



Кино против авангардизма? Об онтологичности художественного языка

А.К. Якимович

доктор искусствоведения

В начале XX века происходят две революции в мире искусств: появление авангарда и рождение киноискусства. Авангард в живописи, архитектуре, литературе завершает процесс «онтологизации» художественного производства и ставит окончательный акцент в этом макроисторическом развитии. Новорожденное искусство кино, имея иные идейные задачи, как бы замещает через «человеческое изменение» функции, отменяемые в искусстве авангарда, и предлагает зрителю развлечение, поучение, эмоциональные разрядки. В статье рассматриваются процессы стихийной онтологизации, воспроизведение социально-инструментальным киновысказыванием того онтологического нарратива, который разворачивается в 1910-е годы в новом авангардном искусстве. Анализируются также художественные средства и методы раннего кинематографа, во многом превосходящие авангардные средства выражения в других видах искусства.

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

онтологический поворот, авангард, ранний кинематограф, идеология, визуальный язык

Две революции в мире искусств

К началу XX века в искусствах начинается нечто необычное и до сих пор не описанное. В это время разворачиваются два процесса в области художественной культуры, происходят две параллельные революции. Одна — революция авангарда в изобразительных искусствах, архитектуре, литературе, от Пикассо до Маяковского, от Кандинского до молодого Джойса, от экспрессионизма до сюрреализма. Это революция номер один. Историки искусства усердно исследуют эту проблематику. Параллельно происходит другое событие, гораздо более грандиозное, — рождение и первые стадии развития нового, невиданного искусства кино. Оно возникало как искусство массовое, развлечение для улиц и площадей. В нем — воплощение популизма. Но язык кино с самого начала отличался дерзостью и революционностью в

¹ Напомним некоторые особо значимые имена этой библиотечки: Д. Бордвелл, К. Разлогов, З. Кракауэр, Л. Деллюк, М. Ямпольский, П. Кузнецов, С. Филиппов. Имеются блестящие и полезные в научном деле такие публицисты-популяризаторы, как Ж. Садуть и П. Акройд. — *Прим. авт.*

освоении пространства, времени, психологии, философских иносказаний и прочего. Историки кино исследовали этот процесс многократно, к теме обращались американские и французские исследователи, итальянцы и русские ученые¹. Но общий контекст культуры при этом, как правило, не рассматривался.

Возникает вопрос, не исследовавшийся ни академическими историками искусства XX века, ни специалистами-киноведами. Рождение авангарда в искусствах начала прошлого века и рождение искусства кино происходит одновременно и параллельно. Как же не спросить о возможных связях и соотношениях между авангардизмом и искусством кино? Вопрос почти риторический. Ответ же — обидный. До сих пор постановка такого вопроса отсутствует в области гуманитарных наук.

Между языком и посланием раннего кино чувствуется, тем не менее, многозначительная разница. Кино рассказывает поповские истории, показывает забавные трюки и финты, мелодрамы со слезой и приключения с головокружительными погонями, драками и перестрелками. Оно обращается к самому простодушному и неразвитому восприятию, но притом имеет огромные ресурсы и перспективы в плане *изобразительного языка*. Кино с самого начала вырабатывает свой язык изображения, язык передачи смыслов, который затем будет использоваться самым изощренным артхаусным киноискусством середины и второй половины XX века. Оно освоит небывалые способы и уровни подачи смыслов, но до поры до времени трудно догадаться, каким станет искусство кино позднее².

Новорожденное кино забавляет зрителя на самый простецкий лад. Оно поучает доброму и прекрасному так, как поучают в провинциальной гимназии. И потрафляет массовому вкусу во всех отношениях. Однако из этого популистского «котла» возникают большие шедевры киноискусства. Как такое могло произойти? Или в самом деле «из сора растут цветы», а из дешевых побрякушек образуются настоящие драгоценности? И все же, как бы ни было, новорожденное искусство экрана — не самый простой предмет для понимания. Если его задачи простодушны и прозрачно демонстративны (обслуживать вкусы масс, пособлять власть имущим в насаждении идеологических установок), то средства и инструментарий (язык кино) с самого начала динамичны, гибки, неудержимы. Новаторский киноязык способен вырастать далеко за пределы той задачи, которая в молодом кино была очевидна.

Перед лицом идеологических неистовств

Вот они стоят рядом: откровенно вызывающее и остро экспериментальное искусство авангарда в живописи и литературе, в

² Ямпольский М. Видимый мир. М., 1993. С. 42.

театре и музыке, в архитектуре и дизайне. И — забавное развлечение, проекция движущихся изображений с пленки на экран, со своими простодушными посланиями, дешевой пропагандой, клоунадами и слезоточивыми мелодрамами. Авангард, как известно, вовсе не всегда подрывает основы или бросает вызов обывателю, он может быть и дружелюбным, мягким и терапевтическим, социально полезным. Но все-таки он подразумевает для своего развития определенные культурные предпосылки.

Живопись и музыка, литература и архитектура существовали тысячелетиями, имели богатейшую историю, огромный опыт, крупнейшие достижения. Бросить вызов этому древнему и могучему гиганту — дело великое, дерзкое и опасное. Авангард есть итог деятельности непугливых людей и дерзновенных талантов,

от Пабло Пикассо до Андре Бретона, от Василия Кандинского до Казимира Малевича, от П. Беренса до Ле Корбюзье и Ф.Л. Райта. Кино же рождается как занятый аттракцион, сентиментальное утешение для наивных душ и прямолинейное насаждение идеологий. Оно как будто никому не угрожает и никакие основы общества не подрывает. Публика хохочет или роняет слезу, преисполняется патриотических чувствований или испытывает классовое возмущение, революционный подъем. Искусство от лица масс и на потребу масс — вот что такое кино. Догадаться о возможностях и перспективах экранных технологий в то время было трудно. Почему же мы до сих пор почти не обращаем внимания на то, что два процесса (*рождение авангарда и рождение кино*) происхо-



П. Пикассо.
Портрет Амбруаза
Воллара, 1910.
Москва, ГМИИ

дят синхронно и как бы дополняют друг друга? Почему думаем, что они заняты разными задачами в своих сферах действия и не имеют отношения друг к другу?

Авангард в живописи и литературе подрос, осмелел и уже начал ломиться в дверь в начале XX века. В конце XIX века великая литература наличествует в России, она растет во Франции (от Бодлера и Флобера до Мопассана и Золя), возникает в США в лице Германа Мелвилла и Марка Твена. Литература германского ареала дорастает до Гофмансталя, Рильке, Томаса Манна, труды мыслителя Ницше тоже известны. Британия дарит миру Оскара Уайльда. Не будем продолжать этот перечень. Не названные

имена еще более многочисленны, нежели названные. В целом итоги литературного развития более чем внушительны.

В области живописи наблюдается идеологическое творчество национальной сознательности (в России, Северной Европе, США) и расцвет новых течений, прежде всего во Франции. Это течения первопроходческие, от импрессионизма до Сезанна и Ван Гога. И эта художественно значимая продукция разных искусств вопиет о том, что художнику надо поворачивать на иные рельсы. Прежние языки искусства мало подходят новым содержаниям, которые рвутся наружу и заявляют о себе в книгах и картинах. Эти содержания — отказные. О чем речь?

Западный мир и Россия (в меньшей степени) пережили исторические времена больших разочарований. Имели место тяжкие исторические фрустрации — несколько революционных подъемов, ряд попыток модернизации и реформирования, включая попытки избавления от архаичных моделей власти и идеологии. Эти попытки привели к тяжким итогам, и даже — в успешных случаях — порождали разочарование. Предельной остроты эти разочарования достигли во Франции, они отзывались в Германии и Италии, были микшированы и смяты в России, но к концу XIX века и русские художники и другие деятели искусств ощутили *острую художественную недостаточность*. В целом искусство и литература осознают то, что нельзя делать художественное дело по-прежнему. В каком смысле нельзя?

Стало ясно, что искусство не может опираться на идеологии и социальные ценности. Надо напомнить, что после исторических событий раннего Нового времени, особенно Великой французской революции, культурная Европа оказалась в состоянии идеологического перепроизводства. Назовем это состояние *«идеологическим неистовством»*. Неистовство справа и неистовство слева, это неистовство Каткова и Леонтьева (а потом Столыпина), с одной стороны, неистовство Чернышевского и Писарева, и Михайловского, с другой. Это неистовство харизматичного Бисмарка, яростного Бланки, державный напор викторианского консерватизма в Англии, неистовство карбонариев в революционной Италии. В итоге наружу выплеснулась бурная энергия миростроения. Идеологии пошли в генеральное наступление, которое продолжится и в XX веке. В нем налицо полный спектр идеологий, от архаики до революционных проектов. Как известно, идеологии так увлекаются проектами улучшения и спасения мира, что могут разрушать страны, империи и целые континенты. Россия убедилась в этом свойстве идеологий после 1917 года, хотя доказательства имелись и ранее, но миллионы людей поверили в то, что советские комму-

нисты строят новый мир справедливости и гармонии (тогда как конструировалось нечто совершенно иное). Германия также сервезнейшим образом пострадала от идеологического помрачения.

В свою очередь искусство XIX века, от русского классического романа до французского импрессионизма, делало титанические попытки избежать идеологического урагана, революционных движений, сталкивающихся с архаическими патриархальными властями, а иногда и властями новыми, демократически-коррупционными. Притом, это происходит в атмосфере идеологического умопомрачения, когда, с одной стороны, бснуетса имперский дух и культ Трона и Алтаря, с другой — кипит наш разум возмущенный, а рыночная демократия мягко стелет, чтобы было жестко спать. Известно, что русская литература, от Гончарова до Толстого и Чехова, изобретала свои способы (темы, сюжеты, персонажные конструкции, исторические схемы, повествовательные ходы), дабы сказать, что творческому человеку не по пути с идеями и ценностями тогдашнего общества, ибо устои несостоятельны. Отсюда — толстовские техники остраненного наблюдения социума. Отсюда — чеховская философия невовлеченности. (Флобер, Чехов и некоторые другие мастера слова открыли принцип новой атараксии, если вспомнить этот термин античной мысли.) И отсюда интерес к документу без страстей и оценок в искусстве (например, путевые картины Верещагина или дневники путешественников, вплоть до Миклухо-Маклая). Отсюда — и прорывы к материи, к онтологии в лучших картинах Репина и Сурикова. Идейный замысел этих картин — как устроена Россия и как надо понимать, улучшать жизнь в России. А результат работы кистью — *онтологический прорыв* и ощущение бытия вещей и субстанций³. Репин великолепно понимал и ощущал солнечный свет и жаркий воздух лета. Суриков — гениальный мастер «русского снега», этой национальной субстанции великих равнин от Балтики до Тихого океана.

На Западе же происходит импрессионистический поход за солнцем, поход к свету и воздуху. Импрессионизм — это триумф зрения, отключенного от истории, от социальности, от политической проблематики, от идеологии. Таковы Ренуар, Клод Моне, Писсарро, другие. У Шекспира сказано: *чума на оба ваши дома*. Ведущие художники Запада, от импрессионистов до Сезанна, уже определенно и отчетливо, и даже вполне сознательно (как Эдгар Дега) отворачиваются от двудомной идеологии своего времени. Официальная государственность вызывает отвращение, революционная пропаганда не лучше. Как скажет позднее Александр Блок в своих набросках к поэме «Возмездие»:

³ Якимович А. Искусство непослушания. Вольные беседы о свободе творчества. СПб: Дмитрий Буланин, 2011. С. 263.

*То нигилист в косоворотке
Придет и нагло спросит водки,
Чтоб возмутить семьи покой
(в том видя долг гражданский свой).*

Портрет революционера, как видим, совсем не благосклонный. Благонамеренные подданные в тех же набросках Блока выглядят не менее отталкивающе. Революционные силы так же тупы и агрессивны, так же бездарно властолюбивы, как и носители мундиров, ряс и фраков.

Художники первыми отвернулись от политики. Иначе и быть не могло, особенно во Франции. Там история XIX века шла как бы по одному трафарету. Несколько раз в течение одного столетия повторялся один и тот же сюжет. Начинается процесс обновления и возникают надежды, усилия, стремления, напор и общественные движения. В результате опять и опять получается нечто неприглядное — либо очередной диктатор, либо очередной парламент жуликов и воров, очередная республика, от которой человеку приличному хочется отвернуться. В искусстве импрессионистов, Сезанна и даже такого восторженно идейного художника, как Ван Гог, наблюдается *отчуждение от цивилизационных ценностей*. Получается тот самый эффект, который



В. Ван Гог.
Звездная ночь,
1889. Нью-Йорк.
Музей современного
искусства

обычно наблюдается в периоды исторических фрустраций. Вместе с политической риторикой художник ставит под сомнение дискурс морали, истины, нормативы в целом и запреты социума. О несчастьях народа, светлом будущем, вечных ценностях и всяческих скрепах люди искусства теперь знать не желают. У них свои вечные ценности. Солнечный свет и

вольный океан воздуха. Геологические силы и первобытные планетарные энергии, которые лепят и горы, и горшки, и яблоки на столе, и человеческие фигуры. Живое тело мира, бурные воды и величавые облака. Вещи и стихии, как они есть. Факты бытия — вот что достоверно. Стремления, убеждения и мечтания обманчивы. Это всё то, что мы и видим у художников в конце XIX века.

Называет то, что Валерий Прокофьев называл «Второй Первобытностью», — декларация недоверия к итогам цивилизации, к нормам и понятиям общества и декларация доверия к жизни

⁴ Прокофьев В.Н.
Об искусстве
и искусствознании.
Статьи разных лет.
М.: Советский художе-
стик (серия «Библиоте-
ка искусствознания»),
1985. 304 с.

природных стихий и законам вещей⁴. Предмет и вещь, субстанция и энергия — вот что ставится на повестку дня, ибо другие истины и ценности идеологические обанкротились. Искусство не может работать с идеологией. Искусство теперь с неизбежностью пойдет в ту сторону, где мы позднее найдем авангардистов (Пикассо и Аполлинера, Маяковского и Маринетти, Кандинского, прочих «молодых дикарей»). Они хотят заниматься онтологией. Это не означает, что они полностью отказались от идеологии. От нее не откажешься. Но отношения с идеологиями, особенно революционными и радикальными, теперь будут выстраиваться на новый лад, притом очень своеобразно и драматично. Парадоксы, иногда трагикомические, а иной раз и трагические, настаивают великих мастеров нового искусства, новой литературы и нового кино. Культурному человеку уже не отвертеться и от проблемы новых языков новых искусств, от искусства кино в первую очередь. В том и смысл двойной революции XX века: рождается авангард в живописи и литературе, и рождаются новые виды визуальных искусств. Прежде всего, *появляется кино. И оно решительно противостоит авангардизму в изобразительном искусстве.*

Первая революция в искусстве, то есть авангардная революция, с самого начала показала различие подходов и методов. Как минимум, налицо две версии отказа от общепринятого: жесткий



Анри Матисс. Танец,
1910. Государственный
Эрмитаж

и воинственный вариант Пикассо, то есть прежде всего кубизм, а рядом — мягкий и лиричный, певучий и дружелюбный авангард Матисса. И эти двое идут по жизни параллельно и рядом, но ревниво следят друг за другом. Один будет разрабатывать жесткую пластику вызова и агрессии, ироническую имитационность и аналитическое «вскрытие полостей». Второй — работать с мягкой пластикой певучих линий и музыкальных ритмов, тонов и оттенков. Так разворачивается *первая революция — революция авангарда в живописи.* Она сразу размежевывается внутри себя и движется по двум руслам: это антропологически жесткий (недружелюбный) авангард, с одной стороны, и авангард антропологически мягкий (дружелюбный и «приветливый»), с другой стороны.

Вторая революция развивается иначе. Искусство кино по-прежнему является как массовое зрелище для улицы. Это не авангард. Авангард в живописи и литературе — демонстративное *одищание для посвященных*, элитарное занятие. Это изощренное впадение в дикарство. Кино же 1910–1920-х годов — это совсем другое, именно развлечение и поучение для толпы. Это не изысканный эксперимент по деструкции ценностей, а развлечение балаганного типа, поучение дешевого уровня, популярная проповедь. В целом популизм чистой воды. Интеллектуалы долгое время смотрят с насмешкой и презрением на то, что происходит в «никель-одеонах», этих прибежищах дешевого вкуса и занятой пошлости. И только особо умные и тонкие деятели искусства догадываются, что в этом балагане на экране зарождается нечто значимое, возникают перспективы нового художественного языка. Показателен факт, что об искусстве кино пишут не только профессионалы, представители киномира, как Д. Гриффит или С. Эйзенштейн, но и литераторы — Гофмансталь, Томас Манн, Осип Мандельштам.

В 1913 году написано стихотворение Мандельштама «Кинематограф»:

*Кинематограф. Три скамейки.
Сентиментальная горячка.
Аристократка и богачка
В сетях соперницы-злодейки.*

Вот уж, казалось бы, посмеялся, так посмеялся. Но если внимательно вчитаться в текст и, что важно, продекламировать его вслух, мы заметим, что автор пишет о киноискусстве примерно так, как люди говорят о своем отрочестве и о своей молодости — иронично и насмешливо, но с теплотой. Дескать, дурак я был, а ведь хорошо было, когда мы были молодыми.

Расхождение задач и средств. Первые шаги киноискусства

В известном смысле уже раннее кино берет на себя функции, от которых отказываются литература и живопись: сконструировать большую форму, масштабное повествование с моралью и поучением — во что верить, как жить, как вести и чего не делать. Большая литература и элитарная живопись в конце XIX века и в XX веке как раз отказываются от идеологичности и переходят к работе с веществами, материями, субстанциями, энергиями природного мира. Никаких поучений, никакой морали, никаких идей старой цивилизации авангардисты не приемлют. В том и заключается большая идея авангарда, основанная на том, что идеи врут, мораль подменили, цивилизация заблудилась.

И тут — кино с моралью, поучением, самыми яркими и действенными приемами. А мы знаем, что кино действует на людей сильнее, чем все прочие искусства, ибо с камерой, оптикой, мизансценой и монтажом можно проделывать такое, чего никакие другие визуальные искусства никогда не смогут. Возможен такой сверхкрупный план, какой трудно представить. Можно и таракана увели-



Мюзидора в роли вампириши, 1915. Кадр из фильма

чить до размеров коня или превратить смазливое личико посредственной актрисы в поразительную маску глубоких смыслов. Можно переходить от плана к плану, делать массовые сцены, которые и в самом большом театре не организуешь. И монтаж тоже в руках, а он делает чудеса. Ретроспекция позволяет мастерам кино вольно странствовать во времени, а монтаж перемещает их в пространстве. И все эти эффектив-

ные и гипнотические приемы можно направить на идейные задачи и учить людей, как жить и что делать, и чего делать не следует.

Что же происходит? Неужто старые искусства отказались от идеологической функции в ходе своего протоавангардного и авангардного превращения? Неужто новое искусство кино берет на свои плечи идейные, поучительные, пропагандистские задачи и теперь разумное, доброе, вечное (в том или ином смысле) будет приходить к людям с экрана? В каком-то смысле именно так и случилось, но с существенной оговоркой, которая решительно меняет ситуацию. С самых первых шагов кино обнаруживает способность говорить не только то, что оно хочет сказать (по замыслу создателей), но и нечто большее, даже совершенно не похожее на те смыслы, которые подразумевались режиссерами, актерами, операторами. Вот несколько доказательств и примеров.

Считается, что первый образец масштабной исторической мелодрамы с идеологической подкладкой — это итальянский фильм «Кабирия» (1914). Вообще-то он не был самым первым. Итальянские кинематографисты к этому времени уже поняли, что их золотая жила — это античность в убогомрачительных декорациях, с толпами статистов, драматическими и поразительными сюжетами. С 1908 года, с момента создания итальянской государственной кинокомпании, снимаются фильмы «Падение Трои» (1911),

«Гибель Помпеи», другие киноленты на античные сюжеты. Притягательность античного сюжета была еще и в том, что понимать такие сюжеты было сравнительно легко в связи с распространенностью гуманитарного образования в европейском ареале. Гимназисты и студенты, клерки и домохозяйки, поручики и модистки хотя бы приблизительно знали, кто такие Посейдон и Ахиллес, где находятся Рим и Карфаген, и как убили Цезаря.

Кино — дорогостоящее производство, и важно найти финансирование. У живописцев или поэтов такой проблемы не было. (Будем различать жизненный минимум, необходимый, например, Ван Гогу, и гигантские средства для постановки кинофильма.) Постановщики итальянских античных квазиисторических фильмов умели решать эту проблему. Средства давали государственные источники и частный бизнес, желающий получить за свои деньги надежный продукт без фокусов и отклонений.

«Кабирия» 1914 года — это многочасовой, сверхполнометражный фильм, включающий упомянутые эффекты, массовые сцены и мелодраматические страсти. Фильм был снят маститым режиссером Джованни Пастроне по сценарию именитого писателя и деятеля культуры Габриэле д'Аннунцио. Государство и корпорации Италии дали немало денег на его съемку. Никакой театр, другие проекты того времени таких денег не имели. Можно было строить упомянутые лестницы, портики, ставить колонны, устраивать массовые процессии, наряжать толпы людей в костюмы и доспехи приблизительно античного типа, можно было пустить немалые суммы на самые фантастические декорации и костюмы. Когда просматриваешь эту ленту, неизбежно возникает мысль, что создатели фильма все время хотели переступить черту здравого смысла. Чтобы не было никакой сдержанности. Чтобы было побогаче, погромче, динамичнее, пафоснее... Если нежность, то до чрезмерности. Если ярость, то всё в ключья. Если мистика и эзотерика, то чтобы мороз по коже... Конечно, иронизировать над этим старым фильмом легко, но нелегко смотреть это произведение на экране. Его избыточность художественно-изобразительных деталей начисто подавляет игру актеров и до крайности утомляет зрителей. Трудно уследить за тем, о чем на экране заботятся, для чего суетятся, кого кто любит, кто кому козни строит. Заложена в фильме и пропагандистская программа. Италия к 1914 году уже разрабатывала идеологию восстановления Великой империи, раздавались призывы воскресить память о прошлом величии, о бессмертных идеалах Рима, унаследованных гордыми итальянскими патриотами. Фильм «Кабирия» как раз и посвящен Пуническим войнам,



Габриэле д'Аннунцио.
Фотопортрет

то есть соперничеству Рима и Карфагена в III веке до нашей эры, откуда и возникла позднее Римская империя на пространстве Средиземноморья. Этот фильм не просто история про судьбы, страдания и подвиги неких выдуманных персонажей. Это история о том, как Рим начинал строить мировую империю, судьбоносный вопрос для новой Италии.

В остальном же послание фильма весьма моралистическое, в нем усердно пропагандируются высокие человеческие ценности (ценности для воскресной школы) вкупе с политической пропагандой. Иначе говоря, кино в лице итальянского фильма-проекта берет на себя ту функцию, которая в тогдашнем новом искусстве авангарда отброшена начисто. Живопись и литература нового типа, связанные с авангардом, отрицают политическую пропаганду и моралистику. Официальная живопись и литература в это время совершенно бессильны и разложились до предела. И вдруг такой подарок — кино с его магическими и гипнотическими средствами, и это кино работает на политическую доктрину и на проповедь моральных ценностей⁵.

Можно ли считать, что кино стало работать как инструмент культуры, направленный против авангарда? Формально так оно и есть. Но если посмотреть фильм внимательно, осмыслить то, что происходит на экране, выводы будут иные. Дело в том, что избыточность и неистовость итальянского фильма 1914 года, неудержимая стремительность действия, ощущение бурного потока событий в целом и постоянной чрезмерности во всем — в страстях и добродетелях, в пороках и безобразиях, в патриотизме и обжорстве — превращают эту простодушную мораль в свою противоположность. Работают прежде всего редкостно тяжелые по восприятию и плотно спрессованные кадры. В кадрах «Кабирии» множество всего увесистого, динамичного, энергичного: толпы жестикулируют, буйствуют и безумствуют; в кадре обязательно торчат то колонны, то скалы или еще что-нибудь; нет ни одного кадра с морским простором или привольным берегом, хотя действие порой происходит в море и на морских берегах. В кадре всегда тесно, всегда что-то маячит, меняется, двигается...

⁵ Лурсель Ж. Авторская энциклопедия фильмов. Т. 1. СПб; Москва. 2009. С. 239.

Смотреть на эти «тесные» кадры и энергичные события четыре часа подряд довольно трудно, но смысл в этом есть, и он весьма выразительный. Перед нами такой бурный поток материи и энергии, в котором пропадает и отдельный герой (все персонажи превращаются в статистов), и событие, и моральная оценка. Перед лицом этой неистовой и избыточной действительности все другие аспекты смысла стираются. Мы присутствуем при неумолимом беге сверхличных сил и нечеловеческих масштабов, мы в водовороте неконтролируемых событий, моментов, страстей, интересов и прочего. И в этом водовороте, как в черной дыре, исчезают и обесцениваются человеческие чувства, государственные резоны, политические проблемы, обычаи и религии, остаются только буйство стихий. Вселенная неистовствует, а армии и массы людей, религии и пышные ритуалы бурлят и кипят в этом вселенском котле. Можно сказать, что художники (прежде всего, режиссер Пастроне и его команда) этого не хотели. Но неужели они сказали о главном нечаянно или непреднамеренно? Так бывает в разных искусствах сплошь и рядом. Художник хотел высказать об одном, а оказалось о другом.

Фильм Пастроне сделан взмахом. Его создатели буквально купаются в панорамах городов, упиваются зрелищем масс людей, которые обретаются среди лестниц, колонн и портиков. Это



Кабирия. Кадр из фильма 1914 года

странствия по пустыням и морям, битвы, извержения вулканов, корабли, это бег камеры вперед и назад, повороты на одном месте... В водовороте вещей уже неважно, кто хороший и кто плохой, кто любит и кто не любит, кто защищает свою страну, а кому хочется чего-то иного. Так и возникает впервые в истории кино и даже, вероятно, впервые в истории искусств этот странный эффект. Назовем его *«эффeкт медвежьей услуги»*.

Создатели кино стараются изо всех сил в плане политической пропаганды и моральной проповеди. А избыточность киноязыка не то чтобы обесценивает этот идеологический пафос, но скорее превращает его в абсурдное деяние. И уже неважно, кто патриций и кто плебей, кто подлец и кто благородный герой. Кто за римлян и кто за карфагенян... Какая разница? Перед нами вселенская

буря, пожары и ураганы, бездны разверзаются, массы народа бурлят и сражаются, и творятся такие дела, что эта энергетика миротворения и апокалипсиса (в одном флаконе) перевешивает все политические и моральные соображения. После четырех часов потрясений на экране остается лишь ощущение всеобщей эсхатологии вещей. Мир перетряхивается и пересоздается в муках и восторгах. Вот что важно, вот о чем кино — о вселенских пертурбациях бытия, а политика и мораль — это мелочь, сбоку припека.

Мы живем в опасном, бурном, восхитительном и жутком мире. Какая империя какую другую империю разгромила две тысячи лет назад, не особенно интересно. В нашей жизни случилось так, что мы стали смотреть с этой точки зрения и другие фильмы про исторические события. Фильм Сергея Эйзенштейна про Россию эпохи Ивана Грозного, например. Вот так можно языком экрана обесценить задачу пропаганды, которая была поставлена, и ее лихо уничтожили самой пластикой кадра и динамикой событий. Прекрасные итальянские мастера кино Пастроне и д'Аннунцио, разумеется, вовсе не хотели обесценить большие политические идеи. Киноязык проявил самостоятельность.

Америка ищет себя

В 1915 году возникла в истории кино вторая знаменитая лента. Через год после «Кабирии» появился фильм «Рождение нации» американца Дэвида Гриффита. В одном и другом фильме были заявлены «большие идеи», но в обоих случаях киноязык вырвался на простор, превратился в поток, в водоворот, в пьянящий напиток и магический кристалл. И в этом потоке образов что-то случилось с пропагандистскими задачами. *Кинофильм делался ради больших идей, но на первый план вышел не мир идей, а мир жизни, неустовое коловращение материи и буйство бытия.*

Идеологическая начинка в фильме Гриффита связана с тем, что США как государство и общество в это время пребывали в ситуации тревожного выбора. В Европе уже разразилась Первая мировая война. В Америке шли споры о том, как быть, вмешаться или отстраниться. Официальная позиция правительства Вудро Вильсона сводилась к нейтралитету. Этот нейтралитет был несколько несимметричным, поскольку Германия и ее кайзер вызывали отчетливую неприязнь. (Антанта была милее сердцам американцев, точнее, политического класса США.) Но до поры до времени большинство элит и творческой интеллигенции разделяло точку зрения, что Америка есть особый мир, и американцы — особая нация, что это не ответвление Европы, а отдельная единица со своей историей и национальной спецификой. Американская

сущность такова, что в европейских коллизиях американцам не надо участвовать.

У американцев есть своя исконная проблема внутреннего напряжения — проблема единства и противоположности Севера и Юга, и в этой связи — острая и болезненная проблема чернокожего населения. С этим надо разбираться в первую очередь, а не думать о европейских делах. В трудной борьбе выковывается сложное и плодотворное единство модернизированного индустриального Севера и благодатного патриархального Юга. Так и происходит «рождение нации».



«Рождение нации».
Реж. Д. Гриффит,
1915. Кадр из фильма

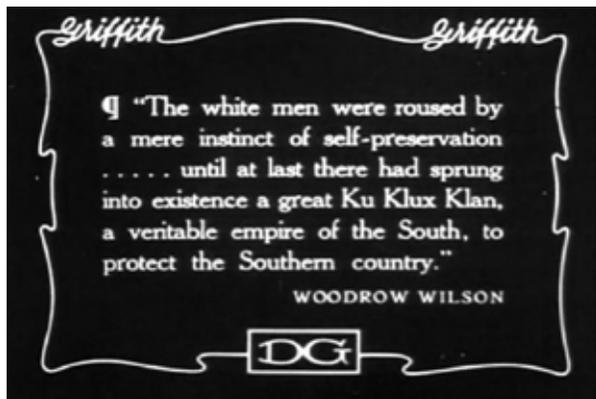
Такова, вкратце, американская идея. Но тут надо оговориться, американская идеологичность — дело особое. Гриффит был патриотом южного образца, одного поля с президентом Вудро Вильсоном, отличавшегося речами о том, как надо держать чернокожее население

в «ежовых рукавицах». И Гриффит не забыл поместить соответствующую цитату в своем фильме. Сергей Эйзенштейн не ошибся, когда выразил мнение, что фильм Гриффита — это «целлулоидный памятник» американскому расизму. Но если пересмотреть фильм американского мастера повнимательнее, приходит понимание, что Эйзенштейн был и прав, и неправ одновременно.

В американском массовом сознании присутствует вера в то, что простой честный американец всегда в итоге победит. Он в одиночку выйдет против злых сил, от местных бандитов до космических врагов и террористов, и спасет Америку, спасет остальной мир. Такого рода конструкции массового сознания — даже не идеология в европейском смысле, это скорее политический и социальный фольклор. То есть наивный нарратив в виде сказки о простом и настоящем американце. В этом, проще говоря, и заключается отличие американской пропаганды и принципа «американизма» от европейских идеологий. Европейские идеологии типа коммунизма или фашизма более хитроумны. Нам это может показаться странным утверждением: мы же знаем, или нам кажется, что знаем, насколько одноклеточны и примитивны те и другие. И тем не менее в коммунистических и фашизоидных учениях есть квазинаучная

аргументация, есть формулы марксистской политэкономии или формулы квазинаучного национализма (особенно в Германии). Европейские идеологии любят наряжать себя в книжную премудрость. Американизм же в его простодушном варианте — своего рода народная легенда о простом хорошем парне, который наведет порядок у себя дома и поможет всему миру осясчастливиться

свободой. И никаких научных аргументаций тут быть не может. Простой американский парень над книгами не корпит, академических степеней не имеет. Священное Писание он читал, скорее всего, в детстве, но вряд ли многое запомнил. Он не говорит цитатами из философов. Он знает простые истины, знакомые и фермерам Техаса, и охот-



«Рождение нации». Цитата из похвального слова президента Вильсона в адрес Ку-Клукс-Клана

никам Аляски. У него открытое честное лицо, крепкий «честный» кулак и — хороший «честный» револьвер.

Дэвид Гриффит, отпрыск южного рода и образованный человек, разделял идею американизма в ее простодушном фольклорном варианте. По личным качествам Гриффит похож на героев Марка Твена — бессмертного Тома Сойера, великолепного Гека Финна. Он с восторгом запечатлевал именно такую американскую породу на экране. Вокруг американского бытового фольклора и завязывается американская трагедия в фильме Гриффита. Его трагедия имеет две части. Первая — это трагедия гражданской войны. Живут хорошие американцы на Юге и на Севере, они дружат, веселятся, они у себя дома, им хорошо в этом мире простых американских понятий и отношений. И вдруг приходит беда: непонятно почему разгорается гражданская война, разворачивается безумная эпопея бессмысленных жестокостей. Режиссер старается придерживаться документальных фактов американской гражданской войны, и речь идет о стычках, наступлениях и отступлениях, о боях и осадах, которые реально имели место в истории. Но эта панорама в целом выглядит как бессмысленная бойня, и эта цепь крупных и общих планов в конце концов смущает.

Мотивы сражающихся армий на самом деле непонятны. Непонятно ради чего хорошие парни, настоящие американцы убивают друг друга. Гриффит сделал это специально. Причин вой-

ны не видно потому, что реальных причин и не было. В фильме война северян и южан — какая-то общая ошибка, случайность, нелепость. Помрачение накатило на всех или почти на всех. В том и причина. И если уж говорить об идеях и убеждениях этой истории, то они туг, как дважды два. Мы все у себя дома, наша страна — вольная Америка, а мы — ее дети. Случилась нелепость и ошибка, то есть гражданская война, и надо возвращаться к правильной жизни в общем американском доме. В доме, где есть Север и есть Юг, и различия между ними очевидны. Дом наш един и целостен. Но беда в том, что вернуться в состояние исходной гармонии не удастся. Этому посвящена вторая часть огромного фильма. Война закончена, а беда все еще тут. Насилие вышло наружу. Война перешла в озверение и жестокость без причин и границ. Подлые пропагандисты провоцируют черное население на бунт. По ходу дела мы наблюдаем три параллельные линии этого ада. В трех точках бесчинствуют черные бандиты. И мы переключаемся от одной точки ада к другой. Наконец, приходит спасение — тот самый Ку-Клукс-Клан, о котором уважительно говорили политики начала XX века, а позднее с яростью кричала левая печать и прогрессивная общественность Америки.

В конце фильма Гриффит показывает, разумеется, не реальную историю расового конфликта, а еще один вариант большой американской легенды. И эта легенда посвящена борьбе простого честного американца против исчадий ада, разных сил зла, которые позднее будут воплощаться в коммунистах, фашистах, инопланетянах, всяких вампирах и зомбоидах. Мы эти фильмы о борьбе с исчадиями ада знаем в разных вариантах. Но Гриффит совершил политически опрометчивый поступок. Он рассказал американскую легенду о сражении сил добра с силами зла, и в виде «светлых рыцарей» показал закутаных в свои балахоны добровольцев тайного общества, а в виде сил зла — черных убийц и насильников. И самые выразительные кадры этой американской легенды — разумеется, сверкающая кавалькада всадников Света и Добра, они же Ку-Клукс-Клан.

Находить оправдания этому расизму Гриффита спустя сто лет смешно и поздно. Но все же отметим, что идея «белого порядка» в головах американцев начала XX века — не то же самое, что сегодня. Тогда, сто лет назад, можно еще было надеяться, что белые отряды поддержания порядка окажутся на самом деле силой стабилизации Юга. Не было еще той истории ошибок, насилий, преступлений, которая позднее окрасила само название этой организации в мрачные тона. Сегодня известно, что Ку-Клукс-Клан в середине XX века стал союзником гитлеровского

нацизма. Но во времена Гриффита эта мерзость еще не случилась. И Гриффит хотел думать хорошо о Всадниках Света. Реакция левых сил и прогрессивной общественности была предсказуемой. Протесты раздавались в печати, собирались митинги, вспыхнули волнения, негритянская молодежь громила кинотеатры...

Рождение большого исторического фильма в Европе и США в начале XX века — явление высоко поучительное. Фильм рождается рядом с авангардом и как бы должен компенсировать то, что авангард начисто отбросил и перечеркнул. Авангард не хотел морали, не хотел пропаганды, он стремился к чистому предмету, чистой материи и — новому варварству. Это могло быть яростное и анархистское действие, взрыв и удар в исполнении молодого Пикассо. Это могло быть нечто более созерцательное и дружжелюбное в исполнении Матисса. И тут нам преподносится новый подарок судьбы, а именно — кино, с моралью и идеологией, с проповедями и поучениями, как будто новое искусство унаследовало заветы старинной Академии художеств.

В результате получился парадокс. Кино хочет и жаждет рассказывать поучительные истории и наставлять людей на путь истинный. Но пропаганда захлебывается в бурном повествовании, как это видно в фильме «Кабирия». Кино доходит до интонации фольклорного нарратива, до уровня легенды о светлых всадниках добра. Так случилось с «Рождением нации». Неконтролируемый и слишком действенный язык кино преобразил все идейные и моралистические послания. Он превратил пропаганду в миф в картине «Кабирия». Кино подхватило и переложило на свой язык политический фольклор, американскую легенду о хороших парнях в «Рождении нации». С тех пор критики с вынуждены говорить о Гриффите как бы сквозь зубы. Не сказать нельзя, ибо он был мастер великий. А сказать тоже не получается, и понятно почему. Сверкающая белыми одеждами кавалькада рыцарей света, которая спешит на помощь несчастному южному городку, истерзанному чернокожими негодьями, — это навеки запечатленная в нашем сознании иллюзия, созданная великим производителем иллюзий, новым искусством кино.

Язык кино и дальше будет пожирать или перекраивать пропагандистские намерения создателей кино. Мы это увидим на примерах советских фильмов 1920-х и 1930-х годов. И сам Гриффит снимет очередной философский и идеологический фильм-гигант — «Нетерпимость» (1916). В нем тоже пропаганда пойдет не по той линии, как было задумано пропагандистами. Язык кино сам собою окажется смелее, дерзновеннее, откровеннее и философичнее, нежели те, кто этим языком разговаривает. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Прокофьев В. Об искусстве и искусствознании. Статьи разных лет. — М.: Советский художник, 1985. — 304 с.
2. Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. — М.: Эксмо, 2013. — 288 с.
3. Разлогов К. Искусство экрана. От синемаатографа до Интернета. — М.: Росспэн, 2010. — 304 с.
4. Якимович А. Искусство непослушания. Вольные беседы о свободе творчества. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. — 288 с.
5. Якимович А. Эпоха сокрушительных творений. Из истории искусства и мысли 20 века. — М.: Галарт, 2009. — 288 с.
6. Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. — М.: Киноведческие записки, 1993. — 216 с.
7. Thompson K. Bordwell D. Film History: An Introduction. 2nd Ed. N.Y. McGraw-Hill, 2003. — 857 p.
8. Gunning T. D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. Urbana and Chicago: Univ. of Illinois Press, 1991. — 316 p.
9. Bowser E. The Transformation of Cinema. 1907–1915. — N.Y.: Scribner, 1990.

REFERENCES

1. Prokof'ev V. Ob iskusstve i iskusstvovoznanii. Stat'i raznykh let [On art and art history. Articles of different years]. — М.: Sovetskij hudozhnik, 1985. — 304 p.
2. Razlogov K. Mirovoe kino. Istoriya iskusstva ehkrana [World cinema. History of Screen Art]. — М.: Ehksmo, 2013. — 288 p.
3. Razlogov K. Iskusstvo ehkrana. Ot sinematografa do Interneta [Art of the screen. From Cinematography to Internet]. — М.: Rosspehn, 2010. — 304 p.
4. Yakimovich A. Iskusstvo neposlushaniya. Vol'nye besedy o svobode tvorchestva [The art of disobedience. Free conversations about freedom of creativity]. — СПб.: Dmitriy Bulanin, 2011. — 288 p.
5. Yakimovich A. Ehpoha sokrushitel'nykh tvorenij. Iz istorii iskusstva i mysli 20 veka [The era of crushing creations. From the history of art and thought of the 20th century]. — М.: Galart, 2009. — 288 p.
6. Yampol'skij M. Vidimyj mir. Oчерki rannej kinofenomenologii [Visible world. Essays on Early Cinematography]. — М.: Kinovedcheskie zapiski, 1993. — 216 p.
7. Thompson K. Bordwell D. Film History: An Introduction. 2nd Ed. N.Y. McGraw-Hill, 2003. — 857 p.
8. Gunning T.D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. Urbana and Chicago: Univ. of Illinois Press, 1991. — 316 p.
9. Bowser E. The Transformation of Cinema. 1907 — 1915. — N.Y. Scribner, 1990.

Film Art Against Avant-Garde? On the Ontology of Artistic Means

Alexander K. Yakimovich

Doctor of Arts, Academician of the Russian Academy of Arts

UDC 791.43.01

ABSTRACT: The first decade of the 20th century witnessed two revolutions in the world of arts: firstly, the upcoming of Avant-Garde art, and secondly — the birth of cinematic art. In painting, architecture and literature new revolutionary languages actually finalized the process of “ontologisation” which has begun much earlier. This process signaled its appearance with Modernity itself and reached its climax in the late 19th century. We can observe since then a new species of artists whose artworks actually defy ideological meanings. Meanings and messages of artworks clearly distance themselves from convictions shared by authors.

Visual and verbal arts as well as important strata of musical and theatrical productions embrace the discourse of Nature and Universe (i. e. primary components of Being). Avant-garde art makes the final accent in this development of Modernity. The newly born film art seems to compensate functions ignored or denied by other artistic activities. Cinematic productions start realizing the «human and cultural tasks» (ideological propaganda, sentimental comfort, entertainment and other social functions). Elite-bound taste and high cultural pretensions seemingly fall out in early cinema. The break-through in film art reaches its peak around 1910 parallel to the upheaval of Early Avant-Garde in painting. Handling of camera, constructing of visual field, as well as experimental boundlessness in space-and-time transformations bring the socially acceptable film narrative to the kind of ontological explosion on screen. In fact, film language itself (independently from any ideology or sociability) develops new methods of seeing. A decade before film art would enter its stormy “marriage” with Surrealism, masters of the screen already detected ways of hypnotic charm and irrational hurricane passing before our eyes. As examples of such inherent ontologization of means in film art we can see the structure itself of the “picture” and delirium-like narration in several early films, i. e. *Cabiria* directed by Italian Giovanni Pastrone in 1914 as well as American masterpiece of 1915 — *The Birth of a Nation* by D.W. Griffith.

KEY WORDS: ontological turn, Avant-Garde, early film art, ideology, visual language