ИЗ ИСТОРИИ ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ НАУКИ

Н.И. ЖИНКИН О ЯЗЫКЕ КИНО И ТИПОЛОГИИ ИСКУССТВ

© 2010 г. Подготовка текста и примечания
С. И. Гиндина и А. В. Захаровой*

§ 3. Пространство и время кино

Фактурный слой накладывает на всякое искусство печать специфичности своей чувственности. Составом этой чувственности искусства резко отличаются друг от друга. Наоборот, изображаемое относительно и индифферентно к специфичности искусств. Разные искусства могут брать аналогичные и подобные сюжеты. Пророк, преступление, демон, быт будничных мелочей и пр. могут стать каждый сюжетом самых разнообразных художественных формлений в разных искусствах. Конечно, конкретное, чувственно воплощенное изображение со своими подголосками выражаемых смыслов будет совершенно различным, и не только в разных искусствах, но во всяком произведении одного <искусства> при общей теме, но <воплощающем> этот же образ. И для того, чтобы понять выразительный язык всякого искусства, следует <учесть> наличие этой индифферентной зоны и понять, как она дифференцируется специфической установкой созерцания каждого отдельного искусства.

Наиболее общей формой изображаемого является пространство и время. Эти формально онтические категории присущи как каждому искусству, так и вообще всему реальному. Так как всякое художественное произведение кроме того, что несет в себе изображение, является также и реальным куском действительности, то пространство и время выступают там двояко: то как категории изображаемого, то как формы выражения. Тут и происходит дифференциация по искусствам индифферентного пространства и времени.

Чтобы понять это явление в кино, следует различать пространство и место, время и длительность. Рассмотрим эти различия. В живописи изображаются разные места – у реки, стол, улица и т.д. – и разные времена – время дня, года, мгновение и т.д. Литература и даже поэзия тоже знают эти места и времена – пустыня, море, время ночи и раннего утра. Очевидно, что и театр располагает этими категориями. Но оба эти момента совершенно индифферентны для всякого искусства.

Живописец и поэт не привлечены особенным интересом к индивидуальности данного места и времени, а всякое место поэтому и место, что совершенно индивидуально. Они нуждаются в этом, поскольку им нужна точка опоры или трамплин, чтобы отскочить от этих категорий и совершить свой прыжок, тогда и начинается искусство. Тогда же и приобретаются в живописи пространство, а в поэзии длительность. Пространство не просто вместителище мест и вещей, пространство – это внутренняя система строения вещей, через него вещи так или иначе располагают свою плоть. Небольшой кусок полотна вдруг открывает колоссальные горизонты, незначительная фигура вдали подчеркивает выразительность переднего плана. Иногда художник не нуждается в объеме вещи и в угоду своему замыслу уплощает ее, распяливает тело на никогда еще не бывшем пространстве и тем открывает это **новое** пространство, делает его видимым. Пространство, получаемое в результате, не реально, в нем не могут помещаться наши вещи. Но это пространство **видимое**, а видимых пространств бесконечно много. Все они, количественно являясь пространствами трех измерений, развертывают многообразие качественно бесконечно различных степеней. Пространство становится выразительной формой. Вещи, подобные реальным, помещенные в этом пространстве, приобретают совершенно особый смысл. Мера отличия их от реальности есть мера их выразительности. Различия между художественными пространствами в этой мере и <заключаются> в отношениях между терминами, строящими внутреннее выразительное пространство. Подобным образом и время в литературе, являясь только **изображаемым** временем действия, оказывается индифферентным образом. Но всякое слово по своей онтической природе одето в форму **длительности**. Длительность не просто вместителище времен и слов, это внутренняя система строения слов, через нее слова показывают оттенки своего смысла.

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам.

* Окончание публикации работы Н.И. Жинкина “Кино – искусство событий”. Начало см. в № 2 (2010).

Три первых малых длительности представляют некоторую законченность, разделяясь внутри, они вместе составляют одно единство, которому противостоит другое той же художественной длительности и комплементарное ему – Я предаюсь моим мечтам. Вместе они рожают новое, еще более высокое, уже интонационное единство. Общий **слышимый** интонационный смысл построения длительностей имеет такую схему – что бы ни было – *я предаюсь своим мечтам*, но она расцвечивается интонацией перечисления: *Брожу ли я вдоль улиц шумных, вхожу ль во многолюдный храм, сижу ль меж юношей безумных*. Создается, что интонация перечисления поэтически исчерпывает все: что бы там ни было – я предаюсь своим мечтам. Этим строится мера длительностей, нельзя выкинуть хотя бы одно из перечислений и нет нужды прибавлять еще, раз и этим все сказано. Так мера длительности расширяет, подчеркивает, противопоставляет и концентрирует смыслы. Длительность присуща самой природе слова, она манифестируется и в фельетонной, научной и прозаической литературе, но только в стихе приобретает доминантное значение. Поэт не удовлетворен прагматической длительностью речи, стирает ее конвенциональную, утилитарную форму и создает новые системы их. Этим слышимых систем бесконечно много, количественно укладываясь в какой-либо один метр, они развертывают слышимое многообразие качественно бесконечно различных степеней. Длительность становится выразительной формой. Прагматические слова, помещенные в этой длительности, приобретают совершенно особый оттенок смысла. Мера отличия их от прагматической формы становится мерой выразительности¹⁰.

Симультанность живописи не позволяет ей пользоваться длительностью как формой выражения, суксесивность поэзии – пространством. И вот в кино происходит объединение этих начал. Здесь место через время становится пространством, а время через место – длительностью.

¹⁰ В этом мало развитом экскурсе я вхожу в сферу уже достаточно развитую в современной поэтике. Здесь я могу претендовать только на установление понятия длительности в параллель с пространством и в противоположность времени и месту. В общем я имею в виду <то же>, что и Эйхенбаум в “Мелодике стиха”, но полагаю, что в этой весьма интересной книге им не установлены некоторые важные теоретические положения.

Мелодика понимается <им> то как внешняя надсинтаксическая форма – фундированная форма внутреннего порядка, то как внутренняя, образующаяся из встречи синтаксических и ритмических форм. Тесно связанная с проблемой длительности, проблема фундирования внутренних и внешних форм у него не ставится (*примеч. автора*).

И снова в этом новом плане обнаруживается<ется> событийность кино.

Каждый кадр имеет реальное время своего длениа, в его содержании показывается одно какое-либо место, но новый кадр, в другой промежуток времени, показывает то же место в другом распорядке, с новой точки зрения, и вот уже построилось кинематографическое пространство. Зритель не просто имеет перед собой рядоположенность мест действия и не только иногда попадает внутрь изображаемой арены, но синтетическим актом мгновенного и разностороннего оглядывания кругом себя он начинает видеть вещи в особом пространстве – пространстве разностороннего зрения. Пространство спокойно стоящего человека построено на одной горизонтали его глаз, пространство оглядывающегося строится на смене многих радиусов его подвижного глаза, пространство кино подобно пространству, видимому шарообразным глазом – почти одновременно в любых направлениях. От этого расстояния не просто меняются, но иногда заново создаются из малого, возрастают до колоссальных размеров, приобретают значительность; – какая-нибудь вещь на столе приобретает как бы величину дома и значительность центральной вещи мира. Иногда величины и расстояния стираются и пропадают, а с ними исчезают вещи. Это не просто видимое, но видимое в своем <ста>новлении пространство. Как и в живописи, количественно являясь пространством 3-х измерений, оно развертывает многообразие качественно различных степеней становлений. Для нас интересна техника образования такого пространства. В то время как живопись строит свое пространство через отношение места и формы вещи, кино не властно менять форму вещей, она остается буквальной и реальной. Но вместо этого входит время как смена кадров, и тогда места, закономерно сменя друг друга, рожают новый взгляд на мир, совершенно особое их расположение в миропонимании через длительность вещи включается в водоворот событий, и это заставляет их заиграть особым смыслом, вскрыв их назначение или дав им новое переназначение. Словом, пространство становится выразительной формой. И мера отличия его от реального прагматического пространства становится мерой выразительности. Фотография совершенно не знает такой пространственной формы – там отпечатаны только места. Так называемая художественная фотография не владеет своей собственной художественной техникой. Она ретуширует, стирает границы – туманит очертания, впечатывает, освещает, словом, видоизменяет формы и очертания вещей, пытается создать

иллюзию выразительного пространства, но этого не достигает, так как идет по стопам живописи, копирует живопись в ее приемах, т.е. в игре места и формы вещей. Фотография, правда, может показать вещь – в этом ее искусность; она умелым выбором места и постановки объекта может ее выгодно представить, но заставить говорить и играть, вливаться в поток событий и там приобретать свое назначение и переназначение – этого фотография не может. Но как раз через это вещь становится внутренней, действительной, живой и осмысленной. Живопись делает пространство рукой художника, реальной чертой, им проводимой, черта вмещивается в форму вещей и их транспарирует в идеальное пространство. Фотография, не владея чертой как творческим замыслом, брошена на произвол натуральной формы и натурального неперевоплощенного пространства. Кино не боится сохранять реальные формы вещей, так как свое пространство строит через время. Здесь вместо черты замысел временного распорядка, векториальный бег времен переводит вещь в такое пространство, по отношению к которому ничтожен вопрос где, в какой точке, а более значительный – почему, в чью пользу, для чего. Ведь всякой вещи подобает свое место, только там она оправдывает свой смысл и назначение. Так место перестало быть просто трехмерным отрезком, а действительно стало местом действия, помещением, местностью, комнатой, убогой лачугой, дворцом, полем, качественно бесконечным рядом особого житейского, чисто человеческого пространства. Подобным образом и время через место в кино становится длительностью. Кадры не просто сменяют друг друга и показывают разные места. Это не рядоположность разорванных друг от друга кусков. Метрические четкие длительности кадра складываются в синтагмы и несут на себе ритм. Серия одних кадров во все уменьшающейся длительности растет с бешеной быстротой и вдруг обрывается кадром, по длительности равным всем предшествующим. Серия одних длительностей уравнивается другой. Этим раскрывается природа события, т.к. событию так же присуще длиться, как и слову. В картине “Жизнь за жизнь” после быстрых кадров, изображающих мучения, ревность, неистовство чувств, грозу, дождь и молнии, на окруженном со всех сторон водой острове вдруг длительная тишина мирной обстановки, на хуторе у стола за бутылкой вина. Антитегичность длительностей, резкий переход от одной системы к другой подготавливает трагическую развязку. В ритмическом построении фильма важно не столько усиление и ослабление, ускорение и замедление действия, сколько то, что на соотноше-

нии этих моментов, переключке их строится новая структура⁺¹¹ длительностей. Мера длительностей и смена их выявляет особые аккомпанементы смыслов. Так, одинаковостью несвязанных друг с другом длительностей дается представление героев и их характеристики. Равновесием внутри расчлененных и по форме контрадикторных длительностей строится эпизод. В “Варьете” эпизод второго представления гимнастов под куполом высокого здания расчленен на ряд общих <и> крупных планов, дан с разных точек зрения, быстрый бег кадров с головокружительным качанием уравновешен одинаковой длительностью кадров, дающих смущение, беспокойство, желание мести и борьбу главного героя, эта вторая часть менее наполнена сменой установок, она контрадикторная по форме, но по значению длительности уравнивает первую часть. В результате – впечатление растянутой длительности, вытягивающей из души ожидания опасности и катастрофы, при быстрой смене установок и планов и страшной быстроте летающих в пространстве тел.

Обычно полагают, что кино только развертывает сюжет, только показывает необыкновенные трюки, прыжки, погоню, падение с колоссальных высот, хождение по карнизу небоскребов. Фильмы, построенные так, бесконечно скучны и минимальны в отношении художественности. Работа знаменитого Дугласа Фербенкса часто грешит в этом направлении. Такие фильмы, как “Сон Алана” или “Чудак”, не берут в расчет ни меру длительности, ни форму пространства. <Последние> присутствуют просто в силу самой кинематографической техники, но они не использованы художественно в своих законах. Все это говорит лишь о том, что кино еще до конца не осознало всех своих художественных средств. Если даже техника крупных планов открыта сравнительно недавно, то более тонкое искусство построения кинематографического пространства и тектоники длительности еще находится в зачаточном состоянии. Принципиальное же значение художественного пространства и длительности должно быть подчеркнуто. Оно особенно обнаруживается на том неоднократно отмечаемом разными авторами факте, что не всякий литературный или сценический сюжет кинематографичен. Вернее сказать, никакой литературный сюжет не может быть принципиально кинематографичным. С сюжета надо снять его литературную и сценическую форму, т.е. уничтожить его собственную литературную художественность и вложить в новую – в новую расстановку длительностей и пространств,

¹¹ Напоминаем, здесь и далее знак + означает пропуск непрочитанного слова. – С.Г.

и тогда он станет кинематографичным. То, что романист скажет в трех словах, кино разобьет на эпизод из серии кадров, и, наоборот, там, где писатель обстоятельно характеризует героя на нескольких страницах, кино покажет <его> в двух кадрах.

Различия кино от театра, литературы и живописи, начинаясь с первичного чувственного материала, <охватывают> весь онтический состав этих искусств. В разбираемой сфере организации пространства и времени изменение длительностей пространственных установок вводит своеобразную кинематографическую деформацию сюжета, или вернее построения сюжета. В кино приходится совершенно особо начинать, развивать и заканчивать сюжет. В кино никогда не может быть оправдано литературное начало⁺ рассказа лица о прошедшем. Кино не рассказывает о чем-либо, а показывает. В этом отношении кино подобно театру, имеет то, чего нет в литературе. В “Варьете” в прологе преступник перед судьей рассказывает свою жизнь, но во время просмотра всей остальной картины мы совершенно не ощущаем, что это именно его **рассказ**. Наоборот, мы видим то, что рассказчик в свое <время> не наблюдал. Такое литературное начало не оправдано и не кинематографично. В театре взвившийся занавес как бы открывает уже как-то длящуюся ранее жизнь, которую мы подсматриваем с известного момента, и это начало, после которого действие идет прямо и вперед, не возвращаясь вспять. В кино иначе, мы можем ворваться в середину сюжета и обратить время обратно, вспомнить, что было раньше, и снова перейти к прямому раскрытию сюжета. Более того, можно завязать два сюжета и вести их параллельно, заставив встретиться только в некоторых пунктах. Можно перебрасываться как от одной линии к другой в одновременности, так и в каждой линии в разновременности. В этом отношении кино, подобно литературе, имеет то, чего нет в театре. Для театра и драмы единство времени и пространства есть принципы, которые делаются более понятными, если их сопоставить с построением принципов пространства и времени в кино и в литературе.

Но, конечно, не только начало сюжета, но все его развитие кинематографически потребует особой деформации. Если нужно показать, что герой безнадежно влюблен, то роман будет **описывать** его чувства и переживания, сценическая драма поставит его в соответствующее драматическое положение, а кино не знает “психологий” – тарашение глаз и страдающие вздетые углы бровей

не только не обнаруживают максимума¹² переживаний, но смешны в такой претензии. Справедливо указывается, что психологическая кинодрама производства 7–8 лет тому назад с успехом может идти сейчас как сильно комическая. Если писатель может попросту сказать, что огорчило его героя, может вскрыть тонкие нюансы перехода его огорчения в грусть и меланхолию, то кино плохо сделает, если **вместо** всего этого посадит героя в огорченную позу и заставит огорчаться мимикой. Кино не знает состояний. Но кино превратит огорчение в событие, заставит героя поступать, бездействовать, покажет его огорченную комнату и спину. На место психологии станет жизнь.

Кино не нуждается и в искусственной драматической ситуации – оно обыденно и “пошло”, оно развернет безнадежную влюбленность героя, показав его или его поступки в разное время и в разных местах, или показав его вещи и его обстановку, кино подметит мелочи событий, которые в своем единстве составляют выражаемое событие – “безнадежную любовь”.

Таким образом, своеобразие пространства и времени в кино требует совершенной реорганизации литературного сюжета, подобно тому, как роман, превращаясь в драму, реорганизует ее сюжет. Вот почему киносценарий абсолютно не литературное произведение – это строгая инструкция, руководство или, если хотите, памятка о том, чего не нужно забывать, что нужно сделать, чтобы получить фильм, как войти актеру, сесть в позу, установить аппарат, дать освещение и т.д. Сценарий по языку техничен, но не литературен. Правда, отсюда создается особый стиль языка, из которого может развиваться особый литературный жанр, но тогда наслаиваются новые формы и сценарий-роман теряет техническое значение, становится литературным произведением, негодным для кино. Эмпирически кино будет терять в своей кинематографичности до тех пор, пока сценарий будет создаваться писателями между прочими их литературными занятиями и пока не укрепится традиция, история и специальность собственно сценариста. Оформление фильма в кинематографическое пространство и длительность есть также особого вида монтаж. В отличие от оперативного, фактурного монтажа типа жеста, о чем говорилось в предшествующем параграфе, этот монтаж можно назвать **формальным**. Конечно, он теснейшим образом связан с монтажом первого типа. Различие это не столько техническое, сколько теоретическое, имеющее в виду подчерк-

¹² В оригинале ошибочно напечатано *минимума*. – С.Г.

нуть разные проблемы, стоящие перед художественной организацией фильма.

Итак, мы видим, что и в этом новом плане пространства и времени кино снова упирается в проблему события, к разъяснению которой теперь и следует перейти в еще <одном> новом аспекте.

§ 4.

Формально всякое событие определяется пересечением места и времени. Сказать “определяется” даже было бы слишком много, так как пересечение места и времени только нумерует события по двум координатам. Чтобы события не перепутать, к ним приклеивают ярлыки места и даты, устанавливается формальная **разница** событий, причем разница эта ни в коей мере не затрагивает особенностей события не только по содержанию, но и по объему. Так, передвижение физической точки по прямой образует ряд событий, поскольку она в разное время меняет свои места. Мы можем по произволу выбрать две точки на координате времени и пространства и взаимный переход из одной в другую назвать одним событием, но мы можем расширить или сузить расстояние по пространству или времени между такими <точками>, т.е. по произволу определить объем или диапазон события. Однако при всем этом остается все же одно весьма существенное свойство цепи событий, даже при формальном рассмотрении, именно необратимость ряда. События развертываются в своем собственном порядке и направлении, и не просто по координате времени, но всегда однажды (нельзя дважды окунуться в один и тот же поток), т.е. это не просто переход от одного времени к другому, но переход от прошлого, уже ставшего, к будущему, еще не бывшему, через настоящие события. Это весьма существенное свойство говорит о том, что во всякой точке настоящего заключены некоторые **материальные** изменения, не понятные без рекуривания к прошлому, и такие потенции новых видоизменений, которые уясняются через переход в будущее. Но понимание настоящего как стадии из прошлого к будущему невозможно без знания содержания самого события, т.е. самих материальных изменений. Этим актом обращения к содержанию события мы входим в новую систему связей – связей мотивации. Событие, взятое только в одном⁺ пункте настоящего времени, является только **состоянием**. Но состояние, взятое в движении от прошлого через настоящее к будущему, т.е. в моменте своей памяти и предвосхищения, – уже **событие**. Одно событие и не причиняет другое. Событие “приглашение на вечер” было не причиной, а мотивом прихода на него. Мотивированность в конечном

счете есть ничто иное, как ориентированность самого события по этой основной тройной векториальности времени, мотивированность уже не просто нумерация событий, приклеивание ярлыков, чтобы не спутать, как это было при учете пересечений абсолютного времени и пространства, а установление самого содержания и специфического состава события. Это положение можно выразить и обратно – содержание события определяется и уясняется через ограниченную цепь других событий, которые мотивировали определяемое событие. Это весьма важно, т.к. для уяснения данного события можно привлечь или одни, или другие события и захватить большую или меньшую их зону. Объективность такого уяснения их покоится на законе фундирования событий, т.е. составления нового специфического, особого события из первых, и это новое отношение малых событий к одному большому не есть ни причинное, ни мотивационное, а обычно так и называемое отношение фундирования – отношение цельностей. Только из содержания каждого отдельного случая можно видеть, получится ли осмысленное целое из двух, трех и т.д. других событий или нет. Так, например, человек А, идущий по улице, взялся рукой за шляпу, идущий ему навстречу В сделал то же самое – мы вправе думать, что оба эти события составляют третье новое целое событие – акт взаимного приветствия, но если мы примем во внимание и еще <другие> новые события, именно: порыв ветра и подобное же действие и у других прохожих, то возникает сомнение о возможности объективного наличия фундированного события – акта взаимного приветствия. Очевидно, оба эти события самостоятельны и не дают ничего третьего. Поток социальной человеческой жизни есть сложная паутина событий. Отдельные куски ее одновременно понятны и непонятны. Они понятны по своей форме, именно, что это случаи встреч, крушения надежд, обещаний, обогащений, поддержки, нападения, предпочтения и т.д., но почему эти формы наполнились таким, а не иным содержанием, почему они замкнулись в круге тех или иных обстоятельств и вещей, это непонятно до той поры, пока эти события не будут взяты в законе своих взаимных фундирований и сопоставлений, пока не будут проведены их границы разделения, несовпадения, пока не развяжутся мотивационные узлы. Но разношерстный поток событий нелегко поддается такой обработке, нередко из тени десятилетий и веков одно событие мотивирует другое, и по виду разные случаи, происшедшие в разных, далеких друг от друга местах, следует понимать как одно событие. Возвыситься до объективной

интерпретации жизни трудно, так как она всегда толкуется вкривь и вкось субъективно.

И вот могущественное социальное и духовное значение кино состоит в том, что оно является интерпретатором событий, и это есть его содержание, которое добыто усилиями тех технических приемов, какие были указаны выше. Кино обладает средствами показать, что разговор двух мужчин в поезде, случай среди высоких альпийских вершин и одинокая фигура девушки в отеле завязаны в узел **одного** события. Передовые окопы и пышность банкетов двух враждующих столиц должны быть поняты вместе. Роскошные ступени дворца и угрюмые плиты крепости через их противопоставление говорят об одном и том же. В “Октябре” Эйзенштейна в пустом Зимнем дворце, громаду которого бессилён заселить Керенский своей персоной, плеяды фарфора, хрустальных бокалов и графинов потеряли весь свой смысл, и эта потеря мотивируется всем ходом предшествующих кадров. Ведь нужно уметь так посмотреть на вещи, чтобы они приняли свой новый оттенок смысла, и их нужно умело пустить в оборот событий и тогда они переозначаются в разных контекстах. В кино самое невероятное событие, если его содержание соткано из правдивых мотиваций, делается не только оправданным, но и необходимым. Мотивировать – самое главное, но вместе с тем и самое трудное в кино. В фильме Пудовкина “Конец Санкт-Петербурга” ряд кадров с видами Петербурга не мотивирован, это просто виды на город, прекрасные сами по себе виды фальконетова Петра и зданий не приобрели своего смысла в порядке событий, “Медный всадник” не переозначился новым смыслом. Но это же достигнуто, хотя, может быть, несколько грубо, через “бронзовые слезы” Александра III в том же фильме.

Редкий фильм выдерживает до конца вкус, такт и оправданность в тонком искусстве мотивировки. Нередко это кинематографические трафареты необыкновенных случайностей и как бы неожиданных встреч, к обыкновенности которых уже так привык зритель. Кадр за кадром только развертывает фабулу – схему случайных перипетий, и так как на этих отрезках не фундируется более высокое, то каждое из малых событий не оправдано и рассыпается. Они связаны не искусством осмысления и интерпретации, а искусственностью придуманных необыкновенных случайностей. Как в романе, в кино мы ощущаем неправдоподобность и правдивость. Когда превалирует внешняя фабульность, мы говорим: совсем как в романе, – т.е. неправдоподобно, не действительно – это не жизнь. И наоборот, самая

невероятная по внешности история, осмысленная раскрытием единства всех событий, показывающих не случайную, а необходимо общую их роль, снимает внешнее неправдоподобие фабулы, делает ее только материалом и трамплином для того, чтобы подняться до осмысления самого феномена жизни. И вот тогда взаимная игра противоречий неоправданного и ограниченного случая и правдивого общего осмысления самой жизни вступает в свои права в равных отпечатках и событие как просто случай превращается в “чистое событие”. Этим актом игры противоречий событие извлекается из прагматической жизни и становится феноменом художественного созерцания, в нем одном сгущается весь мир и определенность воззрения на него. Полученный образ теперь уже выполнен в своем содержании. Искусство художественно оправдать в кино всякий поступок чрезвычайно тонко и не достигается уже никакими формальными и техническими достижениями, оно требует духовного творческого глаза художника. Вкус к правдивости осмысления событий проявляется в любой мелочи. В картине “Жизнь за жизнь” в конце ее герой едет верхом по⁺ дороге и тут же появляются <другие персонажи>. Из предшествующего ясно, что они не только не предполагают встретиться, но даже не знают, какой и сколько океанов их разделяет. Зритель ждет привычного кинематографического приема – случайной встречи. Дешевый и скучный эпизод встречи был бы лишен правдивости, зритель благодарит режиссера, который разводит героев в разные стороны, они уходят, не заметив друг друга. Этим он достигает многое, подготавливает ожидание будущей встречи, напрягает внимание, начинает финал, а главное, заботится о другой, более оправданной мотивации, которую потом и дает, отчего первый случай приобретает особый смысловой оттенок. В таком построении больше правдивости и смысла.

Способы построения событий и формы их осмыслений весьма многообразны. Поэтому следует установить специфичность кино как особого интерпретатора. Научно-историческая интерпретация совершается только в форме суждений, опирающихся на установление документа и его критику. Принципиальный анализ соответствующего социального явления очерчивает границы тех сфер, учет которых необходим для объективного установления события. Раскрытие мотивационных фундирующих отношений требует специфического акта суждения. Художественно-литературные жанры – роман, новелла, повесть – также интерпретируют и раскрывают события. Облекаясь также в форму словесных

исторических суждений, они в них вместе с тем снимают и уничтожают собственно судящую и утверждающую функцию суждения. “Мы стояли в *** местечке. Жизнь армейского офицера известна. Утром – ученье, манеж; обед у полкового командира или в жидовском трактире; вечером – пунш и карты. В *** не было ни одного открытого дома, ни одной невесты; мы собирались друг у друга, где кроме своих мундиров, не видели ничего” (Пушкин “Выстрел”). Хотя здесь как бы и утверждается, что все рассказываемое действительно происходило, но все великолепно сознают, что буквально всего того, что описано в повести, все же не было. Лучше сказать, безразлично, было или не было фактически, автора занимает другая правда, а не достоверность случая. Его не станут проверять по документам. Кино в этом отношении аналогично роману и противоположно научной истории. Поэтому нередко и полагают, что фильм – это просто заснятый роман или повесть, что, как увидим, конечно, совершенно неверно, однако в отношении воплощения события кино уже гораздо ближе к литературе, чем к живописи или к театру. Действительно, живопись дает события только через состояния. Взяв симульный отрезок действительности, живопись может намекнуть о его прошлом и дать указание на будущее, но она не может развернуть актуального ряда самих прошлых, становящихся настоящими событий. Событие просвечивает через состояние. Театр уже в гораздо большей мере опирается на события, здесь раскрывается некий отрезок длящегося времени. Однако театр развертывает события только в одну линию, все ответвления, действия в стороны, охват многообразных событий, переходы, связи их и переплетения, истории и перипетии – все это мешает театру. Театр берет не только ограниченное количество развертывающихся в одну линию событий, но сами события очерчивает лишь условно. Так как драматическое положение онтически не может осуществиться вне события, то театр принужден ими пользоваться, но он принижает их роль тем, что дает их схематично и условно, не показывает и не может показать актуально многих по смыслу сюжета необходимых событий. Когда персонаж сходит со сцены, то неизвестно еще, какие события произошли с ним до момента его нового появления, об этом можно намекнуть, это можно театрально подать, он может об этом сам рассказать (хотя это и не театрально), но <на сцене> театра этих событий нельзя видеть. Персонаж в романе и кино никогда не сходит со сцены или, вернее, т.к. там нет условной сцены, события даются не в одну линию, а растекаются в ширь многообразных

перипетий. Это вполне понятное различие вытекает из старого мудрого закона драмы – единства действия.

В противоположность этому литературные жанры и кино опираются на перипетии событий, акцентируя на них, вместо предельного и условного придают им доминирующее значение. Однако при всем этом следует установить принципиальное различие между романом и кино и в отношении этого пункта подачи событий. Роман, повесть и пр. всегда **рассказывают** о событиях от лица автора или какого-либо литературного персонажа. Кино всегда **показывает** события и в этом отношении оно становится уже ближе театру, чем литературе. В романе и повести по форме значительная часть событий и их интерпретация идет от лица автора и это принципиально, т.к. по технике романа и повести иначе невозможно. При этом мы имеем в виду не сентенции и так называемые субъективные отклонения автора, а самый основной текст. “Граф и графиня были рады, что я разговорился” – при другой форме могло быть сказано, что он разговорился, существенным остается, что именно автор утверждает, что были рады. Совершенно иначе в кино. Тут нельзя просто сказать, что были рады, за исключением случая надписи. Здесь нужно так преподнести событие, чтобы зритель сам понял и увидел, без прямого суждения автора, что они действительно рады и при том во всех конкретных проявлениях и оттенках этой радости. Это и делает кино театральным. В то время как роман и повесть говорят “о” событиях, кино их показывает. В первом случае интерпретация и раскрытие событий совершается на основе актуальных, хотя и нейтрализованных **суждений**, в случае кино нет актуальных суждений, интерпретации совершаются путем выбора, сопоставления, противопоставления, развития и прочих моментов показа самих событий. Кино – интерпретатор событий без помощи суждений. Суждения, конечно, могут вытекать и надстраиваться над показом, но так <как> они возникают у зрителя и не находятся в онтическом составе кадра, то кино и не может пользоваться их формой для художественных целей. Вопрос о том, в какой мере кино может или не может обойтись без литературы и без суждений, обычно представленных там в виде титров, вопрос не принципиальный. Ясно, что по форме титр не имеет литературно-художественного значения, перегрузка в этом направлении не только уничтожает и препятствует развитию следующих кадров, но сами технические условия преподнесения титров для массы публики и при том зрительно, как в книге, но без индивидуальной власти

над ней, не обеспечивают осознания и дохождения таких литературных форм до зрителя. Было бы бесцельно преподносить кинематографически, например, стихи. По содержанию титр, конечно, имеет только регулятивное и ориентирующее значение. По форме же титр, оттесняя литературное, приобретает собственно кинематографическое значение. Экранные надписи⁺, распределение их внутри кадра по их последовательности, подача некоторых слов крупным и большим, лезущим в глаза планом, превращение одной надписи или слова на глазах зрителя в другое и т.д., — это приемы чисто зрительно-кинематографического оформления слова. В силу такой подачи слова приобретают такие оттенки смысла, которые не передаются на их чисто звуковом⁺ преподнесении. Привлекая материал кино, можно было бы с большими вариациями и полнотой осветить роль графемы и фонемы в слове.

Таким образом, кино действительно воплощает чистое событие. Чистота его зависит от того, что событие дается не через пункт одного состояния, не через суждение и не условно, все клонится к тому, чтобы вскрыть самую событийность и показать содержательный смысл случайностей и перипетий. Чистота эта обозначает художественность в новой, более глубокой сфере игры форм. Основная художественная игра и подстановка здесь заключается в том, что хотя событие дается во всей своей натуралистической полноте и это сознается в форме его подачи, вместе с тем оно уничтожено, снято в своей прагматической реальности. Это случай, не отнесенный к миру случайностей. Поэтому зритель не ищет оправдания события вовне — в том, что это действительно было во внешнем мире. Фильм может быть оправдан только цельностью своего замысла внутри себя. Не связанное индивидуальными случайностями, технически обладая широкой свободой выбора, сопоставления и перерезывания событий, кино может заново осмыслить перипетии и события, и тогда они, не оправданные и индивидуальные, воплощают новую правду **общего** по типу: вот как всегда бывает; или: по смыслу событий иначе и не могло быть; или: вот почему происходят подобные вещи. Ведь всякое искусство открывает по-новому глаза на мир и это происходит только потому, что воплощаемое, вырванное из индивидуального прагматического контекста, возведено до значения общего, от этого повышается содержательность, богатство осмысления, а вместе возникает и новая нерационирующая «поучительность» — мудрость взгляда на жизнь. В этом смысле нет никаких так называемых чистых искусств, не открывающих новых взглядов, новых горизон-

тов и сфер осмысления. Чистота как избавление от такого осмысления обнаружилась бы лишь как только занимательность. В этом отношении кино ясно отличается как от разного рода занимательных игр, так и зрелищ. Все это чрезвычайно занимательно и несомненно может иметь свою эстетику. Раз есть некая относительная свобода варьирования внешних форм, возможность игры их и подстановки, возможно и образование внутренних эстетических форм и создание цельности из раздробленного. Но если эстетические формы образуются только из игры одинаковых внешних форм, без участия собственно внутренних форм смысла, там такая игра никогда не носит ни изобразительного, ни выразительного, ни даже просто мимического характера. Кино обладает вышеописанным средством выразительности. Этим оно решительно отличается от только что перечисленных случаев игр и зрелищ. Правда, следует помнить, что само событие имеет свою внешнюю форму, нередко весьма занимательную. Сюда относятся разного рода трюки. Трюк циркача занимает и изумляет ловкостью того, чего я не могу сделать сам. Трюк в кино изумляет ловкостью того, что вообще никто в действительности сделать не может. Пока кино показывает только внешнюю форму события в виде трюка и не вводит через complication событий их осмысления, оно, конечно, представляет уже жанр близкий к зрелищу. Трюковое кино занимательно и изумляющее. Но даже в нем присутствует какая-то фабула, перипетии и⁺ осмысление событий. Но главное все-таки в том, что трюк в кино имеет совершенно иной смысл, чем в цирке. Несмотря на то, что этот трюк в жизни почти невозможен, совершенно фантастический, он подан так, что не вызывает никакого волнения. Всякий трюк в цирке опирается или на опасность, <или> на выучку, колоссальную тренировку и трудность, он захватывает лично боязнью⁺, сознанием трудности и опасности. Трюк в кино безопасен, он происходит на экране, реальность его совершенно снята, поэтому он и не может быть настолько захватывающим зрелищем, как цирк. Для своего оправдания он вынужден опираться на развитие сюжета, т.е. на какой-то хотя бы минимум изобразительности и мимичности. Этим кино возвышает и очищает трюк от грубой зрелищной личной захватывающей сенсации и делает более зрительным, отрешенным и просто событийным. Современное же развитие кино показывает, насколько ограничена в нем сфера трюка и непринципиально его значение. Это движение несомненно свидетельствует о вторжении в кино струи выразительности и приближении к большей художественности.

§ 5.

Но было бы совершенно ошибочно думать, что трюк сам по себе уже мешает художественности кино. Нельзя выставлять правила: если есть трюк – значит, форма не художественная. Образование художественной формы не зависит от того, на какие внешние формы будут опираться внутренние. По существу каждая внешняя форма может особой игрой перейти во внутреннюю художественную. Конечно, конкретное содержание произведения искусства всякий раз получится разное, но важно, что искусство владеет силой любую внешнюю форму перелить в своеобразную внутреннюю. Однако акцент на те или другие внешние формы так меняет содержание искусства, что позволяет внутри его проводить типичные деления. Эти деления обычно носят названия жанров искусства. Для того, чтобы дальше дифференцировать нашу тему “кино как искусство событий”, следует посмотреть, как по-разному в разных жестах воплощаются события, опирающиеся на те или другие внешние формы. Небольшой экскурс в общую теорию искусства покажет, что с кино и в этом отношении дело обстоит принципиально так же, как и с другими искусствами.

Первичная внешняя форма – начертательность на поверхности – еще ни в какой мере не определяет художественность для живописи. Диаграмма скорее наука, а не искусство. Система конвенциональных знаков здесь явно заменяет систему утвердительных и отрицательных суждений. Подобно этому, конечно, и простая наличность слова еще не дает искусства его. Так же и в кино, наличность по кадрам распределенной светотени не обеспечивает художественности и может служить целям образования особого типа хотя бы научного кино. Аналогично этому плакат в графике, объявление в слове, кинореклама, хотя и не ставящие себе научных целей, но в силу того, что всегда указывают и призывают к индивидуальному и прагматическому и по самому смыслу не могут снять этого индивидуального, не несут в себе художественного воплощения. Далее, такие типы, как карикатура <в графике>, басня, фельетон в литературе, в кино – обозрение, представляют новый род особого, не художественного состава форм. Можно было бы легко показать, какого особого, иного, нехудожественного типа внутренние формы развиваются здесь, но наша задача противопоставить всем этим видам те различия жанров, которые лежат уже внутри художественной сферы самого искусства, общим для них свойством является та снимающая индивидуальную реальность игра форм, о средствах которой мы говорили выше.

В области живописи всегда происходит перевоплощение, но по-разному в зависимости от выбора ансамбля вещей. Жанры живописи и отразятся на выборе самих по себе еще внехудожественных групп вещей. Пейзаж⁺, портрет, натюрморт, батальная картина, жанр и прочие названия сами говорят об их вещном происхождении. Не от того картина художественная, что она изображает лицо или ландшафт, но вместе с тем технически по-разному то и другое станет художественным. Разное по воплощаемому содержанию увлекает пейзажиста и портретиста, и разны их дарования. Поэтому можно говорить об особых художественных формах пейзажа и портрета, хотя сами они образовались, опираясь на внехудожественные формы ландшафта, лица, вида внутреннего помещения и т.п., и т.д., и эти различия дают основания для деления жанров. Подобное в отношении дифференциации жанров происходит и в литературе. Лирика, эпос и драма отличаются друг от друга по формам одной из функций языка, самой по себе внехудожественной, но вместе с тем технически и по воплощаемому конкретному смыслу оттеняющей особый вид художественности. Здесь имеется в виду функция сообщения. Как известно, язык, кроме функции собственно выражения в разных ее видах, обращенной своей интенцией на предмет, обладает еще и функцией сообщения, обращенной своей интенцией на другое лицо, это и делает язык социальным. Формы этого сообщения могут быть весьма разнообразны. Формы языка драмы в отношении всего своего языкового состава и, главным образом, в области членения синтагм построены так, что они предполагают не только читателя или, вернее, совсем не сообщение читателю, а прежде всего обращение к **зрителю**. Драматический язык своими формами обращен вовне в предполагаемый реальный зрительный зал. Он плохо понятен при чтении про себя и зазвучит при произнесении. Весь смысл его эффекта – дойти до уха иного и в возможности заиграть этим средством дохождения. Говорящие в драме между собой всегда говорят так, чтобы было “слышно” третьему – зрителю. Их речь построена не для сообщения друг к другу, хотя это все время актуально и происходит, а для неактуального, просвечивающего в синтаксических <построениях>, обращения к публике. Обычное обращение само по себе не художественно, оно происходит ежесекундно в прагматическом обиходе жизни, но игра с этой формой и опора на ней внутри художественного осмысления создает особый драматический жанр. В совершенную противоположность этому язык лирики скрывает, умалчивает и уничтожает эту функцию обращения

к другим и к публике. Весь строй лирического языка обращен вовнутрь. Чтение лирики вслух происходит по форме чтения про себя. Строение синтагм, послушное ритму, разрушает их четкость для сообщения. Отсюда и невозможность обычной драматической актерской техники при чтении стихов. Но эта неискоренимая для языка функция обращения, по существу внехудожественная, все же налична в лирике, она только дана в иной модальности и, вступая в игру с другими формами, дает возможность именно по этому признаку установить особый жанр.

Как бы срединное между этими двумя точками, но также специфическое место в отношении той же функции занимает эпос. Эпос не знает зрителя, недраматический покров его языка не построен на эффектах обращения, но, с другой стороны, эпос не создан для молчаливого и единого произнесения, он требует не зрителя, а слушателя, небольшую интимную группу, для которой не говорится, а сказывается и напеваается. И снова на этой внехудожественной модальности функции сообщения вырастает особый тип жанра.

Если таким образом живопись варьирует свои жанры на основе внехудожественных характеристик вещи, литература – характеристик слова, то в сфере кино принципиально происходит то же самое, его жанры варьируются на основе внехудожественных моментов⁺ **события**.

Кроме своего содержания и смысла, событие имеет внешнюю форму перехода через состояния от и до. Движение, как и состояние, сами по себе не конкретны, это внешние абстрактные самостоятельные формы событий. Но опора на тех или других разнообразных внешних формах события оттеняет само событие разными оттенками смысла. Как было отмечено раньше, строение события сложно, оно конструируется на основе ступеней и градаций фундирования. Воплощение события может опираться на его распространение вширь или в глубину. Все эти разнообразные вариации могут давать основание для развития кинематографических жанров. Кино еще не до конца установило и извело все свои жанры, потому разбираемое здесь претендует не на полноту их перечисления, а на установление общего теоретического принципа их построения.

Если внешней нормой, на которую опирается событие, является простое физическое движение, если это движение само <ис>пользуется как событие и все построено только для того, чтобы его эффектнее подать, мы имеем трюковой жанр. Следует хорошо понимать, что не только кино вообще, но даже часто трюковое кино не изобра-

жает просто движения. Ведь прыжок не просто сокращение мускулов ног, рук, туловища, <a>спасение или погоня от кого-то. Но более того, в трюковом жанре движение не только включено в цепь событий, но само становится событием тем, что меняет их направление, прерывает обычный их ход и вводит их в новое русло.

Так как по внешней своей форме движения не всякое событие одинаково привлекательно, то происходит **отбор** таких событий, где эта форма ярче выступает, – полеты, прыжки, падения, они в свою очередь влекут за собой развитие сюжета и формы оправдания разных мотивационных связей. Мотивы бегства, погони, несчастной случайности, преступления и пр. вызывают и разрешают трюк. Нередко трюк оправдывается сном, сказкой, фантазией. Всегда так или иначе он включен в цепь осмысления, но т.к. **весь** выразительный акцент лежит именно на этом внешнем движении, то оно и привлекает прежде всего своей внешней разительностью и зрелищностью. Никто не найдет в этом жанре глубоких идей, но свое особое мироощущение здоровой физической бодрости, а <также> ловкости и силы физического духа здесь налицо. Это и есть выразительные достижения этого жанра, в противоположность невыразительным, хотя и гораздо более трудным и разительным трюкам цирка.

Другой внешней формой события является алгоритм его перехода из одной фазы в другую, от одного опорного пункта к другому, из одного состояния в новое. Если опора в образовании художественной формы лежит на этом моменте, то мы имеем типичное фабульное кино авантюрного жанра. Внешнее движение перестает играть доминирующую роль, и весь интерес сосредотачивается на вопросе – что будет дальше. Это жанр фабульных, не драматических, но безвыходных положений. В противоположность анекдотическому построению, где последним словом разрешаются все предшествующие недоумения и трудности, как бы длительно и сложно они ни были сплетены, здесь последним моментом, которым завязывается новое затруднение, возникает новое начало, и это заставляет искать – чем кончится, но он <фильм> не может ничем кончиться. Построение новой фазы дано в той же форме, как и развертывание всех последующих – это делает авантюрный жанр по фабуле бесконечным. Если алгоритм анекдотического построения – идеал завершенного конца без четкого начала, то алгоритм авантюрного типа и идеал увлекательного начала, поставленного в конце, а поэтому всегда **только** начала, по смыслу бесконечного. События могут развертываться по двум, трем перекрещи-

вающимся линиям, но эти линии, которые на себе не несут более высоких фундирующихся сло<е>в. По содержанию любая фаза может быть заменена другой подобного строения, но по содержанию¹³ безразменная, как в цепи можно заменить одно звено другим подобным. Картина цельна в общем алгоритме, но случайна в своем содержании.

Подобно тому, как трюковый фильм из всего комплекса многообразных движений выбирает и строит разительное, так и авантюрный выбирает особые безвыходные положения и в них развертывает сюжет. Вследствие узости такого выбора и отсутствия широко осмысляемых горизонтов фундированных друг на друге событий этот жанр лишен глубокой идейности и привлекает больше своей занимательностью.

Третий новый тип жанра возникает тогда, когда внешние формы сюжета развертываются не по прямым линиям, а в глубину. Может быть только одна главная линия, но она настолько развита и углублена перипетиями мелких, но верных событий, что в результате эта линия фундирует на себе сложное и цельное строение одного большого, заключенного в себе события. Четкая фабула и глубокое осмысление характерны для этого жанра. Мотивация и оправдания всякого кадра совершаются только на основе содержания. Здесь нельзя выкинуть ни одного звена, не нарушая общего замысла. Так как выбор сюжета здесь не диктуется ни разительностью внешнего движения, ни занимательностью фабулы, то вся обычная, повседневная, пошлая жизнь может стать содержанием фильма. Коллекция житейских встреч — вот та обширная тема, которая становится объектом воплощения. Эти коллекции могут быть раскрыты как в своем богатом культурном содержании, так и эстетическим осмыслением. Может быть показана трагичность и величие этих <коллекций>. Ходом осмысления как бы мелкое и незначительное может быть возведено до важного и серьезного. Этот жанр может переозначить и переосмыслить заново жизнь. Подобного рода фильмы только еще начинают развиваться и, конечно, еще далеко не достигли полного совершенства. К этому жанру мы причисляем: “Парижанка”, “Варьете”, “Жизнь за жизнь”.

Далее, четвертый особый жанр делается понятным, если видоизменить соотношения между моментами фабулы и осмысления только что разобранных трех типов. В последнем 3-м случае имеется равновесие этих моментов, в первом и втором — превалирование внешних сторон со-

бытия. Теперь в разбираемом четвертом жанре превалирует момент построения большого осмысляемого события, при почти полном уничтожении самой линии фабулы. Обратно второму случаю можно сказать, что любая фабула может быть опорой для обнаружения содержания большого события, играющего здесь главную роль. Мотивация каждого кадра в разных его мелочах оправдывается только замыслом целого. В жанре третьего типа это оправдание раскладывается не одинаково, как на общий замысел основного события, так и <на> ход и последовательность фабулы. В разбираемом случае мотивационная роль фабулы минимальна, поэтому события нарастают как бы потоками, стекающимися со всех концов к общему и регулирующему их вместилищу. Здесь уже нет мелочей и обычных житейских коллизий жизни. Глаз смотрит далеко издалека и для него пропадают и отдельные личности, и их отдельные заботы. Такой жанр иногда называют героическим, в нем ткань событий мотивирована их собственным безличным ходом. Сюда могут быть отнесены такие фильмы, как “Мать”, «Броненосец “Потемкин”», “Октябрь”.

Пятым типом жанра является такой, где **вещь** становится событием. Вещь обычно рассматривается как только продукт использования, как только объект приложения человеческих сил <или как> предмет власти. Но это лишь одна ее сторона. Сотворенная вещь, выходя из-под рук человека, сама приобретает самостоятельность и власть над ним, она становится событием, только учтя эту власть, мы можем интерпретировать и понять сплетение тех других событий, которые с ней связаны. Такие простые вещи, как костюм, приобретают власть над человеком, пиджак запрещает появляться в одних местах, фрак неуместен в других. Но такие более сложно фундированные вещи, как свой кабинет, квартира, дом, улица, город, мощно простирают свою власть и разбивают жалкие потуги отдельных лиц на сопротивление. Эта власть вещей есть сторона нашей жизни, перипетии борьбы человека, разрушающего восставшие против него вещи, хотя и им же¹⁴ созданные, — тема, достойная художественного воплощения. Для того чтобы это сделать, нужно показать вещь в ее жизни, в ее видах, объемах, сопротивлении и обслуживании, борьбу из-за них, их поражения и победу. Так как событие своим опорным материальным пунктом имеет всегда вещь и даже само слово начисто превращает только в вещь, то всякая фильма в той или иной

¹³ По-видимому, одно из двух вхождений *по содержанию* возникло в результате ошибки машинистки. — С.Г.

¹⁴ В оригинале вместо двух последних слов напечатано *уже*. — С.Г.

форме не обходится без их показа. Кино, искусство событий, знает, что его стихия – бег, движение и ход самих вещей. Но есть некий жанр, где вещь доминирует, и тогда внешнее движение, фабула, поступки людей отступают на задний план, они только подыгрывают, намекают, оттеняют, инактуально подсказывают, а выступают самые вещи. Примерами таких фильмов могут быть “Симфония большого города”, “Москва”. Вообще художественные картины большого города – Парижа, Берлина⁺... Это жанр.

Таковы жанры кино. Не претендуя на полноту и исчерпывающее описание каждого из них, мы хотели лишь вскрыть принцип их образования, снова демонстрирующий основной и единственный наш тезис, что кино — это искусство событий. Логика развития этих жанров схематично сводится к следующему. Первый опирался на совершенно внешнюю форму события – экстраординарное движение, второй несколько больше углубляется в связь событий, хотя и внешне развивая фабульность, третий дает равновесие фабулы и осмысления в сочетаниях событий. Далее начинается перелом как бы в противоположную сторону – четвертый жанр сводит до минимума фабульность и внешние формы события и весь строится из мотивационных ступеней и рядов. И наконец, пятый воплощает чистое событие как ход вещей, при этом не только отсутствует фабула, но и действия и поступки людей отходят на задний план.

Таким образом, принцип построения киножанров такой же, как и в других искусствах, – выбор тех или других внешних форм как опоры для воплощения основного образа. В живописи выбор вещей, в литературе выбор модуса сообщения, в театре распространение жеста, в кино выбор слоев события для его осмысления.

Нередко к кино-жанрам присоединяют еще психологический и комический. Строго говоря, ни тот, ни другой не являются жанрами. Психологический фильм – ошибки кино-молодости, когда кино, качаясь из стороны в сторону, подражало то психологическому роману, то психологической драме. Кино слишком богато средствами для раскрытия личности, чтобы прибегать к мимическому или <панто>мимическому изображению переживаний – делать грустные лица, таращить глаза и закатывать их вверх. Кино не гонится за выражением **состояний** сознания, оно дает личность в том, в чем она раскрывается подлинно и непосредственно – в поступках и событиях. Поэтому вся сфера бессознательного доступна для кино в тысячу раз больше, чем роману,

который может заставить людей говорить. Поворот головы и разворот плеч, движение коленом, пальцем или кистью руки, неприметные ни в жизни, ни в театре, на крупном плане экрана выступают в бесконечных оттенках бессознательных, скрытых, но по их видимости понимаемых стремлений и жизни. Переживание не состояние, а событие – событие нашей жизни, больше того: раз событие, то больше, чем только **моей** жизни, событие **нашей** жизни, нашей эпохи, нашего круга. Кино раскрывает человека, не загнанного в ложный закоулок <переживаний>, а раскрытого, каким он и является, где во внутреннем внешнее, а это внешнее имеет свою внутреннюю жизнь, но жизнь общую. Зачем кино слова, когда личность открывается в походке, когда она выдана в тинаре¹⁵, когда она сквозит во взгляде, подается в костюме и располагается среди вещей, больше того, <когда она как-то> поступает. Именно поэтому и нет психологического жанра, фильмы такого жанра – плод ошибок плохой психологии, неискреннего, несамостоятельного, оглядывающегося по бокам искусства. Найденная кино живая личность в перечисленных жанрах уже нашла свое место в разных формах.

Что касается так называемого комического жанра, то здесь нужно просто условиться в различении жанра от эстетической категории. В фильме могут быть и комические, и трагические, и лирические места, при этом во всех жанрах. Подобно тому, как рассказ по жанру – рассказ, а по своей категории может быть комическим, так и фильм. Правда, трюковый жанр легче становится комическим, героический – возвышенным, а жанр 5-го типа трагическим, но в таком случае еще яснее принципы деления той и другой категории.

§ 6.

Искусство вырастает из непреодолимой нужды человека в нем. Оно возникает из жадности к осмыслению, которое тем более привлекательно, что одновременно доставляет и наслаждение. Ценность всякого особого искусства в том, что каждое являет тот же мир по-своему, заново – **весь** мир во всем его составе дается в особенном специальном аспекте. Не то, что одно искусство знает и выбирает формы вещей, другое звуки, третья поверхность и т.д., – нет, всякое претендует сразу на воплощение всего мира. Наслаждение и происходит от того, что в подлинном произведении всякому искусству это удается. Тайна этой удачи состоит в том, что каждая из ограниченных сторон <мира>: форма вещи, звук, поверхность, – становится вы-

¹⁵ Публикаторам не удалось ни понять это слово, ни предложить конъектуру. – С.Г.

разителем и носителем всего остального, и тогда другие стороны других искусств в какой-то новой модифицированной форме принимают участие и аккомпанируют в составе любого **данного** искусства. Так искусства одновременно все общи друг с другом и дифференциальны, они переключаются внутри себя. Живописное поэтично и музыкально, музыкальное живописно и театрально, театральное живописно и поэтично, и т.д. Эти характеристики являются особыми образованиями, хотя и вырастающими на основе специфических онтических свойств данного искусства, но не связанными с его специфической материей. Этот вопрос и следует теперь рассмотреть несколько ближе, так как появилась новая характеристика – кинематографичность.

Возьмем живопись. Живописным может быть природный ландшафт, хотя это не <искусство>, литературная страница, хотя это не живопись, театральная постановка. В разном материале сохраняется одна модальность, несомненно опирающаяся на какой-то общий онтический носитель впечатления. Если <художник> вводит живописность как стирание границ тела и телесных форм в угоду светотени, то его понимание мало общо для установления характеристики, так как еще сохраняет материю и технику если не живописи, то пространственных искусств. Что значит живописная фраза? Попытки Вальцеля¹⁶ толковать живописность литературы о<бо>снованы литературными аналогиями линии и светотени. Еще грубее было бы думать, что живописность литературы лежит в живописности изображаемого, в ярких ландшафтах и красках природы или ничего не говорящих ярких зрительных образах. Живописность есть не переносная, а собственная характеристика не только искусства, но и всякого бытия, взятого **симультанно**. Если текучий и раскинутый в пространстве мир заключить в ограниченный кусок поверхности и явить его одновременную, остановленную на вечность прелесть, он претерпевает модификацию: разновременность дается в области⁺ глубины, на поверхности течение просвечивает через остановку – все завязано в узел одного акта – акта симультанного зрения. И фраза, и литературная страница, и размеренный бег стиха, и театральная сцена, взятые симультанно, собранные в узел акта одного обозрения, если

только в этом акте будет завершена его цельность, становятся живописными. Живописный язык поражает внешней прелестью своей поверхности, построением оборота, который говорит за себя сам, независимо от того, что выражает, живописный язык не хочет понимать до конца, потому что это разрушает симультанность и требует <временных> переходов и границ. Несмотря на то, что реально язык развертывается во времени, он может играть своей формой одновременности, только тогда он и становится живописным.

К сожалению, не место здесь приводить примеры и вести дальше разбор живописности применительно к разным искусствам. Нам важно лишь показать, что кино не только вбирает в себя разные характеристики, но само являет кинематографичность, искони присущую искусствам. Кино легко делается живописным, как только принято во внимание то, что называется организацией кадра. Симультанно зримая поверхность экрана имеет свои права и приковывает взор только своей внешней видимостью, если она организована, и тогда на мгновение поток событий останавливается, что бы там ни совершилось – все равно, раз прекрасна эта остановка: но события все же развертываются, и тогда одновременность вступает в игру с последовательностью и приобретает кинематографическую живописность. Формы и способы обнаружения живописности в кино весьма разнообразны, они заключаются как в рассмотрении основных теневых и световых <эффектов>, так и фигур и линий их движения. Основным же принципом остается прием, утверждающий самую поверхность экрана вопреки постоянной смене наполняющего его движения.

Но и живопись может быть кинематографична. Кинематографичность – это **совершенство**. В противоположность живописной симультанности это чистая суксесивность. Речь, музыка суксесивны, но поток их движения задержан, в первом случае статичностью логического смысла, во втором – тожеством темы. И кино, конечно, в реальных своих формах не только быстротечный поток и мелькание, в нем много ясных границ и остановок, но кинематографичность как характеристика <чистой> совершенности, вливание одного события в другое в наиболее яркой форме присуща именно кино. Кинематографичность живописи может быть дана в разных формах. Совершенство может развернуться на ряде кусков, изображая перипетии бытия или разные этапы события.

Вся внутренняя поверхность здания, симультанно не охватываемая одним взглядом, может

¹⁶ В оригинале – *Вельция*. Исправление основано на том, что призыв развивать изучение поэтики на базе теории изобразительных искусств и музыки связан в европейской филологии начала XX в. прежде всего с именем Оскара Вальцеля (1864–1941). См. переводы его статей в кн.: “Проблемы литературной формы” / Под ред. В.М. Жирмунского. Л.: Academia, 1928 (Изд. 2. М.: УРСС, 2008). – С.Г.

являть один цельный образ, но для своего восприятия принципиально требующий взглядов в разных направлениях от одной стены к другой и снова к первой, вперед или вверх, и ход этих взглядов руководится путями совершаемости самих изображаемых событий и их смыслом. Или иначе один кусок, симультанно взятый, впитал в себя свершаемость как потенцию и вызывает дальнейшее ее развитие в фантазии – таков бытовой жанр, где событие совершается и настолько ясно дано его направление, что воображение бессознательно ведет этот путь дальше. Никакая живопись не дает момента, даже импрессионизм момент возводит в идею и тем полагает некое мировоззрение, в котором инактуально сказывается, что существующее свершается в моментах, игра момента и свершаемости здесь, в импрессионизме, приобретает свой особый, достаточно резкий статус и модус. Таким образом, принципиально всякая живопись самыми разнообразными способами через инактуальное включение свершаемости, в разных модальностях, оказывается кинематографичной.

Но переключка продолжается дальше. Живопись и кино лиричны, лирика в свою очередь может стать кинематографичной. Природа лиричности <в> самоудовлетворенности и самодостаточности. Лирика раскрывает модус для себя бытия, поэтому она несколько не поучительна, противоположна всякому реф<лекти>рованию и рассудительности. Лирическая поэзия поэтому и является прототипом всякого искусства и художественности, что воплощает в себе наиболее ярко и чисто совершенно самодостаточную выразительность. Всякое художественное произведение замкнуто в себе, но только поэзия достигает на этом пути стирания и перевоплощения конвенциональности, полного совершенства, выливается в чистую выразительность¹⁷. Такая лирическая модальность возникает только через борьбу и снятие конвенциональных и самих по себе внехудожественных форм сюжета. Поэтичность выплавляется через борьбу с сюжетом и через нее в слове остается только чистая выразительность. Слово сохранилось, но перегорело в своей условности, а потому и стало совершенно самоудовлетворенным. В музыке нет слова и борьбы с сюжетом, а вместо этого – развитие формальной темы; возникая на фундаменте, уже с самого начала лишено конвенциональности, музыка замкнута еще до того, как приобрела свои художественные формы, сам материал ее звуков уже отрешен от условности, тогда как поэзия

добывается этого усилиями своего художественного творчества.

Произведение всякого искусства может приобрести модус лирической самоудовлетворенности. Следует только понять, что этот модус является специфической характеристикой, а не принципом приобретения художественных форм, таковым он оказывается только в поэзии. Живопись и кино своими собственными (указанными выше) средствами игры и подмены действительности становятся художественными, но внутри этой художественности может возникнуть лирическая характеристика. Так героическая живопись, пейзаж или другой жанр, или героический фильм вышеуказанного типа не могут быть лиричными. Они до образа предполагают определенный значительный сюжет — героя, конечно, весь сюжет перевоплощается художественно, но по самому замыслу героической картины он доминирует. Художественные средства оформляют предсуществующий сюжет. То же, но в обратном направлении, происходит в случае картины бытового социального жанра. Здесь сюжет создается “после” образа. Уходящая усадьба или грехи старого быта, изображенные все равно как – привлекательные или отталкивающие, – уводят от образа к новому, поучительному и уже послехудожественному сюжету. И только там, где равновесие сюжета и выразительных средств не позволяют сюжету переплеснуться в ту или иную сторону – там возникает лиричность, “Прекрасная Нивернезка” Эпштейна, несомненно, лирична. Незамысловатая простота фабулы не поражает никаким трюком, никаким разительным выдающимся героическим событием, сдержанность выразительных средств не превосходит простоты выражаемого. Остается впечатление мира, не требующего никакого внимания и не призывающего в беспокойстве к поучению. Нет никакого особенного различия <у кино> от живописи в характере лиричности, конечно, технические способы приобретения ее в том и другом случае различны и определяются различием онтического состава.

Но можно утверждать новый тезис, можно увидеть кинематографичность в поэзии. В философической поэзии космического (Тютчев) основной пафос лежит в статических и предвечных устоях бытия, там не найдешь кинематографичности. В субъективной лирике настроений, выражающей покой или смятение личной души, даны снова лишь состояния, а не события. В первом случае состояние неизменного космоса, во втором – поток меняющихся состояний души. Поток состояний еще не дает события, состояние должно объективироваться, из моего стать нашим – только тогда

¹⁷ В оригинале: *в чистую поэзию*. – С.Г.

оно и превращается в объективное событие, приобретающее свою собственную, самостоятельно давящую силу. Но вот поэзия, пафос которой лежит в обнаружении самой событийности, в уловлении смысла надсубъективных, объективированных мотиваций, – эта поэзия кинематографична. Таков, например, Верхарн. Его мятеж, толпа, города, публичный дом, ноябрь, базар, театр, похороны – не состояния и не впечатления прохожего. В этой поэзии сквозит ужас открытых надсубъективных образований, которые своей громоздкой силой и могущественной властью гнут и увлекают личность в вихрь событий, сплетенных из мотиваций, вожелений, надежд, сомнений, падений, почета, зависти и жажды золота. Это беспокойная правда жизни – так есть, так бывает, – а не блаженная истина созерцающего космос мудреца. Во всяком малейшем событии слышится разбег времен и поступь истории. Ничтожная мелочь может стать символом культурного крушения или предтечей возрождения, эта мелочь вжимает в себя столетние времена эпох и делается пунктом поворота, превращает в грандиозное событие, перед которым уже ничтожны внешние страхи предсказанных войн и катастроф. Такова кинематографичность в поэзии, ее суксесивная форма позволяет ей в большей степени, чем живописи, и другими средствами принять на себя эту характеристику. Вырастая из духа и смысла стихотворения, ей несомненно соответствует своеобразная языковая форма. Но с этим запросом, который ставит теперь кино, нам следует обратиться к поэтике.

Обратимся далее к театральности. Живопись, литература, кино могут стать театральными – что это значит? Театральность – это форма показа. Приказчик в лавке может весьма скупно и как бы замалчивая показать товар так, что он обнаружит сразу свои добрые качества и свойства — и это уже театрально. Наоборот, довольно обычен случай человека знающего и много пережившего, но не умеющего найти форму для того, чтобы сломать косное и пассивное ухо зрителя и показать <себя> знающим и пережившим. А другой сломит сопротивление пассивного внимания и покажет себя умным, приятным и милым, может быть, не будучи таковым, тогда это уже актер. Сознание человека косно и инертно, оно, как известно, идет по пути наименьшего сопротивления, спасаясь от хаоса могущественных претендентов, стремящихся захватить его поле. Поэтому акт показа двоякий – с одной стороны, преодолеть инерцию, захватить власть над вниманием, а потом поразить, совершив жест. Показать и значит совершить жест. Поза лишь положение в обстановке, положение,

в котором лишь потенциально заложены возможности единственного, конкретного отношения к окружающему. Поза, выходя из-под положения и выбирая из ряда только единственное отношение, становится жестом. Это уже не положение в обстановке, а непосредственная связь с ней. Жест хватает, грозит, требует, предлагает и т.д. Показать и значит произвести для данной обстановки единственно нужный жест.

Театр ярче всего воплощает форму показа, его искусство состоит в том, что через внешнюю форму жеста он обнаруживает внутренний смысл жизненных положений, так как положения, пересеченные серией жестов, приобретают определенность значения. То, что в жизни рассыпано в осколках разных недосказанных жестов, театр собирает в один крепкий узел.

Живопись может быть театральной в разных смыслах. Во-первых, в силу театральности изображаемого. Изображаемым персонажам может быть придана театральная поза в портрете, в бытовом жанре. Во-вторых, сама форма обработанной поверхности может звучать как жест, может поразить, приковать внимание и мгновенно показать своим жестом, как бы просунуть в глаза то, что хочет. Таков плакат. Чем поразительнее и плотнее живопись, тем она театральнее. Классическая живопись несколько не поразительна и не театральна. Экспрессионизм театрален и в первом, и во втором смысле. Удар театральной живописи резок, от нее хочется уйти, но она к себе тянет. Содержание ее жеста нередко пусто, во всяком случае, не соответствует силе того призыва, с которой она к себе влечет. В третьем смысле под театральностью живописи можно разуметь искусство показать и поместить картину. Строго говоря, это уже особое искусство, но им может пользоваться и сам живописец в случае неотчетливости картины от здания. Стенная живопись внутри здания всегда будет пользоваться рельефом стен, расположением и светом, чтобы через них лучше показать свой образ (купол, небо).

Литература может быть театральной в модальностях своих форм языкового обращения. Об этом мы уже говорили выше. Лирическое обращение к себе не театрально. Эпическое обращение к другому скорее риторично, и только драматическое театрально.

Риторическое обращение интригует, но без интриги и действия, поэтому оно убеждает, но за словом не показывает ничего другого – поступка. Последнее достигается в драматическом обращении, оно театрально, так как слово становится жестом и поступком. Театральность для драмы не

только возможная, но почти обязательная характеристика.

Кино становится театральным в разных смыслах. Во-первых, в смысле театральности изображаемого, так как сами действующие персонажи могут осуществлять внутренний показ. Здесь выступает проблема киноактера. Актер не главный герой в кино, но все же его участие вносит акцент в художественную форму. В отличие от театра актер может не знать замысла фильма. Играя непосредственно друг за другом разные, выхваченные из отдельных мест эпизоды, он не ведет роль и не берет на себя ответственности за выдержанность ее цельности. Актер только обязан театрально дать положение – показательно встать, сесть, войти в связь с другими, т.е. завязать драматизм положения. Но его жест ограничен, вместо него основной показывающий жест совершает оператор, воплощая те жесты идеального глаза, о которых мы говорили в главе о фактуре. Давая положение, актер не строит события, его диапазон – предел театрального перевоплощения в тот или другой тип, поэтому проблема актера переходит в проблему <типажа>, к актеру прибегают технически как к <средству> типового перевоплощения. Но все же ответственность за театральность изображаемого лежит на актере.

Второй смысл кино-театральности в показе самих событий. При понимании события ряд эпизодов нужен, но по смыслу должен быть понят как проходящий, подготавливающий, наоборот, некоторые из эпизодов кульминируют все событие, стягивают к себе все силы, к ним и велась подготовка, через них событие и подается, и показывается.

Если нет такой внутренней расчлененности в показе события, его и нет, раз оно не показано, оно, конечно, не дошло. Это театральность собственно кинематографической формы. Подобно драматическому обращению, кино не только может, но и должно быть театральным как в первом, так и во втором смысле. Без этого, например, при претензии на одинаковую разительность всякого кадра одна часть убивает другую и фильм не осуществляет никакого показа. В осуществлении кинематографической театральности есть свои принципы и законы, которые интуитивно нащупывает современная кинематография. Трудно сказать, когда эти принципы будут осознаны теоретически.

Следует ли напоминать, что театральность фильма в смысле переигрывания актеров есть просто недостаток, зависящий от неучитывания специфичности кинематографа. Актер ведет себя

только как на сценической площадке, не руководясь сознанием транспонирования его жеста в кадр. Без наличия такого сознания кино мгновенно теряет свою кинематографическую природу.

Нетрудно установить и обратный тезис – кинематографичность театра. Целый ряд современных московских театральных постановок разбирают пьесу на длинную серию эпизодов, нередко подавая их почти одновременно, как бы заставляя перекинуть взор с одного кадра на другой. Характерным моментом этой кинематографичности является борьба со сценической площадкой. Реалистически оформленная площадка, заставленная нарисованными деревьями, домами, рекой, иллюзорным задником, делает площадку косной, приковывает действие к одному месту и заставляет время течь по карманным, а не по художественным часам. Наоборот, борьба со сценической площадкой заставляет ее саму играть, уничтожая предельность места, делая его условным, представление может развернуться в разных углах, не руководясь ходом реального времени. Таким образом, места через разрыв реального времени превращаются в художественное пространство, а время через строение мест и членение эпизодов в художественную длительность, – т.е. осуществляется кинематографический принцип. В результате мы видим, что площадка превращается в многоэтажную постройку, где каждая ступень имеет не реальное, а условно-художественное значение. Площадка становится не местом действия, а театральным пространством, расставленным так, что его нужно обыграть во всякой детали, вещи в этом пространстве не быт и не декорация, а опорные пункты пространства, которые входят в общую игру. Ясно выраженная кинематографичность для театра не обязательна, но какой-то предельный минимум ее присутствует в самой природе театра, как и во всех других искусствах.

Теперь перейдем к установлению последней характеристики – музыкальности. К природе музыкальности следует отнести суксесивное развитие темы, темы как формы, т.е. лишенной ограниченности вещественного значения. Законченная форма нескольких звуков, или цветов, или какого-либо другого чувственного материала, вне всякого предметного их значения, может расчлениваться, повторяясь, перестраиваясь, включая некоторые элементы, при всем этом сохраняя вначале задуманное единство. Способность “включаемости” является наиболее характерным признаком музыкальности. Одна тема насквозь пронизывается другой, проглядывает через нее, растет и борется, и побеждает ее, и снова сжимается и из себя родит первую. Если это свойство

перевести на язык пространственных вещественных отношений, то способность включаемости являлась бы четвертым измерением вещественного мира. Вещи могли бы беспрепятственно входить друг в друга, сочетаться в некие структуры длящихся проникновений. Это была бы музыка вещей. В реальном мире аналогичной формальной структурой обладают эмотивные душевные движения, которые проникают друг в друга, окрашивают своим тоном разноречивые состояния. Предчувствие радости, едва брезжащее через тоску и уныние, может разрастись и охватить всю душу, и все же остаться проникнутой пеленой грусти и сомнений. Внутренняя организация этой онтической формы включения в законченную систему цельности рождает музыку. Музыкальность других искусств и состоит не только в приятии, но в акцентуировании и игре этой формы в составе других. Музыкальность поэзии совсем не в инструментовке, не в чередовании звуков, которым не дали по-настоящему зазвучать, как в пении. Повторность, переключка, переплавление одной темы в другую – включаемость, вот что делает музыкальной поэзию. Подобным образом и живопись становится музыкальной в своем колорите. Цельность в переключке цветовых пятен, тематическое раскрытие какого-либо алгоритма цветов через включение оттенков и переходов делают живопись музыкальной. Подобным образом и кино становится музыкальным через формы той длительности, о которой мы говорили выше. Теневая подвижность и техника жеста идеального глаза кино с легкостью позволяет ему развить систему включений. Некоторые говорят о поэтической литературности кино, имея в виду параллелизм, повторы, противопоставления одного содержания другому; строго говоря, следует отнести все это как в поэзии, так и в кино к музыкальности. В особенности в бессюжетных неигровых фильмах кино может развить и акцентировать музыкальную переключку, связи и переходы тем. В фильме Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» тема города все время переключается с темой деревни, их объединяет не сюжет, а формальная включенность одного потока в другой. Конечно, эта музыкальность в отдельных случаях может быть дана схематично и грубо, но принципиальная возможность кино стать музыкальным входит в его природу.

Наконец, нетрудно видеть, в чем заключается кинематографичность музыки. Не программная, не изобразительная музыка несет на себе чистую форму события... Это свершаемость, из которой выпали факты, вещи и раздельность зрительности. Музыка, сопровождающая драму, и в

известной степени иллюстративна и задержана в развитии своего потока свершаемостью изображительностью, характеристикой лиц, изложением хода действия.

Наоборот, чистая музыка кинематографична в большей мере, она увлекает только игрой перипетий и узором развития свершаемости. Музыка, сопровождающая кино, может в наиболее четкой форме подчеркнуть и акцентировать чистую форму свершаемости фильма. Поэтому их временные формы должны совпадать, а музыкальная форма «включения» фильма должна быть подхвачена аккомпанементом музыки.

Проблема перенесения характеристик сама по себе весьма поучительна и важна для общей теории искусства. Она обнаруживает раздельность и общность онтического состава искусств. Она показывает, что все искусства имеют как бы общее тело, но в то время, как в одном искусстве одни стороны доминируют, а другие отступают на задний план и появляются в виде намеков, в виде предельных аккомпанирующих случаев, в другом искусстве происходит перестановка этих доминантных и субдоминантных отношений. Методологически было бы весьма опасным, если бы при установлении этих общих структур искусства мы забыли привлечь кино. Включение кино в общую систематику искусства весьма плодотворно для их общей теории. Именно это положение мы хотели показать последним параграфом.

Заключение

Все то, что мы исследовали, не только убеждает нас в том, что кино может стать искусством, но в известной мере показывает, через решение каких проблем и как оно им становится. Но подобно тому, как талантливый и блестящий человек, имеющий все возможности стать великим, при известных условиях таковым все же не делается и слывет способным лишь в кругу своих хороших знакомых, так и кино, в отличие от всех других искусств, уже имеющих свою блестящую историю, только может стать искусством, но реально еще им не является.

Несомненно, кино лишь становится искусством. Залогом того, что оно им действительно станет, может быть лишь устремление нашей настоящей жизни и культуры.

Когда человек смотрит на дом не просто как на логово, как место для сна, для укрытия от непогоды, а хочет успокоить, выразить и раскрыть всю свою личность, свой дух, – возникает архитектура.

Когда человек пользуется своим глазом не просто для того, чтобы элементарно ориентироваться в пространстве, не падать и не наткнуться на вещи, а когда он начинает видеть невиданное, культивирует глаз не для практичности, а для духовных целей, тогда появляется живопись. Потребность изошренно видеть рождает технику, ее удовлетворяющую, – искусство. Какую¹⁸ потребность удовлетворяет кино?

Помимо разных других потребностей, присущих всякому времени, например, потребность в чувственном зрелище, удовлетворяющем только в момент смотрения, или обратной потребности морализовать, поучать, распространять идеи, кино удовлетворяет еще одну потребность, весьма близкую современному европейскому духу, – это любознательность к другому человеку, городу, государству, желание быть очевидцем, любовь к конкретному, стремление найти оправдание и смысл в хаосе наскочившей на человека общенародной, всемирной истории. Увидеть своими глазами и понять другую жизнь – это потребность <сравнительно новая>. <Ее не было в> 17, 18 <веках>, едва наметившись в 19 <веке>, она знаменует 20<-й>. Не только кино, но и другие искусства рождаются из этой потребности. Кино лишь ярче несет на себе черты, ее выражающие. Если эта потребность реальна, то кино выкупит свой залог и станет искусством. Им оно и становится.

Фильмы, упомянутые в работе Н.И. Жинкина

1. “Октябрь: Десять дней, которые потрясли мир”, 1927, СССР, драма. Режиссеры и авторы сценария: Сергей Эйзенштейн, Григорий Александров. Завершающая часть киноэпопеи, включавшей также фильмы “Стачка” и «Броненосец “Потёмкин”».

¹⁸ В оригинале – *когда: С.Г.*

2. “Жизнь за жизнь” (по роману Жоржа Онэ “Серж Панин”; второе название фильма – “За каждую слезу по капле крови”), 1916, драма. Автор сценария и режиссер: Е. Бауэр.
3. “Варьете” – “Variete” (по роману Феликса Холлендера), 1925, Германия, драма. Режиссер: Эвальд Андреас Дюпон. Авторы сценария: Эвальд Андреас Дюпон, Феликс Холлендер.
4. “Сон Алана”. Информацию об этом фильме найти не удалось.
5. “Чудак” – “The Nut”, 1921, США. Режиссер: Тед Рид.
6. “Конец Санкт-Петербурга” (Другое название: “Петербург-Петроград-Ленинград”), 1927, СССР, драма. Режиссер: Всеволод Пудовкин. Автор сценария: Натан Зархи.
7. “Парижанка” – “A Woman of Paris: A Drama of Fate”, 1923, США, драма. Режиссер и автор сценария: Чарльз Чаплин.
8. “Мать” (По одноименному роману М. Горького), 1926, СССР, драма. Режиссер: Всеволод Пудовкин. Автор сценария: Натан Зархи.
9. «Броненосец “Потёмкин”», 1925, СССР, драма. Режиссеры: Сергей Эйзенштейн, Григорий Александров. Автор сценария: Нина Агаджанова.
10. “Берлин. Симфония большого города” / “Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt”, 1927, Германия, документальный фильм. Режиссер: Уолтер Руттман. Авторы сценария: Карл Фройнд, Карл Майер, Уолтер Руттман.
11. “Москва”. Информацию о фильме найти не удалось.
12. “Прекрасная нивернезка” – “La Belle Nivernaise” (По повести А. Доде “Прекрасная нивернезка”), 1923, Франция, драма. Режиссер и автор сценария: Жан Эпштейн.

Подготовка публикации осуществлена в рамках научного проекта университета Бохума «“Язык вещей”: философия и науки о культуре в российско-германском диалоге идей 1920-х годов».