческая эволюция. Материя и память. Минск, 1999. С. 338—339.

кауэра. Вот почему динамическая форма интенсивности (к которой Блох относит музыку) позволяет вернуть «движение вообще» назад к жизни.

В раннем эссе Блоха особенно примечательна сформулированная им необходимость постулировать три типа кинематографической темпоральности — механическую темпоральность *копии*, искаженную и интенсивную темпоральность *музыки* и темпоральность темного *проживаемого момента*, в котором временное измерение кинематографической формы полностью уничтожается.

В мои намерения не входит анализ того, каким образом в критике веймарского периода анализировалось переворачивание отношения между эмпирической жизнью и ее репрезентацией в кино, где она неотвратимо вписывается в рамки некой художественной *формы*. Сам по себе этот проект мог бы стать увлекательным исследованием. Мне представляется, однако, что идея такого «переворачивания» и «возвращения», открытая немецкими эссеистами, получила дальнейшее выражение во Франции в деятельности «Кайе дю синема» раннего периода, и особенно Андре Базена, наследие которого, на мой взгляд, должно быть радикально переосмыслено.

Интеллектуальный и культурный контекст французской кинокритики имел, разумеется, мало общего с Веймаром. Тем более поразительно глубинное сходство, обнаруживаемое в двух, казалось бы, столь различных подходах к кинематографу.

В обоих случаях задачей критики было понимание реальности, приблизиться к которой позволяло киноискусство — источник форм, облегчавших понимание действительности. Формы же эти во Франции, как и в Германии, должны были быть возвращены в лоно жизни. Существенное различие с веймарской ситуацией создавалось появлением во Франции такого явления, как синефилия, неизвестного в Германии 20-х годов. Синефилия была особенно важна потому, что она систематически смешивала искусство с жизнью, превращая киноискусство в интегральную часть существования синефила. Именно синефилия в значительной степени ответственна за специфическое развитие послевоенной французской кинокритики и, по-видимому, за неожиданное сближение ее принципов с теми, которые были сформулированы в Германии.

Понятие формы не получило во Франции широкого хождения, как это случилось раньше в Германии (несомненно, под влиянием неокантианства). Речь шла не о форме, но о времени, которое понималось как субстрат кинематографической формы. Одним из первых теоретиков кинематографической темпоральности был Роже Леенхардт, сформулировавший некоторые существенные принципы новой эстетики в статье «Времена фильма» («Фонтен», апрель 1945). По мнению Леенхардта, времена, когда само по себе движущееся изображение зачаровывало зрителя, миновали: «Пластическое искусство грезы стало реалистическим искусством

длительности, искусством времени»[1]. Превратившись в «искусство времени», кино автоматически стало искусством повествования. Леенхардт различал два основных типа повествования — рассказ и роман. Первый имеет дело с замкнутой темпоральностью совершенного прошедшего, второй — с открытой темпоральностью *imperfecto*. Леенхардт считал, что кино тяготеет к *открытой* форме темпоральности, которая обыкновенно ассоциируется с непосредственностью жизненного опыта. Правда, Леенхардт, на мой взгляд, не совсем оправданно называл эту открытую форму «романной». Между тем эта открытость формы амбивалентна: «...сколь грубым и примитивным кажется то время, которым располагает кинематографист, — монотонное и необратимое вспять в своем непрекращающемся поступательном движении двадцать четыре кадра в секунду!»[2] Эта монотонность механической копии, бергсоновского «движения вообще», создает *первичную форму*, которую кинематограф проецирует на неорганизованный материал жизни. Это механическое единообразие между тем превращается в *форму «второй степени»*, более точно соответствующую жизненному опыту бергсоновской *длительности*. По мнению Леенхардта, кино лишь недавно научилось тому, как преодолевать формальные ограничения собственной *объективности* и как имитировать живую *длительность*: «Став обратимой, кинематографическая длительность — и это ее наиболее оригинальное свойство — также и эластична. Она по собственной воле может совпадать со временем (подобно тому, как время в театре или время сценического представления может совпадать с длительностью такого же действия в жизни). Она также может сжиматься, ускоряться подобно времени литературного повествования...»[3]

Между тем один момент принципиально не подвластен кино. Кино «неотвратимо континуально», оно не знает пауз, перерывов, моментов остановки движения. Сегодня такого рода утверждение, конечно, кажется излишне категорическим. К сожалению, Леенхардт никак не расшифровал его, хотя оно имеет далеко идущие следствия. Впрочем, несколько лет спустя «за него» это сделал Андре Базен, с самого начала положивший время в основу киноэстетики.

Один из лучших его текстов, касающихся проблемы формы кинематографического времени, был напечатан в журнале «Эспри» в 1953 году. Это «Господин Юло и время». Юло описан Базеном как нарушитель *нормальной*, механической темпоральности, характерной как для ежедневной жизненной рутины, так и для «первичной кинематографической формы». Именно поэтому Юло мыслим лишь во время каникул. Базен пишет: «Можно представить себе, что господин Юло попросту исчезает на десять ме-

[1] *Leenhardt R.* Chroniques de cinéma. Paris, 1986. P. 146.
[2] Ibid. P. 146.
[3] Ibid. P. 147.

сяцев в году и возникает "наплывом" 1 июля, когда часы перестают шевелить своими стрелками, и в некоторых местах, на морском побережье и в деревне, образуется особое Время (un temps provisoire; точнее — «временное время». — *М.Я.*), изъятое из обычной временной протяженности (entre parenthèse — «в скобках». — *М.Я.*), тихо вращающееся в своих границах, колеблющееся, как морской прилив (une durée mollement tourbillonante, refermée sur elle-même, comme un cycle des marrées — точнее — «мягко вихрящаяся длительность, подобно циклу приливов замкнутая на саму себя». — *М.Я.*). Время, состоящее из повторения ненужных жестов, едва ползущее и совсем замирающее, когда наступает послеобеденный отдых. Но также — Время ритуальное, которому задает ритм литургия условных удовольствий, более строгая, чем отбывание рабочих часов в канцеляриях»[1].

Эта странная бездействующая темпоральность не способна обеспечить связного линейного повествования[2]. Базен называет эту необычную длительность «мягко вихрящейся». Показательно, что это стоячее время «послеполуденного отдыха» появляется тогда, когда останавливаются часы. Речь, в сущности, идет об остановке времени, воспринимаемой как литургическое, ритуальное «повторение ненужных жестов».

Базен замечает, что «один только господин Юло <...> отдается течению времени, между тем как все другие стараются восстановить формальный распорядок (un ordre vide) в соответствии с ритмом, который отбивает хлопающая дверь ресторана»[3]. Кто же такой господин Юло? Он — воплощение «деконструкции» первичной темпоральной формы, кинематографической монотонности и механичности, «движения вообще». Но при этом он не является носителем бергсоновской *длительности*, он никак не относится к категории «формы, допускающей предвидение». Он, скорее, похож на некий одушевленный, динамический, но лишенный сознания орнамент, на сверхмарионетку Клейста: «Лично он может даже не участвовать в наиболее смешных трюках (il peut être personnellement absent des gags les plus comiques), ибо господин Юло — это только метафизическое воплощение беспорядка, продолжающегося долгое время после того, как персонаж уже ушел. <...> Свойство господина Юло состоит, по-видимому, в том, что он не решается обрести полноту существования (le propre de M. Hulot semble être de n'oser pas exister tout à fait). В

[1] *Базен А.* Что такое кино? М., 1972. С. 77—78.

[2] Повествование предполагает развитие, движение вперед. Бергсон говорит в таком случае о форме «допускающей предвидение», о сознании, где «прошлое, воздействуя на настоящее, порождает новую форму, не соизмеримую с предшествующими» (*Бергсон А.* Указ. соч. С. 41). Речь, по существу, идет о форме, определяемой «жизненным» или «первичным» порывом (élan vital, élan originel). Механическая форма, в отличие от формы, ориентированной в будущее, «не допускает предвидения, представляет только новое сочетание прежних элементов» (Там же. С. 44).

[3] *Базен А.* Что такое кино? С. 78.

своих блужданиях он как бы воплощает скромную и неуверенную попытку — попытку быть»[1]. Это несуществование решительно отделяет его от *длительности* как *проживаемого* опыта времени, как выражения *существования*. Оно относит Юло скорее к сфере некой первичной потенциальности, нежели актуальности.

Время, «метафизическим воплощением» которого, по выражению Базена, является господин Юло, это не время жизни, это форма, разрушающая механическую форму темпоральности, онтологически присущую кино. Движение этой формы, по имени Юло, подобно бессознательному жесту марионетки, разрушает мертвую монотонность иной формы, безостановочного жеста-движения камеры. Момент столкновения этих двух форм, их драматической встречи столь важен, что Базен посвящает ему одну из лучших своих статей: «Смерть после полудня и каждый день», рецензию на фильм Пьера Бронберже «Бой быков» («Кайе дю синема», декабрь 1951).

В этой статье Базен декларировал принцип двух кинематографических темпоральностей. Одна из них исходит «из пережитого времени, из бергсоновской *длительности*, необратимой и качественной по самому своему существу (qualitative par essence)»[2]. Все моменты, относящиеся к этой темпоральности, уникальны и не идентичны друг другу. Вторая темпоральность определяется им как «объективное время вещей». В этом различении двух порядков времени Базен прямо следует за Бергсоном, который различал в «Творческой эволюции» два типа порядков, «относящихся к одному и тому же роду и противоположных между собой»[3]. «Порядок первого вида относится к *живому* и *волевому* (voulu) в противоположность порядку второго вида, относящемуся к *неодушевленному* и *автоматическому*»[4]. Но среди моментов, относящихся к длительности, один обладает особым значением, это момент смерти: «Для любого существа смерть — момент единственный par excellence. По отношению к нему определяется ретроспективно качественное время жизни. Он обозначает границу между сознательной длительностью и объективным временем вещей»[5].

Это утверждение чрезвычайно существенно. Дело в том, что смерть обозначает конец длительности, т. е. субъективного переживания времени, это та граница, которая отмечает превращение длительности в объективное, хронологическое, монотонное время. Положение смерти на границе между субъективной уникальностью и безличной «пустой» темпоральностью в специфически кинематографическом контексте превраща-

[1] *Базен А.* Что такое кино? С. 76—77.
[2] Там же. С. 63.
[3] *Бергсон А.* Указ. соч. С. 245.
[4] Там же. С. 247—248.
[5] *Базен А.* Указ. соч. С. 63.

ет ее в некое связующее звено между двумя фундаментальными формами фильмической темпоральности. Именно поэтому Базен провозглашает смерть ключом к «кинематографической специфике»[1].

Бой быков представляет особый интерес для кино, потому что он вводит уникальный момент реальной опасности и в конце концов подлинной смерти в ту художественную форму, которая создана напряжением между длительностью и объективным безличным временем. Он позволяет нам повторить неповторяемый, уникальный момент: «...на экране он производит даже большее впечатление, поскольку его первоначальное воздействие помножено на эффект повторности (elle multiplie la qualité du moment originel par le contraste de sa répétition), что сообщает ему особую торжественность. Кино запечатлело навечно материальный облик смерти Манолетто (a donné a la mort de Manolette une éternité matérielle)»[2].

Значение момента смерти эквивалентно значению «поэтического момента», проанализированного Гастоном Башляром в книге «Интуиция момента»: «Для того чтобы добиться восторга, экстаза, необходимо, чтобы антитезы сомкнулись (se contractent) в амбивалентность. Именно тогда и возникает поэтический момент. В любом случае поэтический момент — это сознание возбужденной, активной, динамической амбивалентности. Поэтический момент заставляет бытие увеличивать свою значимость или утрачивать ее (oblige l'être à valoriser ou à dévaloriser). В поэтический момент бытие воспаряет или опускается, не признавая времени мира, которое бы свело амбивалентность, одновременность к последовательности»[3]. Этот момент сводит воедино две взаимоисключающие формы, две антагонистические темпоральности, отрицает их и создает режим амбивалентности. По выражению Реймона Беллура, в такие моменты «кино создает иллюзию борьбы против собственных оснований»[4]. Возникающая амбивалентность ответственна за создание необыкновенного напряжения, подобного напряжению самой жизни. Такие моменты, если использовать терминологию Барта, — это моменты крушения кодов, как, например, в бартовском *punctum'e* или в «*je-ne-sais-quoi*» Владимира Янкелевича, вспыхивающего «в бесконечно малом пространстве искры» (dans l'espace infinitésimal d'une étincelle)»[5].

Фильм Бронберже о корриде сопровождался закадровым комментарием Мишеля Лейриса, опубликованным под названием «О литературе, рассматриваемой как бой быков». Этот текст, вероятно, повлиял на ана-

---

[1] *Базен А.* Указ. соч. С. 83.

[2] Там же. С. 65.

[3] *Bachelard G.* L'intuition de l'instant. Paris, 1979. P. 104—105.

[4] *Bellour R.* L'Entre-Images. Paris, 1990. P. 110.

[5] *Jankélévitch V.* Le Je-ne-sais-quoi et le Prersque-rien. Vol. 1: La manière et l'occasion. Paris, 1980. P. 113.

лиз фильма, предпринятый Базеном. Лейрис утверждал, что одна из задач литературы — это «вонзить хотя бы тень бычьего рога в литературное произведение»[1]. Самым замечательным в его эссе было утверждение, что самые смертельные моменты корриды являются моментами наиболее совершенной хореографии в движениях тореро[2]. В соответствии с проводимой им параллелью между боем быков и литературой Лейрис утверждает, что наивысшей аутентичности литературное письмо достигает в рамках максимально кодифицированного классического стиля, по существу эквивалентного изощренной предсмертной хореографии тореро. Лейрис, по существу, обнаруживает роль орнамента в раскрытии истины. В более раннем тексте «Бой быков как зеркало» Лейрис описывал движения тореро и быка как две геометрии, каждая из которых нарушает другую: «Короче, все было так, как если бы существовала геометрия, а также отклонение — постоянное искажение геометрии. По сравнению с гармонией, представляемой тореро с его кодифицированной внешностью и техникой, искажением (злом) был бык. <...> По сравнению с логикой ожиданий (убийство человека животным), изгиб тореро, его отклонение представляют искажение и случайность»[3].

Показательно, что Кракауэр открыл «Орнамент массы» коротким текстом «Юноша и бык. Исследование движения». В этом тексте двойное (в зависимости от точки зрения) искажение орнамента странным образом преображено так, что сам орнамент становится генератором искажений. У Кракауэра тореро неоднократно описывается как марионетка (почти как господин Юло) и как живой динамический орнамент: «Марионетка заставляет ткань блестеть и рисует кинжалом все более узкие круги. Быка при виде мощи орнамента охватывает дрожь. <...> Пока что все это — игра. Кинжал еще может вернуться назад, красный цвет еще необязательно должен встретиться с собой в крови (die Röte müßte sich im Blut nicht begegnen). Один удар (Stich), мгновенная искра удара (stechenden Leuchten) пронзает барьер. Кинжал вылетает из марионетки; он выброшен вперед не юношей (nicht der Knabe hat ihn gestoßen). Удивленная стихия отступает и ослепляет»[4].

Кракауэровское описание тореро на удивление напоминает данное Базеном описание господина Юло, как если бы марионетка Тати неожиданно оказалась в фильме Бронберже. Искусственное, орнаментальное движение тореро сталкивается здесь с воплощением чистой витальности — быком. Орнаментальность лишает быка жизненной силы. Орнамент разворачивается с бессознательной грацией, которая по сути своей

---

[1] *Leiris M.* L'âge d'homme précédé de De la littérature considérée comme une tauromachie. Paris, 1979. P. 14.

[2] Ibid. P. 12.

[3] *Leiris M.* The Bullfight as Mirror // October. № 63. Winter. 1993. P. 28.

[4] *Kracauer S.* Das Ornament der Masse. S. 10.

смертоносна, она приводит в смятение быка, которого при виде «мощи орнамента» охватывает дрожь, покуда момент смерти не останавливает змеящуюся линию движущейся геометрии и не взрывается вспышкой истины. Искусственность этого орнамента, или, если использовать параллель Лейриса, письма, — непременное условие обнаружения истины.

Самым примечательным в описаниях Базена и Кракауэра является неожиданное превращение отсутствия, пустоты, фотографической репрезентации, которая, по словам Базена в той же статье, «лишена психологической реальности»[1], в момент подлинности и присутствия. Бессознательная марионетка, проливающая подлинную кровь, столь же мало присутствует на арене, как и господин Юло, который «не решается обрести полноту существования». Жиль Делёз описывал смерть в «Различии и повторении» как «время без присутствия, к которому я не могу иметь никакого отношения»[2]. В целом это определение могло бы быть отнесено к миру кино в целом. Тем более удивительно, что именно момент смерти парадоксально дает призрачному миру кино то самое *присутствие*, которого ему онтологически не хватает.

Понятно, что само по себе представление о возможности некой реальной точки во времени, понимаемой как точка настоящего, а следовательно, и момент присутствия, — это иллюзия. Настоящего нет, оно всегда либо уже принадлежит прошлому, или все еще принадлежит будущему. Постулирование возможности длящегося момента настоящего, подобного «мановению ока», свидетельствует лишь о необходимости, хотя бы на короткое время, сохранять стабильность некой формы[3].

Деррида заметил: «Идеальность формы (Form) самого присутствия (la présence elle-même) предполагает, что она может до бесконечности повторяться, что ее возвращение, подобно возвращению одного и того же, будет до бесконечности необходимо и вписано в настоящее как таковое. <...> В любом направлении присутствие настоящего (la présence du présent) мыслится исходя из складки возвращения, движения повторения, а не наоборот»[4].

Это соображение существенно именно в кинематографическом контексте, где *пустая форма механического повторения может оказать-*

---

[1] *Базен А.* Указ. соч. С. 62.

[2] *Deleuze G.* Différence et répétition. Paris, 1968. P. 149. См. также русское издание: *Делёз Ж.* Различие и повторение. СПб., 1998. (*Прим. ред.*)

[3] Делёз устанавливает связь между моментами настоящего в кино, которые он называет «акцентами», и *формой* события. Поскольку любое событие обладает некой временной конфигурацией, оно, по мнению Делёза, содержит в себе «утратившие актуальность моменты настоящего» (les pointes de présent désactualisées) — «настоящее будущего», «настоящее настоящего» и «настоящее прошлого» (*Deleuze G.* L'image-temps. Paris, 1983. P.132). Настоящее этих моментов создано одновременностью внутри некой формы. Форма же события в целом в кино принадлежит прошлому.

[4] *Derrida J.* La voix et le phénomène. Paris, 1972. P. 75—76. См. также русское издание: *Деррида Ж.* Голос и феномен. СПб., 1999. (*Прим. ред.*)

ся предварительным условием присутствия как такового, преодоления онтологического проклятия кино — отсутствия присутствия. Пустая кинематографическая форма трансцендируется моментом, «мановением ока» и обнаруживает жизнь как присутствие.

Проблема обратимости форм в кинематографе на определенном этапе оказывается центральной для кинокритики, хотя она и не формулируется в таких категориях. Она возникает в текстах лучших критиков «Кайе дю синема» раннего периода. И хотя каждый из этих критиков стоял на собственных позициях, едва ли позволяющих говорить о некоем единстве «критической школы», именно проблема двух форм и их реверсии настойчиво всплывает у разных авторов в виде некоего общего знаменателя. Речь постоянно идет о некоем особом трансцендентном моменте, о некой эпифании, отрицающей форму, в которой он проявляет себя.

В том же номере «Кайе дю синема», где была напечатана рецензия Базена на фильм Бронберже, Александр Астрюк напечатал отклик на «Стромболи» Росселлини и «Под знаком козерога» Хичкока. По мнению Астрюка, все в фильме, что относится к его «письму» (как он выражается), т.е. фотография, раскадровка, любые элементы режиссуры, принадлежит к области «организации лжи» (a l'organisation du mensonge). Эта характеристика, скорее всего, отражает влияние Сартра с его критикой фальшивого, ложного, неаутентичного. Астрюк связывает эти формальные элементы с уровнем знаков, значения[1]. Между тем задача кино, по его мнению, — выразить состояние благодати (grâce), которое не может быть выражено в знаках: «Для самовыражения [состояние благодати] не имеет знаков, так как не знает опосредованности (elle est sans intermédiaire)»[2]. Тема *благодати* в равной степени характерна и для Астрюка, и для Базена[3]. Но, поскольку благодать не вписывается в форму, Астрюк рассматривает оба фильма как примеры самоликвидации формы во имя манифестации благодати. Неустранимое противоречие между формой и благодатью вынуждает Астрюка определять кино как «основополагающее

---

[1] Говоря о «письме», Астрюк как бы предвосхищает структурализм, в частности спекуляции Барта. Разница, однако, заключается в том, что этот предструктурализм отмечен сартровским пафосом демистификации, разоблачения ложного, в то время как классический структурализм полностью порывает с оппозицией «истинность/ложь» по отношению к практикам текста.

[2] *Astruc A.* Au-dessus du volcan // Cahiers du cinema. № 1. 1951. Avril. P. 30. Доктрина непосредственности благодати, по мнению такого авторитета, как Адольф Гарнак, «не в состоянии отдать должное значению Христа как зеркала божьего отеческого сердца и вечного медиатора» (*Harnack A.* History of Dogma. New York, 1961. Vol. 5. P. 87). В понятии благодати у Августина любовь оказывается способом непосредственного контакта с Богом, отменяющим функцию Спасителя как посредника и разрушающим форму закона.

[3] См.: *Базен А.* «Дневник сельского священника» и стилистика Робера Брессона // Киноведческие записки. 1993. № 17. С. 86. Подробнее об этом см. главу «Кинематограф несоответствия».

искусство амбивалентности и двусмысленности» (l'art fondamental de l'ambiguité et de l'équivoque).

В том же номере журнала в рецензии на «Дневник сельского священника» Брессона Ло Дюка утверждает, что *благодать* (он, как Астрюк и Базен, употребляет то же слово *grâce*), обнаруживаемая фильмом, — это результат конфликта между качеством работы камеры, способной «сделать ощутимым понятие времени», и отказом использовать «все те возможности, которыми располагает техника режиссуры»[1]. Форма фильма основывается на длительности, создаваемой работой камеры, но форма эта постоянно разрушается ритмом повествования. Конфликт двух форм (длительности и повествовательной формы) подготавливает момент эпифании, который есть не что иное, как взаимоуничтожение двух форм[2].

Строя критику вокруг момента реверсии и аннигиляции форм, вокруг момента кайроса (а момент эпифании, благодати — тот же самый момент *кайроса*, что и момент смерти), команда «Кайе дю синема» по-своему восстанавливала критическую парадигму своих веймарских предшественников. Этот критический подход во многом обусловил и беспрецедентный успех «Кайе». Он позволил критикам выйти за рамки исключительного обсуждения фильмов и установить прямую связь между фильмами и жизнью, схватываемой в ее религиозно-философском значении. По существу, этот метод помог французской кинокритике подняться до уровня квазифилософского анализа бытия.

И наконец, этот метод позволил создать и сохранить тесную связь между журналом и движением синефилов. Пол Уиллемен показал, что в основе ритуала синефилии лежит идентификация моментов эпифании, которые способствуют превращению фильмов в объект фетишистского культа. Он пишет:

«Если вы почитаете ранние материалы Трюффо и Годара в «Кайе», то увидите, что <...> они рационализировали в высшей степени католическую и отчасти правую *политику*, характерную для Франции того времени и известную как *политика авторов*. То, что они писали в это время,

---

[1] *Duca L.* Un acte de foi // Cahiers du cinéma. № 1. 1951. Avril. P. 46.

[2] Ло Дюка буквально переносит на кинематограф августиновское понимание благодати. До Августина традиция гласила, что отношения с Богом осуществляются с помощью *законов* и *благодати*. Августин соотнес закон и благодать, объединив их в некую пару, сходную в своих отношениях с отношением формы и момента эпифании. Он писал о том, что закон необходим для установления греха, потому что там, где нет закона, не может быть и трансгрессии, а следовательно, и греха. «Производя» грех, «закон не только не полезен, но вреден, если на помощь ему не приходит благодать; полезность закона может быть доказана тем фактом, что он вынуждает всех тех, чью вину в трансгрессии он обнаруживает, обращаться к благодати за помощью и спасением, чтобы преодолеть их тяготение к злу» (*Saint Augustin*. On the Grace of Christ and on Original Sin // Basic Writings of Saint Augustin. New York, 1948. Vol. 1. P. 589). Благодать есть отрицание закона, она целиком зависит от воли Бога, но возникает она на горизонте человека в результате нарушения закона, формы.

было в высшей степени импрессионистским откликом, по выражению Т.С. Элиота, «эвокативным эквивалентом» (evocative equivalent) тех моментов, которые были для них главными моментами фильма (privileged moments of film)»[1].

Эти моменты откровения были, по мнению Уиллемена, отмечены «излишеством по отношению к тому, что показывалось» (in excess of what is being shown), это моменты, выходящие за рамки кодификации и собственно смысла, моменты, трансцендирующие форму иллюзией фиктивного присутствия жизни как таковой. Этот призрак присутствия и есть *фетиш*, поскольку фетиш — это не что иное, как попытка иллюзорно обеспечить наличие чего-то несуществующего или исчезнувшего (фаллоса у женщины, например).

В «Кайе» первого периода фетишизм эпифанических моментов связывался с темой *любви* и синефильского *наслаждения*. Эта тема хорошо изучена историками кино[2]. Само по себе связывание эпифанического момента саморазрушения или инверсии формы с практикой наслаждения представляет немалый интерес. Именно тут кончается сходство между ваймарской критикой 1920-х годов и парижской критикой 1950-х. Орнамент Кракауэра или Лукача в момент своего крушения или инверсии обнаруживает отчуждение жизни в искусственных формах, лишенных сознания. В критике «Кайе дю синема» бессознательное, проявляющееся в этой инверсии, эротизировано.

Базен так завершил свою статью о корриде в кино: «Кино запечатлело навечно материальный облик смерти Манолетто. На экране тореро умирает каждый день после полудня»[3].

Смерть тореро, бесконечно повторяясь, становится не только символом кинематографа, но и особым моментом синефилического фетишизма, который, как и вся практика синефилии, основывается на повторении моментов эпифании и удержании ускользающего времени. Превращаясь в момент синефилического «наслаждения», гибель тореро знаменует мгновение фундаментального неразличения Танатоса и Эроса.

2001

---

[1] *Willemen P.* Looks and Frictions. Bloomington; London, 1994. P. 235.

[2] *Cf. Vernet M.* The Fetish in the Theory and History of the Cinema // Endless Night. Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories / Ed. by Janet Bergstrom. Berkeley; L. A., 1999. P. 88—95.

[3] *Базен А.* Указ. соч. С. 65.

КИНЕМАТОГРАФ НЕСООТВЕТСТВИЯ

(Кайрос и история у Сокурова)

Эта работа написана совсем недавно — летом 2002 года. Здесь проблематика кайроса, момента встречи двух параллельных темпоральностей, разработана наиболее полно. В который раз кинематограф Сокурова послужил основой для анализа. Я сосредоточился на двух новых фильмах режиссера — «Тельце» и «Русском ковчеге», который мне удалось посмотреть в Петербурге, когда большая часть статьи уже была написана. Впечатления от «Русского ковчега» потребовали основательной доработки этого текста. Оба фильма Сокурова посвящены истории, которая занимает в творчестве режиссера все более основательное место. То, что история оказывается в центре внимания художника, прямо связано с формой его фильмов, в частности с необыкновенной формой «Русского ковчега», снятого одним полуторачасовым планом. Моя задача отчасти заключалась в том, чтобы понять, как связана форма новых сокуровских фильмов с их тематикой.

Эта задача и предопределила странный, для меня самого неожиданный поворот в моей работе — а именно связь размышлений о смысле в кино с проблематикой истории и историографии. В принципе я никогда не считал философию истории ключом к эстетике фильмов, даже созданных Германом, почти маниакально исследующим историю России сталинского периода. Я обычно относил историзм скорее к тематическому пласту, чем к некой кинематографической онтологии. Поворот в понимании связи эстетики кино и истории произошел, когда я относительно всерьез занялся «Иваном Грозным» Эйзенштейна (в данной книге эта работа, как и прочие работы об Эйзенштейне, не фигурирует). Но именно размышления над фильмами Сокурова помогли мне вплотную подойти к онтологии кино как к чему-то «историческому», то есть укорененному в случайности, изменениях и излишках материи по отношению к форме (которую, размышляя о Серже Данее или о переводимости изображений, я все еще относил к области синефилических фетишей). Сегодня мне представляется, что именно «историческое», понимаемое в феноменологическом ключе, то есть как предшествующее любой форме понимания, является ключом к преодолению проблем, унаследованных от структуралистского периода, в первую очередь проблемы киноязыка, кинологоса. Естественно, это историческое понимается мною не как отказ от рефлексии и переход на уровень примитивной эмпирики (как это часто случается при переходе от структуры к истории), но как элемент семантики, как основа кинематографической онтологии. Историческое, как я его понимаю, может быть атемпоральным и даже структурным. Именно поэтому понятие кайроса представляется мне сегодня ключевым.

Первые годы после появления фильмов Александра Сокурова на кинематографическом горизонте его часто и совершенно необоснованно называли учеником и последователем Тарковского. Причиной этого была поддержка Сокурова Тарковским и даже помощь маститого режиссера в устройстве дебютанта на киностудию после ВГИКа. Сегодня, однако, ясно, что Сокуров и Тарковский выражают едва ли не диаметрально противоположные подходы к кинематографу.

Тарковский попытался осмыслить свой подход к кино в категориях пластического времени, которое якобы позволяет фиксировать фильм. В каком-то смысле его эстетика наследовала Андре Базену и его теории мумифицированного времени. Во всяком случае, радикально антимонтажная позиция Тарковского (его многократно декларированная нелюбовь к Эйзенштейну, например) вписывается в это направление. Время понимается Тарковским как некая причинно-следственная линейность, континуум. Причины и следствия выстроены в цепочку, время как таковое не знает параллельных рядов: «Причины и следствия взаимообусловлены прямой и обратной связью. Одно порождает другое с неумолимой предопределенностью, которая оказалась бы фатальной, если бы мы были способны обнаружить все связи сразу и до конца. Связь причины и следствия, то есть переход из одного состояния в другое, и есть форма существования времени»[1]. В кинематографе, по мнению Тарковского, время дается в форме факта, фактом же может быть любое событие или даже неподвижный предмет в его «неразрывной связи с самой материей действительности»[2]. Идеальный же способ фиксации этой *фактичности* времени — наблюдение: «Если время в кино предстает в форме факта, то факт дается в форме простого, непосредственного наблюдения над ним. Главным формообразующим началом кинематографа, пронизывающим его до самых мельчайших клеточек, является *наблюдение*. <...> Кинообраз по сути своей есть наблюдение над явлением, протекающим во времени. <...> Итак, кинообраз в основе своей есть наблюдение жизненных фактов во времени, организованных в соответствии с формами самой жизни, с ее временными законами. <...> При этом кинематографический образ нельзя делить и членить вразрез с его временной природой, нельзя изгонять из него текущее время»[3].

Иными словами, события, «факты», как называл их Тарковский, вписаны в несокрушимые причинно-следственные цепочки, идентифицируемые со временем. Фиксировать время в кино, или, что то же самое, создавать кинематографический образ — значит наблюдать за предметом, не изымая его из этих цепочек, стремиться зафиксировать на пленку пред-

---

[1] *Тарковский А.* Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы, документы, воспоминания / Сост. П.Д. Волкова. М., 2002. С. 157.

[2] Там же. С. 162.

[3] Там же. С 166—169.

мет в «неразрывной связи с самой материей действительности». Связь с причинно-следственным контекстом понимается Тарковским как *время*, которое буквально отпечатывается на предмете, прямо выражается в фактичности его текстуры. В своей книге Тарковский называет этот отпечаток времени в вещах японским словом «саба», означающим ржавчину[1]. В таких объектах время буквально вписано в поверхность вещей как фактор, разрушающий их или, по меньшей мере, метящий их. Наблюдение за временем предполагает не только тщательную фиксацию фактуры вещей — «саба», но и конструирование особой формы видения, которая бы обладала такой же континуальностью, как и сами причинно-следственные связи. Максимально полно поэтому соединение континуальности зрения с континуальностью *фактичности* времени выражается во всевозможных текучих объектах, которые разворачиваются в некой длительности и запечатлевают время в самом процессе своего течения и видоизменения. Это прежде всего вода, ее потоки, струи, пронизывающие все фильмы Тарковского от «Иванова детства» до «Жертвоприношения». Движение камеры в процессе «наблюдения» должно соотноситься с течением времени, находиться в пластическом к нему соответствии, а потому обладать материальной континуальностью.

В качестве примера приведу хотя бы знаменитую панораму по воде из «Сталкера», где камера невесомо скользит над водной поверхностью, под которой рассеяны символические «объекты» нашей цивилизации — оружие, деньги, шприцы и т. д. При этом движение камеры как бы синхронизировано со струями воды. Эта синхронизация имеет особое значение, потому что именно она и позволяет говорить о фильме как о некой художественной форме, идеально соответствующей фиксации длительностей, игре временами. Движение камеры позволяет зрителю почти физически «войти» в поток времени и пережить его течение. Именно поэтому в целом поэтика Тарковского строится на текучести и ориентирована на совпадение «формы» зрения с «формой» предэкранного времени, если вообще позволительно говорить о таковой. Фильм у Тарковского мумифицирует время, потому что зрение, конструируемое им, совпадает с длительностями самого события и его переживания.

Тарковский в полной мере сознавал проблему совпадения или несовпадения предэкранных длительностей с длительностями режиссерского видения и зрительского восприятия. Он писал: «Но здесь возникает вполне естественная сложность. Мне, предположим, хочется, чтобы время текло в кадре достойно и независимо для того, чтобы зритель не ощущал насилия над своим восприятием <...> Но тем не менее здесь возникает кажущееся противоречие. Ибо ощущение режиссером времени все-таки всегда выступает как форма *насилия* над зрителем — так же как

[1] *Тарковский А.* С. 158—159.

и навязывание зрителю своего внутреннего мира. <...> Итак, свою профессиональную задачу я усматриваю в том, чтобы *создать свой, индивидуальный поток времени, передать в кадре свое ощущение его движения — от ленивого и сонного до мятущегося и стремительного*»[1]. Речь, по существу, шла о создании такого ощущения длительности, которое бы не вызывало у зрителя чувства переживания некоего «режиссерского» времени, но которое бы органически вписывалось в поток предэкранного времени или хотя бы имитировало его до такой степени, чтобы скрыть его исток в воле художника.

Такая форма темпоральности имеет одно существенное последствие. Почти любое событие у Тарковского — это событие прошлого. Его мир — абсолютный мир ностальгии, не имеющий доступа к переживанию настоящего. Это связано с тем, что время дается нам в виде некой эстетической формы, завершенной по самому своему определению. Когда-то Беньямин писал о том, что роман принципиально соотносится со смертью именно в силу того, что его *эстетическая* форма не знает открытости, она всегда завершена и поэтому соотносима только с минувшим. По мнению Беньямина, смысл жизни героя романа открывается только в его смерти: «...читатель романа в действительности ищет человеческие существа, из которых он выводит "смысл жизни". Следовательно, он при любых обстоятельствах заранее знает, что он разделит с ними и опыт смерти (daß er ihren Tod miterlebt). В крайнем случае может сойти и их фигуративная смерть — конец романа, — но настоящая смерть предпочтительней»[2]. Не случайно, конечно, Тарковский выносит само понятие ностальгии в название одного из фильмов, не случайно его особо интересует мир руин. Этой эстетике, построенной на закрытой форме времени (хотя течение струй иногда и создает иллюзию открытости этой формы), соответствует и типичная для Тарковского фигура стороннего наблюдателя — Рублева, сталкера, героя «Зеркала», драматически и безнадежно пытающегося вступить в настоящее. Сложность позиции такого героя заключается в том, что мир, предстающий его глазам, всегда уже мир, *получивший форму*, а потому мир прошлого, объект ностальгии.

Сокуров с самого начала конструирует свои фильмы в соответствии с принципами, противоположными тем, которые проповедовал Тарковский. Если Тарковского можно называть мастером *соответствия* (когда движение камеры или пластика фотографического отражения мира стремятся совпасть с неким временным ритмом реальности), то Сокурова следовало бы, скорее всего, называть мастером *несоответствия*. Для своего первого фильма он выбрал лирическую прозу Платонова, который

---

[1] *Тарковский А.* С. 233.

[2] *Benjamin W.* Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows // Benjamin W. Allegorien kultureller Erfahrung. Leipzig, 1984. S. 398.

напряженно размышлял над проблемой совпадения мысли и мира, адекватности репрезентации реальности. Огрубляя, можно сказать, что, согласно Платонову, мысль движется к постепенному совпадению с миром (в этом смысле он мыслит почти по-гегелевски). Такое финальное совпадение, если оно когда-нибудь случится, приведет, однако, и к полному неразличению мысли и реальности, а следовательно, к исчезновению мира. Материальность мира сохраняется именно в силу того, что она сопротивляется мысли как некая непостижимая, темная инертность. Если у Тарковского «фактичность» — это вписанность материи в причинно-следственные, а следовательно, и *мыслимые* связи, то «фактичность» мира у Платонова как раз заключается в сопротивлении действительности мысли. Сегодняшний мир обладает реальностью именно в силу несовпадения мира и мысли. Платонов писал: «...мысль еще не твердо стоит в мире, мысль, так сказать, не сбалансирована с природой, и от этого происходит всякая мука, отрава и порча жизни. <...> Чувство родилось давно и уже слилось с душою мира. Мысль не слилась, не совпала еще, а только ищет этого слияния в полном познании мира. Это неравновесие мысли и мира, т.е. отсутствие истины, произвело историю человечества, т.е. труд на протяжении веков»[1].

Для кинематографа эта проблематика имеет совершенно особое значение. Связано это прежде всего со сложным отношением дискурса и повествования в фильме[2]. Обыкновенно в игровом кинематографе камера следует за персонажами и обслуживает повествование максимально эффективным образом, оказываясь в нужном месте в нужное время. Повествовательное кино в основном строится на совпадении взгляда камеры и тел протагонистов. Это совпадение, конечно, не является случайным, оно заранее спланировано, а потому абсолютное знание камерой всех движений повествования в какой-то мере напоминает пророческое знание судьбы неким оракулом. Камера и есть воплощение неотвратимости судьбы, сопровождающей героев фильма. Характерно, конечно, что Тарковский, придававший особое значение поэтике «совпадения», писал о «непреодолимой предопределенности» времени. Именно это совпадение камеры и героя, через которое проступают контуры судьбы, рока и т.д., и относит кинематографическую реальность к прошлому, одновременно роняя тень сомнения на подлинность этой реальности как таковой.

Андре Базен, который так по-настоящему до сих пор и не прочитан, в статье о стилистике Робера Брессона в какой-то момент связывает реальность не столько с регистрацией темпоральности, мумифицированным временем, сколько со структурой несовпадений: «Будучи чуждым психологическому анализу, фильм не менее чужд категориям драматурги-

[1] *Платонов А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1998. Т. 1. С. 203—204.

[2] См. главу «Дискурс и повествование».

ческим. События выстраиваются в нем вопреки законам механики страстей, которая соответствовала бы требованиям разума; их чередование представляет собой проявление необходимости в случайном, сцепление независимых поступков и совпадений. Каждое мгновение, равно как и каждый план, довольствуется своей собственной судьбой, своей собственной свободой. Они, несомненно, имеют свою собственную направленность, но ориентируются независимо друг от друга, подобно крупинкам металлической пыли под магнитом. И если поневоле напрашивается слово "трагедия", то лишь из духа противоречия, ибо это может быть лишь трагедией свободной воли (tragédie de libre arbitre). Трансцендентность вселенной Бернаноса—Брессона нельзя сравнить ни с античным роком, ни даже со страстями Расина. Это трансцендентность всевышней благодати (Grâce), от которой каждый волен отречься»[1].

Несколько моментов в анализе Базена представляют особый интерес. Во-первых, прямое обращение к мотиву судьбы, рока, который, как я уже отмечал, прямо связан со всезнанием камеры и автора, предопределяющих развитие событий в фильме. Трансцендентное у Брессона выражает себя, по мысли Базена, не в виде судьбы (аналогичной судьбе греческой трагедии), а в виде благодати (grâce), которую посылает Бог и пути которой абсолютно неведомы[2]. Благодать у Базена — это *случай*, завернутый в трансцендентную оболочку.

Но что значит, что события следуют друг за другом в строго определенном порядке, но в рамках случайности? Вопрос этот имеет прямое отношение к творчеству Сокурова, в ряде фильмов которого строгий детерминизм происходящего систематически предстает как результат абсолютной непредсказуемой случайности. Во многих его фильмах события организованы в цепочки, внутри которых царит относительно ясный детерминизм. Самое странное и непредсказуемое в такой конструкции сюжета связано с неожиданной встречей, пересечением этих цепочек, рядов, серий, которые, казалось бы, не объединены ничем иным, кроме слепой воли случая.

---

[1] *Базен А.* «Дневник сельского священника» и стилистика Робера Брессона // Киноведческие записки. № 17. 1993. С. 86.

[2] Попытку интерпретации трагедии как взаимодействия судьбы и свободной воли, или непредсказуемости, предпринял Шеллинг, который видел в греческой трагедии драму неотвратимой вины и наказания, за проступок, совершенный по ошибке, т.е. случайно (как указывал еще Аристотель), но предопределенный судьбой, т.е. неотвратимый. Герой борется с судьбой, как, например, Эдип, но не в состоянии ее победить. В итоге он свободно, по своему выбору принимает на себя вину, хотя и не виноват: «В этом заключается величайшая мысль и высшая победа свободы — добровольно нести наказание за неизбежное преступление, чтобы самой утратой своей свободы доказать именно эту свободу и погибнуть, заявляя свою свободную волю» (*Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М., 1966. С. 403). Герой Софокла, таким образом, в конце концов вводит в предопределенность судьбы элемент случайности. О философской подоплеке теории трагического у Шеллинга см.: *Szondi P.* On Textual Understanding and Other Essays. Minneapolis, 1986. P. 43—46.

Первый опыт с такой структурой — «Скорбное бесчувствие» (1983), экранизация пьесы Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца». Здесь основное действие, насыщенное абсурдными событиями и странными, непредсказуемыми совпадениями, идет на фоне событий Первой мировой войны, которая как бы проходит сквозь дом, где разворачивается интрига, но по существу не затрагивает обитателей. Две линии действия как-то между собой соотносятся, но механизм этого соотношения не ясен. Речь идет о двух параллельных сериях, которые по воле *случая* встречаются и расходятся. Такая же структура повторена в «Днях затмения» (1988). Этот фильм весь строится на взаимном проникновении герметических, замкнутых по отношению друг к другу универсумов. Мир русской культуры, олицетворяемый центральным персонажем — детским врачом — и солдатами, рассыпанными по фону фильма, загадочно соприкасается с Востоком, мир которого едва ли доступен пониманию российских визитеров.

Но особенно отчетливо существование двух параллельных миров представлено в теме затмения. Оно является центральным событием, значение которого почти не сознается персонажами. Затмение выражает влияние планет и звезд на жизнь человека, странное совпадение двух раздельных серий — космической и исторической — земной. Затмение традиционно выступает как знак торжества сил тьмы над силами света, как признак конца, деградации космического цикла. В буддизме и исламе (а тема Востока чрезвычайно важна для фильма) затмение ассоциируется со смертью, болезнью светила и часто представляется как акт пожирания солнца космическим змеем.

Распад времен и взаимосвязей в фильме понятным образом связан с символом затмения. Но эта космическая драма удивительным образом дает о себе знать заранее, внедряясь загадочными и совершенно нечитаемыми предзнаменованиями в жизнь героя. Время от времени в доме врача появляются почти без всякой мотивировки необычные животные. По почте ему присылают гигантского рака-лангуста в желе. Затем неизвестно откуда взявшаяся сестра приносит ему с рынка живого зайца, наконец, в комнате обнаруживается огромный змей-удав, якобы уползший от соседа. Существенно, что все три животных — символическое обозначение созвездий — змей, рак и заяц. Змей особенно прямо связан с идеей цикла, возрождения и смерти, затмения. Змей —хтоническое существо, он также связан с царством теней. Рак (зодиакальное животное), иероглифически обозначаемый двумя спиралями, символизирующими смену солнечных циклов, также связан с тенями умерших и считается лунным животным. К последним также относится заяц, почти во всех мифологиях связанный с тенями умерших и вечным циклом жизненного обновления (в даосизме он готовит напиток вечной жизни, а у египтян связан с Осирисом — богом смерти и воскресения).

Таким образом, небесные знаки сходят в земной мир (что в основном и мотивирует их появление в фильме), предсказывая дальнейший ход событий, объясняя циклическую повторность времени, но остаются загадкой для героев, не имеющих шифра от оракулов. Это размыкание фабулы на космос в «Днях затмения» хорошо иллюстрирует существо сокуровского мира. То, что представляется зрителю и героям странным, причудливым, излишним, может заключать основной ключ к происходящему, быть ядром тех причинно-следственных связей, которые располагаются у Сокурова не как обычно по горизонтали (в строке), но по вертикали (между строк), между серий.

Отчасти такая же структура характерна и для экранизации «Мадам Бовари» — «Спаси и сохрани» (1989). Эмма тут находится целиком в руках некой слепой судьбы, действия которой абсолютно непроницаемы для ее сознания.

Все эти фильмы построены на диссоциации серий событий, каждое из которых каким-то образом (*случайно*?) соотносимо с событием иной серии, но принципа этого соотношения мы не знаем[1].

Между прочим, затмение, играющее существенную символическую роль в одном из фильмов Сокурова, было использовано Клеманом Россе для объяснения странного статуса реальности, в которой порядок всегда возникает не как манифестация смысла, но как результат случайности: «Ничто так просто не выражает связи между случайностью и регулярностью, так убедительно не подтверждает тезиса Лукреция о том, что порядок — это лишь частный случай беспорядка. Мы видим, как последовательность счастливых случайностей производит регулярность, ни в коей мере не говорящую о каком бы то ни было порядке вещей, но скорее о случае (un accident) в нормальном развитии вещей, подчиненных случайности (voué au hasard). Впрочем, следует различать два типа случайности. Регулярность затмений в действительности проявляет физическую случайность, затрагивающую мир (intéressant le monde), и математическую случайность, не зависящую от хода вещей...»[2]

---

[1] Бахтин рассматривает такую структуру, например, в рассказе Толстого «Три смерти», где судьба и смерть барыни, ямщика и дерева «внутренне замкнуты и не знают друг друга». По мнению Бахтина, такого рода структура, в которой серии сопрягаются, оставаясь независимыми друг от друга, характерна для определенного типа авторской позиции: «...завершающий тотальный смысл жизни и смерти каждого персонажа раскрывается только в авторском кругозоре и только за счет избытка этого кругозора над каждым из персонажей, то есть за счет того, что сам персонаж ни видеть, ни понимать не может. В этом завершающая монологическая функция избыточного авторского кругозора» (*Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 120). Своеобразие сокуровского подхода заключается в том, что он отказывается от постулирования «избыточного авторского кругозора». Режиссер, в отличие от Толстого, не знает внешних детерминаций, определяющих взаимосвязь серий. Детерминации эти находятся вне «авторского кругозора», а потому и для автора предстают как случайные.

[2] *Rosset C.* Le Réel. Traité de l'idiotie. Paris, 1977. P. 25.

Математическая необходимость как таковая не существует. Она выражает лишь устойчивость случайных отношений, таких, например, как отношение окружности к диаметру. Точно так же и регулярность затмений, по мнению Россе, ничего не выражает: «Так как, что же мы узнали о мире, наблюдая за регулярностью затмений? Ничего, кроме того, что серия событий, имеющих все шансы являться вне какого бы то ни было порядка, без всякой нужды разворачивается регулярным образом»[1].

Регулярность событий создает иллюзию смысла, скрытого значения, замысла, который может быть расшифрован, но в действительности эта регулярность есть лишь продукт случайности и ничего не сообщает нам. Действительность за видимостью регулярности предстает индифферентной, бессмысленной.

Идея бессмысленной, нейтральной, монотонной регулярности как системы совпадений возникает и у Делёза в его анализе кинематографа Одзу. Делёз, правда, придает этой системе регулярностей и совпадений несколько иной смысл: «Философ Лейбниц <...> показывал, что мир сделан из серий, складывающихся и сближающихся чрезвычайно регулярным образом, подчиняясь обыкновенным законам (des lois ordinaires). Только серии и последовательности являются нам лишь в виде небольших фрагментов (ne nous apparaissent que par les petits parties) и в нарушенном или перепутанном порядке, так что мы верим в то, что разрывы, несоответствия и несогласованности являются чем-то необыкновенным. <...> Просто следовало бы сказать, что в результате естественно слабой сцепленности (des enchaînements naturelement faibles) элементов серий (des termes des séries) они постоянно нарушаются и не являются нам упорядоченно. Обычный элемент (un terme ordinaire) выпадает из своей последовательности, возникает посреди иной последовательности обычных элементов, по отношению к которым он принимает обличье сильного момента (l'apparence d'un moment fort), чего-то замечательного и сложного»[2].

Монотонная регулярность серий и их совпадений нарушается людьми, но природа стремится восстановить свою величавую монотонность, стирая со своей поверхности эффекты смысла, ложные нарушения бессмысленной регулярности, которые создают для человека сильные смысловые моменты существования. Величие природы состоит в том, что она стоит выше производимых человеком эффектов смысла, совпадений и нарушений регулярности, величие природы у Одзу в ее незначимости: «Пространства Одзу возведены в ранг незначимых либо благодаря разрушению связей между ними, либо благодаря пустоте <...>. Нестыковка взглядов, направлений и даже положений предметов у него постоянна, систематична»[3].

---

[1] *Rosset C.* P. 26—27.

[2] Deleuze G. Cinйma 2. L'image-temps. Paris, 1985. P. 24—25.

[3] Ibid. P. 26.

Несовпадения серий у Одзу и несовпадения у Брессона, отмеченные Базеном, обнаруживаются у режиссеров, которых Пол Шредер отнес к так называемому трансцендентному стилю[1]. По мнению критика, он открывает в повседневности некое метафизическое измерение. Между тем и в анализе Делёза, и даже у Базена с его «благодатью», подчеркивается крайняя «незначимость» мира Брессона и Одзу, их предельная обыденность и подчеркнутая, почти эмфатическая неэкспрессивность. Одзу буквально пронизывает свои фильмы невыразительной пустотой, незначимостью, которой, по мнению Делёза, «достигает» пространство Одзу, освобождаясь от видимости смысла, возникающей в *сильные моменты совпадений*.

Сокурова особенно интересуют моменты, «возведенные в ранг незначимых». Наиболее показателен акцент на такие моменты в фильмах, посвященных «историческим деятелям». В документальном фильме «Советская элегия» (1989) главный герой — Борис Ельцин, как раз в момент создания фильма отлученный от большой политики, выбывший из игры, выпавший из истории. Самый впечатляющий план этого фильма — длинный, кажется бесконечно длинный, кадр, в котором неподвижный Ельцин сидит на кухне, то ли думая о чем-то, то ли нет. План очень длинный, но он совершенно не вписывается в поэтику фиксации времени и его движения. Сокурова скорее интересует как бы остановка времени, исчезновение меры, основанной на самопроявлении *сильных* ритмических *моментов*. План этот до такой степени неподвижен и монотонен, что время как бы выпадает из него, создавая почти физическое ощущение незначимости. Майя Туровская заметила: «Ельцин закрывает рукой глаза — от долгой неподвижности последний жест кажется очень крупным, значительным»[2]. Но значимость этого банального жеста возникает только благодаря общей незначительности происходящего. Неподвижный Ельцин вовсе не представлен нам в момент драматического раздумья, колебания, принятия решения. Он дается нам во всей *значительности незначимости* происходящего.

В «Камне» (1992) в свой ялтинский дом уже в наше время, спустя много лет после своей смерти, возвращается Чехов. Это возвращение дается как радикальное выпадение из истории, из культурного контекста и сопровождается длинными кадрами неподвижного, занесенного снегом Чехова в его саду на лавочке. Фильм фиксирует такие же моменты фундаментальной пустоты, незначимости.

И наконец, два недавних игровых фильма Сокурова — «Молох» (1999) и «Телец» (2000) — посвящены Гитлеру и Ленину, но также выпадающим из исторического движения времени и погруженным в незначи-

---

[1] *Schrader P.* Transcendental style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. Berkeley, 1972.

[2] *Туровская М.* Советская элегия // Сокуров. СПб., 1994. С. 151.

мость безвременья. Гитлер показан приезжающим к Еве Браун в дом в горах, берущим, так сказать, выходной на службе истории. Ленин в «Тельце» представлен в момент своей финальной болезни, изолированным в Горках от внешнего мира, утратившим связь с политикой и историей и пребывающим как бы вне исторического времени.

Почему Сокурова так интересуют эти моменты безвременья? Только ли в силу его природной брезгливости по отношению к политике? Нет сомнения в том, что причины, определяющие этот интерес у Сокурова, совершенно отличны от тех, что побуждали Одзу (хотя интерес Сокурова к Японии и ее эстетике отразился во многих его фильмах). Скорее всего, выбор этих моментов связан с сокуровским пониманием человека и его отношения к истории.

История представляет из себя цепочку случайностей, которые Антуан-Огюстен Курно определял как иррациональные встречи двух детерминистических серий, подчиненных законам необходимости[1]. Курно говорил о том, что черепица, выпадающая из крыши, подчиняется законам, которые выражают некую необходимость. Тот факт, что мимо дома с выпадающей черепицей проходит некий человек, также вписывается в цепочку закономерностей. Совершенно случайным, однако, оказывается событие, возникающее на пересечении этих двух «серий», а именно тот факт, что черепица падает на голову именно этого прохожего. Таким образом, согласно Курно, история возникает как случайность, на пересечении двух цепочек закономерностей.

События истории случайны, но история, как заметил Раймон Арон, не является, однако, простой серией чистых, непредсказуемых случаев. В истории действует некая причинность, а цепочка случайных событий складывается в последовательное общее движение, которое можно назвать эволюцией. Арон дает интересное определение этой эволюции: «Последовательность случайных событий (серия вытянутых номеров в лото) не составляет истории. Лучше, наоборот, рассмотреть астрономию или биологию. Особое значение времени заключается в том, чтобы позволить складывание *систем*. История астрономии полагает в качестве своей задачи реконструкцию складывания в прошлом организованной *системы*, которую мы наблюдаем сегодня. Таким же образом постепенно сформировался и порядок жизни; это смесь умопостигаемых необходимостей,

[1] Детерминистическая предопределенность событий внутри каждой из «исторических» серий также, вероятно, не может быть абсолютной. Историческое всегда относится к области становления, исчезновения и возникновения, т.е. к области изменения. Но, как утверждал еще Кьеркегор, изменение, исчезновение не может относиться к сфере необходимости, но неизбежно относится к сфере случайности: «Все то, что появляется, самим фактом появления доказывает, что оно не необходимо, так как единственное, что не может появиться, это необходимое, так как необходимое уже *есть*» (*Kierkegaard S.* Philosophical Fragments. Princeton, 1967. P. 91).

зафиксированных один раз и навсегда, и случайностей, чьи следствия все еще имеют место. История в меньшей степени характеризуется совпадениями, чем ориентированностью и развитием»[1].

Арон считает, что не имеющая смысла периодичность затмений, которую обсуждал Россе, в области истории приобретает некий смысл. Но каким образом? Ответ на это был дан разными мыслителями, но в целом содержание его сводится к одному — через деятельность человека. Именно исторический деятель необходим для организации истории, именно в его руках оказывается ключ к случаю, позволяющий сблизить две детерминистические серии и породить событие. Событие приобретает смысл, потому что его реализует мыслящий человек, хотя характер и свойства этого человека совершенно особые.

Еще Аристотель в противоположность сократической традиции определял счастье не как мудрость или добродетель, но как деятельность: «...добродетели как раз присуща деятельность сообразно добродетели. И может быть, немаловажно следующее различие: понимать ли под высшим благом обладание добродетелью или применение ее, склад души (hexis) или деятельность. Ибо может быть так, что имеющийся склад [души] не исполняет никакого благого дела — скажем, когда человек спит или как-то иначе бездействует, — а при деятельности это невозможно, ибо она с необходимостью предполагает действие, причем успешное»[2]. А это означало, что счастье в основе своей связано с успешной деятельностью на основе добродетели. Однако счастье, как и успех любой деятельности, целиком не определяется рассудительностью (*phronêsis*) или добродетелью, но зависит от окружающего мира, а следовательно, и от случая, которому в значительной мере подчинен внешний мир. Поэтому счастье и добродетель зависят от умения человека подчинить себе случай, чего он может добиться, по мнению Аристотеля, соотнося свои действия с требованиями времени, то есть умея выбирать для своих действий нужный момент — *кайрос*. Успех деятельности, владение *кайросом* относятся Аристотелем к области добродетели, потому что без успеха добродетели попросту нет. Стагирит пишет в «Никомаховой этике»: «...Так, например, в страхе и отваге, во влечении, гневе и сожалении и вообще в удовольствии и в страдании возможно и "больше", и "меньше", а то и другое нехорошо. Но все это, когда следует в должных обстоятельствах, относительно должного предмета, ради должной цели и должным способом, есть середина и самое лучшее, что как раз и свойственно добродетели»[3]. Увязывание добродетели с успехом оказывается, в сущности, глубоко аморальным. Как замечает Пьер Обанк, «дурным действием будет тогда такое, ко-

[1] *Aron R.* Introduction to the Philosophy of History. Boston, 1961. P. 17.

[2] *Аристотель.* Никомахова этика. I. 8. 1098b—1099a. // Аристотель. Соч.: В 4 т. М., 1984. Т. 4. С. 66—67.

[3] Там же. II. 6. 1106b. С. 86.

торое обращается против своих намерений, хорошим же действием будет то, которое "удалось". Мораль кажется сводимой к вопросу *тактики*, так как акцент ставится не на определении добра, но на достижении наилучшего»[1].

Еще дальше в этом же направлении двинулся Макиавелли, окончательно связавший «добродетель» с понятием успеха. Он специально и неоднократно подчеркивал, что истинный политик — это человек, «добродетель» которого сводится к умению овладеть случаем, стать любимцем фортуны. В «Государе» он декларировал: «Я верю к тому же, что тот государь будет успешным, кто приспосабливает свое поведение к духу времени, и тот неудачливым, чье поведение не соответствует времени»[2]. В письме к Пиеро Содерини он объясняет, что удачлив лишь тот человек, который «гармонизирует свои действия со своим временем», поэтому мудрец, понимающий «время», может приспособиться к нему, овладеть случаем и «править звездами и Судьбой»[3].

Но что значит «понять время»? Это значит уловить те причинно-следственные механизмы, которые управляют развитием серий. Между тем никакой человек не в состоянии встроиться внутрь некой серии и изменить ее причину, так сказать, нарушить предопределенность ее событий. Человек может лишь понять законы, управляющие данной серией, и способствовать их реализации. Аристотель заметил: «...все необходимо есть или не есть, а также будет или не будет, но нельзя утверждать раздельно, что то необходимо или другое необходимо. Я имею в виду, например, что завтра морское сражение необходимо будет или не будет, но это не значит, что завтра морское сражение необходимо будет или что оно необходимо не произойдет; необходимо только то, что оно произойдет или не произойдет» («Об истолковании» 19а)[4].

Детерминизм, действующая причина предопределяет возможность реализации того или иного события, которое в случае реализации становится необходимостью[5], но для того, чтобы это событие совершилось, необходим некий толчок, при этом толчок обязательно извне. Этот толчок извне и есть понимание идеального времени и места для реализации необходимости. Такое понимание Макиавелли называл *virtù*. При этом толчок, это мгновенное событие, должен воздействовать на темпоральность, преобразив ее. Альтюссер так формулировал взаимодействие Фортуны и

---

[1] *Aubenque P.* La prudence chez Aristote. Paris, 1963. P. 98.

[2] *Machiavelli N.* The Prince. New York, 1977. P. 71.

[3] The Letters of Machiavelli / Ed. by Allan Gilbert. New York, 1961. P. 99.

[4] *Аристотель.* Соч.: В 4 т. М., 1978. Т. 2. С. 102.

[5] Кьеркегор писал о том, что любое историческое событие порождается случайностью, так как оно является результатом изменения. Став прошлым, однако, оно приобретает неизменный характер и предстает в наших глазах как необходимое. «Если прошлое понимается как необходимость, — замечает Кьеркегор, — то произойти это может только в силу забвения того факта, что оно когда-то явилось на свет» (*Kierkegaard S.* Op. cit. P. 95).

virtù в акте основания нового государства: «Свойством *virtù* является способность подчинять себе Фортуну, даже благоприятствующую, преобразовывать момент Фортуны в политическую длительность, материю Фортуны (la matière de la Fortune) в политическую *форму*, иными словами, политически структурировать материю частного благоприятного стечения обстоятельств, закладывая *основы* Нового Государства»[1].

Интуитивное понимание благоприятного момента и есть гармонизация человека с временем. Владимир Янкелевич так описывает действие случая, *кайроса* в истории: «Случайность предлагает порождающей, пневматической, бестелесной причине (à la cause en peine, à la cause pneumatique et désincarnée) координаты времени и места: двойную локализацию, являющуюся в действительности условием любого полноценного исторического существования, как и любого точного установления местонахождения (repérage précis). Между тем, если причина, не оплодотворенная случайностью, необходима, но недостаточна, одна случайность недостаточна и даже не необходима»[2].

Политик трансформирует мгновение в длительность. Политик, человек истории — это прежде всего человек, знающий место и время, это человек, не знающий закономерностей, из-за которых упадет с крыши черепица или которые приведут ее жертву к соответствующему дому. Но это человек, который знает, что именно в этот момент нужный человек окажется вблизи нужного дома. Политик не знает причин, он знает только время и место, он господин над «звездами и судьбой», как говорил Макиавелли. Случай всегда занимает внешнее положение относительно серии[3]. Как заметил Райнхарт Козелек, постепенно случай был превращен в имманентную причину и в силу этого исчез с горизонта исторического сознания, превратившись тем самым в необходимость. Вместе с исчезновением случая как чего-то принципиально внешнего исчезла и уникальная случайность истории[4].

Человек истории — прежде всего оппортунист. Макиавелли в письме Содерини объяснял, что неудачи политиков связаны прежде всего с тем, что они, как и все люди, наделены «различными предрасположенностями и различным воображением»[5], т.е. некими неизменно присущими им чертами, не позволяющими им бесконечно пластично вписываться во время.

---

[1] *Althusser L.* Machiavel et nous // Althusser L. Ecrits philosophiques et politiques. Paris, 1997. Vol. 2. P. 133.

[2] *Jankélévitch V.* Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. 1. La manière et l'occasion. Paris, 1980. P. 115.

[3] Полибий едва ли не первым описал историю как движение серий, каждая из которых вполне рациональна, но пересечение которых целиком принадлежит случаю, Тихе. Полибий, как известно, придавал фундаментальное значение капризам Фортуны.

[4] *Koselleck R.* Futures Past. On the Semantics of Historical Time. Cambridge (Mass.), 1985. P. 116—129.

[5] The Letters of Machiavelli. P. 99.

Гегель различал в истории «всеобщее, которое составляет основу в существовании народа или государства» и всеобщее, которое «является моментом творческой идеи, моментом стремящейся к себе самой и вызывающей движение истины», то есть всеобщее как неподвижность, и всеобщее как изменчивую темпоральность. Именно это второе, подвижное всеобщее выражают, по его мнению, «всемирно-исторические личности»[1].

Всемирно-исторические личности целиком отдаются осуществлению всеобщего в его темпоральном измерении, они целиком и полностью оппортунистичны, растворены во времени. Гегель писал: «Они являются великими людьми именно потому, что они хотели и осуществили великое и притом не воображаемое и мнимое, а справедливое и необходимое. Этот способ рассмотрения исключает и так называемое психологическое рассмотрение, которое <...> старается выяснить внутренние мотивы всех поступков и придать им субъективный характер, так что выходит, как будто лица, совершавшие их, делали все под влиянием какой-нибудь мелкой или сильной страсти, под влиянием какого-нибудь сильного *желания* и что, будучи подвержены этим страстям и желаниям, и они не были моральными людьми»[2].

То, что историческую личность нельзя рассматривать с точки зрения человеческой морали, чрезвычайно показательно. Их поступки, согласно Гегелю, вообще не определяются тем субъективным желанием (часто низменным), которое, казалось бы, побуждает их действовать. За страстями исторических личностей, по существу, нет ничего личного, но простое совпадение со временем, умение преподнести случай исторической необходимости. Показательно поэтому, что их нельзя рассматривать в «психологическом» аспекте. Иными словами, все их психологическое наполнение, мотивы, побуждения страсти — это чистая видимость, за которой скрывается нечто неведомое им самим. Гегель так формулирует их «содержание»: «Такие лица, преследуя свои цели, не сознавали идеи вообще; но они являлись практическими, политическими деятелями. Но в то же время они были мыслящими людьми, понимавшими то, что нужно и что *своевременно*»[3]. Их знание — это не знание идеи, но исключительно и только знание места и — главным образом — времени. Клод Лефор подчеркивал, что у Макиавелли, область политического всегда располагается на границе незнания, или, используя его слова: «смысл наших предприятий вписывается в соединение двух в равной мере неопределенных пространств»[4].

---

[1] *Гегель Г.В.Ф.* Философия истории. М.; Л., 1935. С. 28—29. *Hegel G.W.F.* The Philosophy of History. New York, 1956. P. 29.

[2] *Гегель Г.В.Ф.* Указ. соч. С. 30—31.

[3] Там же. С. 29.

[4] *Lefort C.* Le travail de l'oeuvre: Machiavel. Paris, 1986. P. 443.

Исторические личности в таком контексте оказываются вообще лишенными какого бы то ни было человеческого содержания, они «люди времени», но в силу этого и «люди без свойств»[1]. Именно отсутствие свойств и позволяет им максимально полно совпадать со временем. Когда же такая личность выпадает из времени, в ней обнаруживаются те мелкие страстишки, которые, выпав из истории, невольно приобретают единственно «психологическое» значение, которое по отношению к таким личностям не имеет смысла.

Конечно, гегелевское представление об исторических личностях отражает проанализированное Лукачем состояние отчуждения от истории, которое, по его мнению, выражалось двояко: «с одной стороны, существовали "великие личности", рассматриваемые как самодержавные делатели истории, с другой же стороны, "естественные законы" исторического окружения»[2]. То и другое отчуждает человека от истории, как от чего-то недоступного ему и в конце концов фундаментально завершенного, недоступного уже в силу своей законченности.

Сокуров стремится изъять историческую личность из времени, поместить ее в такой контекст, который полностью парализует ее темпоральный оппортунизм. В этом смысле он действует противоположно Тарковскому, который в своей поэтике как будто прямо имитирует историческую личность. Когда Тарковский сводит понимание времени к пониманию причинно-следственного детерминизма, он, как и политик Макиавелли, пытается вписаться во время, следовать его извивам. При этом, конечно, «темпоральный оппортунизм» Тарковского не имеет ничего общего с макиавеллизмом. Разница заключается не только в отсутствии политических

---

[1] Вальтер Беньямин описывал такого рода личность как «разрушительный характер». Его разрушительность состоит в его способности практически использовать любую ситуацию, тем самым ликвидируя ее, разрушая. Сверхоппортунизм разрушительного характера приводит к тому, что в его мире не остается никакой стабильности. Он сверхисторичен, слишком плотно вписан в подвижность истории: «Разрушительный характер обладает сознанием исторического человека, чья глубочайшая эмоция выражается в непреодолимом недоверии к ходу вещей и в постоянной готовности признать, что все идет не туда. <...> Разрушительный характер не видит ничего постоянного. Но именно в силу этого он повсюду видит пути. Там, где другие видят стену или гору, он видит дорогу. <...> Поскольку он всюду видит пути, он всегда располагается на перекрестке. Ни один момент не может знать того, что сулит следующий» (*Benjamin W.* Reflections / Ed. by P. Demetz. New York, 1986. P. 302—303). В ситуации, описанной Беньямином, разрушительный характер — именно в силу своего предельно дестабилизирующего влияния — целиком вписан в момент настоящего, в конечном счете предельно релятивизирующий и прошлое и будущее, становящиеся совершенно непостижимыми. Отсюда и парадоксальность этого момента — его центральность и одновременно непостижимость. Современный исследователь так характеризует его: «Этим объясняется центральность данного места, момент (*Augenblick*) выпадает за пределы предсказуемости. Более того, он выпадает за пределы всеподчиняющего и всеохватывающего господства эпистемологии» (*Benjamin A.* Shoa, Remembrance and the Abeyance of Fate: Walter Benjamin's 'Fate and Character' // New Formations. № 20. Summer 1993. P. 99).

[2] *Lukács G.* History and Class Consciousness. Cambridge (Mass.), 1971. P. 158.

целей, но и в том, что время у Тарковского всегда прошлое время, оно всегда *форма*. В то время как для политика время никогда не является формой, потому что он непосредственно с ним связан как с моментом настоящего. Политик не имеет эстетически-формального отношения к времени, характерного для режиссера[1].

Почему Сокуров изымает своих персонажей из времени? Не для того, конечно, чтобы подвергнуть их психологическому рассмотрению. Даже Чехов — историческая личность, вызывающая в отличие от иных абсолютную симпатию, — не психологизируется Сокуровым. В конце фильма мы так же ничего не знаем о личности Чехова, как и в начале. Было бы совершенно неправильным читать «Молох» как попытку «разоблачить» Гитлера, увидеть в нем ничтожество, хотя, конечно, Сокуров не стремится избежать откровенно гротескных черт в его портрете. Тем более это относится к Ленину в «Тельце». Главное свойство Ленина в фильме — его неспособность существовать вне большого исторического времени, в котором он чувствует себя дома. Ленин все время не вписывается в рутинный быт Горок, превращенных для него в полубольницу-полутюрьму, а вернее, место, где нельзя *жить*. Чехлы на мебели, например, явственно указывают, что это место не для проживания. Мебель сохраняется здесь до того момента, когда дом будет вновь заселен и время начнет вновь течь в его стенах. Чехлы отмечают приостановку времени, они сохраняют мебель, как если бы они изымали ее из темпоральности и связанного с ней упадка и разрушения.

Речь, таким образом, идет о поэтике несоответствия, невписанности, диссонанса, резко противостоящих поэтике вписанности, гармонизации, характерной для Тарковского.

Гении темпоральности не могут вписаться в особое время некоего изолированного места. Чехов, даже оказавшись в своем бывшем доме, не может обжить его, потому что время этого дома остановлено, как время любого музея, принципиально выпадающее из исторического времени эпохи. Гитлер в «Молохе» приезжает в свой альпийский замок, похожий на замок немецких сказок, в который «заточена» Ева Браун, и как бы переносится из исторического времени в некое внеисторическое, мифологическое время. История Гитлера неожиданно превращается в некую аллегорию, в которой Еве Браун отведена роль аллегории жизни и эроса, а

[1] Художник мыслит формами и даже пытается свою собственную жизнь проживать так, как если бы она была завершенной формой. Отсюда многократно отмеченное конструирование жизни художника как текста. Лукач, например, видел в жизни Кьеркегора попытку «создавать формы на основании жизни», стремление «прожить то, что нельзя прожить» (*Lukács G.* L' Ame et les Formes. P., 1974. P. 70). Трагедия биографии Кьеркегора в таком контексте понимается Лукачем как трагедия эстетизма или, вернее, — эстетизации жизни.

Гитлеру — аллегории смерти[1]. Именно неожиданное аллегорическое измерение «Молоха» позволяет Сокурову выходить за рамки исторического правдоподобия в область чистого гротеска.

В «Молохе» выпадение героя из исторического времени открывает в нем не психологически достоверное и содержательное существо, но аллегорию. И этот момент очень важен. В «Молохе» историческая фигура, вынутая из времени, не становится содержательной, психологически полноценной личностью, но неотвратимо превращается в аллегорию времени, в аллегорию истории, с которой она поддерживает странные связи. Выпадение из времени производит аллегорию истории как фигуру выпадения из последней, несоответствия. Но это несоответствие имеет отчетливо временной характер. Вписанность во время приносит успех политику, она выражается в «счастливой встрече» двух или более причинно-следственных серий, двух или нескольких временных потоков, она основывается на моментах этих встреч (*кайросах*). Жизнь, в том числе и каждого отдельного индивида, сама по себе является результатом такого *кайроса*, стечения обстоятельств. Но и смерть прямо связана с *кайросом*, со стечением обстоятельств. Правда, она выражает момент совпадения времен, который одновременно является остановкой времени для того, кто умирает. Смерть поэтому есть событие, существующее вне истории, выпавшее из истории. Именно в этом смысле и уместно говорить о смерти как об аллегории исторического времени. Вальтер Беньямин писал: «...в аллегории наблюдатель сталкивается с *facies hippocratica* истории как окаменевшим, первобытным ландшафтом. Все в истории, что с самого начала было несвоевременным, прискорбным, неудачным, находит свое выражение в лице смерти или, вернее, — в черепе»[2].

«Несвоевременное» в истории, «несовпадающее» парадоксально приобретает такой же характер кайротической атемпоральности, как и счастливое совпадение. Оба эти момента странно связаны между собой, оба предстают некими «событиями», нарушающими «порядок», оба в равной мере значимы или лишены значения (в зависимости от точки зрения на них). Стороннему наблюдателю же они кажутся прямыми противоположностями, как противоположны момент смысла и пустой промежуток безвременья. Сокуров пытается «снять» эту кажущуюся противополож-

---

[1] До нас дошли фрагменты дневника Евы Браун, где она предстает безнадежно любящей, а Гитлер совершенно равнодушным и постоянно провоцирующим Браун на мысль о самоубийстве. В 1935 году Браун пыталась покончить самоубийством. Но была спасена. Дневник интересен тем, что помимо свидетельств о страдании Браун он содержит в себе странные «полумифологические» детали — описание ревности Евы к некой женщине по имени Валькирия (по-видимому, Юнити Валькирия Митфорд) или призывы Браун к дьяволу: «Если бы только черт забрал меня. С ним мне было бы гораздо лучше, чем здесь» (Цит. по: Hitler's Letters and Notes / Ed. by W. Maser. New York, 1976. P. 369).

[2] *Benjamin W.* The Origin of German Tragic Drama. London, 1977. P. 166.

ность. Он систематически пытается представить момент безвременья и провала, очевидный момент крушения смысла, как момент иерофании, обнаружения некой фундаментальной истины.

В «Тельце», однако, аллегорический элемент не столь очевиден, как в «Молохе»[1]. И даже название фильма не поддается столь однозначно аллегорической интерпретации. На самом очевидном уровне телец — это зодиакальный знак Ленина, но это, конечно, и жертвенное животное, жертва, приносимая Богу за грехи. Это и зодиакальный знак, отсылающий к некоему непостижимому, астрологическому слою исторического времени. В конце фильма, однако, эти два очевидных смысла названия подвергаются сомнению. В заключительном и кульминационном эпизоде фильма Ленин остается один в кресле-каталке в аллее парка. Крупскую, которая была с ним, неожиданно вызывают к телефону. Этот телефонный звонок важен потому, что в течение всего фильма Ленин постоянно жалуется на то, что телефон в доме отключен. И это отсутствие связи является прямым выражением исключения из исторического, событийного времени. Звонок из ЦК — неожиданное вмешательство истории в безвременный быт Горок — оставляет Ленина одного, едва ли не впервые за весь фильм. И вдруг обнаруживается, что восстановление коммуникации с внешним миром совпадает с окончательной утратой Лениным речи. В самом начале фильма врач сообщает вождю его диагноз — «сенсорно-моторная афазия» — то есть нарушение речи. Между тем Ленин на протяжении всего фильма достаточно уверенно владеет речью. И только в конце речь покидает его, и он оглашает окрестности неким нечленораздельным ревом, который переходит в мычание. В одном из планов финала «Тельца» мы видим залитый туманом луг, где пасутся коровы, и слышим их мычание, с которым неожиданно смешивается мычание онемевшего Ленина. Таким образом, в самом конце фильма Ленин буквально превращается в тельца.

Но превращение это носит совершенно неопределенный характер. Вопрос, который встает перед зрителем в конце фильма, — является ли это финальное превращение аллегорическим или нет? То есть превращается ли Ленин в жертвенное животное или просто регрессирует на стадию совершенной бессмысленности? Вопрос может быть даже сформулирован иным образом: является ли это финальное превращение — *прибавкой* смысла, окончательной аллегоризацией или *утратой* смысла, выраженной в полной утрате речи?

Любопытным образом Сокуров дает основание для двух взаимоисключающих прочтений. Сначала умственная деградация Ленина проявляется совершенно отчетливо. Взгляд его мутнеет и утрачивает всякую осмысленность, но потом с его лицом происходит неожиданная метаморфоза, оно

[1] На уровне названий «Тельца» и «Молоха» роднит тема жертвоприношений и идолопоклонства. Я имею в виду, конечно, библейского золотого тельца, изваянного Аароном.

вновь обретает осмысленное выражение, а взгляд вдруг становится острым и проницательным (Леонид Мозговой, блистательно играющий Ленина, в этом эпизоде поистине достигает совершенства) . Создается ощущение, что он что-то видит и чему-то улыбается. Сокуров позволяет нам увидеть то, что предстает взгляду Ленина. Он вклинивает в эпизод кадр облачного неба и вводит в фонограмму звук грома. Это небо в конце может прочитываться как знак трансцендентного, божественного, а последняя улыбка вождя может читаться как неожиданный контакт с этой трансцендентностью. Если это так, то мы имеем дело с отчетливой аллегоризацией смысла — Ленин становится аллегорическим «тельцом», жертвой, которую принимает Бог. Но с таким же основанием возможно и иное чтение: облачное небо — это просто знак пустоты, ничто, зияния[1]. И тогда Ленин становится тельцом как воплощением утраты всякого смысла.

Я склонен считать эту невозможность однозначного прочтения своего рода приостановкой (suspension) смысла, соответствующей приостановке времени. Со времен Канта, и особенно после работ Хайдеггера, мы знаем, до какой степени темпоральность является условием понимания мира, его явления нам в ауре смысла. Время прекращает свое течение, и смысл перестает являться нам. Дело в том, что смысл сам по себе является результатом «*кайротических*» совпадений серий, которые составляют основу событийности исторического времени, смысл которого дается в *сильных моментах* совпадений.

Здесь я позволю себе сделать еще одно отступление о смысле *кайроса*. В Древней Греции *кайросом* считался момент, отделяющий прошлое время от будущего, то есть некий момент настоящего, который собственно не имеет временного измерения. *Кайрос* относился в основном к трем областям. В медицине так обозначался момент кризиса, после которого больной либо умирает, либо выздоравливает (момент неожиданного прояснения сознания умирающего Ленина в конце фильма — отчасти похож на *кайрос*). В военном деле — это решающий момент битвы. И наконец, *кайрос* проявляется в риторике.

Кайрос возникает из ритмической, акцентной организации речи, логоса, из способности логоса перераспределять порядок и соотношение событий, которые он описывает. Иными словами, логос сам накладывает на реальность некую серию, некую цепочку совпадений и сильных моментов, каждый из которых не имеет смысла, но организует смысл высказывания[2]: «...*кайрос* — это не "нечто" имеющее значение (*sêmaínein ti* , если

[1] Сокуров явно оставляет смысл неба в области неопределенного. В «Элегии дороги» авторский комментарий говорит об облачном небе на одной из картин в музее: «Если есть вера — небо живое». Все в конечном счете определяет вера.

[2] «Проблема стихотворного языка» Тынянова с ее анализом семантических эффектов ритма и метра — наиболее близкий античной софистике классический текст русской филологии.

использовать выражение Аристотеля). Когда аргументация начинает связываться с *кайросом*, не сообщается *ничего* такого, что бы уже не было известно. <...> Но сам факт говорения *ничто* (mais le fait de dire *rien*) оказывает воздействие и видоизменяет общее движение аргументации порядком и временной последовательностью высказываемых аргументов. С помощью кайроса речь становится *lógos ékôn métron*, метрической речью и превращается в убеждение, порождающее *веру*, а не *знание*»[1].

Кайрос не имеет смысла, он сам по себе — *ничто*, момент встречи двух серий — событийной и речевой, дискурсивной. Его наличие отсылает к различению физического, хронологического и языкового времени, проведенному Бенвенистом. Язык — самый эффективный способ, которым располагает человек, для вписывания события в некую хронологию. Но сам язык, как заметил Бенвенист, имеет ту особенность, что система времен в нем организована исключительно по отношению к настоящему, которое есть момент самого высказывания: «Лингвистическое настоящее — основа временных оппозиций в языке. Это настоящее перемещается с движением дискурса, при этом оставаясь настоящим, оно составляет линию раздела между двумя другими моментами, которые оно порождает и которые также внутренне присущи акту высказывания: моментом, когда событие уже не совпадает по времени с дискурсом, выходит из настоящего и должно вспоминаться с помощью усилия памяти, и моментом, когда событие еще не является настоящим, но станет им и возникает в ожидании (n'est pas encore présent, va le devenir et surgit en prospection)»[2].

По мнению Бенвениста, сам акт высказывания создает момент *кайроса*, производя некий темпоральный центр (настоящее время момента высказывания). Каждый же раз, когда говорящий употребляет настоящее время, он помещает событие в момент, совпадающий с моментом высказывания. При этом, замечает Бенвенист, этот момент настоящего «не может быть локализован внутри определенного членения хронологического времени, потому что он признает их все и не связан ни с каким (ne peut être localisé dans une division particulière du temps chronique, parce qu'il admet toutes et n'en appelle aucune)»[3]. Речь идет, в сущности, о хронологическом и лингвистическом временах как о двух разнородных сериях, которые не могут совпасть. Так что искусственное помещение физического события в момент высказывания — это в принципе не что иное, как своего рода *кайрос*, проекция одной серии на другую, их противоестественная встреча.

---

[1] *Tordesillas A.* L'instant temporelle dans l'argumentation de la première et de la seconde sophistique: la notion de *kairôs* // Le plaisir de parler / Sous la direction de Barbara Cassin. Paris, 1986. P. 38.

[2] *Benveniste E.* Le langage et l'expérience humaine // Benveniste E. Problèmes du langage. Paris, 1966. P. 9.

[3] Ibid. P. 8.

В кино такого рода *кайрос* прямо выражается в магических моментах, когда камера встречается с персонажами, а также в монтажном ритме фильма, который строится на интервалах, ничего не выражающих, абсолютно асемантичных, но накладывающих на серию событий свой метр, свою структуру сильных мест. В этом смысле софист, проецирующий на мир *кайросы* своего дискурса, похож на историческую личность, связывающую времена различных серий благодаря интуитивному знанию времени и места. Знание времени и места — это тоже пустое знание, это ничто — *кайрос*, как и знание софистом лучшего способа организации аргументации и метрики логоса. Речь идет о чистых эффектах встречи, случая.

Кайрос не имеет времени, но он организует темпоральность таким образом, что обнаруживает в ней смысл, он создает событие, которое и является смыслом времени. Софист, как и политик, оперирует со временем, организует *кайросы*.

Джорджо Агамбен попытался показать, что *кайрос* прямо связан с мессианическим временем. В своем анализе Послания апостола Павла к Римлянам он сосредоточился на интерпретации выражения Павла «время сего часа», которым Павел обозначал время между воскресением Иисуса — мессианским событием и *эсхатоном* — Страшным судом, после которого время кончается и начинается вечность. «Время сего часа» — *ho nyn kairōs* — это время между хронологическим временем, хроносом, и вечностью; это *время конца*. Агамбен пишет: «Мессианическое время — это часть времени профанного, претерпевающая сжатие, в результате которого профанное время здесь целиком преображается. <...> Поэтому точнее, вероятно, было бы прибегнуть к апеллесовой черте и представить мессианическое время как цезуру, разделяющую само разделение между двумя временами...»[1]

Мессианическое время — время перед концом времени — понимается Агамбеном как цезура, зияние, перерыв, как по существу вневременное время — одним словом, *кайрос*.

Сходным образом поздний Шеллинг мыслил время начала, время до творения, время той вечности, в которой пребывал Бог до творения, т.е. до начала хронологического истечения времени. Шеллинг говорит, что до творения времени не было, но было нечто определяемое им как «время принципа времени», позволяющее мыслить некую устремленность к творению: «Время принципа времени еще не является действительным временем, скорее наоборот, оно есть негация действительного времени, невремя, собственно вечность. Таким образом, уже прежде мира есть некоторое время, но это еще скованное время; и лишь поскольку мы до-

[1] *Агамбен Джорджо.* Apōstolos // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 52—53.

пускаем время *прежде* мира, мы можем вообще говорить о чем бы то ни было прежде мира»[1].

Ленин помещается Сокуровым в это время конца, которое одновременно является временем начала (начала новой эпохи, новой страны, нового строя) и которое не является временем. Если использовать выражение Шеллинга, это — «скованное время». Рудольф Бультман в своем анализе «времени конца» показал, что в нем содержится парадокс христианского сознания. В отличие от еврейского апокалиптизма, который живет сознанием конца одного эона и наступления другого, христианский апокалиптизм строится на убеждении, что старый эон еще кончается, а новый уже начался. Это значит, что все принадлежащее старому греховному эону уже умерло или умирает, а то, что принадлежит новому, уже состоялось — прежде всего преодоление смерти. Речь идет о том, что существа живут как мертвецы, как уже умершие для греха и вновь рожденные именно потому, что их смерть по отношению к старому эону уже состоялась[2]. При этом второе рождение, как в ряде фильмов Сокурова, в том числе в «Тельце» и в «Матери и сыне», предшествует смерти.

Время фильмов Сокурова несомненно относится к мессианическому вневременью. В фильме о Ленине на мессианизм намекает сама аналогия с тельцом, жертвенным животным. С другой стороны, Ленин помещается в некий странный временной промежуток между жизнью, *хроносом* (хронологическим временем), и смертью, которая систематически сравнивается с рождением (Ленина моют как ребенка, он беспомощен, он утрачивает речь и т.д.; существенный момент в фильме — встреча впадающего в детство вождя с детьми). Он оказывается как раз в моменте, отделяющем два времени — безвременье и *хронос*. Ленин оказывается помещенным в безвременье *кайроса*. Показательно, что и в самом конце фильма Ленин все еще жив, а в самом начале у него отнимают газету (выражающую связь с историей) и он заявляет: «Я, кажется, вот-вот умру...» Вскоре после этого врач обещает Ленину, что он выздоровеет, «как только сможет помножить 17 на 22». На протяжении всего фильма вождь пытается осуществить эту нехитрую операцию, соединить между собой две меры, найти их точку пересечения. И только когда все его попытки завершаются провалом, *кайрос* окончательно определяет, что дальнейшее движение возможно лишь в сторону смерти. Весь фильм разворачивается между этим «вот-вот» и отсроченной смертью, в цезуре неудавшегося сближения двух цифровых серий.

Сходную временную структуру Сокуров использовал в фильме «Мать и сын», который также разрабатывает тему времени конца, *кайро-*

---

[1] *Шеллинг Ф.В.Й.* Система мировых эпох. Томск, 1999. С. 296.

[2] *Bultman R.* Man between the Times According to the New Testament // Existence and Faith. Shorter Writings of Rudolf Bultman. Cleveland; New York, 1960. P. 248—266.

са. В этом фильме изображаются последние минуты жизни матери, которые также относятся уже не к *хроносу*, но к цезуре, остановке времени перед концом. Необыкновенная красота пейзажей, в которые погружено действие фильма, чувство чрезвычайной полноты жизни, характерное для этого фильма — в значительной степени отражают странную способность «времени конца» обретать некую полноту жизни. Связано это, вероятно, как раз со способностью жизни получать форму именно в момент кайротического завершения, то есть со способностью жизни эстетизироваться. Неслучайна и ориентация Сокурова в этом фильме на живопись Каспара Давида Фридриха[1] с его подчеркнутым интересом к аллегорической приостановке темпоральности. В ином случае, впрочем, остановка времени (например, в «Круге втором») может обернуться и прямо противоположным опустошением смысла.

Самой непосредственной параллелью такого рода конструкциям у Сокурова является знаменитый эпизод из «Земли» Довженко, где гибели Василя непосредственно предшествует длинный монтажный эпизод, как будто начисто лишенный темпоральности: странные кадры замерших любовных пар, пейзажей и т.д. Сходство этого эпизода с тем, что делает в своих фильмах Сокуров, столь велико, что невольно наводит на мысль о едва ли не прямом заимствовании. Кракауэр пишет об особом приеме Довженко, «когда все или некоторые персонажи фильма внезапно перестают двигаться». Прием этот, по его мнению, «производит ударный эффект, возникает ощущение, будто мы вдруг очутились в пустоте»[2].

В любом случае значение *кайроса* заключается в его отрыве от истории, от повествования в самом широком смысле слова, в выпадении из темпоральной серии, подчиненной некой дискурсивной и причинно-следственной связям. Поскольку *кайрос* при этом воплощает *случайность*,

---

[1] См. об этом: *Lövgren H.* Mother and Son. Romantic Realism in the Work of Great Russian Filmmaker // Literary Review of Canada. 2002. Vol. 10. № 2. March. P. 6—8.

[2] *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 74. Кракауэр, однако, не в состоянии осмыслить это выпадение из темпоральности, он стремится восстановить движение времени в эпизодах, исчерпанного времени, перенося его в иной план: «Хотя персонажи на экране замерли, натиск их прерванных движений слишком силен, чтобы мы сразу перестали его чувствовать; следовательно, когда нам показывают неподвижные кадры в фильмах "Арсенал" и "Земля", движение сохраняется в них путем превращения внешней динамики во внутреннюю» (Там же. С. 74). И, конечно, неудивительно, что такой поклонник Довженко, как Тарковский, не в состоянии понять существа этих атемпоральных кусков, потому что Тарковский в принципе не может мыслить вне категорий темпоральности. Из всего этого длинного эпизода Тарковский выбирает наиболее банальный монтажный ход и при этом интерпретирует его как выпадение из времени повествования, обусловленное нуждами немого кино: «В фильме Довженко "Земля" кулак стреляет в героя, и для того, чтобы передать выстрел, режиссер сталкивает кадр внезапного падения героя с другим кадром: параллельным — где-то в поле кони испуганно подняли головы, — а потом снова следует возвращение к месту убийства. Для зрителя эти кони, поднявшие головы, были опосредованной передачей раскатившегося звука. Когда же кинематограф стал звуковым, надобность в такого рода монтаже отпала» (*Тарковский А.* Запечатленное время. С. 170—171).

он отмечен такой особой сингулярностью и уникальностью, которая в каком-то смысле противоположна сингулярности и уникальности исторического. Степень сингулярности *кайроса* такова, что он оказывается в значительной степени по ту сторону артикулируемого и сообщаемого смысла (смысл всегда отмечен общностью и повторяемостью). Это особенно хорошо видно на примере Ленина в «Тельце», который равным образом выражает тотальное крушение смысла, деградацию любой формы рациональности и вместе с тем некое особое трагическое событие, которое наполнено сингулярностью, по-своему значимо и драматично, но не имеет смысла в привычном понимании этого слова.

В документальном фильме о Второй мировой войне «И ничего больше» (1982—1987) есть небольшой эпизод, который мне кажется символическим для сокуровской поэтики. Сокуров использует известную хронику морского боя. Но неожиданно выделяет едва заметную фигурку моряка, в страхе скрючившегося на палубе. Режиссер не только укрупняет «фоновую» фигуру, выводя ее лицо на крупный план, но и распечатывает этот секундный эпизод таким образом, что как бы останавливает время и позволяет нам еще и еще раз вглядываться в паническое лицо моряка. Вся операция Сокурова здесь заключается в насильственном вырывании человека из исторической цепочки событий и погружении его в искусственно созданное и, в сущности, атемпоральное «время конца», в *кайрос*. Это изъятие из контекста, приостановка времени, лишает фрагмент смысла, задаваемого как наррацией, так и дискурсом. Фрагмент выпадает из любой формы линеарности. Именно в этом месте дискурс встречает повествование, взламывает его и создает момент провала, цезуры, во время которого (если, конечно, вообще можно говорить о времени безвременья) осуществляется странный опыт *ничто, пустоты, приостановки*.

Важно и то, что кайротический момент не просто выводит из темпоральности, он на мгновение сближает серии и тем самым разрушает энергию их параллелизма. А этот параллелизм (как и дублирование бытового трансцендентным) ответствен за возникновение смысла, или, как сказал бы Клеман Россе, *иллюзии смысла*. Так, финальное почти физическое «превращение» Ленина в тельца снимает необходимость обращения к зодиакальному символу тельца — некоему трансцендентному носителю смысла, находящемуся в параллельной нашему миру серии — астрологической.

Филипп Лаку-Лабарт писал о таком моменте *кайроса*: «Это чистая приостановка происходящего: цезура или провал. Именно это обозначает выражение "рисование пробела". Приостановке, остановке, неожиданному опрокидыванию в странность подвергается само присутствие настоящего (бытие-присутствующим). И тогда случается, не случаясь (потому что по определению это не может случиться), не имеющее бытия ничто,

"ничто бытия" (*ne-ens*). Головокружение — это *опыт* ничего — ничто»[1]. Именно это ощущение приостановленного времени и связанное с ним ощущение исчезновения настоящего позволяет нам прикоснуться к тому опыту, который не имеет смысла в традиционном повествовательно-дискурсивном плане. Но это *ничто* смысла, конечно, не бессмысленно. Лаку-Лабарт связал его с неспособностью поэзии занимать некое определенное место, с ее установкой на остранение, пребывание «не там», которое выражается в самой ритмике поэтической речи, в ритмической цезуре, являющейся «приостановкой речи», выходом за смысл речи. В этом выходе и выражается опыт *кайроса*.

У Сокурова понять персонаж — значит выбить его из хронологической цепочки речи, истории, повествования и даже дискурса. Покуда персонаж включен в эти цепочки, он как бы паразитирует на некой поступательной инерции цепочек, серий, развертывания, которые не имеют к нему прямого отношения. Сущность человека раскрывается лишь тогда, когда он выпадает из смысловых потоков этих поступательных развертываний.

Но в момент выхода из серий, из истории, он обнаруживает в себе тот опыт небытия, который Сокуров с такой поразительной силой извлекает из беспомощной фигуры Ленина. В фильме Ленин говорит о том, что хочет попросить у ЦК яда, потому что «источник насилия не может быть бессильным и слабым». Эти бессилие и слабость — основной лейтмотив фильма, но именно они позволяют вернуть умирающего вождя к собственному сущностному истоку. Перед финалом фильма Ленина, как ребенка, купают в ванне (такой же эпизод купания Чехова есть в «Камне»). Ленин с очевидностью постепенно регрессирует, превращаясь в бессловесного ребенка, для которого бессилие и слабость — сущностные характеристики. Как мы знаем благодаря исследованиям Мелани Кляйн и вопреки утверждению Ленина, именно слабость и бессилие ребенка порождают агрессию и насилие. Сущность Ленина обнаруживается не столько в его политике, сколько в самой его финальной неспособности совпадать со временем.

В этом парадоксе бессилия и заключен ключ к особой эмоциональности фильмов Сокурова, черпающих глубину своей драматичности из приостановки драмы истории.

После завершения «Тельца» Сокуров снял беспрецедентный по своему художественному и техническому решению фильм «Русский ковчег» (2002). Фильм этот снят в залах Эрмитажа одним полуторачасовым планом, движущейся камерой, переходящей из зала в зал, каждый из которых наполнен толпой узнаваемых исторических персонажей и статистов, одетых в костюмы эпохи. В своем головокружительном движении

[1] *Lacoue-Labarthe Ph.* Poetry as Experience. Stanford, 1999. P. 19.

камера следует за неким персонажем, маркизом, иностранцем, прообразом которого был маркиз де Кюстин. Переходя из зала в зал, путешественник-маркиз и невидимый автор, идентифицируемый с камерой, переходят от одной исторической эпохи к другой, но никогда органично не вписываются в происходящее в этих залах, часто внося сумятицу неловкостью своего появления. Многочисленная толпа исторических призраков в музее, хотя иногда и перемешивается, в целом распределена по залам как по историческим временам.

Первый раз метафора минувшего, завершенного исторического времени как музейной экспозиции была развернута Сокуровым в «Камне», где Чехов возвращается в своей дом в Ялте, превращенный в музей. Гораздо ближе к эрмитажному фильму недавний опус режиссера «Элегия дороги» (2001). Между «Русским ковчегом» и «Элегией дороги» существует тесная тематическая и эстетическая связь. В «Элегии дороги» автор (сам Сокуров фигурирует в фильме как его герой) отправляется ночью из зимнего русского города в путешествие, цель которого ему самому неясна. Путешествие завершается как бы случайно, когда герой-автор попадает в «какой-то богатый дом» в Голландии, который оказывается музеем с внушительной коллекцией «малых голландцев». Музей подчеркнуто предстает как некое вместилище времени, а картины в нем систематически описываются как срезы остановленного временного потока, при этом сам выбранный художником момент остановки времени трактуется как случайный: «Зачем эта лодка пристала к берегу?» Люди когда-то сели в нее и «так там и остались, а этот вечер — их вечный день», — говорится об одной из картин. В зимнем пейзаже люди как будто замерзают в момент остановки хроноса, которая производит картину. «Краска высохла, — говорит закадровый голос Сокурова, — и все остановилось». Герой касается одного из холстов рукой и замечает, что «холст еще теплый». Эта случайная остановка времени на картинах в голландском музее находится в прямой связи со случайным, хаотическим, непредсказуемым путешествием («Кто меня сюда привел? Почему я здесь?» — спрашивает Сокуров). «Элегия дороги» прямо говорит о некой мистике двух хроносов, одного остановленного на картине, а другого — относящегося к случайному путешественнику, оказавшемуся перед этой картиной спустя столетия. В фильме много говорится о Боге, который когда-то «следил» за людьми, но сейчас оставил этот мир, так что «наша жизнь идет самотеком». Жизнь идет самотеком, как и движение неведомой дороги. Но, как бы говорит автор, само совпадение двух моментов, момента, остановленного в XVII веке в Голландии, и момента «случайного» попадания нашего современника в пространство перед старой картиной, не может быть чисто случайным. Время должно ожить в картине, если кто-то вернется в нее, вернется в запечатленный на ней город, войдет внутрь полотна.

Это проникновение в чужой остановленный хронос обеспечивается самим переживанием дороги. Современный путешественник минует неподвижные пейзажи со скоростью, разрушающей слиянность человека со средой. Арно Сомперак говорит о «разобщении (découplage) движения и неподвижного пространства»[1]. Абстрагирование пространства, увиденного в движении, трансформирует темпоральность опыта современного путешественника и как бы отчуждает его сознание от окружения, спонтанно ориентируя его на некий воображаемый внутренний пейзаж. Ментальный ландшафт проникает в пространство восприятия, примешивая к восприятию воображение. Сомперак говорит о возникновении ландшафта бергсоновской длительности[2]. Именно это искажение неподвижного пространства за окном вагона, пространства, в которое проникает длительность самого динамического восприятия, тщательно фиксируется Сокуровым в первой половине фильма[3], которая тем самым подготавливает финальное проникновение сознания путешественника в замершее время старых холстов.

Речь идет о магическом совпадении *кайросов*, преодолевающих заключенную в них случайность и открывающих какую-то новую, неведомую закономерность. Этот мистический момент в «Элегии дороги» возникает тогда, когда сокуровский голос за кадром вдруг начинает звучать как бы изнутри одного из полотен (пейзажа Питера Сенредама (Pieter Saenredam) 1765 года), вспоминая подробности той исчезнувшей жизни, момент которой запечатлен на полотне. Дорога, таким образом, кончается вспоминанием, платоновским *анамнезисом*, в котором душа мгновенно соединяется с миром идей и достигает знания.

Таким образом, «Элегия дороги» вписывает длинное движение, бесконечный трэвеллинг в проблематику истории и случайности — *кайроса*.

В «Русском ковчеге» многое из того, что сформулировано в «Элегии дороги», получает дополнительное развитие, но общая структура остается той же. Случайный путешественник — Маркиз — случайно оказывается в магическом пространстве остановленного времени и непреднамеренно оживляет его, вдыхая жизнь в призраки, в течение веков сохранявшие неподвижность. Метафора музея как вместилища времени тут проработана еще интенсивнее. Отчасти это связано с тем, что Зимний

---

[1] *Sompairac A.* La route, la nuit // Qu'est-ce qu'une route? Les Cahiers de médiologie. 1996. № 2. P. 161.

[2] Об этом гораздо раньше писал Вольфганг Шивельбуш в своей пионерской книге о феноменологии восприятия пространства и времени в XIX веке. Шивельбуш писал о том, что железнодорожное путешествие позволяло переживать пространство как «нечто живое», подобное бергсоновской длительности (*Schivelbusch W.* The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century. Leamington Spa; Hamburg; New York, 1986. P. 36).

[3] Сокуров фиксирует темноту за окном, пролетающие во тьме пятна света, абстрактную неопределенность видения.

дворец — не просто музей, но имперская резиденция, где история постоянно трансформируется в ритуальный придворный театр и произведения искусства. Эрмитаж, таким образом, оказывается весьма своеобразным вместилищем и хранилищем истории. Превращаясь в музейный экспонат, история здесь окончательно порывает с актуальностью человеческого опыта. Она замыкается в себе, как барочная аллегория. Странность прохода через эпохи и залы заключается в том, что залы эти, объемы замороженного пространства-времени, полны мертвецами. История в этих залах не имеет потенции движения. Сама возможность становления и изменения здесь полностью исчерпана. Кюстин описывал жизнь двора, воспроизведенную в фильме, как бесконечную репетицию некоего спектакля, который никак не может состояться, потому что идеальная форма, соответствующая замыслу режиссера-царя, никогда не достигается. Он пишет о русском дворе: «Он все больше производит на меня впечатление театра, в котором актеры проводят всю свою жизнь в генеральных репетициях. Ни один не знает своей роли, а день представления никогда не настает, потому что режиссер никогда не удовлетворен игрой своих подданных. Актеры и режиссер тратят всю свою жизнь на то, чтобы готовиться, исправлять, беспрерывно совершенствовать бесконечную комедию общества, под названием "Северная цивилизация"»[1]. Иными словами, здесь действует не историческое, поступательное время, но лишь ритуал бесконечного повторения, нескончаемой «генеральной репетиции», так и не завершающейся историческим событием. Событие не может состояться, потому что оно не в состоянии соответствовать замыслу, идее царя, некой идеальной форме. Русские политики не в состоянии понять, что историческое как раз и состоит в несоответствии замыслу, в игре случайности, которую царь стремится исключить. Русская история, по существу, имеет место всюду на просторах страны, за исключением Петербурга и императорского дворца[2].

Именно на фоне этой исчерпанности, этого внеисторического, вневременного существования памяти о прошлом и приобретает все свое значение виртуозное и непрерывное движение камеры-автора и ведущего ее за собой Вергилия-маркиза.

---

[1] *Marquis de Custine*. Lettres de Russie. La Russie en 1839. Paris, 1975. P. 135.

[2] Исключение живой истории из Петербурга—Ленинграда хорошо иллюстрирует анекдот, рассказанный Е.Ф. Шумахером: «Во время пребывания в Петербурге несколько лет тому назад я обратился к карте, чтобы понять, где я нахожусь, но не мог в этом разобраться. С того места, где я стоял, я видел несколько огромных церквей, но на карте их и следа не было. Когда в конце концов переводчик пришел мне на помощь, он сказал: "Мы не показываем церквей на наших картах". Споря с ним, я указал на церковь, которая была ясно отмечена. "Это музей, — сказал он, — а не то, что мы называем 'живой церковью'. Мы не показываем только 'живые церкви'"» (*Schumacher E.F.A* Guide for the Perplexed. New York, 1977. P. 1).

Единственное «органическое» движение в фильме принципиально извлечено из исторического времени, это движение чужака, явившегося сюда из небытия, но именно это непрерывное, «случайное», непросчитанное движение соединяет между собой неподвижные, замершие в аллегорическом окаменении осколки прошлого. Маркиз в начале фильма спрашивает «автора»: «Что это за город? На каком языке мы с вами говорим?» Да и сам автор теряется в лабиринте чужого ему прошлого и не может определить свое положение в происходящем: «Интересно, все это разыгрывается ради меня, или я должен сыграть какую-то роль?» Неуловимость этого положения связана с тем, что «роль должен сыграть» как раз свидетель, чужой, попадающий сюда из иного времени зритель. Именно его безостановочное движение — единственное, что трансцендирует вневременность и вносит подобие смысла в жизнь исторических призраков, актеров, повторяющих свои раз и навсегда заученные роли. Кайротической силой в данном случае наделен сторонний наблюдатель-путешественник. И именно поэтому он не угоден при дворе. Маркиза пытаются выставить вон с церемонии эпохи Николая I. «Кто вас сюда пустил? Вам здесь не место!» — обращается к нему вельможа[1].

Следует внимательней присмотреться к тексту Кюстина, чтобы понять замысел Сокурова. С самого начала Кюстин говорит о себе как о человеке, на которого «случай» возложил важную миссию. Миссия эта — не просто описание малоизвестной страны, но, как пишет он, рассмотрение «истории в ее результатах». Иными словами, путешественник — человек случайности, непредсказуемости, его судьба всегда зависит от воли случая, а потому он обладает особой способностью к обнаружению истории. Он так тесно связан с историческим, что, как многократно замечает маркиз, окружающие россияне приписывают ему гораздо большее значение и власть, чем он имеет в действительности.

Важно то, что этот ловец истории попадает в страну, которая, по уверению Кюстина, в принципе внеисторична. Этот принципиальный антиисторизм России заключается в характере ее деспотической власти, которая никогда не испытывает необходимости вписываться во время, согласовывать свои действия с Фортуной. Так, пишет Кюстин, прошлое не имеет в России характера необходимости, оно всегда может быть переделано. Ког-

[1] Кюстин — по самому своему существу человек, не вписывающийся в общество. В аристократической среде во Франции он подвергался гонениям как гомосексуалист. Остракизм, которому он подвергался, был так силен, что однажды маркиз был избит до полусмерти, а его приятельница маркиза де Монкальм считала, что у него нет иного выхода, как покончить самоубийством. Путешествия были отчасти бегством «из дома». Кроме того, Кюстин был особенно чувствителен к мотиву фатума, который неумолимо преследовал его. В январе 1824 года член семейного круга Кюстинов, старый аббат, почему-то проклял перед смертью семью маркиза. Спустя шесть месяцев после проклятия умерла молодая жена Кюстина. К 1826 году в семье умерли все ее члены, кроме самого маркиза. Путешествия в таком контексте — не просто бегство от общества, но и от судьбы.

да Петр I хочет жениться на Екатерине, его комиссары отправляются в Литву или в Польшу, находят там «худородного дворянина, которого сначала провозглашают *первородным* влиятельным вельможей, а затем присваивают ему титул брата избранной суверенши»[1], меняя таким образом историю по воле государя. «Русские, — замечает Кюстин, — боятся своих старых памятников и не следят за ними: это свидетели их истории, которую они чаще всего хотят забыть»[2]. В Петербурге забвение проявляется в разрушении, в распаде, которые выражают фундаментальную внеисторичность города. Кюстину мерещится, что, стоит монарху хотя бы на день забыть о своей северной столице, она попросту исчезнет, как фантом, потому что она «не имеет корней ни в истории, ни в земле»[3]. Город Петра — это чистое проявление монаршей воли, своего рода фантазм одного человека, способный существовать столь долго, сколько существует породившая его воля и фантазия. Поскольку город возникает не исторически, он является продуктом культурных заимствований, никак не укорененных в истории страны. Кюстин описывает Петербург как морок, который не может длиться, как продукт фантазии, не ассимилируемый историей, и в конечном счете как театральную декорацию: «...здесь без оглядки на климат, который разрушает все, строят дворцы из дерева, дома из досок и храмы из штукатурки; русские рабочие, таким образом, тратят свою жизнь на то, чтобы восстанавливать летом то, что разрушила зима; ничто не может устоять перед влиянием этого климата; здания, даже те, что кажутся самыми древними, возведены лишь вчера; камень тут длится столько же, сколько известка и побелка в иных местах. Ствол Александрийского столпа, этот поразительный кусок гранита, уже разрушается холодом; в Петербурге в основании гранита должна лежать бронза, и несмотря на все это, в этом городе не устают имитировать архитектуру жарких стран. Одиночество полюса заселяют статуями, барельефами, призванными увековечить историю, не думая о том, что в этой стране памятники длятся еще меньше, чем воспоминания»[4].

Поскольку город внеисторичен, он с легкостью заселяется фрагментами чужой истории: «Упрямые подражатели, они <русские. — *М.Я.*> принимают тщеславие за гениальность, и им кажется, что они призваны воспроизвести у себя, но в большем масштабе, монументы всего мира»[5]. Россия не знает подлинного времени. Кюстин восклицает: «...в России копируют все, даже время»[6] (в фильме Маркиз свободно цитирует этот

---

[1] *Marquis de Custine*. Lettres de Russie. P. 58.

[2] Ibid. P. 94.

[3] Ibid. P. 104.

[4] Ibid. P. 129.

[5] Ibid. P. 130.

[6] Ibid. P. 137. Эта реплика Кюстина относится к Зимнему дворцу, в котором снят фильм Сокурова, и связана с его восстановлением после пожара, когда весь декор дворца был восстановлен в том виде, в каком он существовал столетием раньше. В фильме Маркиз при случае вскользь упоминает, что был принят в Зимнем после пожара.

кусок из своих записок по поводу «станц Рафаэля» в Эрмитаже). Одна из особенностей петербургских имитаций заключается в том, что фасады, чья лепнина сделана из штукатурки, приделываются к зданиям без всякого разбора, то есть без всякого исторического резона. Кюстин пишет о портиках и колоннадах, прилепленных к казармам, о полном несоответствии фасада функции здания и его конструкции, наконец, о несоответствии города — его населению[1].

Поскольку город возник не в результате исторического развития и неотделимой от него случайности, а в результате волевого решения, он обладает подчеркнутой симметрией и не в состоянии преодолеть чувства пустоты[2], скрывающейся за фасадами и перспективами: «Я описал вам город без характера, скорее помпезный, чем впечатляющий, более масштабный, нежели красивый, заполненный зданиями без стиля, без вкуса, без исторического значения (sans signification historique)»[3].

В стране, где история заменена деспотической волей, где время — лишь имитация монументов чужих культур, как будто нет места *кайросу*. Именно путешественнику, а не самодержцу выпадает роль носителя исторического. Именно он может свободно двигаться между обломками эпох, каждая из которых имеет для него исторический смысл, именно он способен быть относительно свободным человеком, то есть человеком случайности в мире всеобщего рабства.

Сокуров показывает исторические фрагменты, помещенные как экспонаты в залы музея-дворца в виде фрагментов спектакля, не имеющего отношения к истории. Речь идет о бесконечном экспонировании видимости: балах, представлениях, приемах — бесконечной дисциплинированной парадности, не имеющей отношения к историческому времени. Та «история», которая творится деспотической волей, с самого начала оказывается музейным экспонатом, потому что с самого же начала она изолирована от извивов времени и капризов фортуны. Эта изоляция от истории выражается Сокуровым в образе дворца-ковчега, плывущего посреди безбрежного серого океана. За стенами дворца нет ничего.

Взгляд Кюстина на Россию отражает определенное понимание смысла, значения явлений. Когда Кюстин заявляет, что Петербург не имеет «исторического значения», он невольно обращается к старой контроверзе относительно источника смысла в окружающем нас мире. Схоластические представления, восходящие к Аристотелю, предполагали, что смысл спускается в мир вместе с идеальной формой, которая принадлежит области вечных идей. Форма, в сущности, внеисторична, и она придает ма-

[1] «...Здесь безусловно существует раскол между архитектором и жителем» (Ibid. P. 171).

[2] Эта пустота, широкие пространства, пустыри, неоформленность площадей, вроде Марсова поля, свидетельствуют об отсутствии смысла.

[3] Ibid. P. 170.

терии смысл в той степени, в какой она отделяет от исторической случайности материю, получившую форму. С этой точки зрения русские монархи внесли *смысл* в изначальный хаос неоформленной исторической материи. Более того, они сочли такое волевое наложение формы истоком «подлинной истории», то есть чего-то осмысленного, в то время как, по существу, они прекратили «течение» русской истории, если воспользоваться выражением Салтыкова-Щедрина. Мнение Кюстина на этот счет совершенно однозначно: «Более того, — пишет он, — история России не начинается, как считает невежественная и фривольная Европа, с царствования Петра I: Москва объясняет Петербург, а Иваны подготавливают путь Петру Великому»[1].

Между тем возможен иной, феноменологический подход к проблеме смысла, который в полной мере оформился лишь в начале XX века, то есть спустя значительное время после путешествия Кюстина. С точки зрения феноменологии *форма получает значение от материи*. Форма есть чистая вневременная абстракция. И именно так понимает Кюстин форму петербургской архитектуры, где фасады из штукатурки в принципе никак не соотнесены с материей жизни и даже материей зданий. Фасад петербургского дома — это чистая абстракция, чистая форма. Материя придает форме историческую конкретность, сиюминутность, а следовательно, и смысл, который всегда возникает на пересечении формы со случайностью исторического. Молодой Хайдеггер, например, говорил о том, что «с точки зрения "чистой" формы, смысл — это "эксцесс", возникающий из ее связи "с чем-то, лежащим вне ее"»[2]. *Момент смысла* — это момент индивидуации формы, ее дифференцирования в материи. Иными словами, смысл понимается не как внеисторическая, вечная, математическая или геометрическая абстракция, но как историческое образование. Особенность Петербурга заключается в том, что его формы деспотической волей стремятся сохранять свою вечную незыблемость, но место их расположения таково, что сама природа мешает консервации форм, подвергая их разрушению. Даже вечный гранит не в состоянии удержать форму в Петербурге. Здесь историческое не принимает форму зданий и перспектив, а реализуется в действии климата и забвения, в стирании формы. Поэтому смысл Петербурга — не в геометрии его улиц и фасадов, а в безостановочном распаде. Искатель исторического смысла, Кюстин особенно чувствителен именно к материальной референции, скрытой под абстрактной внетемпоральностью форм.

Конечно, движение времени, отражающееся в трещинах на граните, лишь условно можно называть *историческим* временем. Это иное время — природы, естественной истории, в котором историческое

---

[1] *Marquis de Custine*. Lettres de Russie. P. 101.

[2] *Kiesel T.* The Genesis of Heidegger's *Being and Time*. Berkeley; L.A., 1993. P. 34.

отражается лишь косвенно, в форме, по выражению Беньямина, *facies hippocratica*.

В «Русском ковчеге» явственно противопоставляется историзм и темпоральность свидетеля, чужака — внетемпоральности, выпадению из времени политика. Такое противопоставление заставляет вспомнить Якоба Буркхардта, который в своих «Размышлениях об истории» обратился к макиавеллиевской Фортуне, связав ее не с историческим деятелем, но с позднейшим свидетельством историка (имя Макиавелли, между прочим, возникает в самом начале размышления о Фортуне). Буркхардт замечает, что суждения об исторических эпохах как «счастливых» и «несчастливых» относятся к числу «смертельных врагов подлинного исторического понимания»[1]. Тем не менее мы обычно считаем счастливым событием победу Греции над Персией и Рима над Карфагеном, несчастливым событием — поражение Афин в Пелопонесской войне со Спартой или гибель Цезаря. Буркхардт считает такого рода суждения результатом «оптической иллюзии», порождаемой определенными литературными стереотипами, и шире — *культурой*.

Буркхардт тем самым переносит Фортуну из области политической активности в сферу дистанцированного суждения, произносимого человеком, не участвующим в событиях. Более того, именно неучастие позволяет распределять кайротические моменты в соответствии с риторическими склонностями эпохи. История, таким образом, «делается» именно неучастием. Она оказывается чисто софистическим результатом риторических акцентов.

Но есть в стереотипах историографической риторики один, вызывающий особую критику Буркхардта, а именно «понимание счастливого, состоящее в постоянстве определенных условий», которое швейцарский историк называет «фальшивым по самой своей природе»[2]. Дело в том, что постоянство, отсутствие изменений и соответственно потрясений, которое мы склонны связывать со счастьем, оказывается как раз внеисторическим состоянием, так как «постоянство означает паралич и смерть. Только в движении, со всей его болью, может жить жизнь. Но более всего — идея счастья как положительного чувства, — пишет Буркхардт, — сама по себе фальшива»[3]. Постоянство в данном случае эквивалентно абстрактной форме, волевым образом наложенной на материю, особенности которой она игнорирует. И форма эта возникает из «культуры», в которой Буркхардт видел источник этого герменевтического произвола.

Фальшь ситуации более всего проявляется в том, что историческим, связанным со счастливой игрой фортуны, объявляется как раз выход

---

[1] *Burckhardt J.* Reflections on History. Indianapolis, 1979. P. 321.
[2] Ibid. P. 329.
[3] Ibid.

из истории, смерть, или, вернее, как раз то состояние безвременья, которое есть приостановка исторического. Выход из этого положения один — отделить наблюдателя от культуры, изолировать его от стереотипов культурных форм, сближающих носителя культуры с политическим деспотом, не обладающим макиавеллиевским *virtù*. Буркхардт прямо связывает культуру с полицейским легализмом: «...особенно в случае суждения через *культуру*, вкрадывается критерий *безопасности*. В соответствии с этим суждением, основополагающим условием всякого счастья является подчинение частных целей закону, защищаемому полицией...»[1].

С этим, вероятно, связаны два момента в сокуровской интерпретации образа путешественника. Первый — он лишается имени Кюстина и тем самым отделяется от определенных культурных (западноевропейских) стереотипов, характерных для маркиза. Второй — путешественник неожиданно обнаруживает черты растерянности, отсутствия всякого очевидного проекта. Он действительно становится *случайным* фланером, которого несет по залам без всякого плана и замысла. Путешественник и возникает в начале фильма в хаосе толчеи. Впрочем, сама гиперболическая длительность полуторачасового плана и бесконечного движения камеры по залам Эрмитажа, несмотря на всю вообразимую подготовку к съемкам, исключала возможность абсолютного, «деспотического» контроля над изображением (особенно если учесть, что в этом плане участвовали тысячи статистов, получивших лишь минимальный инструктаж). Форма фильма неизбежно признавала и ассимилировала эффект случайности, того излишка материи над идеей, который несет в себе смысл.

Странность «Русского ковчега» во многом определяется именно этим хаотическим движением в пространстве культурных эпох и строго организованных светских ритуалов. Маркиз — Вергилий Сокурова в мире теней русской истории — создает смысл вопреки форме исторических эпох и стилей, как эксцесс случайности, наугад брошенный в музейное пространство. В этом смысле маркиз отчасти напоминает Чехова в «Камне», также разрушающего внятность *форм* в собственном доме-музее.

В этом контексте приобретает особое значение и тема платоновского *анамнезиса*, вспоминания, откровенно заявленная в «Элегии дороги». В «Русском ковчеге» движение также является переходом от полного беспамятства в начале фильма к воспоминанию. Так, Маркиз вспоминает церемонию принесения извинений персидскими послами императору Николаю I в связи с убийством Грибоедова. Невидимый автор фильма вдруг тоже обнаруживает знание того, что не входит в его непосредствен-

[1] *Burckhardt J.* Reflections on History. P. 325. Любопытно, что академики, директора Эрмитажа, носители культуры *par excellence* в фильме не просто оказываются в том же пространстве, что и исторические фантомы, но наделены еще более фантомным существованием, чем тени петербургского света, — они похожи на мертвецов, живущих в мире теней.

ный жизненный опыт: он умоляет Маркиза не открывать дверь, которая ведет в тот зал Эрмитажа, в котором остановлен момент блокады. Сокуров как бы вспоминает то, чего он не пережил, точно так же, как он вспоминает жизнь голландского городка, в котором никогда не был, в «Элегии дороги».

Между мотивом блужданий и темой *анамнезиса* существует прямая связь, установленная еще Платоном. Платон неоднократно говорит о «диалектическом путешествии, пути» (например, в «Государстве» — 532b), но наиболее внятно он объясняет смысл того, что он называет «блужданием» (πλάνη), устами Парменида. Сначала Парменид хвалит Сократа за то, что он отвергает «блуждание мысли вокруг да около видимых вещей», и предлагает «рассматривать то, что можно постичь исключительно разумом и признать за идеи» (Парменид, 135e)[1]. Далее, однако, Парменид говорит о необходимости многостороннего рассмотрения «многого». Зенон поясняет озадаченному Сократу: «...большинство не понимает, что без всестороннего и обстоятельного разыскания невозможно уразуметь истину»(136e)[2]. В греческом оригинале говорится не только об «обстоятельных разысканиях» («разысканиях во всех направлениях»), но и о «блуждании». В «Парменида» Платон связывает рациональное постижение истинного, идеи с предварительной стадией блуждания среди «многого». Как замечает Моник Диксо, «для того, чтобы разум мог постигнуть то, что он открывает, прежде всего следует исследовать все направления — возможные и невозможные»[3]. Блуждания эти бесконечны потому, что постичь то, что встречается на пути, можно, лишь пройдя *все* пути вокруг постигаемой вещи. Таким образом, момент финального озарения есть не что иное, как трансформация бесконечного блуждания в некую карту, на которой все пути предстают одновременно. С этим прямо связана и тема *анамнезиса*. В прошлом все пути уже пройдены, они зафиксированы на той воображаемой карте, которая и постигается вспоминанием. Постижение возникает как остановка развернутого во времени дискурса (эквивалентного пути), как его превращение в карту памяти. *Анамнезис* поэтому дается как остановка времени, не как завершение пути, но как кайротическая его приостановка. Вновь процитирую Диксо: «Речь всегда идет об изменении ориентации, о моменте перемены, который не является ни началом, ни концом процесса, потому что начало и конец существуют во времени, в то время как момент находится вне времени, если мы не хотим погрузиться в апорию о стреле Зенона. <...> Анамнезис останавливает разворачивание связей (fait que l'on n'a pas a enchaîner), поскольку пред-

[1] *Платон*. Соч.: В 3 т. М.,1970. Т. 2. С. 416.

[2] Там же. С. 418.

[3] *Dixsaut M.* Platon et la question de la pensée. Etudes platoniciennes I. Paris, 2000. P. 187.

полагает, что связи эти уже существуют. Любые разрывы, нарушения континуальности разрешены, потому что все отклонения дискурса, все расхождения сходятся в одной точке...»[1]

Таким образом, познание, как и производство смысла, лежит на пересечении «блуждания» и *кайроса*, остановки времени, и одно не может быть отделено от другого. Историческое укоренено в *кайросе*, в остановке времени, и только в ней приобретает смысл. Вместе с тем и сам *кайрос* немыслим без развернутого во времени исторического блуждания.

Кайрос «Русского ковчега» имеет совершенно иную конфигурацию, нежели в «Тельце». Речь здесь идет не столько о выпадении из истории как о стазисе безвременья, времени конца, сколько о выпадении из истории как о *движении*, как воплощении *непрерывности*, случайностью пронизывающей «счастье» неподвижного прошлого, незыблемость культурных, «музейных» форм минувшего. Здесь *кайрос* — разрушительная сила движения, случайностью соединяющего эпохи и создающего смысл там, где царила лишь его «оптическая иллюзия»[2].

2002

---

[1] *Dixsaut M.* P. 69.

[2] В этой работе нет возможности коснуться сходного понимания исторического смысла у Мандельштама, который тоже понимал историю как случайное нагромождение обломков различных эпох, цитат, приобретающих смысл только в процессе их «случайного» исторического соединения в тексте. Для Мандельштама текст — как *кайротическое* столкновение эпох и времен — является истинным выражением истории, во всяком случае в России, где «подлинной» истории не было.

Список публикаций

Некоторые из опубликованных в книге статей были первоначально напечатаны на иностранных языках и только потом появились на русском, некоторые были переведены на иностранные языки после российской публикации. Ниже приводится список российских публикаций, за исключением того текста, который не был опубликован по-русски.

Кино «тотальное» и «монтажное» // Искусство кино. 1982. № 7.

Диалог и структура кинематографического пространства // Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 641. Труды по знаковым системам, 17. Тарту, 1984.

О воображаемом пространстве фильма // Зеркало. Семиотика зеркальности, труды по знаковым системам. Вып. 22. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 831. Тарту, 1988.

О глубине кадра // Что такое язык кино. М.: Искусство, 1989.

Схема и стихия (о фильмах Артура Пелешяна) // Искусство кино. 1988. № 4.

«Смысловая вещь» в кинотеории ОПОЯЗа // Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1988.

Платонов, прочитанный Сокуровым // Киноведческие записки. 1990. № 5.

Монтаж // Искусство кино. 2000. № 3.

Старевич: Мимика насекомых и культурная традиция // Киноведческие записки. М., 1988. Вып. 1.

Эксперименты Кулешова и новая антропология актера // Ноосфера и художественное творчество. М.: Наука, 1991.

Истина тела // Советский фильм. 1990. № 8.

Смерть в кино // Искусство кино. 1991. № 9.

Быт как материал: «пестрота и слякоть России» // Киноведческие записки. 1990. Вып. 4.

Чужая реальность // Киноведческие записки. 1991. № 10.

Цензура как торжество жизни // Искусство кино. 1990. № 7.

В защиту крепкого сна // Советский фильм. 1990. № 5.

Читая Годара // Годар Жан-Люк. Страсть: между черным и белым // Сост. и пер. М. Ямпольского. Париж, 1991.

Дискурс и повествование // Киносценарии. 1989. № 6.

Исчезновение как форма существования // Киноведческие записки. 2000. № 44.

О переводе изображений // Res, 31, Autumn 1997.

Синефилия как эстетика // Киноведческие записки. 2001. № 53.

Критический момент // Киноведческие записки. 2002. № 60.

Кинематограф несоответствия (Кайрос и история у Сокурова) // Киноведческие записки. 2003. № 63.

Издания
«Нового литературного обозрения»
(журналы и книги)
можно приобрести в следующих магазинах Москвы:

«Ад маргинем» — 1-й Новокузнецкий пер., 5/7;
тел.: 951-93-60
«Библио-глобус» — ул. Мясницкая, 6; тел.: 924-46-80
«Гилея» — Нахимовский просп., 51/21; тел. : 332-47-28
«Гнозис» — Зубовский бульвар, 17, стр. 3, к. 6;
тел.: 247-17-57
«Графоман» — 1-й Крутицкий пер, 3; тел.: 276-31-18
Книжная лавка писателей при Литфонде —
ул. Кузнецкий мост, 18; тел. 924-46-45
Книжная лавка при Литинституте — Тверской бульвар, 25;
тел. 202-86-08
«Молодая гвардия» — ул. Большая Полянка, 8;
тел. 238-50-01
«Москва» — ул. Тверская, 8; тел. 229-64-83
Московский Дом книги — ул. Новый Арбат, 8;
тел.: 203-82-42
Книжный клуб 36,6 — Рязанский пер, 3;
тел.: 261-24-90, 265-13-05
«Фаланстер» — Б. Козихинский пер., д. 10; тел.: 504-47-95
«У кентавра» — Миусская пл., 6; тел.: 250-65-46
Интернет- магазин «Озон» — www.ozon.ru
Интернет- магазин «Болеро» — www.bolero.ru

СОДЕРЖАНИЕ

От автора 7

Часть 1. ЯЗЫК И ПРОСТРАНСТВО

Кино «тотальное» и «монтажное» 25
Диалог и структура кинематографического пространства (О реверсивных монтажных моделях) 50
О воображаемом пространстве фильма 67
О глубине кадра 81
Схема и стихия. О фильмах Артура Пелешяна 100
«Смысловая вещь» в кинотеории ОПОЯЗа 110
Платонов, прочитанный Сокуровым 123

Часть 2. ЛИЦО И ТЕЛО

Монтаж 141
Старевич: Мимика насекомых и культурная традиция 145
Эксперименты Кулешова и новая антропология актера 152
Истина тела 173
Смерть в кино 178
Быт как материал: «пестрота и слякоть России» 198
Чужая реальность 210
Цензура как торжество жизни 225
В защиту крепкого сна 236
Читая Годара. Заметки на полях годаровских текстов 244

Часть 3. КАЙРОС

Дискурс и повествование 251
Исчезновение как форма существования (О фильме Алексея Германа «Хрусталев, машину!») 277
Перевод и воспроизведение (Андре Базен и эстетика римейка) 286
Синефилия как эстетика (Заметки читателя книги Сержа Данея «Упражнение пошло на пользу, сударь») 300
Критический момент 318
Кинематограф несоответствия (Кайрос и история у Сокурова) 334

Список публикаций 371

Новое литературное обозрение

Теория и история литературы, критика и библиография

Периодичность: 6 раз в год

Первый российский независимый филологический журнал, выходящий с конца 1992 года. «НЛО» ставит своей задачей максимально полное и объективное освещение современного состояния русской литературы и культуры, пересмотр устарелых категорий и клише отечественного литературоведения, осмысление проблем русской литературы в широком мировом культурном контексте.

В «НЛО» читатель может познакомиться с материалами по следующей проблематике:

— статьи по современным проблемам теории литературы, охватывающие большой спектр постмодернистских дискурсов; междисциплинарные исследования; важнейшие классические работы западных и отечественных теоретиков литературы;

— историко-литературные труды, посвященные различным аспектам литературной истории России, а также связям России и Запада; введение в научный обиход большого корпуса архивных документов (художественных текстов, эпистолярия, мемуаров и т.д.);

— статьи, рецензии, интервью, эссе по проблемам советской и постсоветской литературной жизни, ретроспективной библиографии.

«НЛО» уделяет большое внимание информационным жанрам: обзорам и тематическим библиографиям книжно-журнальных новинок, презентации новых трудов по теории и истории литературы.

Подписка по России:

«Сегодня-пресс»
(в объединенном каталоге «Почта России»):
подписной индекс 39356

«Роспечать»:
подписной индекс 47147 (на полугодие)
48947 (на весь год)

Неприкосновенный запас
Дебаты о политике и культуре
Периодичность: 6 раз в год.

«НЗ» — журнал о культуре политики и политике культуры, своего рода интеллектуальный дайджест, форум разнообразных идей и мнений.
Среди вопросов и тем, обсуждаемых на страницах журнала:
— идеология и власть;
— институции гуманитарной мысли;
— интеллигенция и другие сословия;
— культовые фигуры, властители дум;
— новые исторические мифологемы;
— метрополия и диаспора, парадоксы национального сознания за границей;
— циркуляция сходных идеологем в «правой» и «левой» прессе;
— религиозные и этнические проблемы;
— проблемы образования;
— столица — провинция и др.

Подписка по России:

«Сегодня-пресс»
(в объединенном каталоге «Почта России»):
подписной индекс 42756

«Роспечать»:
подписной индекс 45683

Михаил Ямпольский

ЯЗЫК — ТЕЛО — СЛУЧАЙ

(Кинематограф и поиски смысла)

Дизайнер серии *Г. Никич-Криличевский*
Редактор *Я. Левченко*
Корректор *Э. Корчагина*
Верстка *С. Пчелинцев*

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО «НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес издательства:
129626, Москва, И-626,
а/я 55
тел. (095) 976-47-88
факс (095) 977-08-28
e-mail: real@nlo.magazine.ru
http://www.nlo.magazine.ru

ISBN 5-86793-292-3

Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная № 1.
Офсетная печать. Печ. л. 23,5. Заказ № 1015.
Отпечатано с готовых диапозитивов
в ОАО "Чебоксарская типография № 1"
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15

Серия Кинотексты

Автор Михаил Ямпольский

Название Язык – тело – случай:
Кинематограф и поиски смысла

Аннотация Новая книга известного культуролога, киноведа, философа М. Ямпольского представляет собой сборник работ по кино 1982–2002 годов. Представленные здесь статьи ярко иллюстрируют эволюцию взглядов автора, образуя увлекательный сюжет перехода от семиотики к феноменологии в исследовании формы и сущности кино. Идеи Ю. Тынянова, Э. Гуссерля, Ж. Делеза в изложении Ямпольского обретают неожиданные ракурсы, превращаются в материал для собственных концепций, а фильмы В. Старевича, Л. Кулешова, А. Германа, К. Муратовой и, главным образом, А. Сокурова становятся инструментом для философских построений автора.

Издательство Новое
Литературное
Обозрение

9 785867 932923