



**Роберт БЁРД**

**Русский символизм и развитие кино-эстетики:  
Наследие Вяч. Иванова  
у А. Бакши и Адр. Пиотровского<sup>1</sup>**

Возникновение русского символизма в середине 1890-х гг. совпало по времени с изобретением кино, и с самого рождения эти два явления были связаны в сознании современников. Когда Вл. Соловьев критиковал «бессмысленность» брюсовских строк, в которых «Всходит месяц обнаженный / При лазоревой луне», то это было по сути неприятие принципа монтажа, т. е. принципа неожиданного сопоставления образов, который (правда, спустя три десятилетия) у С. М. Эйзенштейна стал основой основ киноэстетики.<sup>2</sup> Более определенно о родстве символизма и кино свидетельствуют известные очерки Максима Горького, в которых он характеризовал новоизобретенные «движущиеся фотографии» как символистское «царство теней», поскольку «серая, безмолвная, подавленная, несчастная, ограбленная кем-то жизнь» на экране напоминала «о проклятых, о злых волшебниках» — существах, типичных для культуры декаданса.<sup>3</sup> Можно сказать, что символизм и кино сходились в дуалистическом видении условных знаков и духовных сущностей, без категории телесности или душевности. Юрий Цивьян приводит стихи Вяч. Иванова из «Римского дневника 1944 г.», чтобы показать, как ранние кино-произведения ассоциировались с блужданиями мертвеца:

Так, вся на полосе подвижной  
Отпечатлелась жизнь моя  
Прямой уликой, необлыжной  
Мной сыгранного жития.

Но на себя, на лицедея,  
Взглянуть разок из темноты,  
Вмешаться в действие не смея,  
Полюбопытствовал ли ты?

Аль жутко?... А гляди, в начале  
Мытарств и демонских расправ  
Нас ожидает в темной зале  
Загробный кинематограф.<sup>4</sup>

Как видно из этого стихотворения Иванова, невзирая на очевидные сближения большинство русских символистов относились к кино с недоверием, если не с открытой враждебностью. «Подвижная лента» передает непрерывное течение жизни, однако лишь как тусклое воспроизведение ее, как протокольную «улику» о содеянных прегрешениях. Иванов часто иллюстрировал свой идеал для театра словами из оперы Рихарда Вагнера «Зигфрида» «zu schaffen, nicht zu schauen» (т. е., «творить, а не смотреть»)<sup>5</sup>. В кино же, согласно стихотворению, «отпечатанная» на ленте жизнь полностью отчуждена от человека, который может лишь смотреть, но не может действовать. Таким образом, дело не только в том, что кино представляло ту техническую и буржуазную цивилизацию, против которой боролись символисты всех направлений. Главным фактором в неприятии кино символистами можно считать их желание верить в силу искусства оказывать реальное и прямое воздействие на мир, тогда как кино предполагало предельно опосредованное, условное (и для Иванова бесовское) изображение. Символисты не признавали эстетической ценности кино, поскольку оно слишком настойчиво напоминало об условности всего искусства, даже искусства самого трансцендентного типа. При этом, отрицая легитимность кино как искусства и игнорируя сопоставимость кино и символизма, символисты отворачивались от скрытых противоречий в собственной теории и практике.

Вопрос о символизме и кино гораздо шире, чем может показаться на первый взгляд. Ведь, обращаясь ко взглядам символистов на кино, мы говорим о рецепции кино в доминантной эстетической системе начала XX века. Хотя в наши дни уже трудно говорить о символизме как едином течении с четкими временными параметрами, все же невозможно отрицать главенствующее значение эстетических теорий символистов для всего русского модернизма, поскольку проблематика символизма оставалась решающей не только для самих символистов, но и для их соперников в акмеизме, футуризме и иных течениях модернизма. Пресловутый «кризис символизма» в 1910 г. не должен пониматься как крушение созданной им литературной системы. Сами символисты пережили и кризис 1910 г. и даже революцию 1917 г., а все еще продолжали жить, писать и учить новые поколения художников, как в советском государстве, так и в эмиграции. В частности, при всех изменениях в мышлении и в слоге, в статьях Мандельштама и в поэмах Хлебникова и Маяковского оставались непоколебимыми

символистская идея об искусстве как преобразовательной силе или орудии преобразования. Вплоть до начала 1920-х гг. верховным родом продолжала считаться лирика, которая (как считалось) воздействует наиболее непосредственно на читателя. Даже Маяковский оставался по-преимуществу лириком, причем он широко использовал образность символизма, например солнечную мифологию Бальмонта и Иванова.<sup>6</sup> Если в разных фазах русского модернизма много внимания отводилось попыткам «преодолеть» ограничения лирики в повествовательных формах поэмы, романа или пресловутого «эпоса», то успех этих опытов измерялся степенью сохранения ими лиричности — того, что Блок, применительно к своей поэме «Двенадцать», назвал «музыкой революции». При всех изменениях во годы войны и революции установка художников и теоретиков искусства продолжала оставаться в рамках одной и той же ценностной системы. Так называемые пролетарские поэты во многом оставались верными символистской поэтике (о чем свидетельствуют, например, стихи молодого Андрея Платонова), тогда как религиозные символисты как Александр Блок и Вячеслав Иванов (последний, правда, с некоторым опозданием) фактически приветствовали революцию как торжество искусства и мысли модернизма. Отчасти благодаря влиянию Вяч. Иванова, массовые празднества первых после-революционных лет продолжали линию символистской мистерии, достигшей вершины в незаконченной «Мистерии» А. Н. Скрябина.<sup>7</sup> Для того, чтобы кино стало осознаваться как искусство, само понятие искусства должно было измениться кардинальным образом.

Это произошло лишь в середине 1920-х гг., когда смена доминантной эстетической системы ознаменовалась поворотом к прозе, к условному театру и к разработке новой кино-эстетики. Во всех трех случаях поднимались две основные проблемы, об условности искусства и о роли повествовательности в действительности искусства. Поскольку в 1920-е гг. эти две проблемы ставились с наибольшей остротой именно в сфере кино, можно сказать, что признание кино как полноценного искусства ознаменовало конец символистской гегемонии в эстетике и воцарение существенно иного подхода к искусству, как роду воздействия по определению условному, опосредованному конкретными изобразительными средствами и повествовательной формой.

В свете предложенной периодизации в настоящей статье выдвигается два основных тезиса. Во-первых, смена эстетических установок была если не спровоцирована, то ознаменована переоценкой кино как искусства, что окончательно и бесповоротно произошло лишь к 1925 г., который и следует считать истинным концом символизма. Во-вторых, невзирая на свою враждебность к раннему кино, сим-

волизм оказал существенное влияние на развитие кино-эстетики в России. Хотя можно указать на некоторые значительные высказывания о кино в работах самих символистов, главным свидетельством и проводником этого влияния символизма на кино-эстетику оказались созданные в 1920-е гг. работы Александра Бакши и Адриана Пиотровского, у которых эстетика символизма породила теорию «поэтического кино».

### *Символисты о кино*

Основной корпус откликов символистов на кино можно разделить на две группы. Во-первых, многие символисты, как М. А. Волошин, просто отрицали кино как искусство, отводя его к проявлениям упадочной и буржуазной цивилизации. Полное отрицание кино наблюдается также у некоторых последователей символизма, как П. П. Муратов и Ф. А. Степуна; у Степуна неприятие привело к целой «анти-теории» кино. Вторую группу откликов составляют полупирироничные оценки кино, возникшие в моменты «самоотрицания» символизма. Главным образом речь здесь идет об интересе к кино как явлению городской культуры со стороны А. А. Блока, Г. А. Чулкова и А. Белого, которые все же воспринимали кино не как явление эстетического порядка (т. е. как искусство), а скорее как развлечение. Еще в 1921 г. Владимир Пяст уверенно писал, что кино «не занимает места в ряду изящных искусств». <sup>8</sup> Характерно, что близкий к символистам философ Н. А. Бердяев ходил в кино, как в лес, для «отдыха от занятий». <sup>9</sup> В кино, как в лесу, ничто не мешало «внутренней работе», но кино при этом оставалось средой, чуждой мысли и «совершенно не подходящей» для философии. <sup>10</sup>

Отрицательная оценка кино у многих символистов представляется закономерной. Ведь символисты стремились или перенести читателя и зрителя за пределы осязательного мира или воплотить запредельное в вещественном мире. Кино же по своей природе заведомо показывает действительность в чрезвычайно урезанном и редуцированном виде, при этом оно проецирует изображение на плоский экран, лишая его объема и привычной фактуры (не говоря уже о цвете и звуке, особенно применительно к раннему кино). Можно сказать, что если символисты стремились к *присутствию изображаемого* (символизируемого), то кино представляло противоположный полюс *отсутствия* — причем отсутствия не только изображаемого, но даже и самого изображения (или образа) в общепринятом тогда употреблении этого слова.

Подобное противопоставление эстетики присутствия и эстетики отсутствия обнаруживается в борьбе Вяч. Иванова против театральной рампы, которая на его взгляд разделяла сцену и аудиторию и свиде-

тельствоваала о деградации театра, превратившегося из обряда в зрелище. Рампа это — «заколдованная грань между актером и зрителем, которая поныне делит театр <...> на два чуждые один другому мира, только действующий и только воспринимающий <...> Сцена должна перешагнуть за рампу и включить в себя общину, или же община должна поглотить в себе сцену».<sup>11</sup> Современный театр, разделенный рампой, лишь напоминает об отсутствии духовного общения между людьми в плоскости искусства. Для Иванова театр должен снова стать непрерывной средой присутствия, в которой зритель приобщается не только вымышленному действию, но и стихийной основе мироздания. Драма (и рампа) — лишь временный сосуд, разбиваемый энергией участников.

В распространенной тогда терминологии Н. М. Минского эстетика отсутствия называлась «мэонической», т. е. основанной на небытии (греч. μη όν, «небытие»). Н. М. Минский видел в отсутствии (или непознаваемости) сущности великие потенции для свободного творчества.<sup>12</sup> Вячеслав Иванов называл мэонизм «гносеологическим релятивизмом, перенесенным в жизнь».<sup>13</sup> Однако, как и другие символисты, Иванов использовал терминологию Минского для обозначения отрицательного или апофатического аспекта своей онтологии — того временного недостатка, что должно быть восполнено творческим действием.<sup>14</sup> Даже если мэоническое является необходимым звеном в человеческом бытии, Иванов обличал всякую попытку «вещи мэонические именовать именами онтологических идей».<sup>15</sup> Судя по цитируемому в начале настоящей статьи стихотворению, таково для него было и кино, искусство блеклых, мерцающих отсветов действительности.

Подобный взгляд на кино подразумевается и в большинстве других откликов символистов и их сторонников. Так, в 1909 г., например, Максимилиан Волошин назвал кино «новым варварством», основанным на «машине» и на «грубом демократизме дешевизны и общедоступности».<sup>16</sup> В кино «зритель окончательно разделен с актером, — пред ним только одна световая тень действующего человека». Волошин выделяет также и музыкальный акомпанемент на кино-сеансах: «Под гипнотизирующую музыку однообразных маршей он показывает выхваченные сырьем факты и жесты уличной жизни». Для Волошина кино не возвышает, а только обнажает его низменность современного человека, душа которого «обращена к машине самыми наивными и доверчивыми сторонами своими». Хотя Волошин и допускает в кино «элементы искусства будущего», он в заключение выражает надежду, что кино, отводя потребности обывателя в подходящее русло, хотя бы сможет «освободить старый театр от бремени мелкого очистительного искусства фарсов, обозрений и кафе-шантанов, которое ему пришлось принять на себя в городах».<sup>17</sup> Удовлетворяя низменным потребностям



толпы, кино могло бы помочь создать элитарный театр, не нуждающийся в начале развлечения.

Подобный взгляд на кино встречается и в знаменитых «Письмах о театре» Л. Н. Андреева (1912–1913 гг.), для которого кино давало возможность «освободить» театр от зрелищности и развлекательности. Даже если Андреев допускает «новую Кино-драму» и «Кино-Шекспиров», то кино остается для него средством дальнего сообщения наряду с «воздухоплаванием, телеграфом и телефоном». <sup>18</sup>

Неприятие кино как искусства получило наиболее объемное развитие в более поздних работах П. П. Муратова и Ф. А. Степуна. В статье 1924 г. Муратов громил кино, называя его «анти-искусством» для «постъевропейцев». <sup>19</sup> Будучи созданным «для людей без воображения», кино пытается заменить воображение изображением, причем изображением полицейско-протокольной невыразительности. <sup>20</sup> Муратов также высмеял попытки кино подражать высокому искусству; на его взгляд, кино должно «или остаться жалкой пародией на искусство <...> или сознательно идти вперед по линии антиискусства»: «будущее кинематографа зависит исключительно от осознания им своих возможностей, то есть от его полного разрыва с искусством и развития в нем элементов антиискусства». <sup>21</sup> Хотя с 1954 г. до 1962 г. Ф. А. Степун принимал активное участие в создании и работе Немецкого института киноведения, в своих двух книгах о кино и театре Степун в основном развивал главные положения из критики Муратова, механически объединяя ее с театральной утопией Вяч. Иванова. <sup>22</sup> В обеих книгах Степун приводит обильные цитаты из Иванова о священном назначении театра, которому он противопоставляет «победу фотографии на сцене и над сценой, т. е. в кино». <sup>23</sup> Если театр предполагает живое участие зрителя в создании единой общины, то в кино зритель является «посторонним человеком, наслаждающимся чужой игрой и критикуя ее». <sup>24</sup> В глазах Степуна, «победа кино над театром означала бы последний шаг на том пути, по которому европейская культура шествует уже многие века — пути перехода от всего непосредственного и, в широчайшем значении слова, религиозного мироощущения к основанным на безобразной жизни сферам предметно-объективной культуры». <sup>25</sup> В позднейшей переработке книги Степун интерпретировал кино как доказательство того, что «современный человек более озабочен загадкой технологии, чем тайной человеческой души». <sup>26</sup> Кино для Степуна — это симптом полного отсутствия современного человека перед самим собой.

Были, конечно, и более перспективные отзывы на кино, например у Александра Блока, Георгия Чулкова, Зинаиды Гиппиус, Андрея Белого и Михаила Кузмина. В каждом случае, однако, трудно расценивать интерес к кино как признание его художественного полно-

правия. Известно об интересе Блока к кино в эпоху после 1905 г., когда оно упоминается в одном ряду с такими явлениями городской культуры, как «Незнакомка», «Балаганчик» и кабак. Городские похождения Блока отражены и в стихотворения Георгия Чулкова «Живая фотография»: если зрители смотрят «жизни на полотне, плененные механикой», то поэту интереснее сами зрители — мальчик, «толстая барыня» и «томная проститутка». <sup>27</sup> Когда на экране появляются тореадоры, «женский голос в публике произносит внятно: «Мужчины всегда дерутся», как бы доказывая, что сие зрелище есть бледное подражание быту, а не художественное воплощения бытия.

Обращаясь к кинематографу уже в эмиграции, Зинаида Гиппиус отмечала странность кинематографического изображения для неискушенного глаза: «фотографическая ложь движения, его наглая (в смысле явности) пунктуальность, раздельность мгновений, пространство между ними, — не может не изумить человеческий глаз». <sup>28</sup> Отмечая «бесцветность» и потому и «бессветность» кино-образа, Гиппиус удивляется, как можно принять «меловое лицо с искривленным улыбкой, почерневшим ртом» за «живую красавицу». <sup>29</sup> Кино-зрителей же Гиппиус характеризует как «людей без воображенья, страха и надежд». <sup>30</sup> Однако, отрицая возможность даже «серьезного спора о том, искусство ли «Великий Немой», или не искусство», <sup>31</sup> Гиппиус признала «великие потенции, заключенные в синематографе», который должен «не учительствовать, не проповедовать, не просвещать и даже не пророчествовать, — а только просветлять для человечества правду его собственных желаний и надежд». <sup>32</sup> Интересно наблюдение Гиппиус, что кино способно передавать «Невидимое, переведенное в видимый образ». <sup>33</sup> Гиппиус и Мережковский даже писали кино-сценарии. <sup>34</sup> Однако все это не говорит о безусловном приятии кино у Гиппиус. В своем ответе Н. М. Бахтину, нашедшему в статье Гиппиус апологию кино как искусства, Гиппиус подчеркнула, что она совсем «не касалась» собственной оценки кино, а лишь рассматривала его природу. <sup>35</sup>

Более положительная трактовка эстетической природы кино встречается в статье М. А. Кузмина от 1914 г., в которой он признался, что уже тоскует по менее претенциозным кино-сеансам: «Мне кажутся очень странными все заботы «облагородить» кинематографы <...> Во-первых, потому, что я нахожу это развлечение вовсе уж не таким неблагородным, а во-вторых, кинематографы имели полный смысл, когда в них можно было забежать в любую минуту, на полчаса, чтобы посмотреть детективную драму или «посещение шхер германским императором», совершенно так же, как просматриваешь газеты в трамвае». <sup>36</sup> Стоит отметить, что уже Кузмин выделял сочетание острой фабульности и непоследовательного изложения событий как признак своеобразной природы кино, даже если он не расценивал

эти осложненные повествовательные формы как искусство в полном смысле этого слова.

Приветствуя нарочитую простоту и симпатичную неуклюжесть раннего кино и противопоставляя кинематограф помпезным идеалам символистской эстетики, Андрей Белый находил много общего между кино и такими популярными отзвуками символизма, как «концерты Олениной д» Адельгейм, лекции Бальмонта, Брюсова». Только в кино-театре и можно верить в «мистерию», поскольку «здесь нет покушений на нее с негодными средствами». <sup>37</sup> Однако тон Белого несомненно ироничен, направлен не в защиту кино как искусства, а в критику зазнавшегося символизма, который совершенно оторван от реальной жизни бульваров, рабочих, студентов, солдат, и проституток.

Невзирая на всю их противоречивость и неоднозначность, в отзывах таких критиков как Кузмин и Белый обнаруживаются несомненные указания на то, как общесимволистская эстетическая установка позднее приведет к более плодотворному отношению к кино, основанному на теориях повествовательности и условности изображения. В статьях Белого, например, обе идеи связываются (пока что, правда, со знаком «минус») с характерными идеями символистов об искусстве как общении к стихийному потоку бытия. Но если искусство приобщает к непрерывному, то кино (и иные течения в современном искусстве) передает лишь его мелькание. В 1908 г., например, Белый уничтожительно сравнил стихи Блока с кино: «Без связи, без цели, без драматического смысла, мягко струит на нас гибнущая душа ряд своих образов: символизм — ряд синематографических ассоциаций». <sup>38</sup> В том же 1908 г. Белый характеризовал произведения Пшибышевского как поучения «о внутренней связи всяких бессвязностей», как «судорогу душевных движений и судорогу мускулов, перебиваемую рядом кинематографических картин». <sup>39</sup> В итоге получается «ритм без образа — хаос, рев первобытных стихий в душе человека». <sup>40</sup> Белый также использовал характерную символистскую терминологию, чтобы определить эстетическую природу экрана, способного лишь «образом намекнуть на безобразное». <sup>41</sup> Таким образом, как Вяч. Иванов в вышеприведенном стихотворении, Белый признает способность кино запечатлеть стихийное течение жизни, хотя бы и безобразном мелькании теней. Как в своей прозе, так и в других жанрах Белый постоянно обращался к этим противоречиям в искусстве модернизма. Интересно, что в 1918 г. Белый создал киносценарий по своему роману «Петербург», который, согласно Юрию Цивьяну, отличается как раз игрой с «бесцельным, иллюзионным движением» и новаторским использованием «экрана в экране» для показа потока сознания. <sup>42</sup>

Даже за пределами узко понятого символизма кино еще долго продолжало ассоциироваться скорее с улицей, чем с искусством.



В 1913 г. В. В. Маяковский заявил, что «Только художник вызывает из реальной жизни образы искусства, кинематограф же может выступить удачным или неудачным множителем его образов. <...> Кинематограф и искусство — явления различного порядка». <sup>43</sup> Подобно Волошину и Андрееву, Маяковский сначала видел в кино скорее стимул для реформы театра: «Сведя же деятельность сегодняшнего театра к машинному производству, простому и дешевому, кинематограф заставит подумать о театре завтрашнего дня, о новом искусстве актера». <sup>44</sup> Хотя за последующие годы его позиция претерпела существенные изменения, само название ленты Маяковского «Закованная фильмой» (1918 г.) указывает на представление о кино как об ограничении художника. В самом деле фильм (несохранившийся) изображал кино как отдельный, замкнутый в себе мир бесплодной фантазии. <sup>45</sup> В фильме же «Барышня и хулигане» (1918), в котором Маяковский также выступал как сценарист и исполнитель главной роли, поэт удовольствовался довольно обыденным сюжетом и не искал изобразительных решений, равных по новаторству его литературному языку и образности его поэзии. Как отметил с удивлением очевидец съемок фильма: «там ничего особенного не было <...> Никакого футуризма! Никакого кубизма!». <sup>46</sup> Как уже давно писала Нея Зоркая, амбивалентное отношение к кино свидетельствует о глубоком кризисе модернизма, потому что оно обнаружило слабые места в символистской (т. е. доминантной) эстетике, которые невозможно было разрешить, не выйдя за пределы символизма как такового. <sup>47</sup> Сюжетность кино должна была быть осознана как принципиально новое обращение со временем, а кино-экран — как пространство, в котором возникает новый тип воображения.

Подобное можно сказать и об отношении Всеволода Мейерхольда к кино. В лекции 1918 о своей работе над фильмом «Портрет Дориана Грея» (1915) Мейерхольд признавал, что хотя он «раньше не любил кинематографа» из-за близости кино к фотографированию, он находит эстетические возможности в игре актеров и в пространстве экрана, «где есть элементы движения, сочетания плоскостей, измерения времени». <sup>48</sup> В этой лекции Мейерхольда впервые встречается определение ритма как основы кино-искусства и времени как его материала. Однако при несомненном интересе и общекультурном значении этих ранних высказываний Вс. Мейерхольда, нельзя сказать, чтобы он принципиально изменил эстетический статус кино в культуре. Например, Мейерхольд прилагает уроки кино к «театру будущего», как будто кино остается вспомогательным по отношению к драматическому искусству. Впрочем, таковой оставалась позиция Мейерхольда и в его сочинении 1929–1930 гг. «Реконструкция театра», в которой кино рассматривается не как самостоятельный вид

искусства, а как вспомогательное средство для театра.<sup>49</sup> В любом случае, по этому вопросу Мейерхольд резко расходился со своим учеником С. М. Эйзенштейном.<sup>50</sup>

В виду интереса со стороны символистов к кино следует оговорить существование фильмов, созданных под явным влиянием символистской литературы и мысли. Влияние символизма на такого кинорежиссера, как Евгений Бауэр, кажется неоспоримым благодаря исследованиям Юрия Цивьяна. Однако об однонаправленности этого интереса говорит тот факт, что во всем творческом наследии символистов, включая личную переписку, до сих пор не обнаружено ни одного упоминания их великого современника Бауэра.

### *Заря кино-эстетики*

В то время как символисты отрицали художественное значение кино, новое поколение художников подспудно открывали самостоятельную кино-эстетику на основе принципиально новой трактовки сюжета и уловной пространственности. Еще в 1913 г. молодой Борис Пастернак составил поразительно новый и перспективный взгляд на кино. В письме к Сергею Боброву он заявил:

Кинематограф должен оставить в стороне ядро драмы лиризма — он извращает их <sic> смысл <...> Но только кинематограф и способен отразить и запечатлеть окружающую систему ядра, его происхождение и туманность, и его ореол <...> И следовательно, кинематограф может схватить первостепенное в ней потому, что второстепенное ему доступно, и это последнее есть то первое. К счастью, кинематограф извращает ядро драмы потому, что он призван выражать ее истинное — окружающую плазму. Пусть он только фотографирует не повести, но атмосферы повестей. И с другой стороны, пусть его виды будут видами, которые созерцаются драмою в них.

Тогда будет основанье искать нам имена для десятой музы.<sup>51</sup>

Кино заведомо ограничено условиями производства и показа, но Пастернак видит в этих ограничениях возможность нового, внутреннего освещения сюжета (драмы), исходящего из взаимного питания «ядра» и «окружной плазмы» или «атмосферы». Любопытно, что Пастернак присваивает кино-повествованию именно ту ауру (т. е., «атмосферу»), которой оно заведомо лишено по известной концепции Вальтера Беньямина. Формулировка Пастернака перекликается со взглядом Вс. Мейерхольда: «Когда инсценируется роман, то вся трудность состоит в том, что надо передать на экране не только фабулу, но и всю атмосферу романа».<sup>52</sup>

Взгляды Пастернака и Мейерхольда приобретают особую значимость в свете принципиальной перемены в подходах к кино, наметившейся в начале 1920-х гг., наряду с поворотом интереса литературных и театральных критиков в сторону повествовательности в искусстве. В первом номере журнала «Жизнь искусства» за 1924 г. русские формалисты и члены литературного объединения «Серапионовы братья» приветствовали возникновение кино как искусства. Когда К. Федин выделил немецкий фильм «Кабинет доктора Калигари» (1920) как «дерзкую попытку поставить кино на рельсы искусства», то главным критерием успеха в этом предприятии представлялось Федину признание специфической условности экранного пространства — «создание пластики экрана» и «поиски кинематографической формы». <sup>53</sup> Этот фильм, ставший манифестом экспрессионизма, действительно крайне новаторский и имел широкий резонанс в культуре того времени. Однако в данном случае более значительным представляется переворот не в производстве кино, а в его восприятии. Специфические условия кино делают его, в словах В. Каверина, «единственным искусством, в котором условность если не может быть подсчитана и измерена, то по крайней мере является перед нами в осязательном виде, в постройке сценария, в постановке трюка, в раздельном соединении аппарата, экрана и ленты». <sup>54</sup> Согласно Ю. Тынянову, вся эта абстрактная реальность складывается в единую ткань благодаря музыкальному аккомпанименту, которая «ритмизует действие». <sup>55</sup> Таким образом, наряду с ключевым понятием экрана, появляется и необходимость осмыслить временную природу кино, для чего потребовались и новые подходы к повествовательным формам. Переосмысление кино становится центральным фактором в создании первой теории нарратива, приводя к новым установкам в эстетике вообще. По мере того, как кино становится двигателем эстетической революции, кино начинает восприниматься не как пасынок Искусства, и как полноправная Муза. В 1926 г. Тынянов писал, «Пока не будет пересмотрен вопрос об отношениях кино к литературе, самый лучший тип сценария будет промежуток между испорченным романом и недоделанной драмой». <sup>56</sup> В итоге, заключает Тынянов, «бедность» кино, его плоскостность, его бесцветность — оказались средствами *положительными*, подлинными средствами искусства, точно так же как несовершенство и примитивность древнего изображения тотема оказались положительными средствами на пути к письму». <sup>57</sup>

Эта перемена в эстетической установке отражается в литературе первой половины 1920-х гг, причем в самых разных течениях. Как уже указывалось, члены объединения «Серапионовы братья» сыграли ключевую роль в признании кино как самостоятельного вида искусства. Проекция кино-эстетики на литературу также видна,

например, в романе Мариэтты Шагинян «Месс-менд», опубликованном в 1924 г. за псевдонимом Джим Доллар и с подзаголовком «кинематографический роман». Критик Н. Мещеряков усмотрел черты кинематографичности в быстрой смене событий, в преобладании действий над описанием, в фантастичности истории, а также и в гротескной форме.<sup>58</sup> Подобные упражнения находим и у Ильи Эренбурга, например в повести «Испорченный фильм» (из книги «Шесть повестей о легких концах», 1922).

Наиболее острым выражением смены эстетической установки следует считать роман Владимира Набокова «Машенька» (1925), в которой восприятие символизма как безнадежно устаревшей эстетической системы сочетается с представлением о кинематографе как о максимально точном эстетическом выражении современной реальности. С одной стороны, в лице Алферова Набоков дает карикатуру на опошление символистской эстетики. Алферов ищет «символического» в своей встрече с Ганиным, говорит о «чудесах», с ним постоянно случающихся, и просит поэта Подтягина написать стихи к приезду жены: «опишите-ка такую штуку, — как женственность, прекрасная русская женственность, сильнее всякой революции».<sup>59</sup> Символистские стихи Подтягина принадлежат бесповоротно ушедшему миру, в котором для героя романа Льва Глебовича Ганина еще была возможна любовь к утерянной Машеньке. В своих прикосновениях к искусству Ганин теперь придерживается совсем иных эстетических ценностей, чем Алферов и Подтягин, он любит честность кино, которое не скрывает свою условность. Однажды Ганин попадает на фильм, в котором он сам снимался как статист:

На экране было светящееся, сизое движение, примадонна, совершившая в жизни своей невольное убийство, вдруг вспоминала о нем, играя в опере роль преступницы, и, выкатив огромные неправдоподобные глаза, валилась навзничь на подмости. Медленно проплыла зала театра, публика рукоплещет, ложи и ряды встают в экстазе одобренья. И внезапно Ганину померещилось что-то смутно и жутко знакомое. <...> Он напряг зрение и с пронзительным содроганьем стыда узнал себя самого среди этих людей, хлопавших по заказу, и вспомнил, как они все должны были глядеть вперед, на воображаемую сцену, где никакой примадонны не было, а стоял на помосте, среди фонарей, толстый рыжий человек без пиджака и до одури орал в рупор.<sup>60</sup>

Иллюзорность кинематографического изображения является здесь не недостатком, а смыслообразующим условием возможности нового видения, причем видения как мира, так и себя самого. Антиромантическая кино-лента сродни решению Ганина в конце романа избежать встречи со своей давно потерянной возлюбленной.



С этой точки зрения, весь роман, пропитанный эстетикой кино, представляет одно долгое прощание с символизмом.

Прослеживая смену эстетических систем можно также указать на такие знаменательные события, как постановка «Ревизора» в театре Мейерхольда в 1926–1927 гг, которая представила невиденную степень «кинофикации театра» и вызвала отклики со стороны многих деятелей искусства в России и зарубежом. Поучительно сравнить отклики, которые написали на мейерхольдовский спектакль Андрей Белый и Вяч. Иванов (последний, будучи уже за границей, судил о нем по устному изложению Мейерхольда).<sup>61</sup> Как Белый, так и Иванов возводят силу мейерхольдовской постановки к античным корням. Однако, согласно Белому, даже если целью трагедии остается «потрясение» зрителя, то это нельзя отождествлять с религиозным экстазом, а нужно рассматривать в категориях, имманентных искусству. Поэтому в своей рецензии Белый применяет термины раннего формализма к творчеству Гоголя, отправляясь в своих рассуждениях «от анализа его морфологии, его чисто-художественных приемов, от стилистически скомпанованного материала».<sup>62</sup> В письме к Мейерхольду, Белый даже охарактеризовал подход режиссера как «попытки к остранению *«Ревизора»*, заключая при этом, что постановка отвечает главной «задаче искусства» — «динамизировать».<sup>63</sup>

Вяч. Иванов, напротив, оставался при прежней системе эстетических критериев. В частности, он держался своего давнего призыва превратить театр обратно в обрядовое действо и предложил Мейерхольду свою «Мыслимую постановку *«Ревизора»*, приближенную к «средневековым действиям». Здесь гоголевский город представлен «собирательным лицом», «молекулярные движения» которого, «по мере нарастания всех охватывающего смятения, слагались бы в массовые действия мистического хора».<sup>64</sup> Признавая условные моменты в самой пьесе, Иванов считал задачей постановки выход за пределы всяческой условности и достижение реального соединения людей в фиктивном пространстве театрального действия.

Совпадение всех вышеприведенных текстов и событий в 1924–1926 гг. отнюдь не случайно, а представляется подтверждением глубокой перемены в эстетической установке русского модернизма в эти годы. Уже не веря в возможность непосредственного преобразования земли в эстетическом акте, художники и теоретики признают опосредованный характер искусства и призывают художников воздействовать на зрителя и читателя акцентированием сознательной дистанции между изображением и реальностью. В принципе новая эстетическая установка сопоставима с экспрессионизмом. Однако, наследие символизма все еще ощутимо: целью художественного акта по-прежнему остается воздействие на реальность, даже если это воздействие понимается существенно иначе.



*Символизм  
как условие кино-эстетики*

Влияние символистов на пионеров кино-эстетики сложно и разносторонне. Только в богатейшем теоретическом наследии С. М. Эйзенштейна встречаются многочисленные переклички с характерными идеями Вяч. Иванова, среди которых можно отметить настойчивый интерес к образу Диониса<sup>65</sup> и синтезу искусств (применительно к «тонфильму»)<sup>66</sup>. В настоящей работе, однако, рассматриваются не эти параллели, а сходства и различия у Иванова и кино-теоретиков 1920-х гг. в понимании воздействия искусства на реальность. Само это стремление сохраняется в течение долгого времени. Как писал Эйзенштейн уже в статье 1947 г. с типично символистским названием «Магия искусства», «У меня всегда была задача — посредством средств воздействия — действовать на чувства и мысли, воздействовать на психику и, воздействуя, формировать сознание зрителей в желаемом, нужном, избираемом направлении»<sup>67</sup>. Чтобы проследить путь от Иванова к Эйзенштейну, я сначала выделю два основных понятия — повествовательной формы и экрана — и потом проанализирую роль двух посредников между символизмом и кино-эстетикой 1920-х, Александра Бакши и Адриана Пиотровского.

Как теоретик, Эйзенштейн известен прежде всего своей теорией «монтажа», но он также придавал огромное значение и своим достижениям в поисках новых повествовательных форм и в разработке выразительного потенциала экрана, считая себя «наиболее «мощным» представителем кинематографа так называемого «ослабленного сюжета»<sup>68</sup>. Разбирая сюжет «Ивана Грозного», он отметил отказ от «принципа хронологического нанизывания»; эпизоды, представляющие сорокапятилетнюю историю, объединены «единым духом»<sup>69</sup>. Желая выработать оригинальные повествовательные структуры в кино, Эйзенштейн оказался противником широкого экрана, который, повторяя измерения театральной сцены, предполагает более традиционные сюжетные схемы. Выступая в Голливуде в 1930 г., он говорил о достоинствах квадратного экрана, в частности о преимуществе вертикальной композиции над горизонтальной:

the screen, as a faithful mirror, not only of conflicts emotional and tragic, but equally of conflicts psychological and optically spatial, must be an appropriate battleground for the skirmishes of both these optical-by-view, but profoundly psychological-by-meaning, spatial tendencies on the part of the spectator.<sup>70</sup>

Если широкий экран сохраняет ассоциации с театром и жанровой живописью, то квадратный ближе к типу японских картин-свитков. В итоге Эйзенштейн приветствует возможность варьировать измерения экрана, как новый элемент в монтаже. Это существенно новый вид пространства в искусстве — пространство как таковое.

Во многом понятие «экрана» в кино-эстетике начала 1920-х корреспондирует с понятием «рампы» у Вяч. Иванова. Как я уже напоминал, для Иванова театральная рампа олицетворяла расстояние, отделяющее зрелище от зрителя, которое необходимо преодолеть на пути к непосредственному воздействию искусства на реальность. Однако Иванов сам предупреждал о невозможности механического решения этой задачи: «можно вызвать реплики из среды зрителей <...> нетрудно, раз дело коснется политики, превратить залу в публичный митинг: но все это, конечно, не есть эстетическое решение поставленной проблемы». <sup>71</sup> В самом деле, если посмотреть на конкретные последствия ивановских идей, например в театральных постановках, то вместо упразднения рампы мы находим ее постоянное обыгрывание. Она упраздняется только в том смысле, что именно на ней — т. е. на факте условности изображения — делается основное ударение и она осознается как основная проблема внутри эстетического события — как материализация пропасти, разделяющей мечту от реальности. Искусство в этом случае не преодолевает разделение между актером и зрителем, между вымыслом и миром, но преображает его. Поэтому в 1912 г. Иванов писал об «аполлоническом моменте» в трагедии, который «сообщает сценическому действию формальную строгость и пластическую изобразительность <...> как некое тончайшее ограждение». <sup>72</sup> Однако, если это «волшебное покрывало» охраняет зрителя «от прямого удара Дионисовых молний», он также «размагничивает трагедию» и обволакивает «изображаемое на сцене чисто-эпической отрешенностью от зрителя». Подняв вопрос о статусе рампы, как завесы таинственного, Иванов подготовил вопрос о выразительной силе кино-экрана и об особой роли кинозрителя.

Другое дело, что Иванов вообще не наделял плоские изображения особой выразительной силой, о чем говорят его относительно редкие анализы произведений живописи. В картинах Леонардо да Винчи Иванов выделил «жест указания, подобный протянутому и на что-то за гранью холста указующему пальцу». <sup>73</sup> Картина не сообщает определенного «смысла», она приобщает к видению иного и, таким образом, учит видеть «безобразное». Согласно Иванова, искусство М. Чурленис было ценно тем, что оно пыталось превзойти границы изобразимого: «Всего любопытнее и убедительнее этот духовидец тогда, когда он ставит себе задачу уже иррациональную для живописи». <sup>74</sup> Задача Чурлениса отражает «эстетическую апорию», в силу

которой «внутренний опыт художника внеположен его искусству; но он может ознаменовать его лишь при помощи ознаменовательной силы этого искусства», т. е. безусловное выражается лишь в условном искусстве.<sup>75</sup> Эта противоречивая задача выполнена Чурленисом посредством «немой повести, рассказанной красками», которая передает «безотчетное, смутное волнение» и «магическое действие на душу», характерные для такой картины, как «Мона Лиза» Леонардо. Сюжет здесь не отождествляется с предметом изображения, а касается самого зрения, того, «как увидел и запечатлел на полотне художник это лицо и эту улыбку».<sup>76</sup> Таким образом размышления Иванова о живописи приводят и к новому пониманию самой повествовательности, как «ритмического и геометрического принципа» бытия, как одновременно прерывного и непрерывного переживания разделения между мечтой и реальностью.<sup>77</sup>

На языке Иванова подобное повествование и есть миф, т. е. «новое объяснение мира» как ритма смысла, как «сцепления действий» (согласно определению трагического сюжета в «Поэтике» Аристотеля).<sup>78</sup> В свете этих положений не столь удивительным кажется то, что в 1906 г. Иванов усмотрел в кино способность наделять образ чувством стоящей за ним неизмеримой реальности:

Нагляднее всего, быть может, проявляется принцип динамизма в так называемом реалистическом театре, который хочет быть заведомо *terre-à-terre* <приземленным, будничным — фр.> и изгоняя поэтому «героя», делает как бы центральным лицом драмы самоё «Жизнь», как текучее становление и неразрешающийся процесс. Те, кто идут созерцать эти кинематографы повседневности, заранее знают, что перед их глазами не завяжется впервые новый узел живых сил и они не увидят никакой «развязки», потому что сама «жизнь» — единственный узел той всеобщей драмы, отрывок которой будет разыгран на сцене, и развязка еще не дана действительностью. <...> Цель зрелища не столько эстетическая, сколько психологическая: потребность сгустить всеми переживаемое внутреннее событие — «жизнь»; ужаснуться, разглядев и узнав собственный двойник; бросить факел в черную пропасть, зияющую под ногами у всех, чтобы осветить беглым лучом ее бездонную неизмеримость. Но это уже почти дионисийский трепет и «упоение на краю бездны мрачной».<sup>79</sup>

В этом отрывке можно увидеть не только приятие современной драмы (по-видимому имеется ввиду Чехов) и кино, но и существенно новый взгляд на искусство вообще, как на условное указание на неизобразимую реальность посредством «текучего» рассказа и изображения. По сути дела речь идет о положительной эстетике отсутствия — отсутствия не только «героя» или «развязки», но и са-

мой «драмы», из которой дается только «отрывок». Парадоксальным образом, благодаря всем этим проявлениям отсутствия очерчивается *возможное* присутствие иного. Хотя Иванов не развил этих положений, всегда возвращаясь к идеалу более непосредственного контакта между действием и зрителем, они в зерне уже заключают начатки эстетического понимания выразительных возможностей экрана и способность показать неизобразимые «переживания» посредством затрудненной повествовательной структуры — того, что чуть позже Пастернак назовет «плазмой» действия.<sup>80</sup> Эти же возможности кино были отмечены и П. А. Флоренским, допуская, что «кинематографический прием, как таковой, вовсе не ведет непременно к натуралистической навязчивости иллюзорного подражания действительности и при известных условиях может, напротив, требовать наибольшего духовного усилия, а единство, им передаваемое, будет созерцаться взором умным, но отнюдь не чувственным».<sup>81</sup>

Гораздо дальше в этом направлении пошли творческие последователи Иванова Александр Бакши и Адриан Пиотровский. Совершенно независимо друг от друга, они восприняли идеи Вяч. Иванова, как основы совершенно новой эстетики. В течение нескольких лет они — параллельно главным течениям российской киномысли — создавали оригинальнейшие, но до сих пор не оцененные теории кино. В процессе они преобразили теоретическое творчество Иванова до неузнаваемости, тем самым способствуя сохранению подспудного влияния в новой эстетической системе. Бакши и Пиотровского объединяет стремление понять современное искусство не как способ преодоления всякой дистанции в непосредственном переживании сущности, как то чаще всего было у Иванова, а как диалектическую игру дистанции и синтеза, которая прежде всего учит видеть.

Ныне забытый, Александр Анисимович Бакши некогда слыл «отцом кино-эстетики».<sup>82</sup> Бакши родился в 1885 в Керчи и учился в Санкт-Петербурге, где он заинтересовался новым театром и ранним кинематографом. Он уехал в Англию в 1911 г., а с 1926 г. жил в Нью-Йорке, где с 1929 г. по начало 1933 г. он был постоянным кино-корреспондентом журнала «The Nation». Известно, что 1914–1915 гг. Бакши вел переписку с Вяч. Ивановым и В. Э. Мейерхольдом (см. Приложения), а в 1920-е гг. с Мейерхольдом и А. М. Ремизовым. Все эти годы Бакши неустанно пропагандировал и творчески развивал идеи русского модернистского театра, как в периодике, так и в сборниках статей и в переводах. От 1933 г. до 1946 Бакши в основном переводил советские пьесы и романы. Год и место его смерти до сих пор неизвестны.

На первый взгляд размышления Бакши имеют мало общего с построениями Иванова, но, на самом деле едва ли не решающим в аргументах Бакши является его восприятие именно ивановских

статей по эстетике. Об влиянии Иванова говорит не только статья Бакши об Иванове, в которой автор дает пересказ статьи Иванова «Древний ужас». <sup>83</sup> В 1914 г. Бакши написал Вяч. Иванову, выражая не только искреннее почтение, но и существенные разногласия с положениями из последней статьи Иванова «О существе театра» (1912). Суть этих разногласий в игнорировании Ивановым специфики художественной формы, т. е. в игнорировании Аполлона, как необходимого условия стихийного экстаза, т. е. Диониса (см. публикацию писем Бакши к Иванову в Приложении 1). Если Иванов чаще всего призывал к упразднению рампы как препятствия слиянию масс, то Бакши так же последовательно призывал к ее уплотнению, как условию формы. Ссылаясь на этот дуализм Диониса и Аполлона, Бакши пишет: «Очевидно, что в кино никогда не будет ничего подобного действительному соединению зрителя и актера. Иллюзорный характер игры в кино слишком очевиден, чтобы допускать такое. С другой стороны, оно будет развивать рефлексивное отношение к игре». <sup>84</sup> Акцентируя суггестивность кино (т. е., словами Белого, его способность «образом намекнуть на безобразное»), Бакши провозглашал «идеал обособленного, отрешенного, сознательного зрителя», заявляя: «Я — убежденный зритель, ревниво хранящий свою личность, и желаю смотреть зрелище, но не желаю никогда играть в чужом спектакле». <sup>85</sup> Формулировки у Бакши совсем новые, но по сути дела его интерес к проблеме зрителя, который должен быть преображен в эстетическом опыте, восходит именно к учению Иванова о катартической природе искусства.

В своих первых статьях о театре и кино Бакши часто отталкивался от наблюдения, что модернизм перенес акцент в искусстве с *репрезентации* на *презентацию* (или, как сказал бы Вяч. Иванов, с *что* на *как*). Отказываясь от иллюзорного «реализма» и постоянно напоминая зрителям об условности изображаемого, модернисты способствовали сознательному участию зрителей в самой игре. Главной темой художественного события становятся те самые условности, как сцена и актер в театре, а в кино — экран и камера. Поэтому Бакши начал свой анализ кино с исследования специфических условий кино-искусства, в первую очередь с пространственности двухмерного экрана. При существующем плоском экране, Бакши считал, что кинематограф «только выиграл бы в эффектности и обнаружил бы внутреннее единство двухмерного пространства, если бы был более последователен и изгнал бы всякую частицу естественного рельефа. Игра линий и красок — это все, что требуется на плоском экране». <sup>86</sup> Однако Бакши прозорливо предсказывал возникновение и других типов изображения, например «стереоскопической проекции» — которая потребовала бы совершенно иного теоретического подхода.



В 1928 г. Бакши писал о «будущем кино», что «может быть, наиболее революционным изменением в форме фильма будет трактовка экрана как арены драматического движения». <sup>87</sup> В поддержку этого положения Бакши приводит примеры «Наполеона» Абеля Ганса (1927), в котором экран разделен на три части, «Толпы» Кинга Видора (1928), в котором используется «экран в экране» для «реалистического изображения мысли в голове человека», и «Восход» Ф. Мурнау (1927), в котором несколько эпизодов даются одновременно внутри кадра. «Мы на пороге нового развития», заключает Бакши: «Большинство повествовательных историй, если их просмотреть в последовательном развертывании, должны быть жестоко урезаны в соответствии с требованиями времени. С другой стороны, есть истории, которые можно понять лишь в том случае, если они развертываются одновременно по нескольким переплетающимся течениям. Для подобного материала контрапунктная или симфоническая трактовка подсказывает единственную эффективную драматическую форму».

Как следует из этой статьи, не менее важным, чем понятие экрана, являются для Бакши понятия времени и сюжета в кино. Еще в 1913 г. он писал, что «кинематограф стал первым видом искусства, в котором можно обращаться со временем честно и прямо». <sup>88</sup> Еще в 1927 г. он восторженно описывал новые возможности, открывающиеся в киноискусстве, которое дарует «власть над пространством и временем»: «Здесь мы как будто теряем слух, в то же самое время приобретая более сильное зрение и новую способность носиться по времени в любом направлении — да способность лепить время, переставляя его естественную последовательность, сжимая его в единый момент или расширяя его в бесконечность». <sup>89</sup> Если экран давал власть над пространством, то власть над временем давала особая сюжетность кино. В статье «Проблема художественного кино», напечатанной в книге 1923 г. «Раскрепощенный театр», Бакши писал, что «Первой задачей нынешнего кинематографа в том, чтобы избавиться от грубостей и пошлостей «реалистичных» картин и начать с большим умом создавать репрезентивную кино-драму путем драматизации сюжета, заменяя мимическую игру хореографической и развивая архитектурную постановку». <sup>90</sup> Ставя в пример развлекательные жанры водевиля и комедии, Бакши видел специфическую развлекательность кино в создании особой ритмики. <sup>91</sup>

Связанность кино-теории Бакши с наследием Вяч. Иванова подтверждается параллелями между ней и теорией Адриана Ивановича Пиотровского, мало изученного, но влиятельного деятеля искусств в 1920-х гг. <sup>92</sup> Незаконнорожденный сын Ф. Ф. Зелинского, Пиотровский вырос в среде, благорасположенной к Иванову и его идеям, но его восприятие этих идей всегда было оригинально, а порой

и полемично.<sup>93</sup> Находясь под явным влиянием Иванова, Пиотровский начал свою теоретическую деятельность как сторонник массовых празднеств в первые годы после революции. По его мнению, подобные мероприятия требовали всеобщего участия. Он критиковал любое проявление зрелищности, превращающей участников в пассивных соглядатаев. Любопытно, что при этом Пиотровский больше всего внимания обращал именно на использование пространства в постановке и трактовку времени в повествовательной форме. По поводу праздника «Свержение самодержавия» (март 1919 г.) Пиотровский писал: «Существенным для дальнейшего развития оказалось и эпизодическое строение праздника <...> и совершенно условное понимание сценического времени (переброски от 1905 к 1917 году и дальше, без занавеса и антракта), понимание, ставшее возможным благодаря единству проходящего сквозь все действие изменяющегося «хора».<sup>94</sup> Поскольку для него главным элементом праздника являлось слияние массы в едином действии, он выступал противником использования кино-проекции в постановках, как то делал, например, Н. Н. Евреинов. В празднестве 19-го июля 1920 г. Пиотровский критиковал «заимствование из техники кинематографии» — использование большого транспаранта с лозунгом.<sup>95</sup> В своем отклике на «Взятие Зимнего дворца» в ноябре 1920 г. Пиотровский приветствовал «топографическое» использование самого Зимнего дворца, но ставил под вопрос монтажность спектакля, достигнутую переменным освещением разных площадок действия: «Непрерывность праздничного действия <...> была здесь сломана. Не «мистерия», а мелькание «кино-фильмы».<sup>96</sup> Кинематограф выступает как преграда между изображением и зрителем, и поэтому как признак чистой зрелищности, чужеродной участию в праздничном игрище. Подобно Иванову, в своих ранних работах Пиотровский во всем подчеркивает непрерывность действия и слитность его представления, которые должны были приобщить участников к стихийному потоку бытия.

Однако, со временем Пиотровский понял, что, как и рампа в театре, занавес не только неустраним из театрального действия, но и является условием его осуществления. «Игрище», даже при массовом участии людей, еще не есть реальность и, чтобы не слиться с реальностью, должно отделяться от него четким обрамлением. Осязательные грани вымысла — будь они рампой или занавесом — это лишь материализация того психического расстояния, отделяющего «мечту» аполлонийской формы от ее осуществления.

Немаловажен здесь исторический контекст начала 1920-х гг. Отвергая крайности авангардной агитации и пропагандистского монументализма, НЭП поощрял такое искусство, которое бы совершало идеологическую работу чисто эстетическими средствами. Как

раз в это время зарождаются такие советские варианты популярных жанров, как романы Шагинян и Эренбурга и кинофильмы Кулешова и Протазанова. В это же время у формалистов и иных теоретиков появляется и первая теория повествования. Связь между этими явлениями очевидна. Задаваясь вопросом воздействия искусства на зрителя, Н. Радлов заявил, что новое искусство должно быть «изобразительным» и «сюжетным», чтобы «привлечь» и «заинтересовать» зрителя.<sup>97</sup> Как и живущий на Западе Бакши, Пиотровский приветствовал «зародыши новых жанров советского водевиля, фарса, оперетты».<sup>98</sup> Он сознательно вернул в свой лексикон понятия актера, режиссера и драматурга.<sup>99</sup> «Вне освежения сюжетов немислима живая связь сцены с общественностью», обобщил Пиотровский в 1926 г., хотя он тут же предупредил, что «ничто так не чуждо демократическому зрителю, как опрощено-разговорный, павильонный, чисто сюжетный спектакль».<sup>100</sup>

Из этого представления о неправомерности «чисто-сюжетного спектакля» последовала и постепенная переоценка кино в мысли Пиотровского. Еще в конце 1920 г. он ассоциировал кино с «обывательщиной и мещанством», чья «поверхностная образованность навязывает свои вкусы большинству» и мешает пролетариату пробиться к подлинной культуре.<sup>101</sup> В 1922 г., после начала НЭПа, Пиотровский констатировал возрождение «течения, замершего за годы революции: Пинкертона, Чаплина, Маринэтти <sic>, Мьюзик-Холль, кино, детективный роман», удивляясь тому, как «кинематограф с серьезнейшими намерениями посещается и обсуждается приват-доцентами и критиками».<sup>102</sup> К 1925 г., однако, Пиотровский переменял свой взгляд на кино и мог уже сказать, что «От фильма Эйзенштейна ждешь многого».<sup>103</sup>

Принятие занавеса и экрана в качестве положительных условий художественного воздействия отражает принципиальное изменение в мышлении Пиотровского по сравнению с Вяч. Ивановым. В своей известной работе «К теории кино-жанров» Пиотровский постоянно ссылается на экран как на главное отличие кино от других искусств, обуславливающее необходимость своеобразной трактовки основных эстетических понятий в кино. Экран исключает любую механическую пересадку театральных методов в кино: «Полная и явная искусственность движений на экране, торжествующая на примере хотя бы замедленной съемки, сделала бы смешной самую попытку» вводить театральную трактовку времени как «поступательного, прямолинейного движения».<sup>104</sup> Отличается и пространство на экране, где оно «динамизировано <...> взорвано <...> пущено в движение».<sup>105</sup> Например, в фильмах Д. В. Гриффита, за схематической экспозицией фабулы следует «катастрофа, детальнейшим образом разработанная,

раскинутая на сотни кадров, блистающая необычайной стремительностью и неожиданностью монтажа, растягивающая мгновения на десятки метров»; здесь время «расчленяется на быстро мелькающие пласты параллельно совершающихся событий, а «динамизированное» пространство «становится как бы координатой несущегося времени». <sup>106</sup> Экран также отличен от театра тем, что он ставит «человека» «в одинаковый ряд восприятия с «вещью» или «натурой». <sup>107</sup> Здесь театральные навыки приводят к «безвозвратному нарушению той зрительной непрерывности, той насыщенной «атмосферы» фильма, которая <...> служит первым условием обояния фотогении и суггестивности монтажа». <sup>108</sup>

Если экран является главным ограничением кино, то его сильнейшим орудием у Пиотровского становятся новые повествовательные формы, объединенные не фабулой, а «атмосферой» или «ритмом». Например, поскольку расстояние между актером и персонажем «сравнено плоскостью экрана», «печальный конец» не сублимируется в радость, как в театре, и «угнетение ничем не разрешается и остается давящим». <sup>109</sup> Поэтому кино требует особых «приемов сюжетосложения, близких к тем, которые наблюдаются» в «дописменных, фольклорных жанрах литературы». <sup>110</sup> Пиотровский исключает перенос в кино сказа и иных приемов передачи авторской точки зрения, поскольку «всякий раз реальный мир преломляется на экране, не изолированно и самостоятельно, а через отношение к нему действующего лица», что может выражаться, например, в «последовательном окрашиванье природы и вещей фильма в цвета ведущего персонажа (так эксцентричный мир американской комической <фильмы> подается через фигуру Чаплина или Гарольда Ллойда, так идиллически преломляется натура через образ Лилиан Гиш или Мэри Пикфорд)». <sup>111</sup>

Переосмысление ключевых понятий экрана и сюжета приводит Пиотровского к теории «лирического» или «эмоционального» кино, в котором новая повествовательная манера сочетается с такими специфическими выразительными приемами кино, как крупный план, создающими особую «атмосферу». <sup>112</sup> Осторожно избегая популярного тогда термина «бессюжетность», Пиотровский интерпретирует лирическое кино как особую трактовку сюжета, т. е. как своеобразную повествовательность и ритмичность. Признавая достижения «лирического монтажа», <sup>113</sup> Пиотровский продолжал настаивать на ее нарративном начале, так как картина должна захватить зрителя посредством фабулы и образности. Лавируя между левым искусством и плоской мелодрамой, Пиотровский предупреждал: «В кино есть еще тенденция блеснуть «левой фразой». Сюда относятся, напр., отрицание фабульного момента, отрицание во что бы то ни стало,



не считаясь с тем, что «фабула» была и остается могущественнейшим и демократичнейшим принципом организации материала». <sup>114</sup> Только диалектическая форма способна «осознать связи между конкретными фактами и их направленность», благодаря чему фильм устремляется «не на отображение внешнего мира, а на изменение его, на реконструкцию его». <sup>115</sup> Часто при чтении статей Пиотровского вспоминается анализ картин Леонардо и Чурлениса у Иванова, в котором границы репрезентации обуславливают изображение как указательный жест и ритмический рисунок, но также приходит на ум и формула Пастернака об исключительной силе кино изображать атмосферу фабулы. В кино-теории Пиотровского подводится реалистичный итог всем идеям Вяч. Иванова о катартическом переживании трагедии как силе, способной преобразить мир, хотя в процессе эти идеи сами преобразовались и в какой-то мере слились с новой эстетической установкой 1920-х гг., разработанной с наибольшей последовательностью формалистами, В.Э. Мейерхольдом и С. М. Эйзенштейном.

Если наиболее разительной иллюстрацией крушения символистской эстетики явились разноречивые отклики на мейерхольдовскую постановку «Ревизора» в 1926–1927 г., то столь же ярким примером пребывающего значения символистского наследия могут послужить отклики на ранние фильмы Эйзенштейна 1926 тех же лет, особенно «Броненосец Потемкин», который Пиотровский приветствовал как «новый вид киноискусства» и «шедевр советского киностиля». <sup>116</sup> Для Пиотровского «Броненосец Потемкин» — поэма, выражающая единение советских сердец и неудержимую волну их героической жизни, и «первый камень героического эпоса о революции». Для Бакши же, его «темпы, открывающиеся в его завязках, развязках и паузах, проводят через сюжет пульсирующееся драматическое единство, которое ощущается как физически живое». <sup>117</sup> По сути дела оба кино-критика видят в специфической выразительности кино возможность нового катартического искусства, равного по силе воздействия древней трагедии. Критика «Октября» у обоих критиков коренится в отсутствии цельного повествовательного ритма, например когда «анти-динамические и анти-драматические» изображения Керенского соседствуют с «поражительным визуальным эффектом пулеметного огня с его быстрым темпом стаккато». <sup>118</sup> Восхвалив «высокий, чистый пафос» первых двух фильмов Эйзенштейна, Пиотровский критически отнесся к «Октябрю», так как «задача массовой социальной фильма» отодвигает «эмоциональную сторону», поглощает ее «диалектическим разворачиванием фактов», из-за чего фильм получился «трудным» и «недоходчивым». <sup>119</sup> Как и Бакши, Пиотровский видит не использованный потенциал для «исторической героики» в эмоционально сильных и острых



кадрах, не подчиненных единому плану и сценарию. В сущности, оба последователя Иванова считают сюжетность (или «эпос») ключом к возникновению катартического кино, достойного именоваться трагедией. Воздействие на зрителя может быть оказано лишь «наиболее эффективными средствами зрелищной выразительности», прежде всего сюжетом, вовлекающим зрителя в реальность, изображаемую на экране.<sup>120</sup> Пиотровский ратует за новое советское кино, отличающееся «эмоциональным захватом» и «<с>очетанием актуальности темы со всеоружием формальной завлекательности».<sup>121</sup> Не соглашаясь «с попытками провести под лозунгом повышения интересности наших картин элементы желтизны, сенсационности и опять-таки буржуазного подражательства», Пиотровский призывает не «игнорировать интересы зрителя и навязывать ему трудную, лишенную зрелищной увлекательности, отвлеченную форму, в представлении отдельных кино-теоретиков являющуюся панацеей революционного кино».<sup>122</sup>

Не случайно оба кино-теоретика приветствуют «Арсенал» Александра Довженко как удачное сочетание динамизма и статического символизма. В восторженной рецензии на «Арсенал» Довженко Бакши отметил «чисто кинематографическое использование ритма», который варьируется от полного затишья до бешеного движения.<sup>123</sup> Признавая, что «в «Арсенале» Довженко нет сквозной фабулы, нет интриги, объединяющей группу героев-одиночек, тем более нет признаков авантюристности», Пиотровский считает, что «символические фигуры» ставятся в «эмоциональные отношения», становясь «символическими действиями».<sup>124</sup> Он заключает, что «художественная сила режиссера в том и состоит, что он окружает эти символические действия эмоциональным подъемом, достигает в них огромного чисто драматического напряжения, завязывает на них узлы эмоциональных аттракционов». На языке А. Белого, это тот самый рассказ «о внутренней связи всяких безсвязностей», к которому стремились многие символисты.

В следующие годы Пиотровскому пришлось отказаться от многих частных формулировок и мнений, но основа его эстетики оставалась прочной. Так, возвращаясь в 1933 г. к обсуждению творчества Вагнера, Пиотровский отказывается от «классово-чуждых тенденций» ивановского восприятия Вагнера и подчеркивает «подлинно прогрессивные элементы» в его музыкальных драмах. Сочетание напряженного драматизма и богатой зрелищности создает «образное раскрытие очень сложного идейно-проблемного груза». Для звукового кино, по мнению Пиотровского, «пристальное изучение методологии музыкальной драмы Вагнера может оказаться чрезвычайно полезным».<sup>125</sup> В частности он выделяет его «музыкально-драматический метод», в котором музыка передает «глубокое подводное течение» действия. Наследие символизма видно в том, как Пиотровский про-

должает искать в кино возможности приобщить зрителей к стихийному потоку бытия. Однако он видит осуществление этой возможности не в оргиастическом слиянии вымышленного действия и реальных зрителей, а в расширении самых способностей видеть у зрителей.

Таким образом к влиянию Вяч. Иванова на кино-мысль можно отчасти отнести создание теории поэтического кино, как пластического и повествовательного искусства, которое действует на мир тем, что оно учит видеть. Знаменательно, что следующие упоминания имени Иванова в контексте советского кино встречаются лишь у позднейшего представителя «поэтического кино» А. А. Тарковского.<sup>126</sup>

*Приложение 1*

**Письма А. А. Бакши к Вяч. Иванову<sup>127</sup>**

<1>

1 Linthorpe Road  
Stamford Hill, N.

Лондон  
Янв. 16-го 1914

Милостивый Государь!

В качестве русского журналиста, сотрудничающего в английских периодических изданиях, я нахожу своей приятной обязанностью знакомить время от времени местное общество с произведениями русской литературы и искусства. Высоко ценя исключительные достоинства Ваших критических опытов, вошедших в сборник «По звездам», я настоящим позволяю себе обратиться к Вам с просьбой любезно разрешить мне перевод некоторых из них на английский язык. Я сейчас заканчиваю перевод статьи «О достоинстве женщины», который я желал бы опубликовать в первую очередь, — и был бы чрезвычайно обязан поэтому, если бы Вы могли сообщить мне Ваш ответ без особого промедления.

Пользуюсь также случаем выразить Вам свою глубокую признательность за те минуты искренней радости, какие доставило мне чтение Вашего сборника. По причинам личного свойства я, в своем духовном развитии, оставался в значительной степени в стороне от книг и книжных споров. Проблемы сознания развивались во мне медленно и изнутри, войдя вечным вкладом в мой душевный опыт. Мне приятно было поэтому убедиться, что те переживания, которые казались мне исключительно субъективными, оказались также близкими уму в общем совершенно другого склада, чем мой. Меня никогда не перестает поражать эта логика переживаний, развивающихся в людях самых различных темпераментов, в тот же круг идей, в ту же цепь антитез и элементов. В Ваших статьях так радуется меня

не совпадение взглядов, которого у меня нет — Вы поклоняетесь Дионису, а я Аполлону — всеобъемлющей и беспредельной сознательности, — а самый анализ и постановка проблем: в них я нашел много близкого мне и пережитого. За эту радость и прошу Вас принять мое спасибо.

Глубоко уважающий  
и всегда готовый к услугам Вашим  
Александр Бакши  
(Alex. Bakshy)

<2>

1 Linthorpe Road  
Stamford Hill, N.

Лондон. 17/3/14

Милостивый Государь,  
Вячеслав Иванович!

Примите мою искреннюю благодарность за разрешение переводить Ваши труды и за любезность, с какой Вы откликнулись на мое обращение к Вам — присылкой последних статей. Я давно собираюсь написать Вам, но откладывал в ожидании известий от редакции ежемесячника «Englishwoman»,<sup>128</sup> куда я представил перевод статьи «О достоинстве женщины». Дама — редактор сообщила мне, что она лично высказалась за помещение статьи, но что вопрос зависел от решения редакционного комитета. На днях, однако, я получил извещение, что редакция не сочла возможным поместить статью, найдя ее «above the heads of their readers». <sup>129</sup> Придется теперь поискать журналов с более понятливым кругом читателей. В случае принятия статьи я не замедлю прислать Вам корректуру для редакции перевода.

Решаюсь воспользоваться Вашим приглашением поделиться мыслями по занимающим меня вопросам. Делаю это охотно и даже с радостью, так как сильно ощущаю потребность высказаться; но с другой стороны, испытываю какую-то неловкость, как-бы некорректность по отношению к самому себе (последнее может быть Вас удивит) за обнажение своего внутреннего, духовного опыта и за известное профанирование его через сведение к словам и аргументам. Может быть и этого не следовало бы говорить, но такова уж одна из «антиномий» моего «я»: слишком общителен и слишком совестлив за свою общительность. О прошлых подобных случаях всегда вспоминаю с чувством некоторого стыда, уязвленной гордости, но не перестаю, тем не менее, повторять их ... Вот Вам еще один пример казнящегося Диониса!

Из ваших статей в сборнике «По звездам» наибольшее впечатление произвела на меня последняя: «Terror antiquus». <sup>130</sup> В ней и выяснение антитезы Аполлона и Диониса, и постановка антитезы микрокосма и макрокосма показались мне наиболее близкими к моим собственным переживаниям и опыту. Но я был несколько разочарован, прочтя присланную Вами статью «о существовании трагедии». <sup>131</sup> Не знаю, изменились ли Ваши взгляды, или я просто плохо понял Вас в обоих случаях, только кажется мне, что вторая

статья говорит нечто совершенно иное, чем первая. Впрочем, возможно, что кажущееся противоречие лишь вопрос слов, терминологии.

Мне может быть следовало бы начать с указания, что в «*realiora*», сущности и абсолют мистики я не верю: в опыте своем абсолютности я почерпнуть не мог, а рассудок мой отказывается признать ее. Тем не менее я глубоко сознаю и остро ощущаю большинство проблем, входящих в круг, так называемого, мистического опыта. Как объяснить этот личный факт, и другой более общий, — что одни и те же проблемы ставились человечеством на протяжении десятков тысячелетий и при самых изменчивых исторических обстановках — как объяснить это, я не знаю. Было бы просто согласиться с Вами и признать реальность этих открывающихся человеческому духу абсолютов. Но, как я уже заметил, для этого у меня нет достаточных оснований. Один ответ представляется мне в этой связи соблазнительным, хотя философски он может-быть покажется наивным. Не *априорны* ли человеческому духу такие антитезы, как единство и множество, микрокосм и макрокосм, «я» и «ты», мужское и женское? В теоретической философии я очень слаб и не берусь судить, была ли бы от признания такой априорности какая ли бы выгода. Но в своем опыте я нахожу какое-то странное ощущение их формальности. Как будто бы они происходили из самого мышления, духа, — как будто они совершенно идентичны с ним.

Чтобы закончить это вступление, еще два слова о христианстве. Мне оно чуждо — прежде всего вследствие моего воспитания (я — еврей), а затем вследствие сохранившейся еще у меня от Ницше враждебности к этике милосердия и любви. Правда, меня сближает с ним оправдание этики автономной личности, а, в качестве конкретной нормы, — святости человека, — но путь к этим нормам был у меня свой особый да и в них не вижу ничего специфически христианского.

А теперь обращаюсь к своим недоумениям.

Дело идет о том, как понимать субстанциальное сродство ряда антитез, одну из которых — Аполлона и Диониса — Вы избрали символом для всего ряда. Боясь оказаться повинным в схоластике, я все-таки попытаюсь представить, как я лично понимаю этот ряд парных начал.

I. Прерывность	Непрерывность
Дифференциальность	Индифференциальность
Атомизм	Монизм
Определенность	Неопределенность
Измеримость	Неизмеримость
Сознательное	Бессознательное
Личное	Безличное
Человеческое	Стихийное
Мужское	Женское
II. Оформленное	Неоформленное
Согласованное	Хаотическое
Аполлон	Дионис

Я различаю две группы парных начал. В первой группе — в одном ряду выражен принцип множественности, разобщенности, атомизма, в другом ряду — принцип единства, слитности, монизма. Во второй группе противоположность этих двух принципов выражена менее ясно. Здесь с одной стороны дано единство в множественности (форма, ритм, Аполлон), с другой стороны — множество в единстве (бесформенность, хаос, Дионис). Основным для меня в этой второй группе является — для первого ряда множественность, и для второго — единство, но никак не наоборот, ибо для единства в форме и ритме достаточно лишь согласованности *частей*, не теряющих нисколько своей индивидуальности, тогда как в множественности хаоса элементы и части представляются лишь миражем и видимостью изменяющегося но по существу неизменного и единого целого.

В Вашем анализе Вы пользуетесь обеими группами антитез, но недостаточно различаете их. То Вы сводите Аполлона и Диониса к противоположностям первой группы. То, основываясь на их несомненном сходстве и синтетичности их признаков, ограничиваетесь лишь второй группой, но зато (как в статье о сущности трагедии), переворачивая ее наизнанку. То же в Вашей характеристике мужского и женского. В сборнике «По звездам» — женщина — олицетворение безличного, безмерного и единого. В статье о трагедии она уже принцип делимости, множественности.

Я не помню, как Пифагор определил оба принципа. Но в подтверждение того, что я не совсем одинок в признании в женщине принципа единства, я позволю себе привести мнение Гордона Крега. В моих глазах Крег не только оригинальный реформатор театра, но и глубокий мыслитель. Вот что он говорит в своей книге о театре: «I think that movement can be divided into distinct parts, the movement of two and four, which is the square, the movement of one and three, which is the circle. There is ever that which is masculine in the square & ever that which is feminine in the circle». <sup>132</sup> Мое личное впечатление мужского и женского всегда было совершенно тождественным с Креговским, и мне казалось сначала, что и Ваше было таким же.

В другой раз я позволю себе высказаться, как я представляю себе приложение вышеприведенной схемы к проблемам театра. Сейчас, чтобы закончить это слишком растянувшееся письмо, я скажу лишь несколько слов о Дионисе и Аполлоне в искусстве. Мне чрезвычайно понравилось Ваше определение Аполлона как «визионарное переживание в памяти». <sup>133</sup> Ницше подчеркивает лишь визионарность, но включение памяти вводит в понятие все прошлое, всю культуру и все бытие. Но если это так, то не вводит ли оно также и всего Диониса? Он не покорён, но объят. Неограниченной же своей свободой он лишился еще когда только заключил мир с Аполлоном. Вместо вечного и непрерывного «ничто» он стал окутаться в бездну лишь в отдельные моменты, чтобы в остальное время болеть тоскою по ней и под сенью Аполлоновой трагедии... — ибо *искусство* трагедии — аполлинарно, а творит *себя* — какое же искусство?

Примите еще раз мою благодарность за внимание и любезность.

Всегда готовый к услугам

А. Бакши



Приложение 2

Письма А. А. Бакши к В. Э. Мейерхольду<sup>134</sup>

Лондон, Мая 1-го 1914 г.

Милостивый Государь Всеволод Эмилиевич!

В качестве журналиста, сотрудничающего в различных английских изданиях по вопросам русского искусства, я предполагаю знакомить английских читателей с Вашими взглядами на театр, его задачи и особенности вообще, и его развитие в России, в частности. В настоящий момент мне представляется возможность поместить перевод Вашей статьи «Балаган» в флорентийском журнале «The Mask» и я позволю себе поэтому обратиться к Вам с покорнейшей просьбой не отказать в любезном разрешении на опубликование этого перевода.<sup>135</sup>

Вместе с тем я счел бы себя также обязанным, если бы Вы были так добры сообщить мне, согласились ли бы Вы на издание английского перевода Вашей книги «О Театре». Подыскать издателя для книги такого рода, правда, нелегко, но я все-таки надеюсь, что, в случае Вашего согласия на перевод, мне удалось бы это устроить. Мне вряд ли приходится указывать на чрезвычайную желательность издания Вашей книги: не говоря уже об истории русского театра, о которой английская публика совершенно не знакома, Ваша книга покажет также всем интересующимся проблемами современного театра ту колоссальной важности пионерскую работу, какая велась и ведется в России под Вашим личным руководством. Это, конечно, чрезвычайно важно.

В ожидании Вашего скорого ответа, пребываю с совершенным уважением и готовый к услугам.

А. Бакши

Лондон, Мая 21-го 1914 г.

Милостивый государь Всеволод Эмильевич!

Спешу прежде всего поблагодарить Вас за любезное согласие на помещение перевода Вашей статьи в «The Mask». Полагаю, что он появится в одной из ближайших книжек журнала, возможно даже в этом месяце.

Что касается перевода Вашей книги, то, как только я подыщу для него издателя, я не премину представить на Ваше усмотрение подробные условия. В настоящий момент о последних говорить не приходится, так как прежде всего необходимо найти кого-нибудь, кто бы вообще согласился издать перевод такой книги. В Англии очень распространена система издания книг, рассчитанных на сравнительно узкий круг читателей, за счет самого автора. О таком способе издания в данном случае ни для меня, ни для Вас, конечно, не может быть и речи. В этом однако вся трудность по приисканию подходящего издателя.

Ваше предложение сообщать для хроники Вашего журнала сведения о новейших течениях в английском театре с удовольствием принимаю.<sup>136</sup> О школе G. Craig» а я навожу сейчас справки в редакции «The Mask», и как только соберу достаточно информации, не премину прислать Вам статейку.

Я однако не имею удовольствия быть знакомым с Вашим журналом, и был бы поэтому очень Вам признателен, если бы Вы могли прислать мне несколько последних номеров.

Если Вас вообще интересуют наиболее крупные события из жизни английского театра, то я охотно готов посылать Вам корреспонденции. Крупное событие нынешнего сезона, имеющее непосредственное отношение к России, это гастроли русской оперы и балета. Может быть Вы желали бы иметь заметку и об этом?

Готовый к услугам  
и искренне уважающий Вас

А. Бакши

Большая Московская Гостиница  
Пл. Революции  
14-го Мая 1925

Многоуважаемый Всеволод Эмильевич!

Приехав недавно в Москву и собираясь вскоре обратно в Лондон, был бы очень рад встретиться с Вами и побеседовать о разных театральные делах. Издалека я не переставал следить за Вашей работой и неоднократно писал о ней в английской и американской печати.

Пользуюсь случаем преподнести Вам две свои книги, которые, надеюсь, Вы не откажетесь принять.

С искренним уважением  
Ваш Александр Анисимович Бакши

