

Виктор Шкловский

Литература и кинематограф

Форма и матерьял об искусстве.

Обычно считается ясным, что каждый художник хочет что-то высказать, что-то рассказать и это «что-то» называют содержанием произведения. А способ, которым это «что-то» выражено: слова, образы, ритм стиха в литературе, краски и рисунок картины — называют формой произведения.

Эти две стороны каждого художественного произведения различаются почти всеми. Люди, желающие, чтобы искусство приносило то человечеству прямую пользу, обычно говорят — в искусстве самое важное, — содержание, т. е. то, что в нем сказано.

Так называемые эстеты, любители красивого, говорят, что им в искусстве важно «не что, а как», т. е. главное форма.

Теперь попробуем, как спокойные люди, не вмешиваясь в спор и не крича «стрижено, а не брито», посмотреть на предмет спора со стороны.

Дело идет о произведениях искусства. Начнем с разбора музыкальных произведений.

Музыка.

Музыкальное произведение состоит из ряда звуков разной высоты и разного тембра, т. е. звуков высоких и низких следующих друг за другом. Эти звуки соединены в группы, группы находятся в известном отношении друг к другу. Больше ничего в музыкальном произведении нет. Что же мы в нем нашли? Мы нашли не форму и содержание, а материал и форму, т. е. звуки и расположение звуков. Конечно, могут найтись люди, которые скажут, что в музыке есть еще содержание, и это — то грустное или веселое настроение, которое в ней заключается. Но есть факты, доказывающие, что в самом музыкальном произведении не заключается ни грусти, ни радости, ни чувства не сущность музыки и не они дороги творцам ее. Знаменитый исследователь теории музыки Гоне гик приводит пример, как композитор Бах написал на музыку, которая была им сделана для псалмов, неприличные куплеты и музыка подошла и к куплетам. Наоборот, не редкость, что у многих сект церковные песнопения исполняются на мотив танцев. Между тем для такого применения нужно было еще преодолеть и традиционную связь этих мотивов с обычной обстановкой их исполнения.

Поэтому философ Кант определил музыку, как чистую форму, т. е. отрицая в ней так называемое содержание.

Живопись

Теперь посмотрим на так называемые изобразительные искусства. Название это не точно и не покрывает всю совокупность явлений. Орнаментальное искусство явно ничего не изображает. Но в европейском искусстве, по крайней мере, изобразительные искусства, обычно изображают так называемый внешний мир, картины труда, человека, зверей. Вряд ли кто с нами будет спорить, да и от художников знаем мы, что они, когда рисуют цветы, или траву, или корову интересуются не тем, полезна ли эта трава у в хозяйстве, а только так, как она выглядит, т. е. цветом и рисунком. Для художника внешний мир — не содержание картины, а материал для картины. Знаменитый художник Возрождения Джотто говорит: «Картина — прежде всего — сочетание красочных плоскостей». Импрессионисты рисовали вещи, как будто бы они видели их, не понимая, только, как красочные пятна. Они воспринимали мир, как бы внезапно проснувшись. Так определили свое впечатление от картины импрессионист он русский художник-передвижник Крамской.

Другой художник реалист Суриков говорил, что «идея» его знаменитой картины «Боярыня Морозова» помнилась у него тогда, когда он увидел галку на снегу. Для него эта картина, прежде всего, «черное на белом». Забегая вперед, скажу, что «Боярыня Морозова» не только развернутое впечатление цветового контраста, в этой картине мы встречаем очень это разнородных элементов, в частности элементов смысловых, но и смысловые величины употреблены в ней, как материал художественного построения.

Благодаря такому отношению к «изображению», в искусстве есть склонность превращать изображение, так наз. органические формы, т. е. рисунки цветка, зверя, травы, бараньего рога (в бурятском орнаменте), в орнамент, — узор уже ничего не изображающий. Очень интересные данные об этом явлении собрал Гроссе, исследуя так наз. геометрический орнамент. Все ковровые узоры, в частности узоры персидских ковров, есть результат такого превращения органической формы в форму чисто художественную.

Это превращение нельзя объяснить влиянием религиозного запрещения (магометанство избегает изображения из «боязни идола» поклонства), так как мы имеем во все эпохи развития персидского коврового искусства ковры с изображением целых сцен с участием людей и животных, и это никого не шокирует, мы имеем персидские миниатюры, на которых религиозные запрещения имеют, казалось бы, ту же силу, как и для ковров, а с другой стороны, мы знаем, что в свое время в Греции без всяких религиозных запретов появился геометрический стиль, (ваза подобного стиля есть в Петербургском Эрмитаже), во время развития которого способ изображения человеческого тела близко напоминает нам хотя бы передачу стилизованных оленей с ковров.

Вся история письменности представляет для нас борьбу орнаментального принципа с изобразительным.

Любопытно при этом отметить, что письменность на первых порах своего существования, а у многих народов и до нашего времени (турки,

персы) исполняли задачи декоративного характера.

Отрыв письменного знака от изображения условности письма вызывается не только его техникой, но и стилизацией знака, при чем технические условия являются только руководителями в пути. Буква — это орнамент.

Художник держится за изображение, за мир не для того, чтобы создать мир, а для того чтобы пользоваться в своем творчестве более сложным и благодарным материалом. Отрыв от изображения, переход картины в почерк происходит за время истории искусств неоднократно, но художники всегда возвращались к изображению.

Но мир нужен художнику для картины. Есть греческий анекдот о художнике, к которому на выставке подошли люди и попросили его отдернуть кисею от картины. «Я не могу этого сделать» — сказал художник — «моя картина именно и изображает картину, задернутую кисеей». Люди, желающие в анализе картины уйти за ее пределы, люди говорящие по поводу Пикассо о демонах, по поводу всего кубизма о войне, желающие разгадать картины, как ребус, хотят снять с картины ее форму, чтобы лучше ее видеть.

Картины же вовсе не окна в другой мир — это вещи.

Литература.

Наиболее правдоподобным кажется мнение о существовании отдельной формы и содержания в литературе.

Действительно, очень многие полагают, что поэт имеет определенную мысль, например, мысль о Боге и налагает эту мысль словом.

Эти слова могут быть красивы, тогда мы говорим, что форма произведения звуковая или образная красива. Таково мнение большинства о форме и содержании в литературе.

Но, прежде всего, нельзя утверждать, что в каждом произведении есть содержание, так как мы знаем, что на первых ступенях своего развития поэзия не имела определенного содержания.

Например, песни индейцев в Британской Гвиане состоят из восклицания: «Хейа, хейа». Также бессмысленны песни патагонцев, папуасов и некоторых северо-американских племен. Поэзия явилась до содержания.

Задачей певца не являлось передать словами какую-либо мысль, а построить ряд звуков, имеющих определенное отношение друг к другу, называемое формой. Звуки эти не нужно смешивать со звуками в музыке. Эти звуки имеют не только акустическую, но и артикуляционную форму: они произносятся голосовыми органами певца. Быть может в первоначальной поэме мы имеем дело даже не столько с криком, как с артикуляционным жестом, с своеобразным балетом органов речи. Эта ощутимость произношения: «сладость с чихов на губах» может быть различной и при восприятии современного стихотворения.

Ища содержание, мы ушли далеко от изучения стиха. Мы рассматриваем творчество не как художественную картину, а как надпись, ребус или загадочную картинку.

Этим и объясняется то, что об артикуляционной стороне поэзии и о «моторных» образах вообще мы почти не имеем работ кроме не научной, хотя и основанной на самонаблюдении художника «Глоссологии» Андрея Белого и не напечатанного труда Ю. Тынянова. Песня, заключающая в себе слова, не может быть разделенной на форму и содержание.

Слова в поэзии — не способ выразить мысль, они сами себя выражают и сами своей сущностью определяют ход произведения.

«В рифме звук воспреобладает над содержанием» пишет А. Н. Веселовский по поводу народной песни, «он окрашивает параллель, звук вызывает отзвук, с ним настроение и слово, которое родит новый стих. Часто не поэт, а слово повинно в стихе». Другой исследователь, Рише, говорит: «Вместо того чтобы сказать: идея вызывает идею, я сказал бы, что слово вызывает слово. Если бы поэты были бы откровенны, они признались бы, что рифма не только не мешает их творчеству, но, напротив, — вызывала их стихотворения, являясь скорей опорой, чем помехой. Если бы мне позволено было так выразиться, я сказал бы, что ум работает каламбуром, а память есть искусство творить каламбуры, которые в заключение и приводят к искомой идее».

Довольно часто строка стихотворения является в уме художника в виде определенного звукового пятна, еще не высветленного в слова. Слова приходят, как мотивировка звуков.

О подобном явлении на основании самонаблюдения говорил мне А. А. Блок.

Виктор Гюго говорил о том, что трудно не найти рифму, а «заполнить поэзией расстояния между рифмами», т. е. связать «образную» и звуковую уже данную сторону стихотворения.

Словом, чем глубже мы уходим в изучение стиха, тем более сложные явления формы мы в нем открываем.

Но стихотворения формальны насковзь и нам не приходится изменять методы изучения. Так называемая образная сторона также не имеет целью живописать или объяснять.

Мысль Потебни, что образ всегда более прост, чем понятие, им заменяемое, совершенно неправильна.

В стихотворении Тютчева сказано, что зарницы «как демоны глухонемые ведут беседу между собой». Почему образ демонов глухонемых проще или наглядней зарниц?

В эротической поэзии обычно имеем дело с наименованием эротических объектов различными «образными» именами. Развернутый ряд таких сравнений представляет из себя «Песнь Песней». Здесь мы имеем дело не столько с образом, сколько с тем, что я называю остраннением (от слова странный).

Мы живем в бедном и замкнутом мире. Мы не чувствуем мира, в котором живем, как не чувствуем одежды, которая на нас одета. Мы летим через мир, как герои Жюль Верна «Через мировое пространство в ядре». Но в нашем ядре нет окон.

Пифагорийцы говорили, что мы не слышим музыку сфер потому, что она продолжается непрерывно. Так живущие у моря не слышат шум волн, но мы не слышим даже слов, которые говорим. Мы говорим на жалком языке недоговоренных слов. Мы смотрим друг другу в лицо, но не видим друг друга.

Мир ушел из нашего видения, мы имеем только узнавание вещей. Мы не говорим друг другу «здравствуйте», мы говорим «...асте».

Весь мир, через который мы проходим, дома, нами незамеченные, стулья, на которых мы сидим, женщины, с которыми мы ходим под руку, горят нам «..... асте».

Обновление формы.

Толстой писал в своем дневнике «...Я обтирал пыль с дивана и не мог вспомнить, обтирал ли... Значит, если и обтирал, то бессознательно ... Если бы кто сознательный видел, то мог восстановить ... И вся наша жизнь, проведенная бессознательно, вся она как бы не была».

Может быть, человечество слишком рано завело себе рассудок. Со своим рассудком оно выскочило вперед, как солдат из строя, и заметалось.

Мы живем, как покрытые резиной. Нужно вернуть себе мир. Может быть весь ужас (мало ощутимый), нашего настоящего дня антанта, война, Россия, объясняются отсутствием у нас ощущения мира, отсутствием у нас широкого искусства. Цель образа назвать предмет новым именем. Для этого, чтобы сделать предмет фактом искусства, его нужно извлечь из числа фактов жизни.

Для этого нужно, прежде всего, «расшевелить» вещь, как Иоанн Грозный перебирал людишек. Нужно вырвать вещь из ряда привычных ассоциаций. Нужно повернуть вещь, как полено в огне.

У Чехова в его записной книжке описывается, как кто-то ходил не то 15, не то 30 лет по переулку и читал «большой выбор сигов» и думал каждый раз «кому нужен большой выбор сигов». Наконец, как-то раз вывеску сняли и поставили боком. Тогда он прочел, «большой выбор сигар».

Поэт снимает вывеску с вещи и ставит ее боком. Вещи бунтуют, снимают с себя старые имена и принимают с новыми именами новый облик. Поэт совершает семантический сдвиг, он выхватывает понятие из того ряда, в котором он обычно находится и перемещает его при помощи слова (тропа) в другой смысловой ряд, при чем мы чувствуем новизну ощущения нахождения предмета в новом ряду.

Это один из способов создания ощутимой вещи. В образе мы имеем: предмет — воспоминание о его прежнем названии — новое название предмета и ассоциации, связанные с новым названием.

Не все части произведения создаются поэтом заново, многое он воспринимает традиционно.

Тогда традиционно воспринятые части сами уже как бы перестают иметь свою форму, не оцениваются с этой стороны, но служат материалом для другого построения.

Пушкин, например, мало интересовался эпитетом (он в письме к Вяземскому предлагает тому заменить в пушкинской строфе один эпитет «каким-нибудь другим» (О. Брик).

Тогда работа поэта переходит на другие стороны произведения. Пушкин главным образом интересовался ритмической, фонетической и иногда сюжетной стороной своих произведений.

Очень любопытен прием современной художественной прозы. В ней для создания непривычного восприятия вещей широко пользуются приемом, который еще нигде не описан и который я мог бы определить словами «проходящий образ». В русской литературе его традиция такова. Достоевский, Розанов, Андрей Белый, Замятин. Встречается этот прием и у Серапионов. Состоит он в том, что берется слово (обычно инструментовка такого слова содержит в себе повтор или берется экзотичное слово), и потом этому слову уравниваются все другие явления произведения.

Достоевский так использовал слово «Фалбала» «флибустьеры»; Розанов взял из какого то судебного процесса выражение «Бранделясы» и потом во всем протяжении книги «Опавшие листья» пользуется этим словом, уравнивая ему все явления русской истории.

Андрей Белый в своих воспоминаниях о Блоке («Эпопея» книга 2-ая) замечает, что Мережковский носил туфли с помпонами. Эти «помпоны» быстро становятся чем-то определяющим всю жизнь Мережковского. Он и говорит с помпонами и мыслит с помпонами и т. д. Здесь мы видим как бы некоторую механизацию приема образности.

Обесмысленное слово становится постоянной параллелью с целым рядом слов, которые этим выводятся из обычного их восприятия. Я не могу проследить истории этого приема вне пределов русской литературы, думаю что Достоевский, может быть, воспринял прием у Диккенса, который пользовался им очень усердно.

В «Крошке Доррит» воспитательница мистрисс Джернерель советует ученицам для придания губам красивой формы все время произносить про себя «персики и призмы».

Эти «персики и призмы» быстро становятся для Диккенса определенным условием жизни разбогатевших Доррит.

Диккенс пишет «о гудах персиков и призм», переполнивших жизнь Доррит. В «Нашем взаимном друге» так использованы разговоры об известии, которыми, сперва сыщики маскировали свои настоящие намерения, а затем начинают употреблять его уже в виде игры.

Я не стану отклоняться от темы дальше, так как надеюсь развернуть когда-нибудь эту мысль.

Во всяком случае, мне кажется ясным, что слова для писателя вовсе не горестная необходимость, не только средство оказать что-то, а являются самим материалом произведения. Литература создается из слов и пользуется в своем творчестве законами слова.

Несомненно, что в литературном произведении дается и ряд мыслей, но это по мысли облеченные в художественную форму, это художественная форма, построенная из мыслей, как из материала.

В стихах рифма противопоставляется рифме, звуки одного слова связаны повторами со звуками другого слова и образуют звуковую сторону стихотворения.

В параллелизме образ противопоставлен образу и составляет образную сторону произведения.

В романе мысль противопоставляется мысли, или одна группа действующих лиц другой и образует смысловую форму произведения.

Так противопоставлены у Льва Толстого в «Анне Карениной» группа Каренина-Вронского группе Китти Левиной.

Все это давало право Толстому заявить, что «ему не нужны милые умники, вылавливающие из произведения отдельные мысли», что «если бы я хотел сказать словом все то, что хотел выразить роман, то я должен был бы написать роман тот самый, который я писал сначала и если критики теперь уже понимают, и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю и смело могу уверить, что они в состоянии сделать большее, чем я сам».

В литературном произведении важна не мысль, а сцепление мыслей: перехожу опять на цитату из Толстого: «самое сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим и выразить основу этого сцепления; непосредственно нельзя, а можно посредственно, словами описывая образы, действия, положения».

Следовательно, мысли в литературном произведении не представляют из себя его содержания, а представляют из себя его материал, а в своем сцеплении и взаимоотношении к другим сторонам произведения, создают его форму.

Из литературного произведения нельзя ничего вывести. Попытки делать выводы вызывают у художника негодование и презрение. Пушкин в своей поэме «Домик в Коломне» показал чистый пример беспредметного искусства, это 'один из любопытнейших случаев, когда произведение почти целиком наполнено описанием приема, которым оно сделано.

Сюжет в ней, конечно, насквозь пародия, он продемонстрирован Пушкиным, как один из материалов, так как для писателя судьба героя и разбивка произведения на главы является явлением одинакового порядка.

Так как Пушкин хорошо знал критику, то он захотел предупредить их, предостеречь о комичности всякого вывода из произведения:

«Как разве все тут? Шутите.» Ей Богу,

«Так вот откуда октавы нас веди.

К чему-ж такую подняли тревогу

Скликали рать и спохвальбою шли?

Завидную-ж вы избрали дорогу.

Уже ль иных предметов не нашли?

Да нет ли хоть у вас нравоученья?»

Нет... Или есть. Минуточку терпенья.

Вот вам мораль: по мнению моему

Кухарку даром нанимать напрасно

Кто-ж родится мужчиною, тому

Рядится в юбку странно и напрасно —

Когда-нибудь придется же ему

Брить бороду тебе, что несогласно

С природой дамской... Больше-ж ничего

Не выжмешь из рассказа моего.

Если бы Пушкин приписал подобное послесловие к «Евгению Онегину», то он спас бы русскую критику от многих ошибок. Несомненно, что Пушкин относился к «Евгению Онегину» так же, как и к «Домику в Коломне», как к чистой форме. Из «Евгения Онегина» тоже нельзя делать никаких выводов; этот роман параллелен «Домику в Коломне», они друг друга объясняют и пародируют.

Пародийно, например, описание.

Но летом до ночи растворено

Все было в доме. Бледная Даша

Глядела девушка в окно

(Без этого ни одного романа

Не обойдется: так заведено).

Бывало мать давно, давно храпела,

А дочка на луну ещё смотрела.

XXXIII

И слушала мяуканья котов...

Ему соответствует в «Евгении Онегине»:

И между тем луна сияла

И темным светом озаряла

Татьяны бледные красы

И распущенные власы.

И капли слез и на скамейке

Пред героиней молодой

С платком на голове седой

Старушка в ватной телогрейке

И все дремало в тишине.

При вдохновительной луне.

Здесь подозрительна в смысле пародии не только традиционность образа, но необычные формы «распущенные волосы» и т. д. Подводя итоги сказанному, считаю уже сейчас возможным сказать, что художественное произведение состоит из материала и формы.

Как мы уже видели, матерьял влияет на форму и подсказывает ее.

Из русских слов иначе составляется стихотворение, чем из греческих или японских. Если механик захочет заменить стальную часть машины бронзовой или алюминиевой, то эти, новая часть не может быть копией старой. Новый материал требует новой, формы.

Кинематограф

Строго говоря, невозможен перевод. Действительно, Э. По говорит, что он выбрал в своей вещи «Ворона» потому, что это слово красиво рядом со словом «Паллада».

Но в переводе эти слова будут звучать не так и логика, художественная логика произведения гибнет. При и переводах Шекспира на русский язык оказывается, что произведение удлиняется почти на одну треть; таким образом вещь, которая на английском языке играет четыре часа, по-русски будет играть шесть. Таким образом, при переводе произведения из материала одного языка, в материал другого уже возникают почти непреодолимые трудности. Даже больше того, если мы и чаще произносим слова, чем автор произведения, то этого уже достаточно, чтобы созвучии произведения; были для нас недоступны или неприятны.

Более или менее переводимыми оказываются писатели, имеющие дело со смысловой формой, например, Достоевский, Толстой. Писатели, но преимуществу работающие с моторным образом и языком, как Гоголь и Лесков, или с инструментровкой стиха, и с ритмом, как Пушкин в переводе не передаются и никогда переданы не будут.

Таким образом, Достоевский восхищался всечеловечностью Пушкина, но Пушкин никогда не будет всечеловечным писателем, но таковым смог сделаться сам Достоевский, благодаря сочетанию в его произведениях сложного сюжетного построения с философским материалом.

В настоящее время человечество получило новые возможности творчества путем изобретён из кинематографа.

С ужасом узнал я за границей, что в Америке кинематографическая промышленность третья по величине, т.е. идёт сейчас же за металлургической и текстильной.

Говоря количественно, зрелище представлено сейчас в мире главным образом кинематографом. Мы относимся к кино не внимательно, между тем такое «количество» уже становится «качеством».

Наша литература, театры, картины — крохотный уголок, маленький островок, рядом с морем кинематографа.

Пока литература — и вообще искусство — живет рядом с кинематографом и притворяется, что она его не замечает.

Фильмы делаются какими-то неизвестными нам людьми. Попытки использовать литературу для кино кончились ничем.

Вернее хуже, чем ничем — инсценировками. Показалось, что в киноленту можно вложить любое содержание. Показалось, что от литературных произведений можно отвлечь что-то и это что-то вложить в киноленту.

Появились инсценировки и в России, стали ставить «Отца Сергия» по Льву Толстому. «Станционного смотрителя» и даже «Домик в Коломне» по Пушкину.

Сейчас в Германии я видал в кино «Наш взаимный друг» по Диккенсу (сравнительно удачный выбор) и узнал, что скоро увижу всего Ибсена, на экране.

Конечно, можно дать человеку тромбон и сказать «сыграйте на, нем Казанский собор», но это будет или шутка или невежество.

Инсценировки не «живописи лучше от того, что кто-то думает ими воспроизвести, великие произведения.

Если нельзя выразить романа другими словами, чем он написан, если нельзя изменить звуков стихотворения, не изменив его сущности, то тем более нельзя, заменить слова мельканьем серо-черной тени на экране.

Молекулы газа беспорядочно ударяются друг о друга, эти беспорядочные удары то слагаются, то взаимно уничтожаются, и в общем итоге мы имеем закон — закон, постоянный «о расширении газов». Единичные воли творцов — изобретателей и комбинаторов, слагаясь друг с другом, создают закон искусства, которое течет своей дорогой, обусловленной развитием и переменной её форм. Более того.

Есть в физике явление, которое называется, кажется, Броуновским движением.

Если в сосуд с водой насыпать тончайший порошок, частицы которого как бы повиснут в воздухе, то мы скоро увидим, что эти частицы пришли в движение. Они испытывают миллиарды невидимых толчков и выявляют их.

Не знаю, так ли это в физике. Я не физик. Но так в искусстве, искусство не создается единой волей, единым гением, человек — творец, только геометрическое место пересечения линий, сил, рождающихся вне его.

Бесчисленные, глубоконевежественные творцы кинематографа текут в общем вильной: дорогой, как течет река.

Но может быть настал момент осознать эту дорогу, не для того, чтобы управлять движением рожденным вне нас, но может быть для того, чтобы прекратить бесполезные попытки сделать то, чего нельзя и не надо делать.

Сейчас превращают в киноленты психологические романы, в России собирались обратить в фильму былины.

Занятие чудовищное. Вся сущность былины объясняется: ее стилистическими приемами и ее ритмом, об этом: знает всякий, кто над ней работал или ее пережил.

Образы поэзии не поддаются зарисовке, так как они словесны. Не поддаются фотографии и те особенные слова, слова, необычные, которыми Толстой рисовал обычную жизнь, выводя ее словами из сферы ведения в сферу узнавания. Не поддаются фотографии и толстовское фиксирование мелочей, обращение внимания в большой; картине на мелочь, на жующий влажный, рот, на руку доктора держащую из отвращения к крови папиросу между большим пальцем и мизинцем. А этот вывод изображения из привычного фокуса и играет роль того «чуть-чуть», которое делает искусство. В романе почти ничего не может перейти на экран. Почти ничего кроме голого сюжета.

Казалось бы, у кинематографа есть другая дорога — дорога воспроизведения чистого движения, говоря примитивно — дорога балета.

Но балет не выходит на экране. Причиной этого является не трудность сочетать темы музыки с движением ленты, это было бы тогда вопросом чисто техническим, нет причина гораздо глубже она в самом существе кино.

Бергсон разбирал парадокс Зенона, или вернее несколько его парадоксов, доказывающих невозможность движения.

Возьмем один из них. Летящая стрела каждый момент своего полета занимает определенное место и не может занимать более чем одно место, следовательно, каждый момент своего полета, она неподвижна: поэтому она неподвижна, все время полета.; таким образом движение немислимо.

Бергсон вышел из трудности, поставленной ему Зеноном, тем, что доказал, что мы не имеем права разбивать движение на части. Движение непрерывно, в парадоксе Зенона движение подменено путём, который проходит тело во время движения.

Древние математики хорошо понимали разность между непрерывно и прерывно изменяющимися величинами, между рядами чисел, например, и линиями.

Они считали оба ряда самостоятельными и теорему, доказанную для одного ряда величин, считали ещё раз необходимым доказать для другого.

Человеческое движение – величина непрерывная, человеческое мышление представляет собой непрерывность в виде ряда толчков, ряда отрезков бесконечно малых, малых до непрерывности.

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

Традиционная тория стиха, насилие прерывности над непрерывностью. Мир непрерывный. – мир видения. Мир прерывистый – мир узнавания.

Кино – дитя прерывного мира. Человеческая мысль создала себе новый неинтуитивный мир по своему образу и подобию. С этой точки зрения кино громаднейшее явление современности и может быть, не третье, а первое по величине.

В чём состоит прерывность кино?

Как известно всякому, кинолента состоит из ряда моментальных снимков. Следующих друг за другом с такой быстротой, что человеческий глаз сливает их, получается из ряда неподвижных элементов иллюзия движения.

Это демонстрирование парадокса Зенона. Глаз и сознание воспринимают здесь неподвижность, как движение, но очевидно, не вполне.

За порогом сознания остаётся всё же ощущение ряда неподвижных быстро сменяющихся друг друга объектов.

Кино не движется, а как бы движется. Чистое движение, движение, как таковое, никогда не будет воспроизведено кинематографом. Кинематограф может меть дело только с движением – знаком. Движением смысловым. Не просто движение, а движение поступок – вот сфера кино.

Смысловое движение – знак воспринимается нашим узнаванием, дорисовывается нами, на нём нет установки.

Отсюда в кино эта условная мимика, поднятые брови, крупная слеза, движения знаки.

Кинематограф в самой, основе своей вне искусства. Я с горем вижу развитие кинематографа и хочу верить, что торжество его временное. Пройдет век — не будет ни доллара, ни

марки, не будет виз, не будет государств, но все это пустяки, детали.

Нет, пройдёт век, и человеческая мысль переплеснёт через предел, поставленный ей теорией пределов, научится мыслить процессами и снова воспримет мир, как непрерывность. Тогда не будет кино.

Мы видим, что в основу кинематографа должно быть положено, как материал для создания; формы, движение-поступок.

Ни кино чистого движения, ни тем более беспредметного кино, о котором мечтали некоторые немецкие художники, никогда не будет.

И бесчисленные афиши кино с романтическими, детективными, зоологическими, трюковыми, массовыми и прочими фильмами повторяют за мной «не будет никогда».

Кино-поэтика — это поэтика чистого сюжета. К этому она приведена самым характером съёмки, но к тому же приходит и мировая литература. Даже самая психологическая из мировых литератур — русская, становится все более сюжетной с каждым днем.

Дюма и Стивенсон становятся классиками. По-новому увлекаются Достоевским — как уголовным романом.

Таким образом, кино при всей ограниченности своих средств может конкурировать с литературой.

Здесь сыграет большую роль еще одно любопытное явление в истории искусства.

По закону, установленному, как я знаю, впервые мной, в истории искусств, наследование происходит не от отца к сыну. А от дяди к племяннику.

Раскрывая скобки прозаической метафоры — аналогии. Лирика средневековая не являлась прямой наследницей латинской. А происходит, скорее, от младшей линии — народной поэзии, существовавшей во время расцвета классической поэзии в виде параллельного, «младшего» искусства.

Это доказывается колонизацией, т.е. введением в неё в качестве постоянных новых приёмов, старому искусству неизвестных или, скорее, не осознанных им, например, рифмы. История греческой литературы с сменой развития эпоса, лирики, драмы, комедии, романа, объясняется не созданием одного вида искусства из другого, а постепенной канонизацией всё новых видов народного творчества.

Когда запас форм в низшем не канонизованном искусстве кончился, кончилась и история развития литературных форм. Фактически мы в каждый данный момент имеем в литературе не одну линию, а несколько, из которых одна главенствует, так сказать, хребтует, а прочие беспомнятствуют. Форма стиха Пушкина создана не Державиным, а младшей линией русской лирики XVII века, и Капнистом не мене, чем Батюшковым. Традиция гоголевского стиля с чередованием «низких» и патетических моментов прямо восходит к журнальной и газетной литературе его времени.

Традиция Некрасова идёт от русского водевиля, традиция Александра Блока — от цыганского романса, правда, через Фета и Полонского, но в то же время и от непосредственного восприятия образцов этого малого искусства.

Традиция Владимира Хлебникова темна и запутана, но всё же её можно проследить до заруганных и непрочтённых Шишковцев.

Блажены в истории искусств неуважаемые — их есть царство будущего. Современная история искусств так жалка именно потому, что

она силится представить дело развития художественной культуры в виде последовательной хиротонии друг другом поколений первосвященников. На самом деле великие люди дают бездарное потомство, не только в жизни. Но и в творчестве.

Для Льва Толстого романтик типа Лермонтова. Шатобриана и Марлинский и даже Тургенев были не учителями, а врагами, с которыми он боролся.

Произошёл же он от учителей XVIII века, в его эпоху уже полузабытых и оставленных. В наше время гениальную прозу создал на основе канона газеты, письма и дневника В. Розанов.

Письмо во второй раз (первый раз при Ричардсоне) обновляет литературу.

В общем, дело обычно происходит так. Изжив старые формы, «высокое» искусство попадает в тупик. Все начинают писать хорошо, но никому это не нужно.

Формы искусства каменеют и перестают ощущаться, я думаю, что в этот период не только читатель не знает, прочёл ли он стихотворение или нет, но и писатель не помнит, написал ли он его или не написал.

Тогда падает напряжение художественной атмосферы и начинается просачивание в неё элементов неканонизированного искусства, обыкновенно к тому времени успевшего выработать новые художественные приёмы.

Проводя не параллель, а аналогию, можно указать, что это явление похоже на смену племен, на нашествие варваров или насмену классов, обладающих культурной гегемонией.

Формы искусства «устают», изживаются, как племена. Смена форм происходит обычно революционно.

Кино – естественный наследник театра и может быть литературы. Театр он может быть вберет в себя, хотя вероятно нет.

Современный театр, несомненно, пересыхает. Жизнь его призрачна и традиционна.

Как во всяком большом организме, в театре происходит гипертрофия его частей. декоратор оттеснил автора и актёра.

Современный театр относится к пьесе так, как в роскошных художественных изданиях относятся издатели сопровождающему тексту: набор дешевле иллюстраций, да и нужно по традиции, чтобы в книге был набор для образца.

Традиционный театр сгнил на корню У театра кроме пути уничтожения прямого вытеснения кино. Есть ещё один путь: рассыпаться, чтобы жить.

Современный роман произошел из сборников новелл, путем вращивания разворачивающихся новелл в обрамляющую с одновременным появлением «типа», связывающего отдельные эпизоды.

В первоначальном романе герой пассивен и не психологичен, так было в плутовских романах и в классическом романа приключений.

С веками явилась психология, мотивировавшая каждый шаг героя. У Стендаля и у Толстого психология уже на убыле и резко остраннына. Дается необходимый психологический анализ чувств героя, но герой не поступает под влиянием этих чувств, а психологирует после поступка.

Не стану касаться очень сложного вопроса о романах Достоевском и перейду сразу к сегодняшнему дню.

В настоящее время психологический роман кончается.

Построения Андрея Белого не противоречат моему утверждению. Андрей Белый не психологичен, а эффуистичен, как елизаветинец. В его романах психология мотивировка сложных каламбурных построений и параллелей. Роман сейчас рассыпается на отдельные новеллы. Весьма вероятно, что роман завтрашнего дня будет состоять из рассказов, связанных единством героя.

Отдельные же части, прежде ввязываемые в роман, всякие речи, философия и прочее вырвутся из романа, и в нем самом будут существовать отдельно.

Литературная форма романа была уже создана, сейчас ее разрушают. Мертвый театр продолжает существовать на капитал традиционного уважения.

Но шумный и не умеющий думать Маринетти был прав, когда предсказывал победу театру-варьетэ. В театре-варьетэ каждый номер интересен сам по себе, кроме того, действие многих частей программы эротично, я. перекрещивание с эротикой, хотим мы этого или не хотим, необходимо для искусства,.

В 1919—1921 году в Петербурге в Железном Зале Народного дома, была привезена Сергием Радловым очень интересная попытка создания новой пьесы из материала цирковых и шантаных трюков.

Пьесы в этом театре писались правильно. т. с. так, как писались в одном из романов Диккенса, исходя из сил труппы и наличности трюков, т. е. из материала. В Диккенсовские пьесы вставлялся между прочим и качестве трюка и пожарный насос с двумя бочками.

Так в шекспировском театре слова, и каламбуры артистов не играли роли вспомогательного средства, для обрисовки психологии героя, а, брались, как таковые, как хороший звучный и остроумный материал. Поэтому прав был Лев Толстой, когда говорил, что у Шекспира шут и король Лир говорят одинаковым языком.

Герои Шекспира в «Венецианском купце» сами изумляются тому, что даже дурами на сцене хорошо говорят и блестяще каламбурят.

На сцене нужно хорошо говорить. Попытка Радлова, проведенная очень талантливо и имеющая большой успех у публики, в общем, не удалось.

Театру-варьетэ рано срастись в новые пьесы. Во всяком случае можно надеяться, что этому театру кино не угрожает. Он будет развиваться медленно и создаст в своё время своих классиков.

Сложный вопрос о взаимодействии кино и литературы. Можно отделаться от него словами, что литературе нет дела до кино, еще проще сказать, что кино кинематографирует литературу.

Но эти два явления искусства настолько разны по своим материалам, что трудно определить законы влияния. Кино взяло от литературы сюжет, но литературный сюжет в нём претерпел глубокое изменение.

Литература может взять в кино отсутствие мотивировок действия, быстроту его, непсихологичность.

Качества всё больше отрицательные. Взять из кино трюк и особенности кинодвижение в литературу или на сцену не нужно.

Люди, советующие это, рожают новую стилизацию.

Характерные для кино сухие движения Чаплина с остановками в конце каждого периода движения, с уже выработанными традиционными приемами — Чаплин ходит, Чаплин улыбается и т. д. — все рождены в ленте, как былина в слове.

Вводить чаплинизм в литературу, — это опять начинать делать «мороженое из сирени». Нужно работать в материале. Современный

сюжетный роман и новелла имеет свою собственную дорогу и громадные возможности слова.

Материалом же кино, очевидно, является трюк. Сюжет в кинематографе нужней, как мотивировка трюка.

Выяснить глубокие изменения, которые претерпевает сюжет в кино, является задачей второй части моей работы.

Сюжет в кинематографе.

Для настоящей работы по теории кинематографа необходимо было бы собрать все фильмы или по крайней мере несколько тысяч их.

Фильмы эти после классификации дали бы тот массовый материал, на котором можно было бы установить несколько совершенно точных законов.

Очень жалко, что институты истории искусств и академии больше интересуются Атлантидой и раскопками на Памире.

Кинематограф возник на наших глазах его жизнь — жизнь нашего поколения, мы можем проследить ее шаг за шагом.

Скоро материал станет необозримым. Скучно думать о том, что мы все знаем, о необходимости изучать современные явления истории искусств, но никогда этого не делать.

Я не имею возможности сам заняться этим делом.

Это дело не по силам одного человека, для него нужны обученные помощники, средства и, может быть, опыты.

Можно было бы положить основание решению некоторых вопросов эстетики, экспериментируя, при помощи специально написанных фильмов, над зрительным делом.

Отчего люди плачут?

Что такое смешное?

При каких условиях смешное становится трагическим?

Трудно осознать литературу, невозможно, или почти невозможно руководить ей.

Кино все еще обозримо, возможно создание кино-науки, механизация его до конца.

В одном из русских повременных изданий в 1917 году, появилась заметка, очень толково составленная, с указанием источников, что измученные работой писатели фильм придумали машинку для сюжетов.

Представьте себе ряд лент, накрученных на особые катушки. На одной ленте написаны профессии людей, на другой — страны света, на третьей — возрасты, на четвертой — разные действия человека, например, целуется, лезет на трубу, сбивает с ног, бросается в воду, стреляет. Человек берет ручки, идущие к этим катушкам, и вращает их.

Потом через специальную щель читает получившуюся белиберду.

Машинка довольно странная, но очевидно необходимая для встряхивания американских мозгов.

Я еще буду писать, об этой поразительной стороне кинематографа, немотивированности связи частей, его сценарий.

Но для этого необходимо вернуться к вопросу о сюжете в литературе. Литературный сюжет, т. е. сюжет в произведениях, написанных словами, бывает нескольких типов.

В основе этих типов построения, почти всегда (как мне кажется) лежит ощущение неравенства, как бы иронии, в конце разрешаемой. В простейших своих случаях сюжет может быть определен, как развернутая параллель.

Параллелизм же родственен так называемой образности.

Например, сказать про великого человека, что он башня, это — образ.

В виде параллелизма конструкция будет такова:

Как башня возвышается среди города, Так возвышается такой-то среди людей.

То есть образ как бы параллелизм с умолчанием его первой части. Это может быть развернуто в сюжет. Например: определенный эротический акт, совершаемый быстро, называется во французском эротическом словаре «ловлей воробья».

У Боккаччо в зависимости, очевидно, от особенности словаря итальянской эротики: тот же момент назван — «ловлей соловья» и развернут в прекрасную новеллу.

Влюбленная девушка просит пустить ее в сад слушать соловья, встречает юношу.

Утром их находят вместе — «они поймали соловья». У Боккаччо это все сделано определенной, чем я пересказываю. Тот же мотив мы находим у Батюшкова. В эротическом фольклоре такие развертывания очень обычны. Таким образом, в простейших видах сюжета мы имеем дело с явлением близким по строению с «образом» и «каламбуром». Таков, например, один из сюжетных моментов в «Макбете» Шекспира. Ведьмы предсказали Макбету, что никто, рожденный женщиной, его не убьет. Но враг Макбета не рожден, он «вырезан из чрева».

Таким образом, взят, поразивший какого то безымянного творца, факт неестественного рождения младенца путем кесаревого сечения, и развернут в сюжет.

В основу сюжетного построения положено слово «рожден», которое для Макбета имеет значение «произошел от женщины», а для предсказателя значение «естественно рожден», с установкой, но самый процесс рождения. Таким образом, мы здесь находимся в сфере соз-давания неравенств на почве языка.

Этот сюжет, как и сюжет у Боккаччо, не может быть кинематографирован. Очень популярен в фольклоре сюжет «праведного суда».

Сюжет этот в Библии (точнее говоря, в неканонической книге Даниэля) имеет следующий вид.

Старцы обвиняют Сусанну в том, что она блудила с каким-то юношей, чего они являлись свидетелями.

Мудрый судья спрашивает их порозно, под каким деревом было это. Каждый старец называет другое дерево.

Обвинение отвергнуто.

Тот же мотив в многочисленных судах Соломона. В камоанских сказках, дело идет о краске камня; судья, чтобы решить вопрос, просит каждого претендента вылепить форму камня.

Дело, таким образом, идет о самой обыкновенной свертке показания. В настоящее время из этого сделать сюжета нельзя.

Для того же времени подобное дело имело характер разгадывания загадки. Любопытно, что уже в 1001 ночи, прием этот был

пародирован. Там два человека являются к кади, и каждый из них утверждает, что один и тот же мешок — его собственность.

Кади спрашивает, а что в мешке.

Каждый спрашиваемый начинает перечислять вещи. Говорят они по очереди и все время набавляют, один утверждает, что в мешке находятся тысячи верблюдов, другой, что в нем целое племя курдов и т. д. Кади велит развязать мешок. В нем оказывается три апельсиновых зернышка. Сюжет этот воспринимается на фоне многочисленных сказок про судью, определившего истинного собственника, вещей различными вопросами.

С точки зрения истории и теории литературы явление чрезвычайно любопытное.

Когда внутренняя форма предмета, ощущение неравенства и его разрешение стирается, то все произведение целиком используется, как пародия.

Но вернемся к классификации сюжетов. Таким образом, мы имеем два типа сюжетов: сюжет — развернутая параллель и сюжет — загадка. Исследование этих типов — вещь чрезвычайно громоздкая и я намерен дать ее в целом ряде работ.

Между обоими типами бывают нередко переходные моменты. Сами сюжеты эти не традиционны, а периодически возникают сами по себе. Загадка, есть параллелизм с опущенной первой частью параллели и с возможностью нескольких подстановок. Очень часто загадки имеют несколько разгадок, одна из них, пристойная, считается истинной. Но загадка рассчитана на то, что в ум придет разгадка, нескромная. Приведу примеры. Привожу их из книги Д. Соводникова, «Загадки русского народа». Цитирую по памяти, но думаю, что совершенно точно.

Гни меня

Ломи меня,

Лезь па меня,

Есть у меня.

Разгадка, — орешник.

Другой более простой пример: «что у бабы под подолом».

Разгадка — подшива.

Я сделаю сейчас громадный скачек. Дело в том, что мне приходится сравнивать не неизвестное с известным: строение литературного произведения с фильмой, а два неизвестных, так как и в теории литературы почти ничего не сделано.

Конструкцией типа параллелизма широко пользовался Мопассан, Тургенев, Толстой.

Почти каждая новелла Мопассана разбивается на два момента, связанные единством рассказчика: получаются параллели.

История собаки подаренной другому и околевшей от любви к первому хозяину, и история женщины, которую тот же человек, выдал замуж за фермера. История любви птиц и история любви человека.

У Тургенева параллелизм достигается главным образом проведением через всю книгу темы природы.

Толстой проводит параллель между двумя человеческими судьбами («Два гусара») или между судьбой человека, и лошади

(«Холстомет») или же противопоставляет одну группу людей другой, группе («Война и мир», «Анна Каренина»). Связь между частями параллели обычно совершенно формальная.

Другая линия развития сюжета идет от загадки. Здесь мы встречаем Анну Радклифф, Вальтер-Скотта, Эдгара По, Бальзака Сю, Достоевского, Конан-Дойля и, как это ни странно, Пушкина в некоторых его прозаических вещах.

У Радклифф в ее романе (например, «Удольфские тайны») мы сразу попадаем в атмосферу тайн.

Письма с таинственным значением, прикованные скелеты, таинственные вздохи, привидения, исчезновение и смутные намеки ни возможность кровосмешения. Во второй части тайны разъясняются, но большей частью неудовлетворительно, с натяжками.

Широко развернул технику тайн Диккенс. Перечислю хотя бы тайны в романе «Крошка Доррит».

Беру их в том порядке, как они являются в романе. Тайна часов отца, Артура, тайна снов мистрисс Флинтулич, тайна шумов в доме, тайна наследства Доррит, тайна, Виго, тайна любви крошки Доррит, тайна Мердль . . . и т. д.

Каждая тайна появляется в свое время и проходит через несколько глав, потом разрешается.

Основная тайна, тайна, происхождения Артура, открывается только в самом конце книги.

В романах тайн, развязка, как общее правило, не удавалась. Не удалась она и Гете в «Вильгельме Мейстере».

Диккенс выработал поэтому особый прием для развязывания своих романов. Собираются люди и рассказывают друг другу, каким образом получились все те тайны, которыми полон весь роман.

Перейду к анализу романа «Наш взаимный друг». Главная прелесть этого произведения в парадоксальности связей его частей.

Никогда Диккенс не строил более сложного здания. Основная фабула такова. Некий скупец Гармон, прогнавший своего сына из дома, умирает.

Он оставляет завещание, по которому все имущество должно достаться его изгнанному сыну, но с условием, что тот женится на одной молодой девушке почти неизвестной; самому завещателю.

Он видал ее один раз еще девочкой.

Джон Гармон, едет получить наследство, но решает сперва испытать свою невесту. Испытание удается и тогда он открывает ей свое настоящее имя. Теперь посмотрим, как развернута, эта фабула в сюжет.

Весь секрет романа, как его объяснил сам Диккенс в послесловии, в том, что он совершенно не скрывал от читателя, что Джон Роксмит ни кто иной, как Джон Гармон, но, не скрывая этого, он все же наводит этой попутанной читателя на ложный след.

Настоящая тайна романа состоит в том, что мистер Бофии и его жена сами знают о том, что у них в должности секретаря состоит сам сын их хозяев.

Они мистифицируют Беллу, заставляя ее выяснишь свои отношения к Джону, и показать в то же время лучшую сторону своего характера. Читатель не разгадывает этой по существу не мудреной тайны потому, что он занят ложным следом.

На экране «Наш взаимный друг» не вышел. Во-первых, в киносценарии пришлось сразу же отказаться от большинства параллельных интриг.

Обычная связь в романе, такой-то родственник такого-то, на экране непередаваема.

В сценарии осталось всего три линии. 1) История Джона Гармона и Беллы. 2) История Юджина и Лизы. 3) История заговора Вега.

Эти линии, к тому же не совпадают, не связываются совершенно, так как связующая часть пропущена.

Эту часть у Диккенса, можно было бы назвать «Что сказал свет». Периодически в романе появляется салон Венерингов, в котором обсуждаются события. Это прием аналогичный с приемом Толстого в «Войне и мире».

Диккенсовский прием двух тайн: одной настоящей и одной подставной не удался совершенно и вряд ли даже подозревался инсценировщиками.

Параллельные интриги в кино возможны, по при одном условии: связи их общими действующими лицами.

Все, то, что называют Диккенсовским юмором, т. е. своеобразный строй языка, необычность словоупотребления, ирония его, все это, конечно, на экране не вышло.

Получились люди такими, какими они были в жизни, а не такими «какими они были написаны в романе». Вещи оказались не пошевеленными.

Между тем кино само широко использует и «тайну» и «параллель». Но использует их по-своему.

Тайна же используется кино, главным образом, как сюжетная перестановка.

Сюжетной перестановкой называется такое явление, когда в произведении события даны не в порядке их последовательности, а в каком-нибудь другом.

Обычной мотивировкой перестановки является рассказ.

Так в Пушкинском «Выстреле» мы сперва видим Сильвио упражняющимся в стрельбе из пистолета, а потом узнаем о его неоконченной дуэли с графом.

В такой мотивировке у Гоголя дано происхождение Чичикова, а у Диккенса в «Нашем взаимном друге» Джин Гормон сам себе рассказывает, как произошла ошибка с его смертью (вместо него убит его товарищ, с которым он случайно переменялся платьем).

Тот же прием находим у Вальтера Скотта, в «Подростке», Достоевского и т. д.

Детективный роман оттого восторжествовал в форме «романа с сыщиком», а не романа с разбойником, что разбойничий роман произошёл из романа приключений, т. е. в нём торможённые действия совершаются путём простого накопления препятствий на пути героя, а роман с сыщиком даёт возможность совершенно иной конструкции. Мы сперва видим тайну — преступление, потом нам дают несколько возможных разгадок и наконец восстанавливается картина.

Таким образом, «сыщичий роман» не что иное, как роман тайн с профессиональным разгадчиком. В кино сюжетная перестановка торжествует, мы имеем сперва обычно несколько непонятных нам сцен, которые только потом объясняются в форме рассказа действующего лица, при чем мы имеем здесь, при мотивировке рассказом, не рассказ о событии, как в романе, а, чистую сюжетную перестановку, т. е. как бы прямо кусок фильма отрезается от начала и ставится в конце.

В этом пункте кино, несомненно, сильнее литературы. Гораздо слабее, зато она в области намека, которым обычно поддерживается в литературе интерес к разгадке тайны. Кино не допускает двусмысленности.

Параллелизмом действия в романе часто пользовались и для другой цели, для торможения действия.

В таких случаях героя или героиню одной части параллельного построению оставляют в самый критический момент судьбы и переходят к другому параллельному действию. Так книга шестая и седьмая в «Братьях Карамазовых» врезается в самый напряженный момент (приготовления к убийству Федора Павловича).

В «Преступлении и наказании» также перебиваются две темы, судьба Раскольникова, и судьба Свидригайлова.

Может быть, такова же техника двух одновременно идущих интриг в «Короле Лире».

У Гофмана в «Житейския воззрения кота Мурра» биография капельмейстера Йоганна Крайслера перебивается историей кота. Интересно сама техника перебивания (из книги II). Все удивлялись внезапному выздоровлению принцессы. Лейб - медик приписывал его сильному душевному потрясению, бывшему следствием ночной прогулки к капелле, и говорил, что он не мог не знать этого раньше и только забыл настоятельно порекомендовать эту прогулку.

Однако, Бензон подумала про себя «Гм... а ведь старуха, значит, опять была здесь».

Теперь настало время разъяснить этот загадочный вопрос: «ты... (Мурр продолжает)... значит любишь меня, о прелестная Миссис? О, повторяй мне свое признание несчетное количество раз, чтобы я снова и снова впадал в восторг» ...и т.д. Другой пример (из книги III),

Дитя мое, серьезным тоном заговорил Мейстер, — со мной случилось нечто прекрасное, волшебное; тебе только не нужно об этом знать. А впрочем... пусть себе эти заживо — мертвые штуки проделывают свои фокусы, я же пока сообщу тебе некую тайну, насколько это необходимо и полезно для тебя. Милая Юлия, твоя родная мать закрыла перед тобой свое сердце, но я хочу взглянуть в него, чтобы узнала о грозящей тебе опасности и могла ее избежать. Узнай же, прежде всего, что мать твоя твердо решила...

(Мурр продолжает...) Считаю за лучшее воздержаться. Юноша-кот, — будь благоразумен и не пичкай всюду своих стихов, когда честная проза, может достаточно хорошо выразить твои мысли. Стихи нужно рассыпать там и сям в книге, написанной прозой, как в колбасах там и сям втиснуты кусочки сала и т. д...»

Мотивировка перебивания следующая. «Печатанье началось и издателю были представлены первые пробные листы. В каком же он был ужасе, когда увидал, что история Мур-ра то здесь, то там прерывается и в промежутках в ней сделаны вставки, относящиеся к другой книге, и содержащие в себе биографию капельмейстера Йоганна Крайслера.

После тщательных расспросов и расследований издатель узнал, наконец, следующее. Когда кот Мурр излагал свое мировоззрение, он без всякой церемонии разорвал одну книгу, найденную им у своего господина, и, беззаботно подкладывая ей листы под свою рукопись, употребляя их в качестве пропускной бумаги.

Листы эти остались среди листов рукописи и, по недосмотру, были перепечатаны, как необходимое к ним дополнение.

Торможение романа, отсрочивание сюжетного разрешения достигается очень часто не переходом в критический момент на параллельную тему, а внесюжетным материалом. У Радклиф sentimentalными описаниями, у Достоевского всего чаще речами действующих лиц на различные философские темы. Сам Достоевский подчеркивал иногда литературность этих вставок, необычность времени их произношения.

Идет разговор между Раскольниковым и Свидригайловым, разговор уже продолжается десять страниц.

Люди видели друг друга в первый раз. «Я не верю в будущую жизнь», сказал Раскольников. Свидригайлов сидел в задумчивости. — «А что, если там одни науки или что-нибудь в этом роде» — сказал он вдруг. «Это помешанный», подумал Раскольников.—«Нам вот все

представляется вечность, как идея, которую понять нельзя, что то огромное, огромное. Да почему же непременно огромное? И вдруг вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, так в роде деревенской бани, закоптелая и но всем углам пауки, и вот и вся вечность. Мне знаете, в этом роде иногда мерещится».

— «И неужели, сам ничего не представляется утешительней и справедливей этого?» — с болезненным чувством воскликнул Раскольников.

— «Справедливей. А по чем знать, может быть это и есть справедливое, и знайте, я бы так непременно сделал», ответил Свидригайлов, неопределенно улыбаясь. Каким-то холодом охватило вдруг Раскольникова при этом безобразном ответе. Свидригайлов поднял голову, внимательно посмотрел на него и вдруг расхохотался.

— «Нет, вы вот что сообразите», — закричал он — «назад тому полчаса, мы друг друга еще и не видывали, считаемся врагами, между нами нерешенное дело есть: мы дело то бросили и звона в какую литературу заехали».

Иногда, рассуждения героев Достоевского звучат подлинной «литературой», даже публицистикой. Это опять из разговора, Свидригайлова.

«Да вот еще: я убежден, что в Петербурге много народа, ходя, говорят сами с собой. Это город полусумасшедших. Если бы у нас были науки, то медики, юристы и философы могли бы сделать на Петербургом драгоценнейшие исследования каждый по своей специальности. Редко где найдется столько мрачных, резких и странных влияний на, душу человека, как в Петербурге. Чего стоят одни климатическая влияния. Между тем это административный центр всей России, и характер его должен отражаться на всем»...

В фильме перебивал не одного действия другим совершенно канонично. Но по структуре своей оно отличается от перебивания в романе. В романах перебивается один сюжетный момент другим. Мы имеем чередование положений. В фильме перебивающие друг друга отрезки гораздо мельче, они именно отрезки, мы обычно возвращаемся к тому же моменту действия. Типичнейшее перебивание в фильме это — тип «запаздывающей помощи». Героя или героиню убивают, «а в это время», и мы видим, что друзья жертвы не знают, об ее ужасном положении или не могут помочь ей и т. д. И снопа перед нами картина гибели и так далее.

Один знакомый; литератор указал мне на то, что в современной фильме почти канонично покушение на изнасилование. Жертва борется, друзья далеко, злодей; гонится за женщиной, «а в это время» и т. д.

Я думало, что выбор преступления здесь объясняется не столько желанием играть на эротике зрителя, сколько самим характером преступления, требующим для своего совершения определённого промежутка времени. Если, например, вместо изнасилования взять убийство выстрелом, то этот акт слишком неделим. Поэтому кинематографические злодеяния совершаются обычно способом, требующим длинный промежуток времени: применяется потопление, при чем жертва подвешена в подвале вверх ногами и в подвал спущена вода, бросание связанного человека на рельсы, похищение во всех видах, замуровывание и т. д.

Сразу же убивают только второстепенных действующих лиц, не играющих сюжетной роли. Применяется и развертывание, вернее раздвижение действия, картинами природы, играющей то роль тормозящего фактора, то используемой для создания параллели.

Любопытной чертой кинематографа является его полное пренебрежение к мотивировкам. Мотивировками я называю бытовое объяснение сюжетного построения. В более широком смысле под словом «мотивировка» наша школа (морфологическая) подразумевает всякое смысловое оправдание художественного построения. Мотивировка в художественном построении — явление вторичное.

Почти весь рассказ Э. По о том, как написан «Ворон», есть описание построения мотивировки для художественной формы. Европейское искусство широко пользуется мотивировкой, даже в фантастических вещах. Волшебство, магия — тоже являются своего рода мотивировкой. Рассказы Э. Гофмана 'очень часто содержат в себе возможность реального объяснения фантастического. Кино в мотивировках

почти не нуждается. Я объясняю себе это, может быть, слишком просто: в кино все не рассказывается, а показывается.

Нам не нужно подробно объяснять — каким образом произошло подобное счастливое стечение обстоятельств, какое нужно, например, для того, чтобы произошло чье-нибудь спасение. Факт на лицо. Мы видим фильму и почти не спрашиваем себя «как, каким образом». Обычная современная трюковая фильма, состоит из ряда отдельных занимательных сцен, соединенных между собой только единством действующих лиц.

Психологической мотивировки тоже не дается. Необходимость одной части фильму та, что в ней кино-оператор показал вид города сверху, в другой должна была выступить ученая обезьяна, в третьей части той же фильму дан балет и т.д. И все это вместе смотрится с интересом. Сюжет фильму это искусный выбор моментов, удачная временная перестановка, и удачные противопоставления.

Кино-сценарий одновременно пошел в сторону комедии массы, с постоянными персонажами и в сторону авантюрного романа, с богатой техникой задерживающих моментов, со всякими потерями, потеплениями, необитаемыми островами и прочими трюками, сродными с такими же приемами, хотя бы, греческого авантюрного романа. Я считаю не лишним напомнить, что А. И. Веселовский считает все «задерживающие моменты» греческого романа не воспроизведением особенностей греческой жизни, а своеобразными стилистическими приемами. (А. И. Веселовский «Беллетристика, у древних греков», «Вестник Европы», 187С, декабрь стр. 683).

Задерживающие моменты, тормозящие развитие действия и создающие в сюжете то затруднение, которое необходимо для создания «эстетического» переживания определенной напряженности в авантюрном романе и в киноленте, играет ту же роль, какую в стихотворении, например, занимают параллелизмы, звуковая инструментовка и т. д.

Так как задерживающие моменты, незначительно варьируясь, могут продолжаться бесконечно, то в кино-ленте для окончания сценария необходим брак, т. е. любовная история используется для создания обременяющей новеллы.

Чаплин.

Так как в кино основным является комбинация сюжетных мотивов, то для избежания экспозиции действующих лиц и по другим обстоятельствам, о которых я напишу ниже, в кино, как в итальянской комедии, появились так называемые маски, т. е. постоянные действующие лица. Отсюда в кинематографе эти постоянные герои, переходящие из фильму в фильму без перемигровки и даже не меняющие имен: таковы уже забытый Глупышкин, Макс Линдер, Паксон и прославленный Чарли Чаплин со своей труппой. На примере Чаплина необходимо остановиться подробнее.

Чаплин переиграл необычайное множество ролей. Чаплин солдат, Чаплин в банке, Чаплин полицейский, Чаплин курортный больной и даже Чаплин артист кинематографа. Здесь может быть сказалась та потребность создания неравенств, которая побуждает беллетриста обращать какой-нибудь соевой образ в постоянный эталон (мерило для сравнения) для всего произведения.

Зритель пробует Чаплином различные профессии, он испытывает и этим их отстраняет. Из киноактеров Чаплин — несомненно, самый кинематографический. Сценарии Чаплина не написаны, а создаются в игре. Он почти единственный кино-художник, который исходит из самого материала.

Чаплиновские движения и вся его фильма задумана не в слове, не в рисунке, а в мелькании серо-черной тени; он совершенно и окончательно порвал с театром и поэтому конечно, имеет право на звание первого киноактера.

Интересно отметить, что Чаплин на фильме никогда ничего не говорит, и между отдельными частями его фильму не появляются на экране объяснительные надписи. Русские киноактеры рассказывали мне, что они для того, чтобы связать эмоцией разорванные моменты кинопов, говорят вполголоса какие-то подходящие фразы. Это можно заметить, глядя во время, сюжета, на, их губы. Чаплин на, фильме не говорит, а движется. Он работает с материалом кинематографическим, а не переводит сам себя с театрального языка на экранный. В чем

комизм самого чаплинского движения я сейчас определить не могу, может быть в том, что оно механизировано. Чаплиновскую игру можно разбить на ряд пассажей, при чем: обычно пассаж кончается точкой — позой.

Прибегая, может быть, к метафоре, можно сказать, что чаплинское движение пунктирно. Сам Чаплин, очевидно, хорошо сознает все «на» в своем искусстве. Его игру можно разбить на ряд «постоянных движений», повторяющихся с различными мотивировками из фильма в, фильму. Перечислю некоторые: Чаплин идет (смех вызывает самый момент трогания с места), Чаплин на лестнице, Чаплин задевает кого-нибудь крючком своей трости, Чаплин падает со стула (ноги рогулькой и остановка в этом положении па минуту), Чаплин улыбается (в три такта), Чаплина трясут за шиворот и т. д. Не знаю сознательно или нет, но ансамбль Чаплина движется иначе, чем их премьер. Здесь открывается любопытный вопрос: комично ли движение Чаплина само по себе или по противоположности с обычным движением (в его кино-передаче).

Очень любопытно, как обнажение чисто кинематографической сущности всех построений Чаплин фильма: «Чаплин в кино» и «Чаплин и Анна Болейн»; в них трюк дал, как таковой. Для пояснения своей мысли переведу ее на материал литературы.

Островский написал целый ряд пьес, в которых выступали трагик и комик, при чем каждый раз эти типы имели какую-нибудь бытовую мотивировку, например, трагик это — Любим Торцов, комик—какой-нибудь чиновник и т.д. Но раз Островский написал пьесу «Лес». В этой пьесе трагик — это трагик и комик, это комик. Маска дана вне бытовой мотивировки. Чаплин- еще раз продемонстрировал все трюки кинематографа, падение в люк, удары ногой под зад, сбивание вещей, и все это смотрится. Горячим это есть можно. Меня интересует дальнейший путь Чаплина. Кажется мне, что фильма, «Чаплин в кино» показывает некоторую усталость трюка. В истории развития форм, обнажения приема, так же, как и .пародирование явления, скорей всего, конец развития определенного цикла.

Мне кажется, что всего скорей Чаплин пойдет в сторону героическо-комической фильма, т. е. будет пользоваться комично-страшным.

К сожалению, я не знаю хронологии чаплинских фильм, но если фильма «Чаплин в армии спасения» — одна, из последних, то, как будто он уже повернул на эту дорогу.

Будущность кино.

А на какую дорогу повернет кино? Я думаю, что на несколько. Искусство, слава. Богу, всегда разбивается на несколько течений, одно главенствует, другие остаются в запасе. Несомненно, процветать будет фильма. ужаса, с погоней совершенно каноничной для кинематографа.. с неудачными и удачными убийствами, с временной перестановкой и т. д...

Как отдельная ветвь ее разовьется еще более трюковая американская фильма, с акробатическими номерами, с очень малым обра□ щением внимания на игру, но с использованием, как художественного материала, - участия животных, крушения поездов и т. д. . . .

Это будет лента интересная по материалу. Во всех этих фильмах мотивировка будет все более и более вырождаться. Получится что-то в роде кино-варьете. Будем надеяться, что вымрет психологическая великосветская фильма, действие которой происходит в гостиной. Такая фильма — пережиток театра и держится па том, что обитатель центральных частей города, хотя театра не любит, но все же его уважает и из уважения согласен смотреть 10 минут на некоторое театральное подобие.

Тут сказывается желание быть культурным. Не вполне ясна будущность костюмной исторической фильма. Сейчас они имеют не□ сомненный успех. В них есть своя правота, так как кино, не имея возможности передать отдельное непрерывное движение, с большей легкостью может оперировать с движением массовым. Но возможности такой фильма довольно ограничены, богатство костюмов и бытов исчерпаемо.

Несомненен успех фильм типа чаплиновских. От них по всей вероятности пойдет классический кинематограф. Есть еще одна линия, но которой может пойти развитие кинематографа. Это — трюковая рисованная фильма. Я видал ее несколько раз, и убежден, что в ней есть

совершенно еще неиспользованные возможности. В ней интересно сознание игрушечности движущейся на экране рисованной фигуры. Ощущение иллюзорности очень важный момент в старом театре и им умело пользовались, то, подавляя его, то используя вновь. Кино, конечно, очень условно, как условна и сама фотография, но мы приучили себя воспринимать мир по фотографии, и условность в кино нам мало заметна.

Таким образом, исчезает одна, из возможностей художественного построения—игра, с иллюзией. Может быть, рисованную фильму можно совместить с фильмом снятой? и о что должно сделаться, — сделается.

Заключение.

Говорят, что русская литература самая моральная; литература в мире. Это — плохая рекомендация литературной морали. Говорят также, что русская литература вся переполнена любовью к ближнему. Поэтому традиция заставляет меня в этой статье о кинематографе и литературе поднять вопрос и о кинематографе и нравственности. Портит ли кинематограф нравы? Говорят, что литература нравы улучшает. Литературная нравственность, конечно, это не нравственность литераторов, в противном случае я сослался бы на дикую биографию Крылова. Кстати, она никому неизвестна.

Но вряд ли в самой литературе есть нравственность. «Вчера был большой пожар», пишет в дневнике старик Лев Толстой, «сгорел портной со своей семьей. Жалко, что не пошел посмотреть».

В литературе пожар, голод, скорбь — все материал.

Не решая этого спорного вопроса, скажу одно. Во всяком случае, авантюрный роман обычно изображает действия элементарно добродетельные.

Если бы задачей искусства являлось бы вызывать волю к благородному действию, то и тогда авантюрная; фильма была бы выше «исповеди Николая Ставрогина». Но я лично считаю возможным сказать, что произведения искусства никогда не бывают моральными или не моральными. Вспомним, какие жестокости мы встречаем в сказках и тем не менее дети всего мира их рассказывают.

Скатывание с обрыва в бочке, утыканной гвоздями, в сказке не ужасно. Это не жестоко, а сказочно. Кровь в искусстве не кровава. К сожалению, и благородство в искусстве совершенно не действительно. Французские террористы были люди сентиментальные.

Искусство все использует, как материал. Вспомним, что в весенней плясовой песне говорится о смерти и о ревнивом драчливом муже. (Е. Аничков, «Весенняя обрядовая песнь»). Это трагично, но трагичность эта песенная. Искусство не надпись, а узор. Не даром Лев Толстой говорил, что на романы нужно быть таким же любителем, как и на голубей-турманов.

Так как искусство течет, как река, и делается, как погода, ни у кого не спрашивая советов, то нам остается только отмечать факты.

Действие же кино на литературу может быть двойное.

Во-первых, особенно сгоряча, начинается подражание в литературе приемам кино. Может быть серьезной окажется другое явление. Литература уйдет в область чисто языковую и откажется от сюжета.

Так было при появлении фотографии — фотография отбила вкус к натурализму.

Шкловский, Виктор Борисович . Литература и кинематограф / Виктор Борисович Шкловский . - Берлин : Рус. универс. изд-во, 1923. - 59, [5] с. (Всеобщая б-ка; N 51)