

Бела Балаж. Видимый человек,
или Культура кино

BÉLA BALÁZS
DER SICHTBARE MENSCH
ODER
DIE KULTUR DES FILMS

Ad Marginem

Бела Балаж

**Видимый человек,
или Культура кино**

«Ад Маргинем Пресс»

1924

УДК 791.43
ББК 85.37

Балаж Б.

Видимый человек, или Культура кино / Б. Балаж — «Ад
Маргинем Пресс», 1924

ISBN 978-5-91103-806-9

«Видимый человек» (1924) венгерского литератора и поэта Белы Балажа (1884–1949) — одна из первых книг по кинотеории. Полагая, что «кинематограф делает видимым человека и его мир», Балаж — под влиянием идей Анри Бергсона, Георга Зиммеля и Вильгельма Дильтея, у которых он учился в Париже и Берлине, — обращается к физиогномии и мимике, становясь первопроходцем в исследовании лица и крупного плана. Он вступает в полемику с Кулешовым и Эйзенштейном, чтобы выявить эстетические закономерности киноискусства, описывает и анализирует его формы выразительности, выявляет принципы, сделавшие кинематограф таким популярным. Балаж рассматривает разные типы фильмов, раскрывает секреты оптических трюков, оценивает новое направление — цветное кино, — выявляет значение звука и музыки для фильмов, иронизирует над «хэппи-эндом». Идеи Балажа не принадлежат исключительно прошлому, к ним постоянно обращаются ученые, историки и семиотики кино. Влияние «Видимого человека» на теоретическую мысль простирается от понятия «ауры» Вальтера Беньямина до киносемiotики Кристиана Метца и феминистских теорий взгляда.

УДК 791.43
ББК 85.37

ISBN 978-5-91103-806-9

© Балаж Б., 1924

© Ад Маргинем Пресс, 1924

Содержание

Предисловие редактора	7
Вступительное слово в трех обращениях	10
I. Просим впустить!	10
II. К режиссерам и другим благосклонно настроенным коллегам	13
III. О наслаждении творчеством	14
Видимый человек	16
Наброски к драматургии фильма	20
Кинематографическая субстанция	20
Одномерность фильма	20
Фильмотворцы	20
Кино и литература	21
Фильм и фабула	21
Параллельные сюжеты и скрытые смыслы	22
О визуальной целостности	23
Атмосфера	23
Значение зримого мира	24
Конец ознакомительного фрагмента.	25

Бела Балаж

Видимый человек, или Культура кино

Béla Balázs.

Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films.

© Bela Balazs, 1924

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2024

Посвящается Нее Марковне Зоркой

Предисловие редактора

«Видимый человек, или Культура кино», первая немецкоязычная кинотеория, была опубликована в Вене в 1924 году. Тогда кино было достаточно молодо, а главные фильмы Эйзенштейна и Фрица Ланга еще не вышли на экран. Автор этой книги – эмигрант, венгерский литератор и на тот момент венский кинокритик – в первую очередь был поэтом (как и пионер американской киномысли Вэйчел Линдсей, в 1915 году написавший текст «Искусство движущегося изображения»). И потому «Видимый человек» Белы Балажа – теория странная, метафорическая и чуждая систематизации, но сулящая молодому искусству *«большие перспективы и свободу в самых разных проявлениях»*. Классик австрийской литературы Роберт Музиль встретил книгу восторженной рецензией. Он писал, что значение «Видимого человека» выходит за пределы кино и «поднимает... проблемы... всего искусства», а Балажа называл мыслителем, способным «осуществлять стимулирующее и конструктивное посредничество между... двумя сферами» – наукой об искусстве и «скромным-но-тем-не-менее-формированием-мнений», которое происходит в студиях и «в кафе в кругу самих творцов»¹²⁷.

Главное положение теории Балажа – кинематограф снова делает видимыми человека и его мир², которые после распространения книгопечатания и поворота к отвлеченным понятиям утратили материальность и индивидуальность. Спасение от абстрактности Балаж видит в физиогномии и мимике, в крупном плане человеческого лица, которое в немом фильме снова обретает язык – *«единственный и для всего мира универсальный»*. Для Балажа физиогномия и есть этот изначальный, доавилонский язык, но слово язык тут – метафора, ведь восприятие, о котором идет речь, спонтанно, целостно, недискретно. «Видимый человек» – в первую очередь теория поэта, отсюда свободное употребление терминов, представляющее камень преткновения для исследователей³. Михаил Ямпольский утверждает, что «физиогномическая теория Балажа по сравнению с монтажными теориями принципиально антилингвистична», в центре ее – феномен «бессознательного проявления на экране абсолютной естественности, природности»⁴. Воплощением этой стихии становятся дети, звери и актеры вроде Асты Нильсен, своей органикой заполняющие пространство экрана. Асте Нильсен и великому комику Чарли Чаплину посвящены два портрета в приложениях к этой книге⁵.

На Балажа повлияли идеи Анри Бергсона, Георга Зиммеля и Вильгельма Дильтея, у которых он учился в Париже и Берлине. Его ближайший друг юности, философ-марксист Дьёрдь (Георг) Лукач еще в 1911 году опубликовал текст «Размышления об эстетике „кино“»⁶²⁸, но если для Лукача киноискусство не стало главной темой, то Балаж обратился к кино десятилетие спустя и посвятил ему всю жизнь. В Вене, куда он убежал от авторитарного режима Хорти,

¹ Цит. по: Музиль Р. Новый подход к эстетике (Фрагменты)²⁷ / пер. Н. Якубовой // Киноведческие записки. 1994. № 25. С. 122–123.

²⁷ undefined

² Elsaesser T., Hagener M. Filmtheorie zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag, 2022. S. 80.

³ См., например, материалы международной конференции «„Видимый человек“ в конце столетия» // Киноведческие записки. 1995. № 25. С. 129–190.

⁴ См.: Ямпольский М. Неожданное родство. Рождение одной теории из духа физиогномики // Искусство кино. 1986. № 12. С. 94, 101.

⁵ Оба портрета вошли в первое издание «Видимого человека»: Balázs B. Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Wien-Leipzig: Deutsch-Österreichischer Verlag, 1924. Текст о Чаплине впервые опубликован на немецком языке в посвященном кино приложении к венскому журналу *Die Muskete* (Alpen-Nummer), Juni 1923; на русском языке впервые в: Балаж Б. Культура кино / под. ред. А. Пиотровского. М.; Л.: Государственное издательство, 1925.

⁶ Lukács G. Gedanken zu einer Ästhetik des Kino²⁸ // J. Schweinitz, hg. Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914. Leipzig: Reclam Verlag, 1992. Существует также редакция 1913 года.

²⁸ undefined

венгерский литератор смотрит сотни фильмов, становится кинокритиком и параллельно изучает Маркса, на которого ссылается уже в «Видимом человеке». Балаж до конца дней останется убежденным марксистом, но марксистом странным, погруженным в сказку, миф и ритуал⁷. Он словно вечно ищет голубой цветок немецких романтиков – в венгерской революции, в новом медиуме кинематографа, в коммунизме, в Советской России... Не случайно про один из странных эпизодов его биографии – фильм «Голубой свет» (1932), над которым он работал вместе с Лени Рифеншталь, – соратники Балажа по Коммунистической партии Германии и кинокритики консервативных взглядов писали, что это «уход в мифическое, чья устарелая красота... создает мечтательное настроение, которое ждет жестокое пробуждение» и история, очищенная «от всякого материализма», в которой не чувствуется «никакого следа „марксистской“ сказки»⁸.

Бела Балаж публиковался на венгерском, немецком и русском языках⁹. Его наследие столь обширно, что сложно поверить, что «поэт и драматург... католический мистик еврейского происхождения, сценарист и кинорежиссер, сказочник и романист, а также коммунистический активист, кинопублицист-марксист, социалист, киноинтернационалист»¹⁰ – это один и тот же человек. А еще – либреттист, который работал с Белой Бартоком, и с 1933 года – педагог ВГИКа... Настоящее его имя было Герберт Бауэр, он родился в городе Сегед в Венгрии в 1884 году, умер в 1949 году в Будапеште. В 1900 году, публикуя свои первые стихи, он берет псевдоним Бела Балаж, который «лучше подходит» венгерскому поэту, чем его «слишком немецкое» имя¹¹.

В немецкоязычном мире, где Балажа знают прежде всего как кинотеоретика, издательство «Das Arsenal» с 2000-х годов публикует его литературное наследие, в том числе написанное на венгерском языке. (Роберт Музиль еще в 1925 году писал в упомянутой рецензии: «Белу Балажа, хорошо известного в Венгрии поэта, у нас не знают, поскольку связи между венгерской и немецкой литературой более чем слабые»)¹².

Хотя в Советском Союзе издавали отдельные литературные произведения Балажа (к сожалению, большая часть сказок и написанная в СССР автобиографическая повесть «Юность мечтателя» так и не опубликованы на русском языке), у нас он тоже известен в первую очередь как кинотеоретик. Поразительно, что уже в 1925 году, через год после первой публикации «Видимого человека», вышло сразу два неполных перевода на русский язык – в Москве, под названием «Видимый человек», и в Ленинграде, под названием «Культура кино»¹³. С Балажем, который никогда не ставил монтаж во главу угла, активно полемизировал Сергей Эйзенштейн¹⁴. Их непростые отношения – отдельная тема, достойная внимания исследователей, как и многие другие факты биографии Балажа – его сценарная и режиссерская работа в кино,

⁷ О мировоззрении Балажа см., например: *Locatelli M. Béla Balázs, Die Physiognomie des Films*. Berlin: Vistas Verlag, 1999. S. 77 и далее, а также критическую биографию *Loewy H. Béla Balázs – Märchen, Ritual und Film*. Berlin: Vorwerk 8, 2003.

⁸ *Шлегель Х. –Й.* Блуждающий Голубой свет, или Странная встреча Бела Балажа и Лени Рифеншталь / пер. Полины Ореховой // Киноведческие записки. 2012. № 100. С. 380.

⁹ На русском языке – монография «Искусство кино» (Москва, 1945) и отдельные публикации.

¹⁰ *Diederichs H. H. Ihr müßt erst etwas von guter Filmkunst verstehen // Balázs B. Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001. S. 115.

¹¹ *Loewy H. Béla Balázs – Märchen, Ritual und Film*. Berlin: Vorwerk 8, 2003. S. 51.

¹² *Музиль Р.* Новый подход к эстетике (Фрагменты). С. 122.

¹³ *Балаш Б.* Культура кино / под. ред. А. Пиотровского. М.; Л.: Государственное издательство, 1925; *Балаш Б.* Видимый человек / пер. К. Шутко; под ред. В. Блюменфельда. М.: Всероссийский Пролеткульт, 1925. О сравнении двух советских изданий см.: Киноведческие записки. № 25. 1995. С. 111–113. Фамилию Balázs ранее переводили на русский «Баллаш» или (чаще) «Балаш». По современным нормам транскрипции правильное – «Балаж», такой вариант зафиксирован в «Кинословаре» 1986 года.

¹⁴ См.: *Эйзенштейн С.* Бела забывает ножницы²⁹ / сост. П. Аташевой, Н. Клеймана, Ю. Красовского, В. Михайлова // С. Эйзенштейн. Избранные произведения. Соч. в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964.

²⁹ undefined

пребывание в Советском Союзе (1932–1945)¹⁵, сложная судьба его наследия на родине, где тот же «Видимый человек» впервые вышел в сокращенной версии только в 1958 году¹⁶...

Позже Балаж писал о своей первой теории: «„Видимый человек“ был объяснением в любви кино. Он посвящен эстетике немого фильма, для которой немота была *principium stilisationis*¹⁷ этого искусства, определяющим все его формальные законы»¹⁸. Последующие работы Балажа о кино «Дух фильма» (Халле, 1930), «Искусство кино» (Москва, 1945) и «Кинокультура» (Будапешт, 1948) – по сути, продолжение первой книги. По мере развития технических возможностей кинематографа концепция венгерского теоретика расширялась и совершенствовалась, но именно мысли, высказанные в «Видимом человеке», составляют ее ядро¹⁹.

Идеи Балажа не принадлежат исключительно прошлому, к ним обращаются ученые, историки и семиотики кино. Влияние «Видимого человека» на теоретическую мысль простирается от понятия «ауры» Вальтера Беньямина²⁰ до киносемiotики Кристиана Метца и феминистских теорий взгляда²¹. В труде «Кино» Жиль Делёз ссылается на Балажа как первопреходца в исследовании лица и крупного плана. В нашей стране интерес к наследию венгерского теоретика сохраняется. В 1994 году Эйзенштейновский центр исследований культуры и Музей кино провели международную конференцию «„Видимый человек“ в конце столетия» к семидесятилетию выхода книги Белы Балажа. Новый перевод Анны Кацурь спустя сто лет возвращает русскоязычному читателю одну из первых книг о кино.

Ольга Улыбышева

¹⁵ Про Белу Балажа в Советском Союзе см., например: *Zsuffa J. Béla Balázs. The Man and the Artist*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1987. P. 217–321.

¹⁶ См. послесловие Иштвана Немешкюрти к первому полному венгерскому изданию: *Nemeskürty I. Balázs Béla: A látható ember; A film szelleme*. Budapest: Gondolat, 1984. P. 308–310.

¹⁷ Принцип стилизации (*лат.*).

¹⁸ *Balázs B. Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien: Globus Verlag, 1961. S. 8.

¹⁹ См. *Ямпольский М.* Неожиданное родство. Рождение одной теории из духа физиогномики. С. 94.

²⁰ *Locatelli M. Béla Balázs, Die Physiognomie des Films*. Berlin: Vistas Verlag, 1999. S. 82.

²¹ См., например: *Киноведческие записки*. 1995. № 25. С. 205–217.

Вступительное слово в трех обращениях

I. Просим впустить!

Начать эту книжицу, пожалуй, будет уместно в духе старой доброй традиции – призвав ко вниманию. Ведь ваша участливость является не только условием, но и, собственно говоря, сокровенной и конечной целью моей дерзновенной затеи. Я призываю внять не мне, но делу; внять, как внимают, вникают в процесс сотворения всякой новой вещи.

Немногое можно пока сказать. Но раз услышав, вы неизбежно поймете, что эта материя достойна того, чтобы ею занимались; а потом придут другие и поведают больше. Среди глухих ты обречен на безгласие.

И потому мне хотелось бы предварить свой опыт *философии кино* одной просьбой и обратиться к ученым стражам эстетики и искусствознания со следующими словами: вот уже много лет у врат высокой Академии стоит новый делегат и умоляет впустить. Имя делегата – кинематограф, он готов открыть в Академии свое представительство, о чем и просит вашего позволения, – он просит слова и места в ваших рядах. Мечтает удостоиться ваших теоретических изысканий и занять отдельную главу в глобальных эстетических системах, где обсуждается всё – от обеденных столов и резных ножек до виртуозного плетения волос, но нет ни одного упоминания о кино. Как бесправная и всеми презираемая чернь перед импозантным домом господина, точно так же стоит нынче кинематограф в дверях вашего парламента и настойчиво требует его впустить в священные залы теории.

И я намерен замолвить за него слово, поскольку знаю наверняка: теория – не монотонный, смурый субстрат, любой изящной форме она сулит большие перспективы и *свободу* в самых разных ее проявлениях. Для того, кто отправляется в путешествие по миру искусств, она вместо карты, на которой отмечены все пути и маршруты, и то, что раньше казалось насущной необходимостью, нынче стало случайностью, одним вариантом из сотен. Теория сообщает Колумбу мужество и окрыляет пуститься в плавание, она превращает каждый наш шаг в акт свободного выбора.

Но откуда тогда недоверие? Ведь вдохновляющая на великие дела мысль вовсе не должна быть непререкаемой. Почти все фундаментальные открытия человечества исходили из неверной гипотезы. Если теория перестает работать, ее легко сбросить со счетов. Она прокладывает себе путь, окруженная мощными непроницаемыми стенами «практического опыта», основанного на случайностях. Еще ни одна художественная форма не утвердилась на Олимпе искусств в обход теории.

Сказанное мною отнюдь не означает, что всякого художника надобно непременно «вразумлять», пространная (на мой взгляд, даже безмерно!) теория о роли «бессознательного в творчестве» для меня не внове. И всё же многое зависит от того, в каких сферах сознания пребывает дух творца в момент «интуитивного» акта творения. Написанные по наитию работы натуралиста будут отличаться от стихийно созданных сочинений музыканта, прилежно штудировавшего контрапункт.

Нет необходимости говорить ученым мужам, к коим обращена моя речь, об исключительном значении теории. Но скорее о том, что *искусство кино* ее достойно.

А разве есть на свете вещи, недостойные теоретического осмысления? Не теория ли придает всему вес, осознание собственной ценности, себя как носителя смысла? Если я заявлю, что наделение смыслами по большей части есть результат ваших щедрых стараний, вы, теоретики, навряд ли станете возражать. Осмысляя мир, мы выстраиваем оборону от хаоса. Когда простое существование становится настолько гнетущим, что нельзя ни противостоять ему, ни

его изменить, мы спешим, пока не стало слишком поздно, уловить в нем смысл. Теоретическое познание – как пробка, которая держит нас над водой.

Итак, господа философы, час пробил, дальше медлить нельзя. Кинематограф стал реальностью – повсеместной, социальной и столь глубоко воздействующей на психику, что, хотим мы того или нет, нам придется с ним считаться. Ведь кино – это *народное искусство* нынешнего столетия. Не в том смысле, что оно формируется под воздействием народного духа, но что оно само этот дух формирует. Разумеется, одно влечет за собой другое, в народе ничто не приживется, если он сам того не хочет. И сколько бы эстеты ни морщили свои чуткие носики, мы не в силах ни на что повлиять. Народная фантазия, чувства народа получают воплощение и форму в кинематографе. Все разговоры о том, насколько это хорошо или плохо, пустые. В одной только Вене изо дня в день открывают свои двери две сотни кинотеатров, каждый приблизительно на четыреста пятьдесят мест. В день по два-три сеанса. И даже если залы заполняются только на две трети, это без малого почти триста тысяч человек – и Вена, заметим, город не самый крупный.

Когда искусство пользовалось такой популярностью? Когда мысль (за исключением, пожалуй, религиозной) или высказывание завладевали столь широкой аудиторией? Для жителей городов фильм обрел такую же значимость, как прежде мифы, легенды и народные сказки. Только постараемся обойтись без душещипательных параллелей – чтоб никакой морали, никакого эстетства! Речь о них еще впереди. А пока давайте рассматривать кинематограф как явление социальное и исходить из того, что отныне в любых штудиях о культуре или психологии масс ему будет отводиться внушительная глава, – как народной песне и сказке (тоже, кстати, не сразу удостоенных внимания), которые являются неотъемлемой частью истории культуры и предметом изучения фольклористов. А если у кого-то есть на этот счет определенные опасения, пусть он сам возьмется с ревностью за создание теоретической базы. В конце концов, речь идет не о частных литературных салонах, но о народном здравии!

Я уже слышу, как вы восклицаете: да будет так, пусть история культуры занимается кинематографом, к эстетике и философии искусства это не имеет никакого отношения. О, эстетика – благороднейшая из благородных, надменной из надменных. Она принадлежит к сонму древнейших наук, сложившихся еще в те достопамятные времена, когда подспудно всегда решался вопрос о смысле бытия, что бы ни являлось предметом обсуждения. С позиций эстетики мир всегда был разделен, закрепиться в нем «новичку» невероятно трудно. Нет собрания более изысканного, чем собрание муз. И это не случайно. Ведь искусство означает особое отношение человека к миру, особые измерения души. Пока художник пребывает в этих координатах, он не создает ничего принципиально нового, что заслуживало бы называться искусством. При помощи телескопа и микроскопа нам открываются тысячи новых вещей, но все они – не более чем продукт наших зрительных ощущений, просто во много раз усиленных. Новый вид искусства призван стать новым органом чувств. Не так уж часто случается тут прибавление. Как бы там ни было, я решительно заявляю: кино – это новое искусство, не похожее ни на одно другое, как музыка не похожа на живопись, а живопись – на литературу. Оно – последнее откровение человека, уже по природе своей. И я намерен это доказать.

Положим, здесь есть какая-то свежая струя, скажете вы, но это не искусство: то, что индустриализировано уже в зародыше, не может считаться абсолютным и стихийным выражением духа. Тут решает не творец, но машины и коммерческие интересы.

Трудно пока сказать, станут ли промышленность и техника заядлыми врагами человека и искусства. Не вдаваясь в подробности, позволю себе только один вопрос: *откуда вам известно, что в кинематографе нет ничего художественного?* Ведь судить об этом может только тот, кто обладает пониманием, кто знает, что такое художественные достоинства, что такое хорошее кино. Боюсь, определяя качество фильма, вы пользуетесь фальшивыми мерками и применяете к ним критерии других, в сущности, чуждых им искусств. От аэроплана немного толка, если

он стоит на проселочной дороге, но это не означает, что он плохое средство передвижения. Также и с кинематографом, у которого свой путь, отличный от других.

Даже если все снятые до сих пор картины плохи и не имеют эстетических достоинств вовсе, вашей – теоретиков – задачи это не отменяет, а она заключается в том, чтобы исследовать *потенциал* кинематографа. Знать его полезно, пусть даже никогда не представится возможность его реализовать. Добротная, способная вдохновить теория – не опытная наука, и ей нет нужды ждать, пока художественное произведение по всем параметрам достигнет совершенной формы. На путях развития искусства теория является если не кормилом, то, по крайней мере, компасом. Только определив для себя, в каком направлении благоприятнее всего двигаться, вы будете вправе рассуждать об ошибках. Создать теорию кино – вот главная на сегодняшний день задача.

II. К режиссерам и другим благосклонно настроенным коллегам

Вы творцы и не обязаны понимать смысл творимого. Вы пропускаете его через кончики пальцев, а не через голову. Как бы там ни было, друзья мои, любая человеческая деятельность заслуживает того, чтобы иметь теоретическую базу. Ведь практика сродни искусству знахаря. Знахарь не знает теории, опыт диктует ему рецепты, и нередко они оказываются более действенными, чем лечение ученого врача. *Правда, это работает только в тех случаях, какие в практике уже встречались.* Он беспомощен, когда становится перед новой проблемой. Ведь опыт естественным образом складывается из того, что уже имело место, а для исследования неизвестного нужны специальные навыки, которых у него нет. Эксперименты в кинематографе – дело слишком дорогостоящее. Даже с техникой работать по наитию непозволительно. Поэтому сначала – чисто теоретически – намечают цели и просчитывают ресурсы, которые потом опробуются экспериментальным путем.

Вам лучше всех известно, что каждый день молодой кинематограф сталкивается с новыми трудностями, не имея возможности обратиться к предыдущему опыту из-за отсутствия такового. И тут для режиссера главное – осознать то, что раньше он делал бессознательно, и, опираясь на уже наработанные практические приемы, изобрести свой стиль.

Если вы намерены создать нечто принципиально новое, гениальная интуиция мало чем поможет. Ведь с режиссера, который творит с «отключенным» сознанием, не спускает глаз директор фирмы – а уж тот в сознании полном и всё просчитывает, не довольствуясь голословными уверениями в эффективности новых идей, какая проявляется только по выходе продукта. И если главу фирмы с самого начала, то есть опять же теоретически, не удастся убедить и успокоить, до съемок может просто не дойти.

Да и вообще: надо полагать, вы любите материю, с которой работаете. Не имея ее под рукой, думаете о ней, мысленно с ней заигрываете. А играющая мысль – это и есть теория. (Хоть слово и не самое благозвучное.) Вы любите материю, но только когда вы ее узнаете, она ответит взаимностью.

III. О наслаждении творчеством

Увы, я должен обратиться к публике с покаянием и оправдаться перед ней, поскольку меня не отпускает странное чувство вины. Я кажусь себе змием, который вознамерился соблазнить невинных, дабы отведали они плод с древа познания. Ведь до сих пор кинематограф виделся раем, полным нехитрого счастья, где обладать интеллектом, рассудительностью и критичным взглядом совсем не обязательно, где в потемках развратного вертепа даже самые продвинутые и серьезные умы могли, не стесняясь, скинуть с себя привычную маску учености и, забыв о чинных манерах, с детским простодушием отдаться происходящему и попросту глазеть. В кино находили отдых не только от работы, но и от эмоциональной закрепощенности. Здесь был позволителен смех, когда герой приземлялся на мягкое место, здесь считалось пристойным лить (в темноте!) горькие слезы над тем, что с презрением отвергала восседающая на Олимпе литература. Здесь, не стесняясь, упивались посредственной музыкой. По счастью, кинематограф не образовательный проект! До сих пор это было незатейливое возбуждающее средство, вроде алкоголя. И теперь, спросите вы, его надо возвести до искусства, которое полагается еще и понимать? Но ведь для того, чтобы понимать и уметь отличать хорошее от плохого, как в случае грехопадения, придется учиться?

Поверьте, я явился не за тем, чтобы испортить вам удовольствие. Напротив. Расшевелив ваши нервы и чувства, я искренне желаю его умножить. Понимать кино – значит обладать восторженно-непринужденным восприятием ребенка. Кино – молодое, еще пока откровенное искусство, оно работает с новыми формами, искони присущими человеку. И потому правильное его усвоение зависит от навыка «снисходить» до примитивного и наивного. Вы по-прежнему будете смеяться и плакать, не стыдясь своих «слабостей».

Что касается удовольствия, то даже для того, чтобы его получать, нужно умение. Как необходимо оно в танцах. Гедонист – это всегда знаток жизни и гурман, разве не так? Любой сластолюбец скажет вам, что высшее из наслаждений – наслаждение сознательное. (Быть может, и теория – это только экстракт житейской мудрости?)

Разделяя мир на хорошее и дурное, вы неизбежно что-то теряете. И – словно в награду – испытываете чувство отрады от соприкосновения с ценностью. Оно хорошо вам знакомо, – ощущения почти те же, как если имеешь дело с настоящими драгоценными камнями или фальшивкой. Знакомо оно и кинофабрикантам, которые не скупятся, снимая историческую драму, и тратят на рекламу миллиарды. Дорогая вещь обладает необычайным очарованием. Но миллиарды говорят о стоимости, а не о настоящих достоинствах. Для создания фильма привлекаются не только деньги, но также таланты, вдохновение, вкусы и пристрастия – для знатока намного более красноречивые, чем инвестированная монета. Всё это сияет и переливается, как натуральный драгоценный камень.

Для гурмана угадать год сбора винограда и его сорт – особое удовольствие. И тут нужен язык. Любая эстетическая теория есть не что иное, как вдумчивое смакование, во время которого хочется с наслаждением ощутить суть скрытой внутренней жизни. Тот, кто соприкасается с искусством и на это не способен, похож на человека, который во время скачек видит только последний момент – прибытие к финишу. Но ведь самое захватывающее не это, а путь к цели и героические перипетии на этом пути. Для знатока каждый мало-мальский факт – это *достижение*, каждое явление – триумф, каждый поступок – победа, в которой еще уловим живительный накал борьбы.

Но кино не искусство, возразите вы, как возразили бы ученые эстеты, ибо с самого начала оно не рассчитано на критическое восприятие и не предъявляет ни малейших требований к особому его осмыслению. Однако принимать это за общее место будет несправедливо. Плохих фильмов не меньше, чем плохих книг, – в этом вы правы, как правы и в том, что произ-

водство фильма крайне разорительно, что ни один предприниматель не готов идти на риск и потому делает ставку на всем известные потребности публики. Какой напрашивается из этого вывод? Только один: качество кинопродукции всецело зависит от вас, от ваших запросов, от вашей способности восприятия. Кино – искусство социальное в гораздо большей мере, чем все остальные, и публика частично участвует в его создании. В любом искусстве всё определяется вкусом художника и размером его дарования. В кинематографе многое зависит от вкуса публики и ее талантов. Это сцепление и составляет суть великой вашей миссии. Судьба искусства – нового, грандиозного, обладающего безграничными возможностями – в ваших руках. Сперва только нужно понять, что значит хорошее кино, чтобы в конечном итоге его получить, сперва нужно научиться видеть его красоту, чтобы дать ей шанс родиться. И только научившись кино понимать, мы, искушенная публика, тоже станем его творцами.

Видимый человек

Изобретение книгопечатного искусства постепенно сделало лицо человека нечитаемым. Объем написанного на бумаге оказался столь непомерен, что всеми другими способами чтения пришлось пренебречь.

Как когда-то заметил Виктор Гюго, печатная книга взяла на себя роль средневекового храма и стала выразителем народного духа. Но тысячи книг раскололи соборный монолит единения на тысячи мнений. Слово разбило камень (монолит церкви) на тысячи книг.

Мысль видимая превратилась в мысль читаемую, *визуальная культура* – в культуру понятий. То, что образ жизни в результате этой трансформации кардинально изменился, общеизвестно. Но о том, сколь изменился образ самого человека, его лоб, глаза, рот, – задумываются мало.

Нынче включилась другая машина, которая выводит культуру на новый виток, обращая к визуальному, а человеку дает новое лицо. Имя ей – кинематограф. Эта техника так же служит производству и распространению духовных ценностей, как в свое время книжный пресс, и на человеческую культуру ей суждено оказать не меньшее влияние.

Если человек не говорит, это еще не означает, что ему нечего сказать. Тот, кто не говорит, наверное, переполнен эмоциями, выразимыми только в фигурах, сценах, гримасах и жестах. Для человека визуальной культуры они не заменяют слова, как это происходит в языке глухонемых. Человек визуальной культуры словами не мыслит и не выписывает в воздухе слоги наподобие азбуки Морзе. Его жесты выражают не понятия, но спонтанное, нерациональное «я», и то, что читается на его лице или в движениях, извержено из таких душевных глубин, для описания которых слов не хватит. В этот момент дух непосредственно становится плотью – безгласной, видимой.

То было великое время изобразительных искусств, когда художники и скульпторы занимались не только созданием абстракций, а в человеке видели не только проблему формы. Еще позволялось писать дух и душу, не впадая в «литературность», поскольку дух и душа не были закованы в жесткие рамки понятий и при желании всецело прилеплялись к телу. То было счастливое время, когда картина могла иметь «тему», служить выражением «идеи», ведь идеи не всегда облекались сначала в слова, сводились к понятиям и только потом иллюстрировались художником. Тогда дух материализовывался напрямую, претворяясь на холсте или в камне в своем первозданном виде. Но с тех пор как изобрели книгопечатание, главным мостом от человека к человеку стало слово. Дух сосредоточился в слове и в нем кристаллизовался. А тело осталось ни с чем: нагое и опустошенное.

Территория экспрессии изрядно сократилась, теперь наши эмоции выражаются только на лице. И не только потому, что другие части тела скрыты под одеждой. Нынче лицо – семафор души: маленький, несуразный, устремленный вверх, он посылает нам знаки как умеет. Только изредка на помощь ему приходят руки, в их движениях – нескончаемая меланхолия испорченных фрагментов. По спине безглавого греческого торса еще даже нам под силу различить, какое выражение было на утраченном лице: плакало оно или смеялось. Веселость в бедрах Венеры не менее красноречива, чем на челе, и, если не хочешь знать, о чем она думает, что чувствует, просто закрыть голову вуалью недостаточно. Тело человека выдавало его совершенно. В культуре, сложенной из слов, душа сделалась почти незримой. Всё по вине книжного пресса.

Новый радикальный поворот в культуре уже назревает, и кинематографу суждено сыграть в нем первую скрипку. Каждый вечер миллионы людей сидят в кино и воочию наблюдают чужие судьбы, характеры, чувства и настроения – в самых причудливых вариациях, не испытывая при этом потребности в словах. Надписи еще встречаются в фильмах, но большого значения не имеют, они – то ли эфемерные рудименты недоразвитых форм, то ли наделенный

особым смыслом инструментарий, который не прибавляет картине зрелищности. Нынче человечество изучает заново во многом забытый язык мимики. Это не язык глухонемых, где слова заменены жестами, но визуальное послание воплотившейся в теле души. *Человек снова становится видимым.*

Современная филология и история языкознания пришли к выводу, что в основе языка лежит *выразительное движение*. Иными словами, у человека, начинающего говорить (как у маленького ребенка), язык и губы двигаются точно так же, как руки и мускулы лица, то есть без какого-либо намерения воспроизводить звуки. Движения языка и губ по природе своей спонтанны, как и любой экспрессивный жест, производимый телом. То, что это приводит к возникновению звуков, – явление вторичное, постепенно нашедшее, так сказать, практическое применение. Мысль видимая, получившая непосредственное выражение в жесте, была переведена в мысль слышимую, хотя и с некоторыми потерями, что, как известно, при переводе неизбежно. Но язык жестов, по сути, является родным языком человечества.

Теперь мы начинаем этот язык вспоминать и мало-помалу заново ему обучаться. Нескладный и примитивный, он даже отдаленно не приближается к изысканному искусству устного слова. Но поскольку корни его более древние и более глубокие, чем у речи звучащей, и поскольку рождается он заново, практически с чистого листа, язык жестов даже в начальной стадии уже способен передать то, над чем тщетно бьются мастера слова.

В последние десятилетия наряду с кинематографом художественный танец стал такой же повсеместной культурной потребностью, и вряд ли это случайность. Очевидно, накопилось довольно много того, что словами не описать. Мы снова обращаемся к исконным художественно-выразительным формам, чьи вторичные производные, похоже, загнали нашу культуру в различные тупики. Создается впечатление, будто слово совершило над человеком насилие. Из-за прокрустовых мерок многое из того, чего нам не хватает уже сегодня, оказалось за бортом, и одной музыкой всего не возместить. Культура слова – дематериализованная, абстрактная, задушенная интеллектуализмом – привела к деградации физического тела до примитивного биологического организма. Новый язык жестов, который мало-помалу начинает утверждаться, порожден болезненно свербящим желанием быть человеком – во всей полноте (не только в речи) – и не ощущать собственное тело как нечто инородное, как эдакий полезный инструмент, какой приходится таскать с собой волей-неволей. Язык жестов пропитан тоской по умолкнувшему, забытому, ставшему невидимым *реальному* человеку.

Почему хореографические постановки танцоров и танцовщиц не могут заложить основы нового языка, мы поговорим ниже. Вызволить человека из-под завалов слов и понятий и снова сделать его видимым – прерогатива кинематографа.

Видимого человека сегодня больше нет, а если он есть, это уже совсем не он. Так уж в природе устроено: органы, которым нет применения, вырождаются и усыхают. Словесной культуре человеческое тело представлялось недостаточно выразительным, и – как следствие – оно утратило свои экспрессивные качества, сделалось неуклюжим, грубым, ограниченным и серым. Очень часто язык жестов примитивных народов стократ богаче мимики высокообразованного европейца, чей словарный запас на порядок больше. Еще несколько лет доброкачественного фильма, и ученым мужам таки придет в голову, опираясь на имеющийся кинематографический опыт, составить толковый словарь мимики и жестов наподобие толкового словаря слов. Но публике ждать невмочь, пока академии разработают новый учебник грамматики, она идет в кино и набирается знаний сама.

Современный европеец пренебрегает телом, о чем уже немало говорилось. Он со священным трепетом отдается спорту. Физическая подготовка делает тело здоровым и сильным, но красноречия ему не прибавляет. Спорт способствует развитию только анималистических качеств. Он не превращает тело в тонкий проводник души, в чувствительное зеркало, где отра-

жается малейшее душевное волнение. Обладатель зычного и красивого голоса не всегда способен внятно выразить собственную мысль.

Подобная небрежность и неумение донести то, что хочешь, доставляют страдания не только телу, но также душе, через которое она могла бы проявиться. Ведь слова и жесты имеют различную духовную природу. Музыка и поэзия – не два разных способа передачи одного и того же. Слова черпаются из другого источника, чем жесты, и нужны для других целей. Если не брать из источника воду, он высыхает. Когда есть возможность выразиться, это заранее определяет направление наших мыслей и чувств. Наша душевная организация суть экономика, производящая только то, что пригодно для пользования. Психологические и логические штудии показали, что слова не просто вытекают из мыслей, но и задают их форму, изначально для них предназначенную. Сколько бы ни разглагольствовали посредственные поэты и дилетанты о невыразимости чувств и иных высоких материй, в действительности мы исключительно редко думаем о вещах по-настоящему невыразимых – и бывает даже, нам удастся их передать, но тогда мы больше не знаем, о чем думали. Здесь, как и во всякой другой сфере, в основе духовного развития человека также лежит диалектика. Человеческий дух растет и крепнет, а вместе с ним растут и умножаются его выразительные возможности, и чем их больше, тем больше это стимулирует развитие духа.

Запечатленная в слове картина мира являет нам цельную и логичную систему, и если в ней чего-то и недостает, то об этом никто *не жалеет*, как не жалеют об отсутствии цвета в музыке, которого там отродясь не бывало. В такой безупречной и непогрешимой системе образ человека и мира раскрывается непосредственно через движение. Возникает впечатление, что человеческая культура мыслима даже без языка. Устроенная, разумеется, совсем по-другому, она была бы не менее ценной. Во всяком случае, не так абстрактна и далека от собственно бытия и всего того, что с ним сопряжено.

Рут Сен-Дени, величайшая танцовщица, пишет в своей автобиографии, что не говорила до пяти лет. Она жила уединенно с матерью, которая – долгое время полностью парализованная – знала цену движению и обладала необычайной чуткостью. Мать и дочь объяснялись жестами и понимали друг друга настолько хорошо, что Рут, не чувствуя в том особой надобности, заговорила не сразу. Зато движения ее были красноречивы. Она стала выдающейся поэтессой, удивительно владеющей языком жестов.

Однако язык движений даже величайшей поэтессы по-прежнему будет оставаться сценическим продуктом, заключенным в рамки концертного зала и предназначенным для немногих, – обособленным, далеким от жизни искусством. Настоящая культура – это прикладное творчество. Не красивые позы статуй в галереях, но походка и мимика людей в обыденной жизни: на улице, за работой. Культура означает одухотворение материи будней, и визуальная культура призвана придать ей качественно новые формы. Танец с этой задачей не справится, с ней справится искусство кино.

Похоже, культура идет по пути, ведущему от абстрактного духа к видимой материи. Разве в движениях человека, в утонченности рук не проступает натура предков? Суждения отцов воздействуют на нервы детей, формируют их вкус и интуицию. Осознанное знание шлифует неосознанные чувства: *знание материализуется в физическом теле и становится культурой*. Тело как выразительное средство знаменует последнюю стадию в развитии культуры, и потому фильм, каким бы примитивным, варварским он нам сегодня ни казался в сравнении с *современной* литературой, так или иначе есть шаг вперед, являющий непосредственное физическое становление духа.

Путь этот ведет в двух якобы противоположных направлениях. На первый взгляд может показаться, что физиогномика лишь умножает отчуждение и разобщенность, начавшиеся еще со смещения языков во время строительства вавилонской башни. Такой путь развития культуры ведет отчасти к обособлению индивида, к его одиночеству. Но после вавилонского стол-

потворения еще остались племена, имевшие когда-то общий язык, которым удалось собрать из исконных слов и понятий единый лексикон, единую грамматику и так спасти человека от участи быть непонятым и – как следствие – от тотального одиночества. Теперь мы имеем дело с мимикой, и она во много раз самобытнее и индивидуальнее, чем язык слов. В «мимической игре» есть свои расхожие формулы, прочно закрепившиеся и наделенные определенным смыслом, – в пору писать учебник по сравнительной мимике (аналогично сравнительному языкознанию) – возможно, даже и нужно. В языке жестов есть традиции, налагающие определенные обязательства, но нет правил, как у грамматики, – еще в школе любое отклонение от них грозило наказанием. Язык жестов так молод, что еще сохранил свою гибкость и может изменяться сообразно характеру индивида. Он пребывает еще в той стадии, когда рождается из духа, а не наоборот – дух из него.

С другой стороны, кинематограф как будто прочит нам освобождение от вавилонского заклатья. Ведь нынче на экранах кинотеатров всего мира рождается *первый интернациональный язык* – язык мимики и жеста. И обусловлено его рождение экономическими, а значит, вескими причинами. Процесс фильмопроизводства чрезвычайно затратный, и окупить его может только выход на международный рынок. Перевести с одного языка на другой редкие интертитры несложно. Но мимика актеров должна быть с самого начала понятна во всем мире. И если в первые годы кинематографа еще доводилось наблюдать, как борются за гегемонию англо-саксонский и французский стили, сейчас на всё национально-самобытное введены строгие ограничения. По законам кинорынка допустим только один, универсальный язык жестов, от Сан-Франциско до Смирны в малейших нюансах ясный каждому и каждым легко усваиваемый, будь то принцесса или гризетка. Уже сегодня на этом языке – единственном и для всего мира универсальном – говорит кино. Этнографические детали и национальные пикантности приводятся только колорита ради, как орнамент для стилизованной обстановки. В качестве *психологических мотивов* – уже никогда. Мимика и жесты, определяющие канву и суть действия, должны одинаково «читаться» в самой различной среде, в противном случае расходы на производство никогда не окупятся. Киноиндустрия установила для языка жестов свои стандарты. В соответствии с ними сложилась общепринятая психология белой расы, которая стала составлять основу любого сюжета. Отсюда его начальный примитивизм и шаблонность. Тем не менее значение этих процессов трудно переоценить. В них сокрыто живое зерно того типа белого человека, который рано или поздно будет синтезирован из самых разных рас и народов. Кинематограф – машина, своеобразным образом споспешествующая реальному и активному интернационализму, – это *единственная в своем роде унитарная душа белого человека*. И даже больше. Определяя в процессе селекции общий для всех конечный идеал красоты, кинематограф повсеместно насаждает тип человека белой расы. Постепенно различия в мимике и движениях у разных народов – куда более резкие, чем те, что наблюдаются по обе стороны шлагбаумов или таможни, – благодаря кинематографу сглаживаются. И если однажды человек станет совершенно видимым, он, невзирая на языковые разноречия, непременно себя узнает.

Наброски к драматургии фильма

Кинематографическая субстанция

Чтобы стать самостоятельным видом искусства, обладающим оригинальной эстетикой, кинематограф должен отличаться от других искусств. Характер и правомочность каждого феномена определяются его специфическими особенностями, и лучший способ их выявления – показать присущие им приметы. Мы постараемся провести границу между кинематографом и смежными с ним сферами искусства и доказать его автономию.

Есть немалый соблазн рассматривать кино как неудачное и деградировавшее порождение театра и думать о нем как об испорченном и недоразвитом подвиде, о дешевой замене, которая имеет такое же отношение к сценическому искусству, как фоторепродукция – к написанной маслом картине. В самом деле, и тут, и там мы как будто имеем дело с фиктивными историями, рассказываемыми актерами.

Одномерность фильма

Так и есть. Однако материя их различна. В точности так же действуют по совершенно иным законам скульптура и живопись, хотя и та, и другая обращены к человеку. Материя киноискусства, его субстанция, в корне отличается от театральной.

В театре наше восприятие всегда работает в двух направлениях: на пьесу *и* ее постановку. Отношения между ними свободные и независимые – во всяком случае, так нам представляется, – это всегда развилка. Режиссер театра получает готовую драму, театральный актер – готовую роль. Единственная их задача – извлечь заложенный смысл и перевести на язык пластики. Публике поручен контроль. Мы *слышим* слова и понимаем, что имел в виду драматург, а потом *видим*, насколько верно или неверно передается режиссером и актерами его замысел. Они – толкователи текста, оригинал которого доступен только через постановку. Театр, и в самом деле, материя двумерная.

В кинематографе всё по-другому. То, что лежит в основе экранизации, не является самостоятельным произведением, которое доступно каждому и о котором каждый волен вынести суждение. У публики, пришедшей в кино, нет возможности проверить, правильно или нет актеры и режиссер поняли автора, – всё, что видит публика, *всецело* принадлежит им. Они *творцы* того, что нам нравится, но если нам что-то не нравится, ответственность тоже лежит на них.

Фильмотворцы

Слава и известность кинорежиссеров во много раз превосходят масштабы признания их театральных коллег. Имя сценариста тоже мало кто помнит (если оно вообще указывается). Вокруг «звезд кино» шумихи заметно больше, чем вокруг театральных знаменитостей. Неужто вся эта вопиющая несправедливость – исключительно из-за рекламы? Ничего подобного. Даже самая грандиозная рекламная кампания возымеет эффект, только если будет зиждиться на реальном интересе. Суть в том, что режиссер и актеры – и есть настоящие творцы фильма.

В театре актер, произнося фразу, сопровождает ее мимикой, но смысл сказанного становится ясен из слов, перемены на лице – не более чем аккомпанемент. Если аккомпанемент неподходящий, нам гарантированы неприятные ощущения. Мы сразу уловим фальшь, поскольку проводником смысла служит слово.

В кинематографе слово не ориентир. Всё узнается из мимики, и это уже не аккомпанемент, не выразительное средство, но самая что ни на есть *суть*.

Разумеется, плохую игру на экране тоже нельзя не заметить. Но здесь она указывает совсем на другое. Плохая игра не означает неверную трактовку персонажа, но неверное изображение, и оно не дает герою по-настоящему раскрыться. Тут мы имеем дело с неудачным творением. Ошибки не означают разноречия с лежащим в основе текстом, но разноречие игры с самой игрой. Такое случается и в театре: не понявший персонажа актер медленно, но верно его увечит. В кино при схожем раскладе мы не замечаем подвоха. Ведь видимые жесты в фильме – это исходный материал, лирическая субстанция. Они образуют фундамент, на котором всё строится.

Кино и литература

В кино актер и режиссер, чьи отношения строятся совсем по-другому, чем в театре, больше всего походят на импровизаторов, которым сообщается только идея, только краткий, в общих чертах, обзор того, о чем пойдет речь, и которые уже потом *сами пишут текст*. «Текст» фильма складывается из фактуры, из той картины образов, где любая связка, любой жест, любая перспектива, любая подсветка определяют лирическое настроение и красоту, какие обыкновенно заключены в словах поэта. Точно так же стихотворение или повесть лишь в самой ничтожной степени сводятся к банальному содержанию. Искусство поэта отличают изящество и выразительность. Искусство кино – лиризм, образность и сила воздействия мимики. *Поэтому оно не имеет с литературой ничего общего.*

Фильм и фабула

К этой теме следует подойти с особой скрупулезностью, поскольку именно здесь коренится источник всех недоразумений и предрассудков, из-за которых подавляющее большинство знатоков литературы совершенно не способны увидеть в кино искусство. Они обращают внимание только на фабулу и, разумеется, находят ее малосмысленной и примитивной. Визуального оформления они не замечают вовсе. Рано или поздно какой-нибудь интеллигент, до книг, возможно, чрезвычайно щепетильный, отзовется о гриффитовом «Водопаде жизни» как о безвкусном сентиментальном китче, поскольку речь в нем идет о несчастной девушке, которую соблазнили, а потом бросили – только и всего. Получается, что и Фаустова Маргарита ничем не лучше – такая же обманутая и покинутая. Однако и тут, и там вся соль не в развязке, а в тексте. То, чего добивается великий поэт, облекая в слова тривиальную и старую как мир историю, в фильме достигается за счет потрясающей мимики Лиллиан Гиш и виртуозного визуального ряда Гриффита, которому на этом лице удастся отразить и довести до конца каждую сцену.

Вот некий господин признается даме в любви – мотив, с равной частотой встречающийся в великих шедеврах литературы и в низкопробных бульварных романах. Но в чем же тогда отличие? Исключительно в том, как сцена описана и что говорит даме упомянутый господин. Не иначе и в фильме, где всё зависит от того, как подан режиссером эпизод и что говорит мимика актера. Именно в этом заключается искусство постановки, а не в абстрактных «фактах» абстрактного содержания.

В хорошем фильме «содержания» нет. Он одновременно «начинка и оболочка». Доля содержания в нем столь же мала, как на картине, в музыке или – на лице. Искусство фильма *наружное*, и «что внутри – во внешнем сыщешь»²². Тем не менее – и тут его принципиальное

²² Цитата из стихотворения И. –В. Гёте «Эпиррема» (пер. Н. Вильяма-Вильмонта). – *Здесь и далее – примеч. пер.*

отличие от живописи – это искусство, протяженное во времени, искусство движения и органической непрерывности, которое может представляться психологически убедительным или фальшивым, наполненным ясным или противоречивым пониманием. С той лишь разницей, что весь психологизм, вся его суть откладывается эдаким гумусом «более глубинного смысла» не в мыслях, а всецело оседает на поверхности в виде очевидных явлений.

Отсюда примитивность фабулы, которая присуща кинофильмам и крайне раздражает литераторов. Материями чисто интеллектуальными здесь приходится поступаться, равно как и душевными конфликтами, переживаемыми только в мыслях. Зато глазам нашим открываются вещи в буквальном смысле слова непредставимые и не укладывающиеся ни в какие понятия. Мы получаем возможность их *увидеть*, и опыт этот отнюдь не тривиальный. Живопись тоже не является прямым проводником идей, тонких психологических нюансов, но это не основание относить ее к низкопробным искусствам. Как нельзя считать ее примитивной только потому, что она способна отобразить только одну сцену.

Параллельные сюжеты и скрытые смыслы

Как бы там ни было, но фильм, похоже, не собирается отказываться от «глубины», сродной литературе, с ее третьим, заточенным на мысли измерением, суть которого в том, что за видимыми событиями стоят другие, *скрытые смыслы*. Это объясняет моду последних лет на *параллельные сюжеты*, когда две (а бывает, и больше) истории рассказываются одновременно из разных перспектив: одни и те же характеры и типы, которых играют одни и те же актеры, появляются в различных контекстах, как временных, так и социальных; из-за этих повторов, из-за сходства переживаемого и параллельности судеб складывается ощущение, что происходящее закономерно, исполнено универсального смысла и еще не распознанной глубины.

Попытка фильма как мировоззрения не кажется нам безнадежной. Ничего «закадрового», никаких «тайных смыслов» на двухмерном экране нет и быть не может, и потому двойное дно создается в кинематографе за счет параллельности, в отличие от литературы, где всё последовательно. Кадр не явственнее слова, и потому параллельный сюжет нужно так же выводить на видимый план. Общепринятое становится законом, в законе – сокровенный смысл, и он не лежит на поверхности, а, подобно корням разветвленного дерева, сокрыт в глубине. Смысл фильма не прояснить философскими фразами. Он обнажается в точке скрещения многих судеб.

Таится тут и другая опасность – настолько реальная, что пока ни одному фильму этого жанра не удалось ее избежать: параллельный сюжет не должен стать обычной калькой, костюмированным повторением. Ведь калька – это иллюстрация, а в ней фильм нуждается менее всего. Любая скопированная история перестает быть реальной. Она оборачивается условностью и отсылает к первоисточнику. В ней только повторы, и никакого нового развития, в котором подтверждались бы старые смыслы. Параллельная фабула должна не один к одному повторять исходную, но всё же быть с ней внутренне связанной и сообщать другой взгляд на происходящее, исполненный веры в переселение душ или в мистическое переплетение судеб. Почему еще никому не пришло в голову снять фильм «Дежавю»? Где сцена, ни разу не виданная, показалась бы нам до дрожи знакомой, где в одной жизни смутно просвечивала бы другая и всё вокруг делалось прозрачным, – почему такое удивительное переживание, визуально настолько мощное, что позволило бы открыться самым потаенным глубинам нашей души, – почему до сих пор оно не стало лейтмотивом ни одного фильма?

О визуальной целостности

Есть фильмы в духе литературы, представляющие собой плотную череду движущихся картинок, которые – не более чем иллюстрации к тексту, приведенному в титрах. Титры сообщают обо всём, что происходит в кадре и за кадром; и зритель сначала читает, а потом получает возможность *эпизод* увидеть, увы, без дальнейшего развития. Такие фильмы весьма посредственны, поскольку в них нет ничего, что было бы выразимо только на языке кино. Всякое искусство имеет право на существование, если в его арсенале есть уникальные средства.

Даже при самом лучшем сценарии и беспримечной игре актеров сцены в таких олитературных кинокартинах представляются бессвязными и лишенными жизни – им не хватает *визуального континуума*. В истории, рассказанной словами, опускается много аспектов, которые нельзя не затронуть на экране. Слово, понятие, мысль безвременны. Однако изображение привязано к конкретной реальности и живет только в ней. В словах заложено воспоминание, с их помощью можно указать не-настоящее и обыграть его. Изображение, напротив, – говорит только за себя. И потому фильм, особенно где показано духовное развитие героя, должен обладать визуальной целостностью, выраженной в непрерывной смене отдельных моментов. Он должен создаваться на зрительном материале, исключительно на нем. Любая литературная перемигивка отдаст холодом, какой исходит от лишенного воздуха пространства.

Чтобы добиться целостности, нужны многие метры пленки. Поэтому в фильмах о внутреннем становлении героя допустима только самая незамысловатая фабула. Увы, метраж наших фильмов не может превышать 2200 метров, и показ не может длиться более полутора часов. Самые лучшие замыслы и разработка самых замечательных сюжетов (печальный пример – неудачные экранизации Достоевского) заканчивались крахом – всё из-за лимита времени и недостаточного метража пленки, которые задают визуальному пространству строгие рамки, из-за чего передача насыщенной панорамы мотивов делается невозможной. По этой причине время сеансов с большой вероятностью скоро изменится, и на смену шестиактным картинам продолжительностью полтора часа придут трехактные, удлиненные до двух с половиной, что благотворно скажется на развитии внутри фильма. Разумеется, это будет зависеть от целого ряда финансовых и социальных факторов – как почти всё, что связано с этой областью. И если представления растянутся, то людям малоимущим, которые ходят в кинематограф, будет проще найти двойную сумму на билет, чем вдвое больше времени. При десятичасовом рабочем дне это исключено. В убытке окажется не только человек, но также искусство. Но, возможно, однажды всё изменится.

Атмосфера

Атмосфера – душа всякого искусства. Его воздух, его аромат, она – как исходящие от форм испарения – всё обволакивает и становится суверенным медиумом суверенного мира. Атмосфера напоминает смутную праматерию, которая в отдельных конструктах достигает особой концентрации. Это универсальная субстанция, сотканная из различных образований, последняя реальность всякого искусства. Если она уже явлена, отдельные изъяны не нанесут произведению серьезного ущерба. Вопрос, «откуда» атмосфера возникает, – это вопрос о глубинных истоках любого искусства.

Взять, к примеру, некоторые американские фильмы: сюжет довольно бессодержательный и наивный, игра актеров такая же невзрачная (хотя жесты и мимика многое могли бы поправить) – тем не менее картины завладевают нашим вниманием всецело и не отпускают от начала до конца. А всё из-за необычайно бодрящей атмосферы. Экран насыщен благоухающими флюидами действительно реальной жизни, для которой даже величайшие из поэтов порой не в

силах подобрать слова. В такие моменты мы говорим: «Когда Флобер описывает квартиру, сразу чувствуется запах комнат». Или: «Когда гоголевские крестьяне едят, у нас текут слюнки». Такую взаправду осязаемую и ощутимую даже на вкус атмосферу, как видно, способен воссоздать любой более-менее толковый американский режиссер.

Сюжет чаще всего аляповатый, наверное, даже слащаво-сентиментальный. Однако *отдельные эпизоды* наполнены таким живительным теплом, что его аромат буквально «ударяет в нос». *Почему* герой совершает то или иное действие, часто необъяснимо, но в том, *как* он его совершает, угадываются естественность и простота. Жизнь героя пуста, но ее минуты щедро насыщены.

Когда-то в кинотеатрах шел весьма заурадный фильм о несчастной любви калеки. В одном из эпизодов хромой жених выводит невесту на ярмарку, и весь последующий акт насыщен компактными мимолетными сценками, которые придают бурлящей ярмарочной суматохе удивительно чувственную витальность. На физически немощного героя обрушиваются потоки сильнейших образов и раздавливают его. В конце концов маленького слабого человека убивает мелкой картечью вырванных из будничной жизни фрагментов. Создается такая атмосфера, в которой герой задыхается.

В следующем эпизоде девушка идет к жениху с намерением сообщить о том, что выходить за него не собирается. Квартира уже убрана к свадьбе. Венки и букеты, подарки и тысячи *материальных* свидетельств нежности, ранее почти неприметных, выхватываются крупным планом. Девушку окутывает густая мгла добротного и исправного быта, в которой она теряется. Подобно тому как из массы пустяковых ярмарочных реалий сложилась атмосфера насыщенной жизни, где нет места для немощных и калек, точно так же в свадебной комнате ощущается власть вещей и обстоятельств, устоять против которых человек не в силах.

Значение зримого мира

Роль и значение зримого мира чрезвычайно велики, он сообщает фильму неповторимую атмосферу. В более абстрактной поэзии вещам не придается большой важности. И потому ей не под силу создать такую же специфическую атмосферу «бытийствующей» материи (старое доброе слово!).

Но есть и другая причина. В мире говорящих людей безгласные предметы кажутся безжизненнее и ничтожнее человека. Им уготовано существование на втором и третьем плане – да и то только в редкие моменты озарения, когда наблюдающий их особенно чуток. В театре между тем, кто вещает, и безмолвным объектом лежит непреодолимая пропасть. Они пребывают в противоположных измерениях. В кино эти фундаментальные различия стираются. Там нет такой деградации предметного мира и его вытеснения. *Во всеобщей немоте*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.