

КИНЭМОЦИИ: СЕНСОРНАЯ ИСТОРИЯ НА ЭКРАНЕ

Составитель блока Сергей Ушакин

Сергей Ушакин

«ТРАКТОР, ПЕРЕПАХИВАЮЩИЙ ПСИХИКУ ЗРИТЕЛЯ»

Споры об эмоциональном воздействии (сюжетного) кино на зрителя длятся примерно столько же, сколько и история самого кинематографа. Но при всем своем разнообразии многочисленные доводы и подходы, по большому счету, сводятся к двум основным позициям: идея «вчувствования» и «сопереживания» зрителя происходящему на экране обычно противостоит идее целенаправленной организации зрительского опыта в нужном направлении. Эти подходы предполагают различное понимание характера участия аудитории: в первом случае речь идет о механизме активной (проективной) идентификации зрителя с экранными героями, во втором — о степени подверженности зрителя «воздействующим построениям» фильма¹. Более того, эти подходы апеллируют и к противоположным по своей структуре навыкам: если сопереживающая идентификация становится возможной при помощи мнемонических усилий зрителя, связанных с *активацией его памяти* о прошлом опыте (*retrieval skills*), то успех кинотрактора, «перепыхивающего психику зрителя», во многом зависит от способности аудитории адекватно воспринять (или отвергнуть) предложенный ей материал (*perceptual skills*)². Нако-

1 *Эйзенштейн С.* Монтаж киноаттрационов // *Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа.* М.: Музей кино, 2004. Т. 1: Чувство кино. С. 452.

2 О разнонаправленности этих навыков см.: *Tomkins S.S.* Affect. Imagery. Consciousness. New York: Spring Publishing Company, 1962. Vol. 1: Positive Affects. P. 16. Фраза о кинотракторе принадлежит Сергею Эйзенштейну (см. его статью: *Эйзенштейн С.* «Стачка». 1924: К вопросу о материалистическом подходе к форме // *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 1. С. 113).

нец, эти подходы предполагают и разные кинематографические цели: как писал все тот же Сергей Эйзенштейн, «установка» на пробуждение чувства связана с ориентацией на достижение «чисто физиологического эффекта — от чисто оптического до эмоционального»; в свою очередь, динамизирующее монтажное кино «служит достижению новых понятий — новых воззрений, то есть чисто интеллектуальным целям»³.

Статьи, вошедшие в этот тематический блок, во многом отражают эти две тенденции. Однако цель подборки — не в иллюстрации истории кинематографических эмоций. В центре внимания представленных в блоке исследователей находится не столько собственная эмоциональная тональность того или иного фильма, сколько те структуры восприятия, которые эти фильмы делают возможными. Каждая статья представляет собой любопытную попытку анализа кинематографических текстов как документов *сенсорной истории* советской и постсоветской России. Содержательная сторона фильмов оказывается здесь в тени пристального разбора организационных методов, приемов и конструкций, с помощью которых эти фильмы активизируют (или трансформируют) эмоциональные режимы и аффективные реакции.

Статьи Джона Маккея и Эммы Уиддис исследуют раннесоветские попытки «перестройки чувств», во многом основанные на работе с моделями восприятия. В свою очередь, работы Филипа Гляйсснера и Натальи Климовой фокусируются на позднесоветских трансгрессиях и постсоветских дисфункциях и связанных с ними процессах идентификации. Заочный диалог между этими текстами позволяет увидеть любопытную методологическую поляризацию: если в анализе раннесоветского кино на первый план, как правило, выходят проблемы киноязыка, то в анализе кино последних 20—30 лет наибольший интерес представляет внекинематографический — социальный — эффект фильмов. Так, **Джон Маккей**, исследуя фильм Дзиги Вертова «Одиннадцатый» (1928), детально демонстрирует, как «энергетический монтаж» Вертова эффектно заменил вербальный нарратив ритмически организованной визуальной реальностью особого рода: «единая, находящаяся в непрерывном движении энергия» была представлена опосредованно — через демонстрацию «видимых следов своего присутствия». В фильме Вертова электрификация страны дана и в виде репрезентации конкретного материального процесса, и как возможность почувствовать этот процесс. В этом «метанарративе без нарратива» фиксирующий, стабилизирующий эффект осмысления принесен в жертву более динамичному ощущению «материального процесса перехода энергии из скрытого состояния в активное». Материальность ощущений является ключевой и для **Эммы Уиддис**. В данном случае речь идет о процессе «сенсорной переделки» советского субъекта в конце 1920-х — начале 1930-х годов. «Кинематограф чувств» оказывается возможным прежде всего благодаря «установке на материал»: фактурность, тактильность, осязаемость вещей на экране формируют оптику особого рода, в которой глаз уподобляется руке, а зрительный контакт — воображаемому касанию.

Эта фрагментированность режима восприятия (осмысление vs. ощущения, оптика vs. тактильность), столь характерная для раннесоветских кинэмоций, преодолевается в фильмах последних десятилетий. Анализируя «скандальные» фильмы периода перестройки, **Филип Гляйсснер** исследует то, как условное «воображаемое касание» неожиданно превращается не только в нарратив, но и в развитый сценарий воображаемого действия. Экранная

3 *Эйзенштейн С.* Драматургия киноформы // *Эйзенштейн С.М. Монтаж.* М.: Музей кино, 2000. С. 532.

трангрессия оказывается не просто *репрезентацией* реального или вымышленного опыта, но и *артикуляцией*, выражением желания, о котором зрительская аудитория и не догадывалась. В своей работе об аффектах Силван Томкинс хорошо сформулировал логику этого процесса: «Мир, который мы воспринимаем, — это мечта (*dream*), о которой мы узнали из текста, написанного не нами»⁴. Статья **Натальи Климовой**, завершающая блок, — тоже о попытках понять «текст, написанный не нами». На примере документального фильма «Антон тут рядом» (2012, режиссер Любовь Аркус) Климова обращается к конфликту между речью и визуальным рядом. Если для Вертова в «Одиннадцатом» отказ от нарратива и акцент на бессловесности стал эстетическим приемом для обозначения незавершенности и динамики смысла, то в фильме Аркус бессловесность героя-аутиста (точнее — его ограниченная дискурсивность) служит исходной точкой для демонстрации динамики совсем иного рода. Как показывает Климова, взгляд, жест, крик становятся теми механизмами, с помощью которых — в отсутствие речи — развитие героя оказывается осязаемым.

Энергетический монтаж, установка на материал, присвоение (скандальных) экранных желаний и визуальное преодоление вербальной дисфункции, о которых идет речь в статьях блока, безусловно, далеки от эйзенштейновских «тракторов, перепахивающих психику зрителя». Однако эти аналитические модели «кинематографии чувств» мотивированы тем же самым стремлением понять принципы «организации зрителя организованным материалом»⁵.

4 Tomkins S.S. Op. cit. P. 13.

5 Эйзенштейн С. «Стачка». 1924. С. 115.

Д ж о н М а к к е й

ЭНЕРГИЯ КИНО:
ПРОЦЕСС И МЕТАНАРРАТИВ В ФИЛЬМЕ
ДЗИГИ ВЕРТОВА «ОДИННАДЦАТЫЙ» (1928)*

ИСТОРИЧЕСКИЙ ПРОЛОГ

Фильм Дзиги Вертова «Одиннадцатый» (1928) — первая из трех картин режиссера, снятых в Украине¹, и, пожалуй, наиболее сильно в его творчестве тематически связанная с планом всеобщей электрификации только что образованного Советского Союза (не считая разве что «Шагай, Совет!» (1926)). Увы, этот же фильм оказался и самым неизвестным и недооцененным из всех немых документальных лент Вертова. Основная причина такого пренебрежительного отношения — это, конечно, физическая недоступность фильма, ибо, насколько мне известно, «Одиннадцатый» так и не был издан на физическом носителе для массового потребления, а его пленка хранится всего лишь в нескольких архивах мира². К тому же, несмотря на всю сложность монтажа, «Одиннадцатый» транслирует довольно простой агитационный посыл, что, в общем-то, отвечает его основной задаче: пропаганде курса Советского Союза на индустриализацию и электрификацию³.

Фильм начинается с визуального повествования (почти без интертитров) о людях и машинах, коллективно преодолевающих инерцию природы, чтобы мобилизовать все ее водные и угольные ресурсы на удовлетворение человеческих нужд (особенно это касается сельского хозяйства и промышленности) путем их преобразования в электричество (катушки 1—3). Далее нам показывают преимущества модернизации промышленности и сельского хозяйства и необходимость защищать уже достигнутый прогресс (катушка 4). Фильм завершается кадрами, прославляющими достижения советской промышленности, кадрами с восторженными лицами пролетариев СССР, Африки, Индии и Китая (катушка 5) и итоговым утверждением модернизирующего пути развития крестьянской и пролетарской, природной и промышленной энергии (катушка 6). Такова несложная риторика «Одиннадцатого». Лишенный особенной проблематики, ироничности «Кино-глаза» (1924), глубокой рефлексии «Человека с киноаппаратом», «Одиннадцатый», как кажется, можно только описывать, но не анализировать.

Есть и другие, исторические, причины маргинализации «Одиннадцатого». Как и «Шагай, Совет!», «Одиннадцатый» был второстепенным проектом Вертова и снимался в промежутке между значительно более крупными «Шестой частью мира» (1926) и «Человеком с киноаппаратом»⁴. В начале января 1927 года, после выхода на экраны «Шестой части мира», в результате не-

* © *MacKay J.* Film Energy: Process and Metanarrative in Dziga Vertov's The Eleventh Year (1928) // October. 2007. № 121. P. 41—78. Мне бы хотелось поблагодарить Аннетту Михельсон, Элизабет Папазиан, Малкольма Тёрви и студентов курса «История русского кино от зарождения до 1945 года» (2005) Йельского университета за мудрые замечания, которыми они помогли мне на протяжении всей работы.

скольких крупных ссор с членом правления «Совкино» Ильей Трайниным Вертов был исключен из этой организации. Разногласия между Трайниным и Вертовым возникли в основном по поводу двух моментов: во-первых, количества средств, затраченных на производство «Шестой части мира» (которое «Совкино» посчитало чрезмерно большим), а во-вторых, по поводу решения Трайнина заменить Вертова на Эсфирь Шуб на режиссерском посту уже запланированного фильма в честь одиннадцатилетней годовщины Октябрьской революции, в основе которого должна была лежать документальная съемка⁵. Ситуация достигла критической точки, когда Вертов отказался показать Трайнину сценарий «Человека с киноаппаратом», материалы для которого Вертов снимал на протяжении 1925–1926 годов⁶. После нескольких месяцев вынужденного безделья⁷, не успев еще возобновить работу над «Человеком с киноаппаратом»⁸, Вертов заключает контракт с Всеукраинским фотокиноуправлением (ВУФКУ) на создание фильма об индустриализации Украинской ССР, главная роль в котором отводилась бы запорожской ДнепрогЭС. Этим фильмом впоследствии и стал «Одиннадцатый» (рабочее название — «Путешествие по Украине» или «Украинская ССР»⁹). В состав съемочной группы «Одиннадцатого» входили жена Вертова — Елизавета Свилова (ассистент), кинооператоры Михаил Кауфман (брат Вертова), Борис Цейтлин, Константин Куляев¹⁰ и художественный руководитель Абрам Кагарлицкий. Съемки проходили с 12 июня приблизительно по 7 ноября 1927 года¹¹; монтаж с последующим уплотнением картинки при помощи наложений и «сложных кадров» — с середины ноября до конца декабря 1927 года.

Хотя есть свидетельства того, что «Одиннадцатый» демонстрировался в Киеве уже в начале января 1928 года¹², официальный премьерный показ состоялся 16 февраля 1928 года в Москве для членов Ассоциации революционной кинематографии (АРК)¹³. «Одиннадцатый» оказался достаточно спорным (подробнее об этом см. ниже), как и все картины Вертова. К тому времени уже стало очевидно, что режиссер снова ушел с головой в работу над «Человеком с киноаппаратом» — фильмом, который займет все его мысли вплоть до конца 1928 года¹⁴.

По сравнению с другими картинами Вертова работа над «Одиннадцатым» проходила настолько спокойно и гладко, что кажется, будто он относился к этому проекту, с одной стороны, как к исключительно контрактному обязательству, а с другой, как к удобному способу хранения ценного съемочного материала для своего любимого и долго вынашиваемого детища — «Человека с киноаппаратом»¹⁵. Также можно предположить, что ключевые темы «Одиннадцатого» — всеобщая электрификация и индустриализация — просто меньше интересовали Вертова, чем создание авторефлексивного «киноманифеста». Хотя, с другой стороны, если мы обратимся к рабочим заметкам к «Одиннадцатому», то увидим, что Вертов до определенного момента все же собирался сделать его критикой всего процесса кинопроизводства в целом (как и в случае с «Человеком с киноаппаратом»)¹⁶.

В последующие годы, говоря о своих кинематографических достижениях, Вертов редко упоминал «Одиннадцатый»¹⁷. Тем не менее существуют веские причины для того, чтобы считать этот фильм выдающимся как с культурно-исторической, так и с формально-содержательной точек зрения. «Одиннадцатый» — одновременно и первый фильм, в котором воплотилась давняя мечта Вертова делать кино без (или почти без) интертитров, и первая своеобразная вершина его ранних экспериментов с эффектами наложения и полиэкрана. Этот фильм тем более важен, что вышел на экраны в критический момент пе-

рехода от смешанной экономики нэпа (1921—1927) к политике тотального государственного контроля над экономикой и первой пятилетки (1928—1932). «Одиннадцатый» был показан на I Всесоюзном партийном совещании по кинематографии (март 1928 года), которое стало поворотной точкой в длительном процессе установки абсолютного контроля партии над деятельностью киностудий¹⁸. Наконец, на мой взгляд, этот фильм сыграл важную роль в жизни самого Вертова, как в личном плане, так и в творческом, ибо ему впервые с 1920 года удалось снова побывать в тех регионах СССР (юг России, Донбасс), по которым он проезжал на знаменитом агитпоезде «Октябрьская революция». Надо сказать, что Донбасс, центр угольной промышленности Украины, черной и цветной металлургии, был важнейшим стратегическим фронтом во время Гражданской войны¹⁹ и мог бы стать сердцем сталинского курса на индустриализацию в начале 1930-х²⁰. Позже Вертов снова вернется в эти края: снимать «Человека с киноаппаратом», «Энтузиазм» и «Три песни о Ленине» (1934). Все три фильма будут повествовать о Восточной Украине, изменяющейся под давлением индустриализации. Кульминацией всего процесса станет изображение в «Трех песнях о Ленине» церемонии открытия Днепрогэс, первые этапы постройки которой Вертов показал нам в самом начале «Одиннадцатого» — вертовской биографии Донбасса.

КАРТОЧНЫЙ КАТАЛОГ В КАНАВЕ

Едва появившись на экранах, «Одиннадцатый» сразу же привлек внимание критиков, сравнимое по масштабам разве что с более грандиозным и подвергшимся бóльшим нападкам фильмом Вертова «Шестая часть мира»²¹. Очень высоко была оценена операторская работа Кауфмана²². Почитатели Вертова (в особенности однофамилец Наум Кауфман) хвалили режиссера за идею применить «более идеальный» (с точки зрения отображения действительности) глаз киноаппарата и, таким образом, создать из «смысловых отрезков ритма» «синтетический образ машины» и «представление индустриального или строительного роста»²³. Однако большинство критиков все же выражало сомнение по поводу художественной ценности фильма в целом, хотя и не столь враждебно, как в адрес других работ Вертова (за исключением «Трех песен о Ленине»).

Критика велась наиболее активно в двух направлениях. Первое заключалось в том, что, хотя в «Одиннадцатом» много движения и апеллирования к чувственному, — он настолько бессмысленный и бесформенный, что его сложно назвать чем-то, кроме хаоса картинок. Оппоненты называли его монтаж «сумбурным»²⁴, а сам фильм — «разбросанным, разнохарактерным по материалу», представляющим собой «самодовлеющий, чисто эстетический показ множества машин вне связи с их реальным значением и назначением, с их промышленным смыслом»²⁵. Немецкий критик газеты «Frankfurter Zeitung» Бенно Райфенберг наиболее четко сформулировал суть проблемы, «для кого же был снят этот фильм в первую очередь»:

Рабочий, который видит эффектные кадры плавящегося металла, знает больше о процессе плавки, чем эти кадры способны ему рассказать. Обычный же человек, который ничего не знает об этом виде работы, не сможет почерпнуть для себя новую информацию о ней из этих кадров, ибо все, что он получает в данном случае, — это эстетическое впечатление, которое здесь нерелевантно.

Райфенберг завершает свою мысль следующим образом: «Ужасен сам факт того, что советские кинорежиссеры снимают необъективные фильмы о труде — т.е. занимаются эстетизацией труда»²⁶.

Согласно второму направлению критики, Вертов наделял свои работы неким посторонним, «символическим» значением, часто просто чтобы семантически связать кадры между собой. В противном случае они угрожали превратиться в нечто бессмысленное, поскольку в них не было кинохроникальных интертитров, организующих просмотр и служащих источником информации для зрителя.

Л. Шатов утверждал, что Вертов «не учел, что синтетический образ художественного порядка — вне возможностей неигровой хроникальной фильмы», и что на всем протяжении «Одиннадцатого»

Вертов безуспешно пытается фальсифицировать такой художественный синтез либо с помощью стремительно нарастающих ассоциативных смысловых рядов, либо — многократными изошренными экспозициями и иными фото-трюками такого рода, нередко сбивающимися в отжившую уже свой век дешевую символику²⁷.

Виталий Жемчужный в схожем ключе писал о «дешевом символизме» того момента, когда фигурирующие на пленке реально существующие фабрика и человек превращаются в символ индустриализации и в Человека с большой буквы соответственно²⁸.

Владимир Фефер более подробно разбирал проблему «дешевого символизма». Он утверждал, что съемочный материал «Одиннадцатого» теряет свою индивидуальность и становится лишь игрушкой в руках режиссера. «Собиратели» и «распределители» фактов, кем, по сути, являются режиссеры, не должны претендовать на художественность²⁹.



Кадры из фильма «Одиннадцатый». Сняты в сентябре 1928 года во время первого этапа строительства Днепрогэс. На кадре слева изображена «Скала любви» — одна из множества скал, находящихся на Днепре и показанных в самом начале фильма. На кадре справа (в фильме не является непосредственно смежным с левым кадром) рабочие, казавшиеся ранее карликами по сравнению с размерами скалы, а то и вовсе невидимые за ней, разбивают ее.

Особенно яростной критике «Одиннадцатый» подвергся на очередном собрании АРК, где некоторые выступавшие сравнили фильм Вертова с картиной Абея Ганса «Наполеон» (1927), которая в то время демонстрировалась в кинотеатрах Москвы. Их объединяли относительно высокая частота монтажных склеек (rapid editing) и «символические» эффекты полиэкрана³⁰.

Полтора года спустя во Франкфурте Райфенберг, говоря об одном знаменитом кадре в начале «Одиннадцатого», также обвинит фильм Вертова в «паразитировании» на почве символических значений:

Вертов накладывает гигантскую фигуру рабочего на уменьшенное изображение скалы. В центр и без того абсолютно неправдоподобного детального изображения процесса труда он помещает эту фигуру рабочего и заставляет его «символично» размахивать молотком. Этот рабочий превращает своих товарищей по труду в метафору «труда» — метафору, использование которой уже давно является недопустимым даже в самых некачественных и безвкусных литературных произведениях, описывающих процесс индустриализации³¹.

Вообще относительно двух вышеприведенных направлений критики «Одиннадцатого» можно сказать, что в них нет ничего противоречивого. Вертов в своей работе отказывается от, казалось бы, неотъемлемой составляющей немого документального кино — поясняющих интертитров, которые, по словам Виктора Шкловского, указывают «дату, время и место» того, что изображено в кадре, и без которых «хроника <...> — это карточный каталог в канаве»³². Поэтому Вертов либо показывает неестественно, даже вымученно фигуративные («символические») движения в кадре, либо таким образом производит монтаж материала, чтобы не осталось ни единой смысловой рамки, которой можно было бы руководствоваться при трактовке «Одиннадцатого».

В целом, все критические замечания по поводу этого фильма делятся на две крайности: «слишком много смысла» и «слишком мало смысла» (либо его полное отсутствие), причем как на уровне смысловосоприятия, так и на уровне смыслопроизводства. Впоследствии оказалось, что это не последний случай такого рода критики Вертова, когда его работу одновременно обвиняли и в недостатке, и в избытке смысла³³. Действительно, выдающейся особенностью фильмов Вертова является высокая периодичность, с которой им удается подводить зрителя к главной проблеме теории и практики документальной кинематографии: напряжению между относительно автономными «индексальными следами действительно имевшего место прошлого» и «контролем прошлого» — т.е., в свою очередь, упорядочиванием и наделением символическим значением тех самых (фотографических) следов³⁴. Так почему же «Одиннадцатый» Вертова столь настойчиво провоцирует этот конфликт и каким образом можно заново переосмыслить лежащее в его основе противоречие, если нельзя его разрешить?

Здесь мне хотелось бы оставить за скобками возможные варианты ответов на поставленные вопросы (например, что критики Вертова — просто недалекие идеологизированные субъекты; или что Вертов сам — упрямый неконформист; или что его эстетика вообще фундаментально непоследовательна) и перейти к рассмотрению, с моей точки зрения, более интересной проблемы.

В более ранней работе я высказывал гипотезу о том, что Вертов считал документальную фотографическую фиксацию способной (при условии талантливого исполнения) раскрывать аудитории наиболее выдающиеся особенности отдельно взятого объекта (места, действия, процесса) без помощи вербальных средств. При этом я отметил, что задача вертовского монтажа заключается, прежде всего, в прояснении взаимосвязей между этими объектами визуального восприятия и, следовательно, в расширении границ визуального восприятия как такового³⁵.

Здесь мне хотелось бы уточнить эту характеристику. Я считаю, что Вертов в своем представлении о понятности индексальной фотографической фикс-

сацией и о способности монтажа прояснять взаимосвязи различных объектов восприятия частично основывается на вере в то, что все существующие феномены (т.е. объекты восприятия) воплощают в себе единую, находящуюся в непрерывном движении энергию, которая не подлежит изображению напрямую, но оставляет видимые следы своего присутствия. Ниже я продемонстрирую, каким образом вертовская концепция кинематографии (сформулированная на основании и его художественной практики, и его теоретических работ) частично вытекает из того, что историк Ансон Рабинбах назвал характерным для XIX века «продуктивизмом» или «трансцендентальным материализмом». Эта традиция мышления основывалась на научных открытиях в сфере термодинамики и на моделях, предложенных Германом фон Гельмгольцем, лордом Кельвином и Рудольфом Клаузиусом. Согласно этой традиции, «человеческое общество и природа находятся во взаимной связи» в силу того, что в основе «производительной деятельности работников, машин и сил природы» лежит «единая, универсальная энергия <...>, которая не может быть ни сложена, ни уничтожена»³⁶. Погружение Вертова в эту доктрину было довольно интенсивным и произошло, когда он был студентом Петроградского психоневрологического института (1914—1916), где трансцендентальный материализм был допустимой основой научных теоретических и практических изысканий.

Позднее для Вертова главной задачей документального кино становится фиксирование наиболее точным и характерным образом следов энергии. А монтаж, по Вертову, должен показывать траекторию движения энергии, те превращения, которые она переживает, и те формы, которые *может* принять еще визуально не реализованная, не проявленная энергия. Поэтому именно в «Одиннадцатом» — фильме об энергии, об использовании энергии и о формах, которые эта энергия принимает (о чем мы можем судить по постоянно изменяющимся материальным поверхностям в фильме), — «энергетическая» модель, или миф, кинематографического означивания находит свое идеальное выражение³⁷.

Однако нужно отметить, что для деятелей искусства вроде Вертова — т.е. для профессиональных художников пропаганды, занятых в деле постройки и продвижения социализма, — проблема этой модели заключается в том, что (при условии, что картина мира у этих художников не искажена) потоку энергии изначально не присуща не только категория «прогрессивности», но даже категория «значимости». Поток энергии просто существует и движется, и, по Рабинбаху, второй закон термодинамики (который в общих чертах дает представление о понятии «энтропия») все же подразумевает медленное, но неизбежное спиралевидное движение Вселенной к «тепловой смерти», а не к светлой будущности³⁸. Кроме того, изображение исключительно потока энергии без «настоящего смысла и цели» не могло быть достаточной основой документального фильма о советской индустриализации 1927—1928 годов. Поэтому критиков Вертова можно понять по крайней мере в том, что касается поясняющих интертитров. Они справедливо полагали, что применение интертитров в кинохронике (от использования которых в «Одиннадцатом» Вертов отказался почти полностью) было бы наиболее действенным способом «привязки» изображений труда к соответствующим им целям и местам действия — т.е. наделения их определенными нарративными ролями и прогрессивным направлением движения.

Разумеется, это не что иное, как «классическая» позиция по отношению к немому документальному кинематографу. Мэри Энн Доун в недавнем ис-

следовании приходит к выводу, что ранний кинематограф (около 1896—1912) навязывал «классическую форму» повествования и мизансцены изображениям, которые, если принимать во внимание природу фотографического фильма, могли быть фиксацией абсолютного случая. (Это навязывание усилило уже сформировавшееся ощущение кинематографического времени как принципиально «необратимого», стабильного, последовательного «течения» в камере или через проектор.) Именно так, утверждает Доан, кинематограф наравне со статистикой, термодинамикой и другими научными дисциплинами участвовал в деле «повторного обретения стабильности времени, которая была сильно подточена в XIX веке в процессе борьбы с эпистемологическими последствиями потери закона и детерминизма»³⁹. Если это правда, то Вертов в «Одиннадцатом», судя по всему, возвращается к фундаментальным вопросам кинопроизводства, но делает это так, как будто впервые сталкивается с противопоставлением порядка и случайности, но в условиях, обещающих полностью перевернуть взаимоотношения человека и природы⁴⁰. Отчасти именно потому, что он считает свою кинематографическую работу участием в революции (которое заключается в том, что кино помогает перестроить, расширить и обострить восприятие у людей), Вертов принимает решение отказаться от традиционных для кинохроники средств построения и структуризации повествования, в первую очередь от интертитров. Вместо этого он показывает аудитории поверхности самой реальности, визуализированные и подлежащие прочтению. Таким образом, он «производит» изображения, которые в некотором роде аналогичны графическим отображениям энергии, производимым, в свою очередь, научными измерительными приборами, изобретенными примерно в одно время с кинематографом⁴¹. Но все-таки эволюционный пафос построения социализма требует большего, чем просто фиксирование света на светочувствительной поверхности, поэтому Вертов мобилизует все доступные ему риторические средства (некоторые из них фундаментально расходились с «энергетической» моделью как таковой), чтобы наделить свой фильм об энергии должным нарративным значением⁴².

СОЦИАЛЬНОЕ БЕССМЕРТИЕ

Прежде чем обратиться к рассмотрению того, каким образом эти достаточно абстрактные идеи реализуются в «Одиннадцатом», важно определить, как Вертов пришел к трансцендентальному материализму и в какой степени эта идеология повлияла на его творчество.

Разумеется, благодаря отцу, Абелью Кауфману, который с 1893 года владел большим книжным магазином-библиотекой в Белостоке⁴³, Вертов имел доступ к новейшим трудам по физиологии, а также к работам русских последователей Гельмгольца, включая Николая Ланге. Семейные и институтские связи также сыграли значительную роль в его образовании⁴⁴. Однако наиболее важным периодом знакомства Вертова с трансцендентным материализмом (энергетизмом), несомненно, стали два года (1914—1916) учебы в Петроградском психоневрологическом институте, которым руководил В.М. Бехтерев⁴⁵. Бехтерев (1857—1927) был не только одним из основоположников русской психиатрии и неврологии (он обучался, среди прочих, у Жана-Мартена Шарко и Вильгельма Вундта), но и авторитетным психофизиологом с мировым именем, чьи работы, начиная с 1890-х годов, переводились на немецкий и французский языки. В 1907 году Бехтерев основал Психоневрологический

институт, и именно там, наряду с педагогической деятельностью⁴⁶, он продолжил свои исследования. Он разработал теорию «коллективной рефлексологии», в рамках которой пытался осмыслить тотальность человеческого поведения с точки зрения выделения и превращения («отражения») энергии⁴⁷.

Какие бы изменения Бехтерев ни внес в изначальную энергетическую теорию своими исследованиями в области неврологии, этот ученый всегда оставался ярким приверженцем теорий Гельмгольца и, соответственно, полагал, что все явления и объекты восприятия суть проявления единой, непредставимой воочию энергии. В работе «Психика и жизнь» (1902) он утверждал:

...весь внутренний мир есть также одно из проявлений общей мировой энергии, дающей начало путем превращений скрытой энергии самоопределяющей деятельности организмов с их особыми целесообразными воздействиями по отношению к окружающему миру; все же разнообразие внешнего и внутреннего мира обуславливается многообразными превращениями одной общей единой мировой энергии, отдельные формы которой мы называем световой, тепловой, электрической и пр. энергиями, одну из форм которой составляет также скрытая энергия организмов⁴⁸.

Под «скрытой энергией» Бехтерев подразумевал энергию, производимую частично мозгом, частично за счет внешних влияний на органы чувств. Она активно трансформируется в два взаимосвязанных составляющих элемента психики: «нервную силу», как результат возбуждения нейронов, и «психические или субъективные явления», связанные с «материальными изменениями в мозгу, происходящими параллельно психическим процессам»⁴⁹.

Очевидно, что энергетическая теория Бехтерева носила радикально-монистический характер. Бехтерев не делал различий между психическими и физическими процессами, что нашло яркое отражение в его лекции «Бессмертие человеческой личности как научная проблема», с которой он выступил перед всем Психоневрологическим институтом в феврале 1916 года, где в то время учился Вертов. Тема, выбранная Бехтеревым, на тот момент была чрезвычайно актуальной. Свою речь Бехтерев начал с того, что указал, насколько остро стоит проблема бессмертия «в те моменты истории, как переживаемое нами время, когда почти каждый день приносит известие о гибели многих сотен и тысяч людей на полях сражений»⁵⁰. Можно предполагать, что многих, если не большинство, присутствовавших в аудитории напрямую коснулись разрушительные последствия Первой мировой войны, в том числе и Вертова, чья семья в 1915 году была вынуждена покинуть Белосток и поселиться в Петрограде⁵¹. Целью лекции Бехтерева было некоторым образом успокоить публику, поэтому он обратился к закону сохранения энергии (согласно которому вся энергия, находящаяся внутри закрытого пространства, вроде Вселенной, постоянна и не может быть ни создана, ни уничтожена), чтобы построить на нем собственное доказательство вечности человеческой жизни.

Еще раз подчеркнув, что «все явления мира, включая и внутренние процессы живых существ или проявления “духа”, могут и должны рассматриваться как производные одной мировой энергии»⁵², Бехтерев продолжает утверждать бренность всех явлений и в то же время их парадоксальное существование в качестве «следов», оставленных их участием в непрерывном энергетическом обмене, происходящем во Вселенной:

В мире все движется, все течет, мир есть вечное движение, непрерывное превращение одной формы энергии в другую, так говорит наука. Нет ничего постоянного, одно сменяется другим. Люди рождаются и умирают, возни-

кают и разрушаются царства. Ничего не остается ни на минуту одинаковым, и человеку лишь кажется, что со смертью он разлагается и исчезает, превращаясь в ничто, и притом исчезает навсегда. Но это неверно. Человек есть деятель и соучастник общего мирового процесса. Нечего говорить, что новый шаг в науке, технике, искусстве и морали остается вечным, как этап нового творческого начала. Но и повседневная деятельность человека не исчезает бесследно⁵³.

Итак, причиной существования таких «следов деятельности» является сохранение энергии в результате множественных ее превращений (тот факт, что энергия действительно может быть вечной, в то время как ее видимые «следы» подвержены распаду, судя по всему, Бехтерев не интересуется). Бехтерев стремится донести идею некой масштабной, всеобъемлющей траектории эволюционного развития (он называет это «эволюционным монизмом»⁵⁴), в котором каждый человек принимает активное участие, при этом осознавая не только случайность своего собственного существования, но и его необратимые последствия для будущего Вселенной (абсолютная непредсказуемость этих самых «последствий» из-за сложности устройства Вселенной не принимается во внимание). Бехтерев в утопической манере применяет к рассмотрению повседневной материальной жизни такую оптику, которая изображает траекторию ее движения в виде хотя и чрезвычайно медленной, но, безусловно, направленной вперед и вверх, т.е. эволюционной, дуги:

Когда человек умирает, организм разлагается и прекращает свое существование — это факт. Путем разложения сложных белковых и углеводных веществ тело разлагается на более простые вещества. Благодаря этому энергия частью освобождается, частью же вновь связывается, служа основой для произрастания растительного царства, в свою очередь служащего питательным материалом для жизни и, следовательно, условием развития энергии в новых организмах. Таким образом, то, что называется физической стороной организма, то, что обозначают именем тела, распадается, истлевает, но это не значит, что оно уничтожается, оно не тратится, а лишь превращается в другие формы, служа к созданию новых организмов и новых существ, которые путем закона эволюции способны к бесконечным превращениям и совершенствованию. Следовательно, круговорот энергии не прекращается и после смерти организма, содействуя развитию жизни на земле. <...> Ни одно человеческое действие, ни один шаг, ни одна мысль, выраженная словами или даже простым взглядом, жестом, вообще мимикой, не исчезают бесследно. И это потому, что всякое вообще действие, слово, или вообще тот или иной жест, или мимическое движение неизбежно сопровождается для самого человека определенными органическими впечатлениями, что в свою очередь должно отразиться в его личности, претворившись в новые формы деятельности в последующий период времени⁵⁵.

Хотя Бехтерев и не использует слово «жертва», говоря о «человеческой личности», которая «вся <...> отдается на бескорыстное служение другим и в особенности всему человечеству до самозабвения, до уничтожения своих личных интересов»⁵⁶, его эволюционный монизм подразумевает постоянное объединение «личностей» в развивающийся коллектив. В следующей цитате, неоспоримая важность которой для творчества Вертова станет впоследствии очевидной, Бехтерев уточняет, что говорит не об индивидуальном бессмертии человеческой личности, а скорее о

социальном бессмертии ввиду неуничтожаемости той нервно-психической энергии, которая составляет основу человеческой личности, или, говоря

философским языком, речь идет о бессмертии духа, который в течение всей индивидуальной жизни путем взаимовлияния как бы переходит в тысячи окружающих человеческих личностей, путем же особых культурных приобретений (письмо, печать, телеграф обыкновенный и беспроволочный, телефон, граммофон, те или другие произведения искусства, различные сооружения и проч.) распространяет свое влияние далеко за пределы непосредственных отношений одной личности к другой, и притом не только при одновременности их существования, но и при существовании их в различное время, то есть при отношении старших поколений к младшим⁵⁷.

Я не намерен дольше останавливаться на проблеме обоснованности крайне неоднозначного доказательства Бехтеревым человеческого бессмертия. Более интересным мне представляется то, насколько ощутимо влияние вышеприведенных идей на художественные и теоретические работы Вертова. Я полагаю, что увлечение Вертова движением и работой, особенно очевидное в его ранних манифестах — «Мы: Вариант манифеста» (1922) и «Киноки. Переворот» (1923) с их призывами к «организации движения», «организованной фантазии движения», «открытию чистого движения, прославлению движения на экране», «перемещению и отталкиванию камеры в зависимости от движения»⁵⁸, — берет начало частично в бехтеревском материализме. (Также нужно обозначить влияние на Вертова русских и итальянских футуристов, учитывая особую важность работ ученика Гельмгольца Этьена-Жюля Маре для попыток как самих футуристов, так и Марселя Дюшана «изобразить энергию тела в движении»⁵⁹.) Очевидно, что в пределах гельмгольцианского мировоззрения, довлевшего над русской научной мыслью начала XX века, движение в любом случае было бы описано с точки зрения потока энергии⁶⁰.

Есть основания полагать, что впервые Вертов столкнулся с проблемой кинематографического *изображения* движения именно в Психоневрологическом институте с его гельмгольцианским уклоном. Борис Кауфман, младший брат Вертова, в интервью Дональду Крафтону в январе 1978 года рассказал, с чего началась работа Вертова в кино, подчеркнув удивительную роль, которую сыграл бехтеревский институт в его судьбе:

Мое самое раннее воспоминание о нас с братом Дзигой Вертовым относится к тому времени, когда мы еще жили в России (в Петрограде. — *Дж.М.*). Он только начинал увлекаться кинематографом. Два раза он брал меня с собой в Институт. <...> Я забыл, как он назывался. Там мы немного снимали; он показывал мне, чего можно добиться таким волшебным способом. Я до сих пор помню кадры замедленной съемки растений, которые вырастают из земли до обычных размеров, и особенно цветов, распускающихся прямо на наших глазах на экране. Вот насколько давно я составил себе представление о самых ранних операторских работах Вертова⁶¹.

Период, о котором говорит Кауфман, вероятно, приходится на 1915—1916 годы, когда Вертову (в то время еще, разумеется, Давиду Абелевичу Кауфману) было около девятнадцати лет, а Борису — двенадцать или тринадцать. Последнее предложение, в котором Кауфман говорит о том, что та замедленная съемка растений была самой ранней *личной* операторской работой Вертова, можно расценить как провокативный намек. Правда, с уверенностью утверждать мы можем только то, что тогда несколько влиятельных ученых Психоневрологического института занимались исследованием научно-документального кино и как минимум один из них занимался непосредственно его съемкой⁶².

В одной из статей первого номера петроградского журнала «Кинематограф» за 1915 год есть упоминание о том, что профессор Психоневрологического института Владимир Вагнер «решил использовать кинематограф для научных целей» и к концу того же года стал обладателем множества пленок-образцов на зоологическую и естественно-научную тему⁶³. Вагнер, заместитель декана Психоневрологического института и глава Императорского Петроградского коммерческого училища, был одним из основателей сравнительной психологии и животной психологии — того, что сегодня мы бы назвали изучением поведения животных, но с явным уклоном в физиологию. Кроме того, он был главным популяризатором науки в России — вплоть до 1920-х годов выпускал обучающие книги для детей, в которых рассказывал о научных наблюдениях за природой. Когда Вертов учился в институте, Вагнер утверждал, что «кинематограф произведет переворот в науке» и оставит грядущим поколениям научные объяснения многочисленных явлений⁶⁴. В статье «Роль кинематографа в сфере явления движения», которая вышла в следующем номере «Кинематографа», Вагнер уделил особое внимание способам использования кинематографа для изучения феномена движения, в особенности очень медленного и очень быстрого⁶⁵. Он ссылаясь на шведского физика Карла Стёрмера, который использовал движущиеся картинки в исследовании медленных колебаний северного сияния; рассуждал о съемке роста листьев, развития яиц и движения крыльев насекомых. Вагнер утверждал, что основная сила кинематографа состоит в его способности отражать невидимые иначе аспекты явлений в движении: *«Кинематограф в буквальном смысле слова открывает новый мир явлений <...> совершенно новые точки зрения на эти явления, а, стало быть, и новые возможности их познания»*⁶⁶. Примерно через год Бехтерев представил свой взгляд на проблему в статье «Кинематограф и наука», заметив, однако, что само по себе рассуждение о том, каким образом «кинематограф применяется при научном изучении различных нервных расстройств <...>, связанных с движением», уже не ново. «Один только кинематограф может воспроизвести все отдельные моменты движения, акт ходьбы, расстройства походки, мимику жестов...»⁶⁷

Итак, есть все основания утверждать, что с ранних лет Вертов существовал в определенном дискурсивном контексте (который, судя по всему, оказал непосредственное влияние на его первые шаги в кинематографе, несмотря на то, что позднее он представлял себя как «нового Адама» революции 1917 года). В пределах этого контекста доктрина энергетизма, исследование движения и его изображение находились в тесной связи между собой.

Если мы обратимся к более позднему творчеству Вертова, то станет очевидно, что по крайней мере в трех его работах («Шестая часть мира», «Одиннадцатый», «Человек с киноаппаратом») процессы превращения энергии, наряду с человеческим трудом как основным двигателем этих фильмов, предоставляют важнейшее репрезентативное обоснование их риторики, хотя бы отчасти. В «Шестой части мира», которая является в первую очередь когнитивной картой экономики времен нэпа с ее государственным контролем над бесчисленным количеством маленьких предприятий, медленно накапливавших промышленный капитал, а значит, проводивших модернизацию СССР, «эволюционное превращение» энергии — это не что иное, как изощренная метафора-лейтмотив всего фильма⁶⁸.

В 1925 году, работая над «Шестой частью мира» и первой версией «Человека с киноаппаратом», Вертов создал несколько замечательных киноэпюдов (ни один из них так и не вышел в свет), которые в некотором смысле предвос-

хитили его позднейшие фильмы. Каждый этюд представляет собой сжатое изображение длинного или среднего по длительности процесса; более короткие зарисовки демонстрируют однонаправленное изменение (к примеру, четырехкадровый фильм, показывающий то, как крестьянка постепенно переходит из молодости в старость)⁶⁹; длинные зарисовки в свою очередь изображают эволюционные спирали. Повествование во всех этюдах пронизано и скреплено мотивом энергетического обмена. Приведенный ниже этюд о смерти, в котором еще присутствуют пояснительные интертитры (даны курсивом), заслуживает особого интереса в связи с бехтеревской энергетической относительностью личностного существования и поздним творчеством Вертова:

1. Покойника опускает в могилу жена — *пройдет время*
2. разложится труп — *поползут черви*
3. черви теле-объективом — *начнется работа*
4. черви копаются в разложенном трупе — *на помощь червям придут бактерии*
5. бактерии — макросъемка — *в конце концов из вас получится:*
6. американская таблица, из чего состоит человек — *уголь, железо, газы, азот... — азот попадет в корешки травы*
7. мультипликационная съемка — *траву скотина съест*
8. овца съест траву — *скотину съест человек*
9. убивает... ест — *поживет, поживет человек, и умрет*
10. смерть — *закопают его в землю*
11. засыпают покойника — *съедают его червяки и бактерии*
12. сюжеты в увеличенном виде — *и будет он пищей для разных растений*
13. растет хлеб и др.
14. животные едят траву овес, сено
15. едят хлеб в разных местах СССР — *пищеварение*⁷⁰

Эта зарисовка кончается собиранием человеческих и лошадиных экскрементов (причем человеческие добыты благодаря «чистке общественных туалетов»), их распределением по полям в качестве удобрения и, наконец, финальным кадром: «море» зерна и слово «Урожай», нанесенное на саму пленку⁷¹. Очевидно, что ни одна сцена из «Шестой части мира» (который фокусируется скорее на накоплении продуктов деятельности и превращении этой энергии-труда в нечто новое за счет рационализации торговли) не соответствует напрямую этому глубоко бехтеревскому этюду. Однако существует концептуальное сходство со знаменитым эпизодом «свадьбы—смерти—похорон—рождения» в «Человеке с киноаппаратом», где без детального изображения гниения или интертитров само ощущение цикличности жизни, с уклоном в сторону рождения и обновления, передается с потрясающей силой. Интересно, что в другом этюде 1925 года, «Все меняется», показывается прямолинейное «поколенческое» движение: женщина рождается, играет в куклы, подражает родителям, выходит замуж, рождает сына, который, в свою очередь, занимается спортом, учится, работает на фабрике, женится; этюд кончается «поцелуем»⁷².

ТЕМАТИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ

Если в «Шестой части мира» превращение энергии демонстрируется в основном в рамках экономики, а «Человек с киноаппаратом» — скорее биологичен и антропологичен, то «Одиннадцатый» представляет собой более чистое, простое изображение траекторий движения энергии в материальном

мире. Для Вертова человек, несомненно, является (особенной) частью материального мира, поэтому в «Одиннадцатом» мы видим множество кадров людей и машин, борющихся с неподатливыми скалами, молотящих зерно, вырезающих уголь из шахт и т.д. Хотя Вертов иногда при помощи монтажа и показывает продуктивные последствия труда (как на первой катушке «Одиннадцатого», когда рабочие при помощи ломов откалывают огромный валун от одной из скал), в большинстве случаев мы не видим определенных результатов расходования энергии, которое изображается крайне интенсивным и происходит в некомфортных условиях. По меньшей мере один из выступавших на собрании Ассоциации революционных деятелей кино в 1928 году, участник ЛЕФа и будущий исследователь творчества Маяковского Виктор Перцов, обсуждая изображение Вертовым рабочего процесса, указал на эту проблему. Похвалив режиссера за то, что тот представил в первой части фильма, как «рабочие заставили Землю двигаться», Перцов выразил недовольство, что зрителям «были показаны люди под землей, показан был адский труд и это было не на месте»⁷³. Из комментария Перцова следует, что как минимум некоторые зрители не смогли найти в киноповествовании обоснование того, зачем кадры с изображением труда включены в фильм. С другой стороны (энергетическо-экономической), можно сказать, что для Перцова результаты трудовой деятельности, изображенной в «Одиннадцатом», оказались чрезмерно велики — велики настолько, что исчезла сама возможность их переработки и использования. При этом они не вышли за рамки риторики фильма.



Кадр из фильма «Одиннадцатый»



Трудящиеся тела в «Одиннадцатом»

Еще раз: в ранних документальных фильмах (особенно с последовательным монтажом) подобная риторика обычно сохраняется за счет тематических интертитров и их взаимосвязи в киноповествовании. В таком случае «Одиннадцатый» строился бы следующим образом: некоторый выброс энергии получил бы название и местоположение («Добыча угля на четвертой восточной шахте Лидиевка», к примеру); моментальный результат действий, который также был бы прокомментирован («Добытый уголь отправляется на переработку»); результаты обработки (получение электроэнергии) точно, сжато и недвусмысленно были бы объяснены вербальными знаками⁷⁴. Такой подход был бы возможен и для Вертова, тем более что он делал подробные описания каждого эпизода — даты, места и т.д. (хотя о нем и говорили обратное) — и поэтому с легкостью мог вставить объяснительно-соединительные интертитры⁷⁵. Однако их отсутствие связано с неприязнью Вертова к надписям и сценариям вообще, что является одним из частных проявлений антивербальной линии, которой он придерживался в ранних работах. В манифесте 1922 года «Мы: Вариант манифеста» Вертов «приглашает» читателей «вон из сладких объятий романа, из отравы психологического романа»⁷⁶. На очередном собрании Киноков в 1923 году Вертов выступил с яростным призывом отказаться от интертитров, причем используя такие выражения, которые умышленно напоминали бескомпромиссный дискурс Гражданской войны: «Считая установленным, что кинокартина есть скелет надписей плюс киноиллюстрации, во имя освобождения кинозрелища от литературного ига я и предложил: СЛОМАЙТЕ ХРЕБЕТ ЭТОЙ СВОЛОЧИ!»⁷⁷

Я полагаю, что некоторые причины вертовской антилитературности следует искать в литературе XIX века, особенно в реалистической и натуралистической прозе (и в теоретических трудах об этом периоде), а также в поэзии (например, Уолта Уитмена⁷⁸). В то же время период становления Вертова (начало 1920-х годов) пришелся на то время, когда множество определяющих технических, политических и непосредственно художественных факторов создали уникальную плодородную почву для антивербальных теорий, в том числе и для идей Вертова. Во-первых, *технические* трудности, связанные с необходимостью проводить агитационную работу среди в большинстве своем малограмотного или вовсе неграмотного населения (особенно в период Гражданской войны в 1918—1921 годах), заставили задуматься над тем, каким образом идеи можно быстро донести до аудитории, минуя вербальные каналы⁷⁹. Во-вторых, более строгие *политические* и идеологические условия предполагали, что новая «пролетарская» форма искусства должна быть принципиально интернациональной — т.е. не должна зависеть от национального языка⁸⁰.

Наконец, *художественный* интерес, который представляли некоторые физические свойства как самой транслируемой реальности, так и средств ее трансляции — сюда относятся и знаменитое конструктивистское понятие *фактуры* (интерес к «материальной текстуре»), и энергетизм, — поспособствовал уходу от смешанных художественных форм в сторону изучения, как в случае Вертова, возможностей кинематографа содействовать «научному» постижению материального мира, наполненного естественной энергией⁸¹. Казимир Малевич (Вертов, вероятно, был его любимым режиссером) писал, что, хотя фильмы Вертова еще во многом документальны и содержат изрядное количество вербального «барахла», в них прослеживается «непреклонное» движение режиссера «к новой форме выражения современного содержания <...>. [Это содержание] *чисто силовое, динамическое*»⁸². Вертов, очевидно, считал интертитры ненужными: чем-то вроде мертвых зон, ступков инерции,

которые препятствовали происходившему на экране свободному движению. На упомянутом выше собрании Киноков в 1923 году Вертов заявил: чтобы «не нарушать надписью ощущения интервала от двух смежных кусков», надписи, необходимые для пояснения наиболее важных элементов кадра (в случае Вертова это был титр «Народный комиссар по военным делам Троцкий»), должны впечатываться непосредственно в сам кадр. Если конструкция требовавшегося лозунга или какой-либо другой надписи «нас не удовлетворяет», Вертов объявил, что Киноки в таком случае будут «временно» (т.е. пока интертитры не отменят совсем) оставлять «за собой право специального сконструирования <...> нужного лозунга, лозунга в движении, который бы давал правильный интервал с предыдущим и последующим сюжетом». Короче, любой вербальный материал, не находящийся в кадре в качестве снятого объекта, должен стать материалом «в действии», «действующим»⁸³. Таким образом, вышесказанное подтверждает слова Аннетты Михельсон относительно того, что вертовские «интервалы» во многом выводятся из естественно-научного метода расчета, применяемого к описанию движения⁸⁴.

Итак, в начале 1920-х годов Вертов работал в уникальной атмосфере, когда разнообразные факторы — развитие технологий коммуникации, вызванное необходимостью пропаганды среди неграмотных; идеологические императивы коммунистического интернационализма; пересмотр конструктивистами искусства с точки зрения «естественных наук» — в совокупности стали причиной того, что по крайней мере некоторые революционные деятели искусства стали относиться к вербальному языку как к чему-то сомнительному. И, как я упоминал выше, «Одиннадцатый» стал для Вертова решающим шагом на пути к кинематографу без надписей, который был полностью воплощен им год спустя в «Человеке с киноаппаратом». Позже он даже говорил, что «вначале картина («Одиннадцатый». — Дж.М.) была без надписей»⁸⁵. Обоснованность этого неприятия титров была далеко не самоочевидной даже с точки зрения «экспериментального» кинематографа. Так, Виктор Шкловский, главный оппонент Вертова в этом вопросе, заявлял, что интертитры для киноповествования — это все равно что ракурс для фотографии: еще один способ делать вещи «новыми»⁸⁶. Более важным с исторической точки зрения в данном случае является все усиливавшийся в конце 1920-х годов акцент на «планировании» и контроле в экономике и в обществе в целом (обществе, вдруг оказавшемся вовлеченным в постройку «социализма в одной отдельно взятой стране»). Именно поэтому позиция Вертова в отношении вербальной организации фильма многим показалась ужасающе атавистичной: анархической, иррациональной — безошибочной формулой хаоса.

Суть критики «Одиннадцатого», которую высказал Осип Брик (наиболее язвительно из всех оппонентов, особенно с учетом разгрома «Шестой части мира» и ссоры Вертова с Михаилом Кауфманом, в результате которой они порвали отношения), заключалась не в проблеме интертитров как таковых, а в том, что Вертов «не нашел нужным положить в основу картины точный, строго разработанный, тематический сценарий». «Внутренней тематической связи» — вот чего недостает этому фильму как готовому продукту и чего ему не доставало в процессе съемки, заявлял Брик. «Отсутствие тематического сценария сказывается также на чрезвычайной бедности тематических заданий оператору», и по этой же причине «Кауфману не было известно, для какой темы он производит свои съемки»⁸⁷. Существуют некоторые основания (не связанные со статьей Брика) полагать, что вертовский бессценарный подход к производству фильмов во время работы над «Одиннадцатым» действи-

тельно вызывал определенные затруднения и провоцировал конфликты в группе. В промежутке между концом октября и концом декабря 1927 года, пока фильм находился на стадии монтажа, Вертов написал небольшую заметку под названием «Краткое содержание картины в переводе с языка кино на язык слова (специально для успокоения Кауфмана и Свиловой)». Заметка представляла собой пронумерованный список, в целом отвечающий структуре снятого фильма, начинавшийся с 1) бушующего Днепра. Далее происходила отправка «белого угля» (электричество) 2) в деревни, 3) на фабрики, 4) в шахты. Затем — 5) чередующаяся переключка деревень и фабрик. И, наконец, последний пункт:

В музыке запряженных электричеством рек, в пене водопада, в грохоте машин, в огне и зареве доменных печей вступает страна Ленина в свое второе десятилетие, в одиннадцатый послеоктябрьский год.

Конец

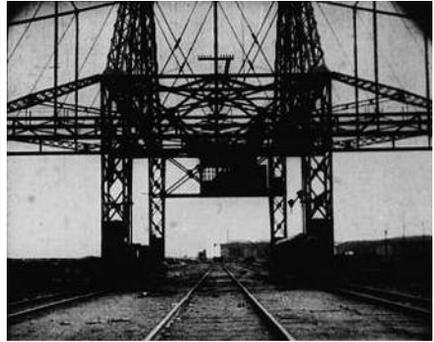
Примечание: Словами очень бледно. Другое дело на киноплёнке. Дз. В.⁸⁸

В конце концов к 1 января 1928 года Вертов все же разработал сложную схему собственного метода работы — с «темой», «кино-разведкой», «съёмкой» и «монтажом» в качестве основных пунктов среди множества других задач⁸⁹. Сложность этой схемы и распределение времени внутри нее указывают на то, что проблема организации рабочего процесса для Вертова и его съёмочной группы приобрела критический характер еще до того, как «Одиннадцатый» вышел на экраны. Иными словами, главная художественная задача Вертова — придание цели и смысла потоку «затрачиваемой энергии» — вышла за пределы (это не только метафора) планов съёмки фильма и захлестнула всю группу Киноков в целом. Вскоре после этого группа распалась. Так какими же стратегиями пользовался Вертов для того, чтобы придать форму «чистой силе и динамике» «Одиннадцатого»?

МЕТАНАРРАТИВ БЕЗ НАРРАТИВА

Как я уже говорил, отличительной особенностью «Одиннадцатого» как текста во многом является постоянное использование монтажа для изображения (и даже предвосхищения) циркуляции энергии из одних мест и форм в другие. Я буду называть такой монтаж «энергетическим», поскольку его основная задача — показать следы энергетического обмена. В некоторых случаях простое сопоставление изображений подразумевает течение или накопление энергии. В одном из эпизодов последней катушки «Одиннадцатого» два панорамных кадра с изображением двух женщин, толкающих полную руды или угля тележку, оказываются сопоставлены сначала с изображением гигантского крана, едущего на зрителя (самостоятельно!), что «рифмуется» с движением женщин, а потом с контрастирующим вертикально выстроенным образом рабочего, который поднимается по лестнице, окруженный работающими машинами. Сцена продолжается изображением крана — лейтмотива всего фильма. Логика этого эпизода предполагает, что разнообразные изображенные объекты являются частями единого энергетического цикла; что усилия этих женщин и неподвижная, непроявленная энергия сырья, которое они везут, переходит и полностью реализуется в форме продуктивной технологии производства, которая вытеснит человеческую энергию из цикла

энергообмена и даст возможность расходовать ее каким-то другим способом⁹⁰. Значимым здесь является то, что отношения обмена энергией, подразумеваемые приведенными сопоставлениями, нужно воспринимать не в фигуральном смысле, а в самом что ни на есть прямом. В «Одиннадцатом» утверждается мысль, что труд этих женщин, ввиду того что он составляет часть организованного эволюционного цикла превращений энергии (цикла под названием «СССР», в котором все расходы энергии взаимосвязаны⁹¹), является активным вкладом не только в дело промышленной модернизации страны вообще, но также и в создание этого самого крана (новейшего на тот момент оборудования), чье существование было бы невозможно без полномасштабной программы всеобщей индустриализации. Ибо все, что изображено на этих кадрах, «всегда составляет часть общего целого, которое оно представляет». Энергетическая модель, на основе которой Вертов строит свои кадры, стремится стать, в терминах Поля де Мана, «органической», даже «символической» моделью (в противовес «аллегорической»), хотя и со специфическим «научным» уклоном⁹². Монтаж ведет по следам выборочных взаимосвязанных расходов энергии, происходящих внутри непрерывного энергетического обмена и движения.

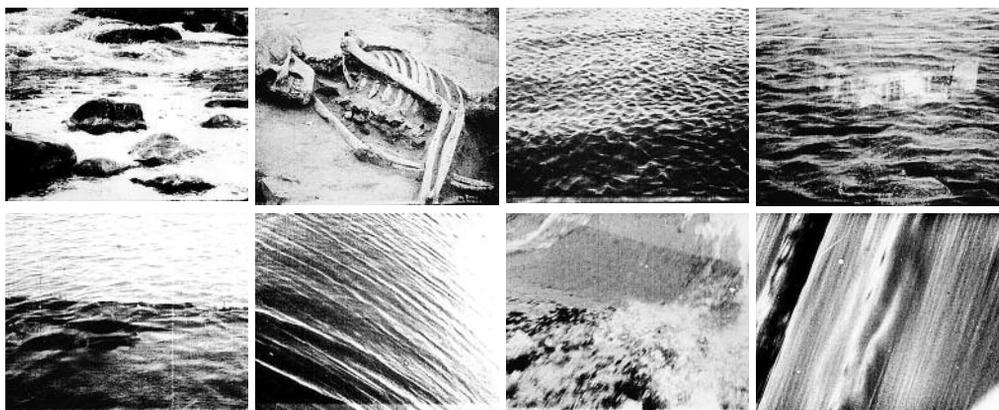


Превращение энергии из человеческой в машинную в «Одиннадцатом»

Более сложный и эффектный пример энергетического монтажа можно найти в конце первой катушки и начале второй — когда мы наблюдаем превращение обычной реки в организованную «реку, заряженную электричеством». Риторический эпизод, включающий аккуратное выстроенное чередование продолжительных и прерывистых кадров на протяжении значительного времени, начинается с изображения бушующего Днепра и медленно движется вниз по течению к месту будущей Днепрогэс. Эта часть фильма поистине гениально обманчива. Мы как бы совершаем краткую, в стиле фильмов о путешествиях, экскурсию с субтитрами по самым известным большим скалам на Днепре — Кресло Екатерины, Богатырь и Скала Любви — и завершаем ее кадром с останками «2000-летнего скифа» (эти скалы были, несомненно, выбраны Вертовым из авторефлективных побуждений — поскольку их названия отсылают к затвердевшей форме киноромана или исторической драмы, с которыми кино-глаз должен справиться так же, как пролетарское государство — с этими камнями)⁹³. Далее следует впечатляющее изображение речной поверхности во весь экран: больше нет никакого бурления, только легкая рябь. Это изображение совершенно не согласуется с предыдущим (теперь это всего лишь вода, а не определенное историческое место); оно знаменует переход

к оставшейся части первой катушки (которая в целом лишена инертитров) — к изображениям бушующего Днепра и разрушения скал, мешающих потоку воды, до состояния каменной крошки. Жанр фильма, если угодно, меняется от фильма-путешествия с жесткими правилами деления мест на «важные» и «неважные» к фильму о стихиях (включая человеческую стихию) и их движении как таковом. Далее это приведет к созданию новой истории и новых традиций из чистой энергии, нанесенной на нетронутую поверхность (*tabula rasa*).

Мерцающее изображение черепа скифа открывает знаменитую серию наложений реки на территории, которые окажутся затопленными, когда будет построена дамба. Эти западающие в память изображения глубоко двойственны: с одной стороны, они представляют собой проекцию стирания с лица земли целых поселений (в особенности деревни Кичкас и поселения немецких фермеров *Einlage*)⁹⁴; с другой стороны, они наводят на мысль (уверенность в которой только возрастает от того, что изображенная деревня остается неназванной), что энергия, высвобожденная благодаря постройке дамбы, будет в конечном итоге, как эта река, «журчать» сквозь весь крестьянский мир. В пользу того, что это действительно тот смысл, который Вертов вкладывал в эпизод, говорит множество зарисовок, сделанных режиссером для этих «сложных кадров», которые, хотя так и не были сняты, четко указывают на его замысел использовать течение реки для визуализации промышленной энергии. Эпизод с наложениями завершается быстрой сменой изображений воды, лишенной любых границ, будь то берега или иные преграды, подвергающейся изменению. Первым идет кадр, напоминающий широкую волнистую поверхность реки, который четко делится на два контрастных слоя — как будто чтобы навести зрителя на мысль о том, как изменился уровень воды, необходимый для мобилизации ее энергии⁹⁵.



Эволюционное превращение энергии воды в «Одиннадцатом»

Мы видим, как быстро и с завораживающей силой вода головокружительно извергается в подобие пропасти, разбивается на дне ее и там же, на этом самом дне, быстро стекается вновь, чтобы предстать единым стремительным движением вниз. Кажется, это самое совершенное из материальных воплощений «чистой силы и динамики», на которое способна документальная кинематография. Замечу снова: крайне важным является факт, что Вертов изображает эти изменения первоосновными, стихийными, абсолютными

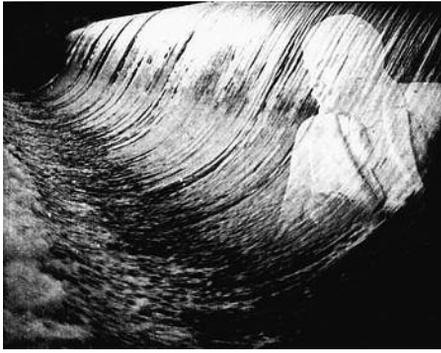
(эпизод с падающей водой ощущается оторванным от предыдущего эпизода на стройке станции) и лишенными любых пространственных ограничений, кроме самого экрана. Перед нами отражение первозданного материального процесса перехода энергии из скрытого состояния в активное на поверхности одной стихии.

Это именно *процесс*, а не история или нарратив. Несомненно, эпизод с падающей водой обладает некоторой цикличностью, характерной для повествовательного нарратива: интерпретация начальных кадров речной воды как изображения скрытой энергии оказывается возможной только в свете последующего проявления этой энергии (несмотря на замечательную операторскую работу Кауфмана, которому удавалось запечатлеть малейшие признаки проявления энергии, появляющиеся на поверхности воды). Точно так же ощущение перехода и самого процесса в этом эпизоде возможно лишь на основе сопоставления контрастирующих индексальных особенностей воды. Однако само по себе преобразование скрытого состояния в явленное не имеет смысла, хотя это зрелище весьма эмоционально нагружено. Перед нами лишь разные состояния энергии, увеличенные камерой и кинопроектором. А как же «социалистическое строительство» и персональные вклады в него его участников?

Существуют еще по меньшей мере три особенности этого эпизода, одну из которых довольно трудно обнаружить. Во-первых, изображение перехода энергии смонтировано из двух различных пространств: вода, несущая «скрытую» энергию в начале фильма, — Днепр, в то время как показанный позже «электрифицированный» поток воды снят на уже построенной к тому времени Волховской ГЭС под Ленинградом (постройка Днепрогэс завершится только к 1932 году)⁹⁶. Другими словами, специфический процесс гидроэнергетического превращения, показанный в «Одиннадцатом», был технически невозможен, точнее, возможен только в виде фантазии. Но Вертова здесь нельзя упрекнуть в «фальсификации». В сущности, любой современный режиссеру зритель заметил бы, что ему показали две разные гидроэлектростанции в смежных кадрах (в фильме они в конечном итоге называются, но в другом месте), и, соответственно, заметил бы «стык»⁹⁷. Есть что-то неуловимо жуткое в том, что этот эпизод предоставляет нам одновременно и репрезентацию первозданного материального процесса, и возможность его *почувствовать*. Бессловесно и, вероятно, лишь ретроспективно он дает понять, что процесс (такой абсолютный и, казалось бы, самоценный) оказывается связан с некой будущностью, судьбой, посторонней целью или проектом, — будто бы мы зависли где-то на границе между бессмысленным материальным существованием и зарождающимся значением⁹⁸.

Надо сказать, Вертов находит способы сделать этот эпизод менее неоднозначным. Он не только использует пояснительный интертитр «Встает электрическая сила», который указывает на невидимую энергию, чьим образом является падающая вода. Более интересный эффект мы наблюдаем несколько позже на той же катушке: изображение реки, на которой стоит Волховская ГЭС, накладывается на изображение бюста Ленина, глядящего, как призрак, с одобрительным видом на достижения наследников.

Марк Верне в книге о кинематографических «формах отсутствия» описал различные способы применения эффекта наложения для визуализации как абсолютно несуществующих явлений, так и тех, что существуют, но не могут быть запечатлены непосредственно: «мыслей, памяти, разума»⁹⁹. Я попытаюсь вычитать из изображения по крайней мере два смысла: во-первых, это



Мысли Ленина в «Одиннадцатом»

мечта Ленина об электрификации (Вертов позаимствовал ленинскую формулу «Коммунизм — это Советская власть при электрификации всей страны» в качестве «основной установки» «Одиннадцатого»¹⁰⁰); во-вторых, это воспоминание-греза современников Вертова о Ленине. Третий смысл, который тоже можно здесь найти, — это, собственно, коммунизм как таковой или скорее метанарратив «постройки социализма», который, по-видимому, распределяет и поглощает всю бурлящую энергию «Одиннадцатого». Однако, как замечает Верне по поводу наложений, такого рода попытки наделять фильм более глубоким, потаенным слоем желаний, «вторым уровнем правдоподобия», вызывают неизбежные последствия в виде редуцирования трехмерного пространства фотографических изображений, из которых оно состоит¹⁰¹. Хотя мы и видим «электрифицированную реку», текущую поверх Ленина (или сквозь него), этот кадр уже потерял реалистичность, был выведен из риторической последовательности материальных превращений — а значит, стал гетерогенным и (в терминологии де Мана) аллегорическим.

Еще один небольшой пример, подтверждающий тезис о «посторонней» и аллегорической природе вертовских образов. Основным мотивом «Одиннадцатого», начиная со второй катушки, становится электрический столб. В фильме встречается несколько видов столбов, выполняющих относительно одинаковые функции. Вместе они составляют серию кадров, которая завершается изображением громкоговорителей на столбе, обращенных к толпе, стоящей у стен Кремля. Этот столб-символ часто служит знаком перехода (например, когда на второй катушке изображение крестьянских работ сменяется изображением фигур рабочих) или символом самого ленинского проекта всеобщей электрификации (как на третьей катушке, когда он появляется, сопровождаемый интертитром «Под знаменем Ленина»). Однако поскольку на протяжении фильма он появляется под «рев машин», мы начинаем убеждаться в том, что столб символизирует не что иное, как саму «организацию», — т.е. что хаотическая энергия, представленная в фильме, на самом деле обладает неким координирующим центром. Эта догадка как минимум наполовину подтверждается рабочими схемами Вертова. По ним можно сделать вывод, что он рассматривал эти столбы (на протяжении второй половины фильма постоянно оказывающиеся в кадре) в качестве ядра, вокруг которого должен строиться остальной отснятый материал. Итак, согласованность — не столько историей ее появления, сколько ею самой как идеей или мотивом — пронизано множество деталей, показывающих разнообразные способы энергетического обмена между людьми, водой, углем и машинами.



Мотив «электрического столба» в «Одиннадцатом»

Это указывает на определенную особенность вертовской кинематографической риторики, характерную для большинства его фильмов (если не для всех), но проявившуюся особенно сильно именно в «Одиннадцатом». Кадры, связанные «энергетическим монтажом» — концептуально восходящим, как я уже говорил, к одной из интерпретаций трансцендентного материализма, — сменяются или акцентируются символическими сопоставлениями (одиночными образами или наложениями в «сложных кадрах»), которые выбиваются из логики общего представления потока энергии на экране. Однако эти сопоставления необходимы, так как помогают удержать смысл, оправдывающий существование этих эпизодов. Я вовсе не утверждаю, что общий идеологический посыл «Одиннадцатого» — необходимость мобилизовать все человеческие и природные ресурсы страны для реализации плана всеобщей индустриализации — так и остался неопределенным. Ведь в фильме мы видим заводы, выпускающие «за паровозом — паровоз» и «за станком — станок», интертитры утверждают, что страна «растет к социализму», и т.д. Я говорю о напряжении, которое заключено в самой структуре фильма как текста, напряжение, отразившееся, хотя и не осознанно, в негативных критических оценках «хаотичности» «Одиннадцатого», с одной стороны, и его «дешевого символизма», с другой.

«Энергетический монтаж» — это неудачная попытка избежать осмысления изменений устаревшим и сковывающим языком художественного нарратива (стереотипные персонажи, попадающие в предсказуемые приключения и получающие типичный эмоциональный опыт), но в то же время это и удачная попытка выстроить революционный фильм на действительно материалистической основе. Я полагаю, что для Вертова такая основа была в равной степени энергетической и марксистской¹⁰². Однако изменения, обновления и очищения вместе со склонностью Вертова помещать временной центр фильмов в творящееся сейчас *настоящее* имеют тенденцию стирать последовательно раскрываемое значение и помещать на его место высокоорганизованное, ритмическое, физически воодушевляющее представление процесса. Отказываясь от нарративных инструментов — интертитров и сценария, — Вертов в «Одиннадцатом» рискует лишиться цепочки значимых взаимоотношений, связывающей каждое событие фильма с общим смыслом — метанарративом коммунизма:

Повествовательные формы <...> содержат модели отношений, благодаря которым то, что иначе было бы одной только механической сменой причин и следствий, оказывается доступным для перевода в моральные категории. <...> Повествовательные формы не только позволяют нам судить о моральной составляющей человеческих замыслов, но и предоставляют необходимый инструмент для суждений, даже тогда, когда мы делаем вид, что только описываем эти замыслы¹⁰³.

Повествовательную форму Вертов заменяет своими собственными моральными и телеологическими категориями: эволюционное развитие человека в нечто большее с помощью революционной переработки природы (эпизод с рабочими на горе), взаимосвязи электрификации и постройки социалистического общества (Ленин на Волховской ГЭС) и т.д. Итак, Вертов отрицает прошлое, что выражается в отказе не только от традиционного инструментария, но и от прошлого как предмета изображения, и это отчасти приводит к тому, что между общим смыслом его фильмов и конкретными сценами возникает зазор. Может показаться, будто смысл этих сцен находится вне мира превращений материи, которому, по идее, в основном и посвящен фильм¹⁰⁴. У таких тонко чувствующих историю режиссеров, как Всеволод Пудовкин, Александр Довженко и отчасти Сергей Эйзенштейн, обращение к революции (хотя и не к коммунизму как таковому) предстает в виде переживаемых героем или героями превратностей судьбы, которые будят в нем или в них революционное сознание. Презентистская, антилитературная, энергетическая позиция Вертова препятствует аналогичному использованию повествования, даже если изображаемым процессам требуется направление развития, дабы достичь соответствующей кульминации. (Пожалуй, только в «Человеке с киноаппаратом» Вертов решается продемонстрировать энергетическую личность, кого-то вроде Бехтерева, намекая на то, что утешение, даруемое универсальностью и постоянством энергетического обмена и «эволюционным монизмом», может стать хорошей основой для возникновения смысла)¹⁰⁵. Поэтому сценарии Вертова 1920-х годов необычны тем, что в них содержится метанарратив без нарратива: дискурсивный факт, который мог бы объяснить тенденцию более поздней критики называть Вертова либо «простым» пропагандистом коммунистических идей, либо предтечей ненарративного экспериментального кино¹⁰⁶. Да и как может быть иначе? Ведь нет письменных свидетельств того, что хотя бы одна живая душа построила истинно социалистическое общество, и за это время никто так и не придумал, как написать *такой* нарратив.

Тем временем в 1928 году были приняты решения, которые должны были точно определить, как надо строить социализм и каким в общем и целом должен стать советский субъект — протагонист социалистического общества. Вертов, со своей стороны, продолжил искать способы примирения собственных интересов, связанных с материальностью мира и кино, с общественным проектом постройки социализма, в котором режиссер участвовал с большим энтузиазмом: поначалу фильмом «Человек с киноаппаратом», воспользовавшись всеобщей одержимостью процессом производства в первые годы первой пятилетки как поводом для собственной рефлексии над процессом кино съемки; потом «Энтузиазмом», связывая риторику «промышленного прорыва» своего времени с личными достижениями в области монтажа изображения и звука.

Только в фильме «Три песни о Ленине», с его изящной аллегорической взаимосвязью между энергетическим процессом, изменением человеческих личностей и «сезонными» фигурами народной поэзии, Вертову наконец удалось так расширить границы собственной риторики, чтобы утолить жажду по общедоступному нарративу, не выходя при этом за пределы собственного стиля. На самом деле, и в «Одиннадцатом» можно найти некоторые признаки перемен 1930-х годов. Скиф, чей скелет был показан нам на первой катушке «Одиннадцатого», был, очевидно, древним воином (кости его лошади, похороненной вместе с ним, хорошо видны в одном из кадров), а сам фильм

можно интерпретировать таким образом, будто энергия этого воина вновь возвращена к жизни его преемниками — воинами — строителями социализма¹⁰⁷. Интерес к изображению «личностей» и «личного достижения», характерный для 1930-х, смутно прослеживается и в «Одиннадцатом»: изобилие лиц, пристально, но с одобрением смотрящих в объектив, служит эмоционально-дискурсивным подтверждением действий, происходящих на экране¹⁰⁸. Более того, если посмотреть фильм несколько раз, то можно заметить нечто вроде мини-истории индивидуального прогресса. На одном из кадров третьей катушки, сделанном с нижнего ракурса, изображено большое количество рабочих-мужчин, поднимающихся и спускающихся по лестнице. Единственная в кадре женщина спускается по лестнице, когда получает щипок от одного из товарищей, чьи знаки внимания, как мы понимаем, ей неприятны. Как оказывается позднее, этот кадр представляет собой поворотный момент к изображению женского труда на третьей катушке. Ближе к концу «Одиннадцатого» мы видим еще одно изображение лестницы (теперь снятой сверху), по которой поднимается большая группа женщин и на этот раз один мужчина. На этой же, последней, катушке появляется приближенное изображение той самой униженной ранее женщины, но теперь она показана в кульминационный момент фильма и облагорожена (по мысли Вертова) тем, что наравне со всеми участвует в постройке социализма.



Встреча на лестнице в «Одиннадцатом»

Именно это особое значение, которое Вертов начал придавать историям изменения индивидуальных персонажей, зафиксированным иногда и в документальном звуковом кино, в 1930-е годы способствовало укреплению, очеловечиванию и, несомненно, *нарративизации* давнего, практически персонифицированного интереса к процессуальности. Начиная с этого времени участие Вертова в развитии советского кинематографа заметно сократилось, а его все еще огромная творческая энергия оказалась обреченной на двадцать лет разочарований и бездеятельности. Увы, как и скифа, эту энергию можно разбудить лишь посмертно.

Пер. с англ. Людмилы Разгулиной

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Другими двумя были «Человек с киноаппаратом» (1929) и «Энтузиазм (Симфония Донбасса)» (1930). Хотя Н.П. Абрамов (*Абрамов Н.П.* Дзига Вертов. М.: Издательство АН СССР, 1962) и Лев Рошаль (*Рошаль Л.* Дзига Вертов. М.: Искусство, 1982) в своих работах затрагивают «Одиннадцатый», но, насколько мне известно, не существует полноценной монографии, посвященной этому фильму. Что касается англоязычных работ, наиболее авторитетный критический анализ «Одиннадцатого» предлагают Грэм Робертс в книге: *Roberts G.* Forward Soviet! History and Non-Fiction Film in the USSR. London: I.B. Tauris, 1999. P. 70, 75, 79, 115; и Юрий Цивьян во введении к каталогу ретроспектив Вертова для итальянского фестиваля немого кино «Le Giornate del cinema muto» 2004 года: *Tsvivan Yu.* Odinnadtsati / [L'Undicesimo / The Eleventh Year] // 23rd Pordenone Silent Film Festival Catalogue. Sacile: Giornate del cinema muto, 2004. P. 58–61. Небольшое исследование «Одиннадцатого» есть в недавно вышедшей книге Джереми Хикса: *Hicks J.* Dziga Vertov: Defining Documentary Film. London: I.B. Tauris, 2007. P. 56–63.
- 2 Пленки «Одиннадцатого» хранятся в России (Госфильмофонд), в Европе (Австрийский музей кинематографии) и в США (Anthology Film Archives в Нью-Йорке и Йельский университет).
- 3 Цивьян во введении к каталогу ретроспектив Вертова пишет следующее: «Политическая тематика этого фильма, действительно, настолько традиционна и проста, насколько операторская и монтажная работа сложна и смела, но почему мы должны рассматривать это как противоречие? Вертов относился к этому иначе, ибо, с точки зрения левого деятеля искусства 1920-х годов, коим Вертов и являлся, те десять лет социализма (точнее, одиннадцать) были радикальным социальным экспериментом и поэтому заслуживали наиболее радикального и экспериментального изображения» (*Tsvivan Yu.* Op. cit. P. 60). Я пишу «курс на индустриализацию», а не «пятилетний план», потому что первая пятилетка началась только в декабре 1927 года (тогда же и была закончена работа над «Одиннадцатым») на основании директив XV съезда ВКП(б); см.: *Suny R.G.* The Soviet Experiment: Russia, the USSR, and the Successor States. Oxford: Oxford University Press, 1998. P. 158.
- 4 И «Шагай, Совет!», и ранняя версия «Человека с киноаппаратом» (не законченная из-за ухода Вертова из Совкино) были «побочными продуктами» невероятно сложных съемок картины «Шестая часть мира», проходивших в 1925–1926 годах. Фильм «Шагай, Совет!» практически полностью (за исключением архивных съемок) был снят участником движения «Киноки» Иваном Беляковым при поддержке Ильи Копалина. Фильм снимался с конца августа 1925-го по конец марта 1926 года. Кроме того, в 1925–1926 годах Киноки сняли еще несколько менее продолжительных фильмов по контракту Совкино с Госторгом (финансировавшим съемки «Шестой части мира»); среди них были: «Дагестан» (1927) Петра Зотова и Якова Толчана, «Бухара» (1927) Елизаветы Свиловой и Якова Толчана, «Вокруг Азии» (1927) Николая Константинова. Картина «Вокруг Азии», снятая одним из операторов «Шестой части мира», была единственным проектом, частично реализовавшим план Вертова снять «глобальный» фильм, основанный на плавании советского торгового судна «Декабрист» из Одессы в Египет, Индонезию и Японию. См. об этом, например: РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 405. Л. 12, 14.
- 5 Этот фильм впоследствии станет известен как «Великий путь» (1927). Вертов получил заказ 11 сентября 1926 года на том же самом собрании, где Эйзенштейну было поручено снять знаменитый «Октябрь» (1927); задание было перепоручено Эсфирь Шуб в ноябре 1926 года. См.: Там же. Л. 1–30.
- 6 В сохранившихся съемочных дневниках «Шестой части мира» указано, что она готовилась параллельно с «Человеком с киноаппаратом» (последний в то время фигурировал под рабочим названием «Пробег кино-глаза сквозь СССР»). Кадры этих фильмов в дневниках распределены по двум отдельным колонкам (см., например: Там же. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 1–2). Насколько мне известно, съемочный материал 1925–1926 годов почти полностью отсутствует в законченной версии «Человека

- с киноаппаратом». Московские эпизоды были сняты в июне 1928 года (Там же. Оп. 2. Ед. хр. 407. Л. 38, 41), а большинство «индустриальных» сцен — во время работы над «Одиннадцатым» летом 1927 года (Там же. Ед. хр. 39. Л. 14—17, 28—32). Именно тогда Борис Цейтлин, будущий главный оператор Вертова на съемках фильма «Энтузиазм (Симфония Донбасса)», снимал Михаила Кауфмана, который забирался на трубы фабрики, чтобы показать литейный цех изнутри. «Вторыми операторами», подготовившими материал для «Человека с киноаппаратом», были Константин Куляев и Георгий Химченко, работавшие с Кауфманом и Вертовым летом 1928 года (Там же. Ед. хр. 407. Л. 36).
- 7 Вертов заключил контракт с ВУФКУ в апреле 1927 года (см.: *Рошаль Л.* Указ. соч. С. 172). С января по март он усиленно разрабатывал план съемок «Человека с киноаппаратом» (РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 236. Л. 16—24). В конце марта Вертов написал сценарий для так и не осуществленного фильма «Земля» о еврейском поселке в Крыму (Там же. Л. 38—48). Этот сценарий вошел в составленный А.С. Дерябиным сборник: Дзига Вертов. Из наследия / Сост., именной указатель, предисл. А.С. Дерябина. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. Т. 1: Драматургические опыты. С. 116—118. Многие режиссеры планировали снять фильмы о поселениях, из них в действительности реализованными оказались как минимум два проекта: Абрама Роома (1927) и Александра Лемберга (1930). Более подробно о проекте, связанном с поселениями, см.: *Dekel-Chen J.L.* Farming the Red Land: Jewish Agricultural Colonization and Local Soviet Power, 1924—1941. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2005.
 - 8 См.: *Dziga Vertov.* From the History of the Kinoks [1929] // *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov* / Ed. A. Michelson, transl. K. O'Brien. Berkeley: University of California Press, 1984. P. 95.
 - 9 РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 236. Л. 50—51 об. Другими вариантами названия были: «Электрический памятник» (Там же. Ед. хр. 37. Л. 1 и сл.), «Пороги» (Там же. Ед. хр. 38. Л. 1) и, по словам Льва Рошалья, «Большие трудодни» (см.: *Рошаль Л.* Указ. соч. С. 177). Фильм получил окончательное название 26 мая 1927 года (РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 236. Л. 60).
 - 10 Дополнительные ассистенты Баранцевич и Стефанович также были в съемочной группе в Украине (Там же. Ед. хр. 38. Л. 17; Ед. хр. 237. Л. 3, 7). Баранцевич отвечал за свет в сценах на шахте. Главным вторым оператором был Цейтлин; Куляев, судя по всему, участвовал скорее на раннем этапе в московских съемках и в съемках на Волховской ГЭС в Ленинградской области (Там же. Ед. хр. 236. Л. 65).
 - 11 Пятимесячный съемочный маршрут включал: Москву (12—13 июня), Волховскую ГЭС (16—23 июня), Харьков (28 июня — 10 июля), Каменское месторождение каменного угля (13 июля — 7 августа), шахты и коксовые печи Рутченково и Лидиевка (около 12—30 сентября) и, наконец, Киев — празднование десятилетней годовщины Октября (7 ноября). Также съемки проходили в Одесском порту и на границе с Румынией, но точные их даты мне выяснить не удалось (см.: Там же. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 1—24; Ед. хр. 24. Л. 1; Оп. 2. Ед. хр. 39. Л. 1—32; Ед. хр. 236. Л. 64—71; Ед. хр. 237. Л. 3—9 об.).
 - 12 Отзыв Якова Бельского о фильме в киевской газете «Коммунист» появился 6 января 1928 года. См.: *The Eleventh Year* // *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties* / Ed. Yu. Tsivian, transl. J. Graffy et al. Sacile: Giornate del cinema muto, 2004. P. 298.
 - 13 РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 201. Л. 1—41. Фильм вышел на московские экраны 15 мая 1928 года.
 - 14 Там же. Ед. хр. 407. Л. 25.
 - 15 Безусловно, наибольшие трудности во время съемок были связаны с личными и творческими взаимоотношениями Вертова и его брата Михаила Кауфмана (который, совершенно очевидно, хотел вернуться к независимой работе с Копалиным над их совместным фильмом «Москва» (1926)). Во время съемок на Волховской ГЭС Кауфман ехал в кабинке, подвешенной над рекой у дамбы, и размахивал флагом. Эта сцена появляется на предпоследней катушке «Человека с киноаппаратом». Вероятно, у съемочной группы отсутствовало разрешение на съемку, потому

что этот «жест» Кауфмана привел группу к конфликту с начальником ГЭС. По словам Вертова, на его замечание Кауфман ответил «по-хамски». На страницах своего дневника Вертов обвиняет Кауфмана в том, что его «операторское самонимение <...> неимоверно растет непропорционально умению и стажу», а также в нелюбви к риску, инертности и раздражительности, хотя Вертов и связывает все вышеперечисленное с неопределенной болезнью, которой страдал Кауфман: «Он действительно болен целым рядом желудочных и нервных болезней, в которых очень трудно разобраться. К этому присоединяется мнительность. К мнительности нервность. К нервности раздражение. К раздражительности мания преследования. Все это, правда, в зачаточном состоянии, но уже отравляет всю радость съемочной работы» (Там же. Ед. хр. 236. Л. 68—69; датировано 19 июля 1927 года). После «Человека с киноаппаратом» братья больше никогда не работали вместе.

- 16 Первый набросок сценария частично представляет собой дневниковые записи ассистента оператора, который описывал как деятельность рабочих на фабриках и в шахтах, которую они снимали, так и сам процесс съемки (Там же. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 9—15 об.).
- 17 Этот фильм почти совсем не фигурирует даже, например, в «Творческой карточке» Вертова 1947 года, наиболее близкой к автобиографии Вертова из всего корпуса его теоретических работ. См.: *Дзига Вертов*. Творческая карточка. 1917—1947 / Публ., предисл. и коммент. А.С. Дерябина // Киноведческие записки. 1996. № 30. С. 160—192.
- 18 См.: Пути кино: Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии / Под ред. О.С. Ольхового. Л.: Театропечать, 1929. С. 6—19.
- 19 В «Истории гражданской войны» (1921) Вертова есть кадры, запечатлевшие разрушение украинских металлургических предприятий, главным образом в Киеве и близлежащих районах (Западная Украина).
В архивах сохранилась анкета, заполненная и подписанная Вертовым, с результатами кинопоказа 13 марта 1920 года в городе Горловка Донецкой области. Члены Пролеткино передвигались на агитационном поезде «Октябрьская революция» (5—25 марта 1920 года). В анкете сказано, где этот поезд останавливался (здесь: Горловка), место сеансов («внутри вагона»), сколько было сделано сеансов («один, для детей»), какие картины демонстрировались (три картины, в том числе анимационный фильм Владислава Старевича «Стрекоза и муравей» (1913)), сколько приблизительно присутствовало зрителей (220), состав зрителей («дети рабочих»), кто делал пояснения к картинам («товарищ Вертов»), какое впечатление произвели картины на зрителей и в чем оно выразилось («смех и радость детей»), какая картина или картины больше всего понравились («Стрекоза и муравей»). См.: ГАРФ. Ф. 1252. Оп. 1. Ед. хр. 64. Л. 153. Фотография этой анкеты опубликована в англоязычной версии моей статьи (р. 45).
- 20 Более подробно см. в моей работе: *MacKay J. Disorganized Noise: Enthusiasm and the Ear of the Collective* // KinoKultura. 2005. № 7 (www.kinokultura.com/articles/jan05-mackay.html) (дата обращения: 30.08.2014)).
- 21 Наиболее яростные обсуждения «Одиннадцатого» начались после выхода в апреле 1928 года статьи Осипа Брика об этом фильме в журнале «Новый ЛЕФ» и странного случая 1929 года, связанного с немецким режиссером Альбрехтом Виктором Блумом, который присвоил без разрешения Вертова некоторые части «Одиннадцатого» для своего фильма «В тени машины» («Im Schatten der Maschine», 1928). Подробнее о последовавшем конфликте см.: *Lines of Resistance*. P. 377—382; РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 412. Л. 45, 54—56.
- 22 Например, Владимиром Кольцовым (статья «Одиннадцатый» в газете «Правда» от 26 февраля 1928 года) и Осипом Бриком (статья «“Одиннадцатый” Вертова» в журнале «Новый ЛЕФ» (1928. № 4. С. 27—29)); см.: *Lines of Resistance*. P. 303, 310.
- 23 *Кауфман Н.* Вертов // Советский экран. 1928. № 45. С. 6—7. ВУФКУ выпустило специальный буклет в качестве сопровождения к фильму (Одиннадцатый. Киев: ВУФКУ, 1928).

- 24 *Бельский Я.* «Одиннадцатый» // Коммунист (Киев). 1928. 6 января. Цит. по: *Lines of Resistance*. P. 298.
- 25 *Шатов Л.* «Одиннадцатый» // Жизнь искусства. 1928. 21 февраля. С. 14. Схожие комментарии анонимных рецензентов встречаются в газете «Молот» («Одиннадцатый» // Молот. 1928. 26 июня). Аналогично отзывался о фильме режиссер и критик Виталий Жемчужный («Одиннадцатый» // Вечерняя Москва. 1928. 4 февраля. С. 4). Он писал, что нелогичная, лирическая и эмоциональная структура фильма быстро утомляет зрителя, который теряет линию повествования и просто воспринимает отдельные кадры, не связывая их в единый нарратив.
- 26 *Reifenberg B.* Für wen sieht das «Kino-Auge»? Zur Diskussion um den russischen Filmregisseur Dziga Vertov (Frankfurt, den 25. Juli) // *Frankfurter Zeitung*. 1929. 25. Juli; см.: РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 1. Ед. хр. 96. Л. 9. Фильм демонстрировался в Германии во время первой поездки Вертова в Европу (май—август 1929 года); в большинстве немецких статей об «Одиннадцатом» в основном обсуждался лишь конфликт Вертова с Альбрехтом Блумом (см. сноску 21).
- 27 *Шатов Л.* Указ. соч. С. 14.
- 28 *Жемчужный В.* Указ. соч. С. 4.
- 29 *Фефер В.* «Одиннадцатый» Дзига Вертова // Читатель и писатель: Еженедельник литературы и искусства. 1928. № 4. Цит. по: *Lines of Resistance*. P. 306.
- 30 Вертовские повторы в «Одиннадцатом» особенно часто сравнивались с частым параллельным монтажом (*rapid intercutting*) в фильме Ганса кадров Национальной ассамблеи и Наполеона, пересекающего бушующее море; см.: РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 201. Л. 7—14.
- 31 *Reifenberg B.* Op. cit.
- 32 *Шкловский В.* Куда шагает Дзига Вертов? // Советский экран. 1926. № 32. С. 4.
- 33 Более подробное обсуждение этого вопроса в связи с «Энтузиазмом» см.: *MacKay J.* Op. cit.
- 34 *Rosen P.* Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts // *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. P. 234.
- 35 Об этом я пишу в статье «Disorganized Noise» (*MacKay J.* Op. cit.), хотя основной упор в ней приходится на звук в документальном кино.
- 36 *Rabinbach A.* The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity. New York: Basic Books, 1990. P. 3. Малкольм Тёрви подробно исследует значимость работы Рабинбаха об энергетизме для интерпретации творчества Вертова: *Turvey M.* Can the Camera See? Mimesis in Man with a Movie Camera // *October*. 1999. Vol. 89. P. 25—50 (особенно с. 35—37).
- 37 Мне бы хотелось заранее оговориться: я не намерен утверждать, что фильмы и теоретические работы Вертова можно трактовать единственно в ключе энергетизма. Имеет смысл использовать идею энергетизма наравне с другими, уже признанными линиями трактовки творчества Вертова (такими, как конструктивизм и марксизм).
- 38 *Rabinbach A.* Op. cit. P. 62.
- 39 *Doane M.A.* The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002. P. 139.
- 40 Более подробно о том, что современники режиссера называли «инфантилизмом» Вертова, и о его постоянном стремлении к обновлению и очищению кинематографа, чтобы сделать кино полезным для советского общества, см. в моей статье: *MacKay J.* Allegory and Accommodation: Vertov's *Three Songs of Lenin* (1934) as a Stalinist Film // *Film History*. 2006. Vol. 18. № 4. P. 376—391 (особенно с. 384). По правде сказать, Вертов не верил в необратимость времени (см. известный эпизод с говядиной и быком в «Кино-глазе»). Судя по всему, у него была своя довольно сложная и гибкая

концепция времени, вдохновленная теориями Эйнштейна и обильно сдобренная волонтаризмом ленинизма и футуристической утопичностью.

- 41 Этьен-Жюль Маре, последователь Гельмгольца, совмещал научный способ измерения энергии и протокинематографические исследования в своих знаменитых графических и «хронофотографических» изображениях телесно-биологических процессов. «Расшифровывающие знаки, которые посылают самые скрытые процессы, происходящие в человеческом теле, графический метод “проникает внутрь потаенных функций человеческих органов, где жизнь явлена в виде бесконечного движения”. Использование инструментов для дешифровки “безмянных, беззвучных языков <...>, появляющихся из самой материи”, больше похоже на работу лингвиста, чем физика. <...> Эти изображения открывают неизвестный язык физиологического времени, внутренние ритмы тела» (*Rabinbach A.* Op. cit. P. 95).
- 42 В дальнейшем я намеренно не буду принимать во внимание значимость музыки для Вертова (и для немого кино в целом) как способа контролировать понимание и эмоциональную реакцию зрителя. «Музыкальный сценарий» «Одиннадцатого», куда входили такие завораживающие произведения, как увертюры к «Летучему голландцу» и «Риенци, последний трибун» Вагнера, был недавно опубликован: *Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. С. 121–122.* К сожалению, я также не могу учитывать потрясающую искусность, признанную многими, с которой Вертов передает звук исключительно визуальными средствами. И действительно, в этом состоит главная особенность «Одиннадцатого», и ни одно исследование этого фильма не может считаться законченным без пристального внимания к этому «беззвучному звуку».
- 43 См.: *Кауфман А.К.* Добавочный каталог русских книг библиотеки А.К. Кауфмана в Белостоке 1909 г. Белосток: Опенгейм, 1909. Значение Гельмгольца для русских трудов по психологии рубежа XIX–XX веков едва ли можно переоценить. Он оказал влияние на И.П. Павлова, И.М. Сеченова, В.М. Бехтерева и многих других. По словам Рабинбаха, следует отдать должное значительному вкладу Гельмгольца в становление социологической мысли за «развитие современного понятия рабочей силы как количественного эквивалента произведенной работы, вне зависимости от источника трансформируемой энергии. Гельмгольд первым ясно продемонстрировал соответствие между естественным, неорганическим и социальным представлениями о рабочей силе» (*Rabinbach A.* Op. cit. P. 57).
- 44 Здесь мне в первую очередь вспоминается любимая тетя Вертова — Маша (Ривка-Мириам) Гальперн, которая была врачом в Петрограде (потом в Израиле) и, вероятно, подарила братьям Кауфман их первую камеру. Вертов жил у нее во время учебы в Петроградском психоневрологическом институте. См. об этом статью Валери Познер: *Pozner V.* Vertov before Vertov: Psychoneurology in Petrograd // *Dziga Vertov: The Vertov Collection at the Austrian Film Museum = Dziga Vertov: Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum* / Ed. T. Tode, B. Wurm. Wien: Austrian Film Museum / SYNEMA, 2006. P. 12–15; см. также личное дело студента Вертова: ЦГИА СПб. Ф. 115. Оп. 2. Ед. хр. 4048. Л. 13. Будучи студенткой Женского медицинского института в Санкт-Петербурге, Маша Гальперн в 1910 году два семестра изучала «нервные болезни» под руководством самого Владимира Бехтерева: ЦГИА СПб. Ф. 436. Оп. 1. Ед. хр. 2552. Л. 5 об.
- 45 Подробнее о новаторском образовательном плане института и обучении в нем Вертова см.: *Pozner V.* Op. cit. Его сокурсниками были известный журналист Михаил Кольцов, который предложил Вертову первую работу в кино, журналист Лариса Рейснер, писатель и режиссер Григорий Болтынский и режиссер Абрам Роом.
- 46 В 1908–1918 годах в институт поступили около 15 000 студентов; см.: *Pozner V.* Op. cit. P. 13.
- 47 См.: *Бехтерев В.М.* Коллективная рефлексология. Петроград: Колос, 1921. После революции 1917 года Бехтерев занимался, кроме прочего, вопросами эффективности труда, при этом институт был переименован в Государственный медицинский университет. «Бехтеревизм» был официально осужден после так называемой «рефлексикологической дискуссии» в 1929 году, репутация Бехтерева постепенно

- восстановилась в СССР только после смерти Сталина, хотя и в этот период его скрытое влияние сохранялось благодаря работам многочисленных учеников.
- 48 *Бехтерев В.М.* Психика и жизнь // Бехтерев В.М. Избранные труды по психологии личности: В 2 т. / Отв. ред. Г.С. Никифоров, Л.А. Коростылева. СПб.: Алетейя, 1999. Т. 1. С. 73. Бехтерев постоянно опирался на авторитет Гельмгольца в своих работах о восприятии пространства (например, «Теория образования наших представлений о пространстве», 1884), неврологии и психиатрии. См. особенно замечания в книге 1902 года «Die Energie des lebenden Organismus» о «латентной энергии» как общей основе для психических и физических явлений в теле: «Наше обозначение “энергии” ни в коей мере не связано с общепринятым понятием “физической энергии”. <...> Согласно нашей интерпретации, энергия, или сила (Kraft), по своей сути — не что иное, как активный вездесущий принцип внутри природы самой вселенной». Бехтерев добавляет, что мы не можем воспринимать эту энергию саму по себе, а только ее «выражения в постоянных преобразованиях материальных предметов вокруг нас» (*Bekhterev V.* Die Energie des lebenden Organismus // Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens / Hg. L. Loewenfeld, H. Kurella. Wiesbaden: J.F. Bergmann, 1902. Bd. 16. S. 31).
- 49 *Бехтерев В.М.* Психика и жизнь. С. 71.
- 50 *Бехтерев В.М.* Бессмертие человеческой личности как научная проблема // Бехтерев В.М. Избранные труды по психологии личности. Т. 1. С. 225. Лекция впервые была опубликована как специальное приложение к авторитетному журналу «Вестник знания» (1916. № 2. С. 1—23) и несколько раз переиздавалась.
- 51 См.: *Pozner V.* Op. cit. P. 15. О ситуации с беженцами в целом см.: *Gatrell P.* A Whole Empire Walking: Refugees in Russia During World War I. Bloomington: Indiana University Press, 1999. Потери русской армии «составили пять миллионов за 1914—1917 годы» (*Fitzpatrick Sh.* The Russian Revolution. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 1994. P. 37).
- 52 *Бехтерев В.М.* Бессмертие человеческой личности как научная проблема. С. 230.
- 53 Там же. С. 242.
- 54 Там же. С. 232.
- 55 Там же. С. 233—234.
- 56 Там же. С. 251.
- 57 Там же. С. 238.
- 58 См.: *Michelson A.* The Wings of Hypothesis: On Montage and the Theory of the Interval // Montage and Modern Life: 1919—1942 / Ed. M. Teitelbaum. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992. P. 9, 10, 19.
- 59 *Rabinbach A.* Op. cit. P. 115. Помимо Дюшана (картина 1912 года «Обнаженная, спускающаяся по лестнице») Рабинбах отмечает Антона Джулио Брагалью и Умберто Боччони в числе художников, непосредственное влияние на которых оказал Маре. «Делая видимыми “движения, которые не может воспринять человеческий глаз”, и пересекаясь с Бергсоном, кубизмом и футуризмом, Маре вошел в словарь современного искусства» (*Ibid.*). Маре был известен в России по меньшей мере с 1875 года, когда появился перевод его «Machine Animale: Locomotion Terrestre et Aerinne» (*Марей Э.Ж.* Механика животного организма: Передвижение по земле и по воздуху. СПб.: Знание, 1875). Также он постоянно упоминался в дореволюционных журналах, посвященных кинематографу. В книге 1930 года о научном применении кинокамеры Маре значится первым, кто использовал камеру в физике (речь идет о его работе «Le mouvement des liquides étudié par la chronophotographie»): *Сухаревский Л.М., Птушко А.Л.* Специальные способы киносъемки. М.: Художественная литература, 1930. С. 3.
- 60 Мне не удалось найти научных исследований того периода, которые радикально отклонялись бы от энергетической трактовки движения. Даже те, кто отвергал идеологию энергетистов, — как О.Д. Хвольсон в работе «Знание и вера в физике»

- (Петроград: Ф.Р. Феттерлейн, 1916. С. 14–15), — критиковали не саму концепцию движения, а скорее материалистический монизм этой парадигмы, ее редукционизм и то, что она отрицала существование нематериальных реальностей. В России движение анализировалось с точки зрения принципов обмена и сохранения энергии по меньшей мере с 1870-х годов. См.: История механики в России / Под ред. И.З. Штокало и др. Киев: Наукова думка, 1987. С. 223–258.
- 61 *Crafton D. Boris Kaufman: Shooting Vigo's Films* // Архив Бориса Кауфмана (Библиотека Бейнеке Йельского университета. Ячейка 5 (Бумаги). Д. 1. Л. 1).
- 62 Ни один из экземпляров тех съемок, насколько мне известно, не сохранился.
- 63 См.: Кинематограф. 1915. № 1. С. 12.
- 64 Там же.
- 65 *Вагнер В.А.* Роль кинематографа в сфере явления движения // Кинематограф. 1915. № 2. С. 1–2. Статья Вагнера появилась под тем же названием в «Вестнике кинематографии» (1915. № 9. 1 мая. С. 10) и была перепечатана под заглавием «Кинематограф как орудие исследования» в «Фотографических новостях» (1915. С. 90–92).
- 66 *Вагнер В.А.* Роль кинематографа в сфере явления движения. С. 2 (курсив автора).
- 67 *Бехтерева В.М.* Кинематограф и наука // Кинематограф. 1916. № 3. С. 1.
- 68 См. подробнее: *MacKay J., Musser Ch. Shestaia Chast Mira* / [La Sesta Parte del Mundo / A Sixth Part of the world] // 23rd Pordenone Silent Film Festival Catalogue. P. 55–58. На одной из схем, которые Вертов составил для «Шестой части мира», показаны этапы превращения энергии, существовавшие в эпоху нэпа: природные богатства СССР превращаются благодаря труду рабочих, крестьян и представителей национальных меньшинств в полезные продукты, которые потом перерабатываются и продаются на зарубежном рынке Государственной торговой организацией. Та же организация затем импортирует материалы, которые идут на развитие советской промышленности, а она, в свою очередь, выпускает «идеальные инструменты производства», приобретаемые и используемые рабочими, крестьянами и представителями национальных меньшинств ради повышения производительности труда. См.: РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 1. Ед. хр. 91. Л. 2–3.
- 69 Там же. Оп. 2. Ед. хр. 235. Л. 6.
- 70 Там же. Л. 3–4. Набросок датируется 21 июня 1925 года.
- 71 Там же. Л. 4.
- 72 Там же. Л. 5–6.
- 73 Там же. Ед. хр. 201. Л. 6. Это обвинение предъявлялось Вертову и позже; случай «Энтузиазма» разбирается в моей статье «Disorganized Noise».
- 74 Конечно, стратегии монтажа (в особенности стремление не задерживаться на каком-либо трудовом процессе слишком долго) и обычное избегание или удаление цензурой «недопустимого» в процессе съемки здесь важны в равной степени.
- 75 Мои собственные предполагаемые интертитры основываются на некоторых заметках Вертова; см.: РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 1. Ед. хр. 21, 23; Оп. 2. Ед. хр. 236. Л. 64–72.
- 76 *Дзига Вертов.* Мы: Вариант манифеста // Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы / Ред.-сост. С.В. Дробашенко. М.: Искусство, 1966. С. 45.
- 77 РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 390. Л. 7.
- 78 Ср. его «Песню о выставке» (1871).
- 79 Вертов, конечно, был агитатором и пропагандистом с самого начала. В марте 1920 года в докладе о кинематографической деятельности агитпоезда «Октябрьская революция» он настаивал на том, что «демонстрированные картины, несмотря на свою убогость, на широкие массы действовали ярче и убедительнее речей ораторов. <...> Освещенный экран, выставленный снаружи — приманка, на которую можно собрать любой митинг» (РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 386. Л. 19 об.).

- 80 Наиболее известное выражение эта проблема (представленная во всех работах Вертова) нашла, вероятно, в знаменитой заявке «Будущее звуковой фильма» (1928), авторы которой выражали опасение, что скорое появление звука в кино может сказаться на «рениационализации» кинематографического языка.
- 81 Вертов был другом и коллегой конструктивистов Александра Родченко (который работал над несколькими фильмами Вертова) и Эля Лисицкого.
- 82 *Малевиц К.С.* Живописные законы в проблемах кино // Кино и культура. 1929. № 7-8. С. 22–26. В этой статье Малевиц сравнивает «динамическое» изображение движения машины в «Одиннадцатом» с работой футуриста Джакомо Баллы.
- 83 РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 1. Ед. хр. 390. Л. 6–8. Имя Троицкого зачеркнуто в машинописном тексте толстым карандашом — что было сделано позже, конечно, — но из контекста понятно, о ком идет речь. В той же расшифровке Вертов ссылается на № 7, 12 и 14 киножурнала «Кино-правда» как на успешные эксперименты с интертитрами. Вращающиеся титры для выпуска № 14 были придуманы Родченко.
- 84 «В анализе движения и скорости изменения понятие интервала применимо к любому четному промежутку между двумя точками одного отрезка, поскольку практический смысл исчисления заключается в установлении движения в любой момент времени. Метод исчисления применим к решению всех задач, связанных со скоростью изменения: к движению вибрирующей струны, движению Земли, потоку жидкостей и электрическому току, к поведению частиц в субатомном мире» (*Michelson A.* Op. cit. P. 73). Стоит добавить, что аналогия с музыкально-гармоническими «интервалами» также важна для Вертова (особенно в «Человеке с киноаппаратом», подзаголовком которого изначально значилось: «Зрительная симфония»), но она сосуществует с «физико-математической» аналогией, выявленной Михельсон.
- 85 *Дзига Вертов.* Из истории киноков // Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 118.
- 86 *Шкловский В.Б.* Моталка: о киноремесле: (Книжка не для кинематографистов). М.; Л.: Кинопечать, 1927. С. 32.
- 87 *Брик О.М.* «Одиннадцатый» Вертова // Новый ЛЕФ. 1928. № 4. 26 апреля 1928 года Вертов написал гневное письмо Кауфману, угрожая ему изгнанием из группы Киноков, если он не откажется от статьи Брика в течение двадцати четырех часов; см.: РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 289; Lines of Resistance. P. 311–314.
- 88 РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 237. Л. 26.
- 89 Там же. «Кино-разведка» в целом означает «поиск места съемок».
- 90 Эти «другие способы» в «Одиннадцатом» не показаны. Свой взгляд на досуг Вертов продемонстрирует в последней части «Человека с киноаппаратом».
- 91 Иногда Вертов заявлял, что его фильмы следует рассматривать как части единого монументального труда (так сказать, его «Человеческую комедию») под названием «СССР».
- 92 *Man P. de.* The Rhetoric of Temporality // Man P. de. Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. 2nd ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. P. 191. Де Ман разделяет потенциальный «символический» знак как постулирующий «возможность идентичности или идентификации» — в случае с Вертовым идентичности на уровне энергии — и аллегорический как указывающий на «дистанцию по отношению к его собственному происхождению» (p. 207). Для де Мана, по крайней мере на этом этапе, стремление к «символическому» единству — запутанное и идеологизированное, в отличие от более трезвого и «подлинного» аллегорического модуса. Я упомянул это различие не только потому, что, как мне кажется, оно должно помочь нам понять творческие метания самого Вертова. На мой взгляд, оно может поддержать представление, что «энергетическая» доктрина, провозглашающая принадлежность всех уровней одной субстанции, могла служить дискурсивным основанием той характерной для конца XIX века гегемонии «символической» мысли, которую обнаружил и осудил де Ман (p. 189).

- 93 Действительно, здесь мы можем расширить метакинематографические аналогии: интертитры фильма в конце практически исчезают вместе с валунами — подразумевается, что интертитры представляют собой тот же вид преграды для эмансипации кинематографического языка, что и валуны — для полного освобождения «производственных сил» в СССР.
- 94 См.: *Дзига Вертов*. Из наследия. Т. 1. С. 120.
- 95 См. комментарий Доун о времени и термодинамике: «Пригодная для использования энергия — т.е. энергия, способная производить работу, — <...> определяется в показателях критического наличия перепадов. Гравитационная энергия воды может быть использована (она будет поворачивать мельничное колесо, например), только если есть перепад уровней, так чтобы вода падала с одной высоты на другую. Гравитационная энергия в толще воды (озере или океане) не может быть использована без этих перепадов» (*Doane M.A.* Op. cit. P. 117).
В архивах сохранился набросок будущего «сложного кадра», выполненный Вертовым. Он состоит из 1) слова «Днепрострой», впечатанного в кадр, 2) силуэтов людей (рабочих), 3) грузовых вагонов. Волнистые линии, нанесенные поверх рисунка, означают наложение на него кадра с водой, о чем говорит и большая буква «В» слева. Очевидно, что вода здесь не подразумевает утопление людей и поезда. Скорее это означает, что при строительстве энергия воды используется в полном объеме. Источник: РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 237. Л. 10 об. Фотография этого рисунка опубликована в англоязычной версии моей статьи (р. 70).
- 96 Об истории его постройки см.: *Rassweiler A.D.* The Generation of Power: The History of Dneprostroi. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- 97 Действительно, на предпоследней катушке фильма Вертов совершает грубоватый, но странным образом волнующий риторический жест: он наносит слово «Днепрострой» на движущийся панорамный кадр, показывающий строительство. Стоит отметить, что известный режиссер-документалист Яков Посельский включил похожий (хотя и сделанный менее искусно) эпизод «Днепр» в свой более ранний фильм о запланированной гидроэлектрической дамбе «Звено энергетики» (1926); возможно, Вертов позаимствовал и развил метафору, введенную Посельским.
- 98 Здесь мне также вспоминаются комментарии Зигфрида Кракауэра по поводу одного замечательного эпизода в «Человеке с киноаппаратом», предшествующего сценам рабочего дня, а именно рассуждение о том, каким образом «секрет этого странного времени открывается художнику-сюрреалисту, подслушивающему беседу, которую несоизмеримые, неодушевленные стороны жизни ведут с самой жизнью» (*Kracauer S.* Der Mann mit dem Kino-Apparat // *Frankfurter Zeitung*. 1929. Mai. 19; цит. по: *Lines of Resistance*. P. 358).
- 99 *Vernet M.* Figures de l'absence: De l'invisible au cinema. Paris: Cahiers du Cinéma, 1988. P. 64. На собрании Киноков 1 июня 1923 года группа Вертова обсуждала наложение изображения лица на кадр как средство реализации в фильме того, что Вертов называл «инсценировкой человеческой мысли». РГАЛИ. Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 390. Л. 1.
- 100 См.: *Дзига Вертов*. Из наследия. Т. 1. С. 119.
- 101 *Vernet M.* Op. cit. P. 64.
- 102 Хотя два этих «мировоззрения» могут казаться частично пересекающимися (см.: *Rabinbach A.* Op. cit. P. 69–83), роль фундаментальных марксистских категорий классово-борьбы и способа производства — которые, в отличие от категорий энергетистов, являются материалистическими понятиями исторически, а не механически, — в работах Вертова неясна, и исследовать ее здесь должным образом не представляется возможным. О противопоставлении исторического и механического материализма см.: *Burke K.* A Grammar of Motives. New York: Prentice Hall, 1945. P. 200–210; *Jameson F.* The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca: Cornell University Press, 1981. P. 45–46.
- 103 *White H.* The Narrativization of Real Events // *On Narrative* / Ed. W.J.T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press, 1981. P. 253.

- 104 Хейден Уайт превосходно описывает структуру этого «расстояния» в следующем пассаже: «Мы можем понять, в чем состоит привлекательность исторического дискурса, осознав, до какой степени он делает реальное желаемым, делает реальное объектом желания, причем механизм этих превращений заключается во встраивании событий, изображенных реальными, в рамку формальной связности, которой обладают истории. <...> Реальность, которая представлена в историческом нарративе, “говоря о себе”, обращается к нам, взывает к нам издалека (эта “даль” — область форм) и демонстрирует нам формальную связность, которой не хватает нам самим. <...> В этом мире реальность носит маску значимости, завершенности и полноты — качеств, которые мы можем только *представить*, но никогда — ощутить в полной мере. Поскольку исторические рассказы могут быть закончены, могут иметь нарративное завершение, так как можно доказать, что у них всегда был *сюжет*, они придают реальному видимость *идеального*. Вот почему сюжет исторического нарратива всегда представляет собой затруднение — приходится изображать его “найденным” в событиях, а не вложенным в них нарративными техниками» (*White H. The Value of Narrativity in the Representation of Reality // On Narrative. P. 20*).
- 105 «Завуалированное обещание технологии компенсировать ограниченность тела, т.е. его конечность, можно было бы приравнять к надежде на победу над смертью. Но поскольку изображение не может выразить собственное отношение к темпоральности, нарратив оказался более эффективным и надежным средством усвоения неусвояемого, сообщая смерти значение. <...> Сегодня технология и нарратив заключают союз, чтобы бороться с разрушительностью отношений между временем и личностью» (*Doane M.A. Op. cit. P. 164*).
- 106 Я не буду настаивать на своих доводах. Мы можем утверждать, что концовка «Одиннадцатого» — включающая празднование и, вероятно, объединение (рабочих, крестьян и национальных меньшинств по всему миру) — может быть прочитана как традиционно нарративная. Конечно, метафора перехода от Старого к Новому очень важна для Вертова, как и для других советских режиссеров, хотя, опять-таки, Вертов скорее изображает переход образно и / или в стихийно-процессуальном смысле. Подробнее об этом см. в моей работе «Allegory and Accomodation».
- 107 Юрий Цивьян связывает метафорическую фигуру скифа с революционной фольклористикой «Звенигоры» Довженко (1928); см.: *Lines of Resistance. P. 292*.
- 108 Об акценте на «небывалых достижениях обычных людей» в 1930-е годы см.: *Fitzpatrick Sh. Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s. Oxford: Oxford University Press, 1999. P. 74*.

Э м м а У и д д и с

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЕ ЧУВСТВА: КИНО И СОЗДАНИЕ СОВЕТСКОЙ СУБЪЕКТИВНОСТИ*

В строгом смысле, все чувства приводятся
к одному — к осязанию...

*Владимир Даль*¹

Промежуток между 1928 и 1933 годами часто описывают как переходный период в истории советской культуры: конец «авангарда» и нэпа, провозглашение и выполнение первого пятилетнего плана, постепенное движение в сторону гегемонии культурных проектов, которые в 1934 году окончательно формализуются под именем «социалистический реализм». Историки сходятся на том, что для того, чтобы быть полезной, подобная традиционная категоризация нуждается в тщательном переосмыслении. Переходный статус этого промежутка хорошо заметен на примере взаимоотношений между дискурсивными полями, связанными с категориями «чувства» и «ощущения». Это было время, когда контуры советского субъекта стали приобретать свои очертания. Между 1928 и 1933 годами в дискуссиях о «советской» психологии на передний план начала выходить категория «ощущения»; усиленный чувственный (и особенно тактильный) опыт превратился в новый способ бытия в мире — он, казалось, соотносился с революционным проектом. Молодой советский кинематограф занял привилегированное место в изучении новых способов взаимосвязи между разными типами чувственного восприятия, став пространством, в рамках которого прорабатывались ключевые для идеологической жизни Советской России отношения между телом, разумом и миром.

В этой статье я буду опираться на свидетельства трех типов. Во-первых, речь пойдет об энергичных дебатах в советской кинопрессе по поводу роли кинематографа в создании прототипов советской субъективности и в разработке новых моделей чувственного и эмоционального опыта. Во-вторых, я покажу, как эти дебаты активизировали идеи, в соответствии с которыми советские марксистские психологи пытались сформулировать специфический материалистический вариант психологии, теоретизируя отношения между *ощущением* и *чувством* в рамках новой идеологии. При разработке моделей советской субъективности на экране, которая имела место в этот период, идеологическая и политическая программа формовки новой индивидуальности оказалась созвучна формально-техническому интересу к тому, как кино может создавать новые способы восприятия. Это, я считаю, придало особенный колорит ранним конструктивистским экспериментам по сенсорной «переделке» советского субъекта. Результатом стал амбициозный, но

* © Widdis E. Socialist Senses: Film and the Creation of Soviet Subjectivity // Slavic Review. 2012. Vol. 71. № 3. P. 590—618. Я благодарна Джулиану Граффи, Лиле Кагановской, Стивену Ловеллу, Сьюзен Ларсен, Сергею Ушакину, Яну Пламперу, Эрику Найману, Марку Д. Стейнбергу и Изобель Пальмер за очень полезные советы в процессе создания этой работы.

в конечном счете обреченный на провал советский кинематографический проект, нацеленный на изобретение альтернативной психологической модели советского человека — такой, в которой индивидуальное чувство формировалось бы в прямой связи с сенсорным восприятием мира, где ведущее место занимал бы тактильный опыт. Контуры этого проекта могут быть прослежены на материале трех кинокартин, которые составят третий круг моих свидетельств. Два фильма, вышедших на экраны в 1928 году, — «Кружева» Сергея Юткевича о работниках кружевной фабрики (премьера 1 июня) и «Ухабы» Абрама Роома о рабочих стекольного завода (премьера 10 января) — будут сопоставлены с фильмом «Одна» Григория Козинцева и Леонида Трауберга (1931).

Как показывает эта статья, кино является важной точкой доступа к тому, что можно было бы назвать сенсорной историей Советской России, ставшей важной составной частью недавнего (и чрезвычайно продуктивного) «эмоционального поворота» в исследованиях русской и славянской истории и культуры². В исследованиях последних лет человеческие эмоции рассматриваются как основной объект изучения, расположенный, как это сформулировали Марк Д. Стейнберг и Валерия Соболев, «на пересечении тела, идентичности (self), общества, культуры и власти»³. Однако надо заметить, что «эмоциональный поворот» в славистике до сих пор не сопровождается параллельным «чувственным поворотом» («sensory turn»). Хотя за пределами славистики история чувств (sensory history) уже превратилась в богатую область научных исследований, в исследованиях России и Восточной Европы это направление по-прежнему недостаточно развито⁴. Особенно ощутим этот пробел в отношении советского периода, поскольку амбиции советского революционного проекта не сводились лишь к полномасштабной социальной и политической революции, но предполагали и соответствующую революцию в области чувственного опыта. Воспитание эмоций должно было осуществляться через ощущения, создавая новую модель субъективности. Именно этот комплексный проект находится в центре моего внимания.

Как, однако, киноведение может стать частью «сенсорной истории»? Как кино, визуальный медиум, может представлять или исследовать чувственный — и особенно тактильный — опыт? Для начала можно проанализировать то, как кино изображало отношения между людьми и вещами. То есть то, как советские мужчины и женщины прикасались к этому миру и как этот мир касался их. Во-вторых — речь может идти о типах эмоциональных взаимодействий, которые кино способно предложить зрителю. Какие модели переживания мира, или его *ощущения*, предлагает процесс восприятия фильма? Эти два направления исследования позволяют по-иному видеть период формирования советского кино и раскрывают его роль в проекте перевоспитания чувств, ставшем неотъемлемой частью программы революционного строительства.

СУБЪЕКТЫ КИНО

В 1927—1928 годах, под влиянием Первого всесоюзного партийного совещания по кинематографии в Москве, вышли призывы к переходу на «вторую стадию» развития советской киноиндустрии — стадию новой стилистической и тематической структуры⁵. Энергичные дебаты до, во время и после конференции ясно показали, что кино призвано играть серьезную роль в первом пятилетнем плане. В этих дискуссиях обнажились два ключевых момента.

Первый касался тематического содержания фильмов. В июле 1928 года недавно объединенная киностудия Совкино озвучила производственный план для режиссеров и сценаристов, тематические директивы которого требовали больше фильмов, отражающих советский быт. В начале 1929 года Павел Бляхин (член правления Совкино) подсчитал, что из 135 фильмов, выпущенных в 1927—1928 годах, только 58,5% были основаны на «современном советском материале», и призвал снимать больше фильмов о быте рабочих⁶. Второй момент был связан с нарастающей полемикой вокруг необходимости и важности изображения на экране *личностей*. В качестве реакции на «интеллектуализм» советского авангарда — и особенно «массовых» героических сцен Эйзенштейна — режиссеров призывали создавать полноценные, объемные характеры, которые бы «оживили» идеологические схемы⁷. Как сказал в 1927 году К. Газденко: «Мы переросли агитку»⁸.

Оставляя в стороне очевидную иронию последнего утверждения, оно — как и все эти идеологизированные дебаты — может сказать немало о дискурсивном поле, в котором формировалось советское кино. В частности, вопрос об «объемных персонажах» был непростым: как именно должны были режиссеры решать проблему отношений между личностью и коллективом и отражать на экране эмоциональную «внутреннюю жизнь» нового советского субъекта? Абрам Роом в 1926 году утверждал: «Настоящее кино там, где оно эмоционально насыщено»⁹. Новые киногерои должны быть не «массой», но личностями, и при этом — личностями отчетливо советскими. Некий И. Давыдов критиковал кинематографистов за то, что те показывали людей «с индивидуальной, а не социальной конкретностью», и предлагал «социальность» в качестве основополагающего принципа при характеристике кино¹⁰. Фильмы должны показывать героев, воодушевленных любовью к «идее», к «великому проекту строительства». Вместе с тем новая советская личность должна была изображаться в контексте повседневной жизни. Как утверждалось в статье из «Советского экрана»: «Взаимоотношения человека с вещами накладывают отпечаток на бытовые условия его жизни, ибо он органически связан с ними в производстве, ремесле или в промысле»¹¹.

Это любопытное заявление отражает ключевой аспект дискуссий об экранной субъективности. Новый советский человек не только находился *внутри* повседневной жизни — он *создавался* ее условиями. А кино обладало уникальным потенциалом для вскрытия этой взаимосвязи. В 1927 году Виктор Шкловский опубликовал статью под названием «Шерсть, стекло и кружева», где похвалил «Кружева» Юткевича и «Ухабы» Роома за две вещи — попытку запечатлеть «реальный быт рабочих» и **«ясно выраженную установку на материал»**¹². Смысл первого утверждения очевиден: как и другие критики, Шкловский утверждал, что советскому быту еще только предстоит появиться в кино и что актуальной задачей является «фотогеничное» изображение рабочего быта¹³. Вторая идея — установка на материал в кино — требует более детального рассмотрения. Обязанность фильма, по мнению Шкловского, состояла в том, чтобы **«передать наше отношение к предмету»**, и это отношение должно быть в высшей степени «материально»¹⁴. Задача кино в таком случае — обновить отношение к предметному миру.

Шкловский здесь свел воедино две тенденции, проявившиеся в дискуссиях в кинопрессе с конца 1927-го по конец 1932 года и характеризовавшиеся пристальным вниманием к роли *материала* в процессе репрезентации нового советского субъекта на экране. Спустя пять лет после статьи Шкловского критики Михаил Блейман и Николай Иезуитов опубликовали в журнале

«Советское кино» два важных и объемных эссе, в которых 1928–1933 годы характеризовались как этапный период в развитии новой психологической установки в кино. Блейман связывал исходную точку с 1928 годом, начиная с которого советское кино занялось поисками нового стиля — точнее, способами передачи особой *психологии* советскости на экране в ответ на антипсихологизм первой половины десятилетия¹⁵. Иезуитов соглашался с этим, видя в 1928-м год начала движения к кино «социалистических чувств», которое заменило собой кинематограф «понятий», господствовавший в 1920-е¹⁶. Смещение фокуса внимания с «установки на материал» у Шкловского на кинематограф «чувств», о котором писали Блейман и Иезуитов, и является предметом моей статьи. На мой взгляд, в ключевых фильмах, снятых между 1928 и 1932 годами, движение в сторону «чувства» может быть прослежено через изменения в репрезентации сенсорного опыта, т.е. в репрезентации *материала*.

ОЩУЩАЯ СОВЕТСКОЕ

Интерес режиссеров к чувственному опыту — и перевоспитанию чувств — может быть связан с более широким течением в советской культуре 1920-х годов. Я полагаю, что революционный проект был уникальной попыткой создания новых моделей человеческого опыта, соотносимых с новым политическим порядком, способных реализовать призыв Маркса к «эмансипации чувств»¹⁷. В этом смысле речь шла о попытке оформить сам *сенсорный* опыт. Согласно Марксу, в конечном счете «...чувственный мир вовсе не есть некая непосредственно от века данная, всегда равная себе вещь, <...> он есть продукт промышленности и общественного состояния...»¹⁸. Политический и социальный порядок как таковой может и должен создать новый «чувственный мир». Сходным образом Жак Рансьер назвал Французскую революцию «новой конфигурацией ощущаемого», «новым сенсориумом»¹⁹. Рансьер описывал *культурное* оформление человеческого сенсориума в важном для меня русле: культура во всех своих формах принимает участие в проекте создания нового советского субъекта, поддерживая новые модели сенсорного опыта.

Мы должны рассматривать соотношения между «материалом» и «чувствами» в кинопрессе именно в контексте этой более широкой программы перевоспитания чувств. Проект создания «нового человека» в советской культуре описан подробно²⁰. Наиболее известно высказывание Троцкого в книге «Литература и революция» (1923): «Человек поставит себе целью овладеть собственными чувствами, <...> поднять себя на новую ступень — создать более высокий общественно-биологический тип...»²¹ Предположение Троцкого о том, что это возвышение «себя» будет выполнено с помощью «общественного строительства и *психофизического* воспитания (курсив мой. — Э.У.)»²², указывает на комплексную матрицу общество—тело—разум, которая находилась в центре внимания психологических дискуссий этого времени. Как осмыслялась и обсуждалась связь между эмоцией и чувственным опытом? И как она проявлялась в дискурсе кино?

Многие большевистские светила интересовались психологией, и дискуссия о психологической и физиологической науке занимала важное место в публичном обсуждении²³. Николай Бухарин, идеологический лидер партии в 1920-х годах, постоянно касался психологии и нейрофизиологии, причем, как заметил Дэвид Джоравский, «всегда с уклончивой неопределенностью»²⁴.

Психолог и педолог Арон Залкинд говорил в 1929 году: «В СССР, как нигде, привлечено огромное внимание к вопросам изучения ч е л о в е ч е с к о й л и ч н о с т и»²⁵. Ему вторил Лев Выготский: «...в новом обществе наша наука станет в центре жизни»²⁶. Poleмика в этой области была отмечена амбициозным идеалом формовки специфически «марксистской» структуры психологической науки — науки, которая должна была описывать обновленные отношения между внутренней и внешней жизнью, разумом и телом, «я» и миром.

Здесь полезно рассмотреть два понятия — *чувство* и *ощущение*, — которые обладали особым весом при обсуждении «материала» и «эмоций» в кинопрессе тех лет. Говоря просто, *чувства* субъективны, ощущения *объективны*²⁷. В раннесоветские годы это различие имело серьезное идеологическое значение. Статус «чувства» был непростым. Индивидуальное чувство, в конечном счете, считалось буржуазной формой и пережитком старого порядка, угрозой новому. С упрощенной коммунистической точки зрения (известной благодаря ее сатирическому изображению в романе Евгения Замятина «Мы» (1921)), чувства надо регулировать и контролировать при создании социалистического коллектива; в романе Юрия Олеши «Зависть» (1927) предательски настроенный интеллигент Иван Бабичев изобрел Офелию — апофеоз его «заговора чувств», задуманный, чтобы сохранить человеческие эмоции (и имплицитно индивидуализм) в коллективистский век машин. Марк Д. Стейнберг и Грегори Карлтон детально исследовали формирование советского пролетариата в контексте «переделки» романтических и сексуальных чувств, наиболее открыто проявившееся в призыве Александры Коллонтай к «революции чувств»²⁸. В открытом письме «Дорогу крылатому Эросу!», опубликованном в 1923 году в «Молодой гвардии», Коллонтай требовала победы коммунизма в «мировоззрении» и в «чувствах» — полной трансформации социального и сексуального порядка²⁹.

Что же в таком случае имел в виду Иезутов, призывая к поискам кинематографа «чувств»? В чем заключалась специфика советских чувств и как они были связаны с ощущениями? *Ощущение*, определял Ленин в работе «Материализм и эмпириокритицизм» (1908, опубликовано 1920), — это «непосредственная связь сознания с внешним миром»³⁰, и такое толкование стало ключевым в советской психологии того времени. В часто цитируемой фразе Ленина ощущение — это «превращение энергии внешнего раздражения в факт сознания»³¹. Самим подчеркиванием *сенсорного* телесного опыта как определяющего фактора сознания это определение сигнализирует о позитивистско-материалистической основе раннесоветской физиологии и психологии. Каковы бы ни были различия между разными школами русских психологов, их всех объединял материалистический «монизм», считавший единым целым ум и тело, которые, следовательно, могли быть описаны — и в конечном счете оформлены — в рамках единой науки³². Границы между физиологией и психологией были размыты, «психология» превратилась в науку о взаимосвязях человека и «объективного» материального мира, который его окружает и формирует. Основным направлением в советской психологии до 1930-х годов было исследование рефлексов — психологических реакций человеческого субъекта на объективные стимулы и их связей с познанием и эмоциями³³.

Это выдвигание тела на первый план — ключ к пониманию «чувственного проекта» в раннесоветской культуре. Если душа создается благодаря сенсорному столкновению между телом и материальным миром, то из этого следует, что изменения условий, вызывающих или порождающих ощущения, спо-

собны произвести изменения в психологической структуре, т.е. создать новый советский субъект. С точки зрения педолога Арона Залкинда, «человек будущего» будет отличаться новым синтезом разума и тела — «особенной чувствительностью организма к импульсам коры головного мозга»³⁴. Более того, он или она будет более совершенно осознавать органы чувств: обладать способностью дальше видеть, лучше чувствовать запахи и вкусы³⁵. Как говорил в 1927 году Бухарин, «та глубокая реорганизация, которую мы называем культурной революцией, имеет свой социально-биологический эквивалент вплоть до физиологической природы [человеческого] организма»³⁶.

Авангардные режиссеры и актеры в 1920-е годы были прекрасно осведомлены о той работе, которая происходила в психологии и физиологии³⁷. Например, Всеволод Пудовкин в «Механике головного мозга» (1925) использовал кино для презентации экспериментов Ивана Павлова в области условных рефлексов³⁸. И само кино также играло роль сенсорной «переделки» советских женщин и мужчин. Джон Маккей справедливо описывает основную деятельность Дзиги Вертова в 1920-е как производство или «модуляцию» чувств с помощью синестетических возможностей «кино-глаза» и его кинематографических «ощущений»³⁹. Оксана Булгакова в недавней работе о звуке тоже говорит о раннесоветском кинематографическом проекте «перевоспитания чувств»⁴⁰. Однако эти исследователи склоняются к тому, чтобы интерпретировать взаимосвязь между советским кино и психологическими экспериментами в терминах теории кино как способа видения. Проект Лили Кагановской, посвященный звуку, и ее статья⁴¹ расширяют этот подход, включая в него и развитие технологии звука. И тем не менее тактильному компоненту, связанному с интересом режиссеров к ощущению, до сих пор уделялось мало внимания⁴². Более того, не стоит упускать из виду ни тот конкретный идеологический эффект, который произвел интерес кинопроизводителей к *ощущениям* в период между 1928 и 1933 годами, ни ту роль, которую сыграл этот интерес при переходе к кинематографии соцреализма.

Я считаю, что первый утопический проект воспитания чувств достиг наивысшего расцвета в советском кино в конце 1920-х — начале 1930-х годов и что его можно воспринимать как попытку соединения двух очевидно противоречащих друг другу установок и требований времени. Это, во-первых, интерес авангарда к материальности (фактуре) и более общая установка на перестройку / обусловленность физического опыта, а во-вторых, это растущий интерес к *индивидуальной* психологии и эмоции и усиливающееся политическое требование найти соответствующий способ репрезентации «реальных» личностей на экране. Особенность периода 1928–1933 годов здесь важна. Интерес к психологическим теориям и к возможности перестройки человеческой психологии в эти годы достиг своего максимума⁴³. Полемика того времени, однако, имела определенную тональность, послужившую хорошим фоном для трансформаций в культурной сфере. Лорен Р. Грэм предполагает, что к концу 1920-х годов оформилась борьба между «теми воинствующими материалистами, которые надеялись поглотить психологию чисто физиологическим пониманием ментальной деятельности», и защитниками категорий «души» («psyche») и «сознания»⁴⁴. Он считает, что эта борьба завершилась в начале 1930-х «победой защитников души». Тело перестало быть ключом к трансформации сознания⁴⁵.

Это движение вспять от утопических амбиций, которые были основой «физиологического» акцента на ощущении как ключевом моменте реформирования внутренней сущности личности, к более традиционному пониманию

индивидуальной субъективности отозвалось в литературном и кинематографическом сдвиге к соцреализму. Дискуссию о выражении индивидуальной психологии и «чувств» в фильмах 1928—1933 годов — как и возобновление интереса к эмоциям отдельной личности как ее ключевой черте — нужно локализовать именно в таком контексте. Разумеется, этот переход не был простым, и борьба была нелегкой. Такие фильмы, как «Кружева» и «Ухабы», можно считать попытками смоделировать индивидуальные эмоции *в соответствии* с тактильным опытом; внутренний мир создавался внешней жизнью. Эта была модель киносубъективности, которая должна была примирить два соперничающих императива в психологических дебатах.

ПРО СТЕКЛО И ЛЮДЕЙ

По словам Блеймана, конец 1920-х годов стал периодом поиска модели кинематографической личности, соответствующей требованиям новой эпохи⁴⁶. На этом фоне «Ухабы» и «Кружева» последовательно трактовались как примеры нового курса. Пресса писала о них как о «комсомольских фильмах», особенно отмечая их интерпретацию современного советского материала и рабочего быта⁴⁷. Действие обоих фильмов происходило на фабриках, изображая то, что Роом называл «последовательностью производства» (последовательность кадров, сконцентрированных на работе заводских станков). Съёмочная группа «Ухабов» провела трое суток на стекольных фабриках в Гусь-Хрустальном и Великодворье под Владимиром⁴⁸. Группа Юткевича снимала на кружевной мануфактуре «Ливерс» на Саввинской набережной в Москве. Помимо поиска «аутентичной» заводской жизни была важна и специфика именно этих фабрик. Обе были дореволюционными; Гусь-Хрустальный, основанный в 1756 году, — один из старейших стекольных заводов в Европе. Обе производили предметы роскоши. Ни кружева, ни хрусталь не были идеологическим центром большевистского проекта индустриализации. Кружева, в отличие, например, от массового производства текстиля, представляли буржуазные идеалы красоты и орнаментальности. Аналогично, декоративный хрусталь, изображенный в «Ухабах», с точки зрения идеологии вступал в диссонанс с требованиями дизайна нового быта. Почему же тогда Роом и Юткевич выбрали именно эти промышленные контексты?

Ответ на этот вопрос должен заключаться в кинематографическом потенциале самих материалов — стекла и кружев. Это именно то, что Шкловский называл «установкой на материал»⁴⁹. Захват камерой текстуры, *фактуры* стекла и кружев был, по его мнению, не просто формальным, но идеологическим требованием. Это позволяло фильму отразить новые отношения с материальным миром. *Фактура* приобрела особое значение в дискуссиях о кино в 1920-х и начале 1930-х годов. Она была важным термином для советского художественного авангарда, частью более общей установки на сенсорное переоткрытие материального мира⁵⁰. Оно широко использовалось в кинопрессе. В своем базовом смысле «хорошая» кинематографическая «фактура» обозначала аутентичные материалы, а также комбинацию из декораций, освещения и работы камеры, которая позволяла выявить их наиболее эффективно⁵¹. На более теоретическом уровне эксперименты с фактурой являлись исследованием способности кино открывать сенсорную непосредственность вещей. В «Ухабах» и «Кружевах», я полагаю, фактура использовалась как знак самой революционной трансформации.

Любой детальный анализ «Ухабов» ограничен тем фактом, что этот фильм не сохранился, и поэтому наше знание сводится к сценарию, дошедшим до нас фотоснимкам, а также рецензиям и полемикам в кинопрессе. Как и для двух предыдущих фильмов Роома, «Предатель» (1926) и «Третья Мещанская», сценарий был написан Шкловским, адаптировавшим рассказ рабкора А. Дмитриева⁵². Повествование играло роль морального воспитания. Молодые Павел и Таня женятся, однако Павел увлекается другой работницей и бросает жену. Дальнейший сюжет включает публичное порицание Павла, раскаяние и в конце концов примирение с Таней. Критики часто останавливались на рассказе о Павле в связи с моральными кодами женитьбы и с ролью коллектива, который эти коды поддерживает. Другие рецензенты (например, «рабочий» А.В. Васильев) хвалили фильм за «реалистическое» отражение рабочего быта⁵³.

По сюжету и по теме фильм был реалистическим, морально-воспитательным кино о заводской жизни. «Материал» (стекло) увязывался с сюжетом и идеологическим посылом («формовка», или «изготовление», нового советского человека) с помощью ключевых интертитров в начале («Знаете ли вы, как делается стекло?») и в конце («Так делается стекло!»)⁵⁴. Наряду со стеклом «производился» и Павел — его заново воспитывал коллектив. Однако по сохранившимся фотоснимкам и по сценарию видно, что стекло в данном случае — не просто метафора, но отражение установки на материал. Юлия Чадага считает, что стекло имело особое значение в советской культуре как символ наступления социалистической утопии; его материальность и *аффективный* потенциал советские деятели искусства по-разному использовали в течение первой половины XX века⁵⁵. В этом фильме фактура стекла и его изготовление создают особенность визуального стиля картины⁵⁶. Большие стеклянные бутылки появляются «наполненные, как вином, светом и воздухом»⁵⁷, лица сняты сквозь стекло различной плотности, блестяще отполированные поверхности отражают человеческие фигуры. «Луна лезет в окно — и освещает станки», «блестят бутылочные стекла на фабричном дворе»⁵⁸. Эти формальные элементы были раскритикованы в ряде рецензий: например, Шнейдер описал трактовку производства стекла в фильме как «эстетическую» и нефункциональную⁵⁹.

Такое очевидное напряжение между тематическими и формальными предпосылками симптоматично для фильмопроизводства того переходного периода. Собственно, в этом и заключается мой исследовательский интерес. Я считаю, что «Ухабы» должны были показать эволюцию нового типа советского субъекта именно через изменение отношения к материалу; формальный эксперимент был ключевым для идеологической задачи Роома. В терминах Шкловского, эти эксперименты должны были рассматриваться как «установка на материал» и «отношение к предмету». По сути, они уведомляют нас об использовании материальности как признака развивающихся моделей советской субъективности. Опубликованные статьи Роома — свидетельство его стремления к кинематографическому истолкованию «вещей» и к созданию у зрителей более богатого сенсорного опыта. В 1926 году он провозглашал: «Я утверждаю, что гораздо скорее доходят ощущения тогда, когда они выражаются при помощи вещи, предмета»⁶⁰. Его утверждения перед выходом на экраны «Третьей Мещанской» были даже более радикальны — он считал, что вещи не только отражают, но могут и *создавать* внутренний мир тех, кто живет в их окружении: «Эта комната из настоящей Третьей Мещанской <...> заселена вещами. <...> Все вместе они живут, дышат, вме-

шиваются в жизнь человека и держат его в цепком плену (курсив мой. — Э.У.)»⁶¹. Героиня «Третьей Мещанской» попала в ловушку буржуазного мира материальной собственности; ее отношения с миром необходимо перестроить. Сходным образом в «Ухабах» сам процесс *изготовления* оказывается спасительным: физическая вовлеченность Павла в фабричную работу, его тактильное участие в производстве стекла помогают ему эмоционально переродиться. Перед зрителем, чье внимание неотрывно приковано к фактуре, фильм разыгрывает параллельный процесс, заставляя глаз более полно ощутить материальные качества снятых предметов.

Присущее Роому понимание взаимосвязи между человеческим субъектом и миром, подчеркивавшее господство материалистических стимулов в кино, отразилось в кинопрессе конца 1920-х. Развитая взаимозависимость между «я» и контекстом была в это время постоянным предметом дискуссий. Эмоции — *чувства* — рассматривались как продукт диалога между личностью и ее материальным окружением. По словам одного критика, сказанным в 1928 году: «Человеческая личность это — не гетевский гомункулус, заключенный в прозрачной колбе»⁶². Другой автор утверждал: «Фильма вводит в ощущение быта, прежде всего, показом окружающей обстановки, предметов»⁶³. Кино не только способно открывать взаимосвязи между личностью и материальным миром, но и может ставить своей целью изменить их. По сути, в фильмах этого времени трансформации отношений между людьми и вещами выступают как признак изменяющихся идеологических кодов.

КРУЖЕВА, РУКОДЕЛИЕ И МАТЕРИАЛ

Как и в «Ухабах», в «Кружевах» рассказывается история морального перевоспитания⁶⁴. Авторы бьются над проблемой хулиганства и показывают постепенное перевоспитание недисциплинированной молодежи на кружевной фабрике, ее превращение в образцовых советских рабочих⁶⁵. Фильм вызвал смешанные отзывы: хотя дирекция Совкино изначально была настроена негативно, во время публичных показов и обсуждений прозвучали гораздо более положительные оценки; рабочие отмечали «важность» темы и ту прямоту, с которой фильм ставил проблему хулиганства⁶⁶. Многие рецензенты вторили П. Незнамову, который видел в фильме «борьбу за организованный быт молодежи» и «борьбу с хулиганством», считая его «героическим» за решительный вызов традициям отражения жизни рабочих на экране⁶⁷. В целом картина оценивалась как шаг вперед в изображении советской действительности: «В ней жизнь дана в известном обобщении и усложнении. Все люди показаны в движении, в изменяемости, в сочетании с другими людьми»⁶⁸.

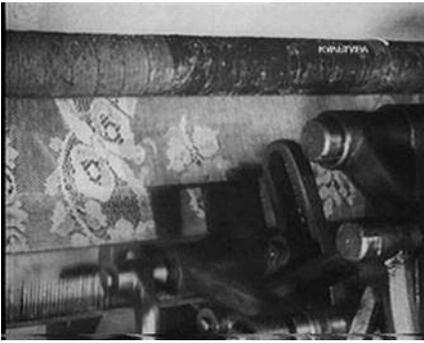
Тем не менее связь «Кружев» с более широкой программой перевоспитания эмоций и чувств была гораздо теснее. В своих мемуарах Юткевич описывал эту программу как полемическую по отношению к кинематографическим прецедентам — даже к великому Учителю Эйзенштейну. По его словам, он хотел заменить эйзенштейновские безликие массы «конкретными героями» и снять фильм без любовной линии, покончив с западными сценарными прототипами⁶⁹. То есть Юткевич позиционировал свой проект ни много ни мало как поиск модели кинематографической индивидуальности, лишенной буржуазных элементов, — освобождение киногероя от романтических пут и помещение его в досконально разработанное пространство нового коллектива. Режиссер присоединялся к широкому движению в советском кино,

о котором мы говорили, — сдвигу в сторону кинематографа специфически «социалистических чувств». Советское кино переходило на новую ступень. Его задачей было найти способ репрезентации трансформированной психологии, новый тип эмоциональной структуры.

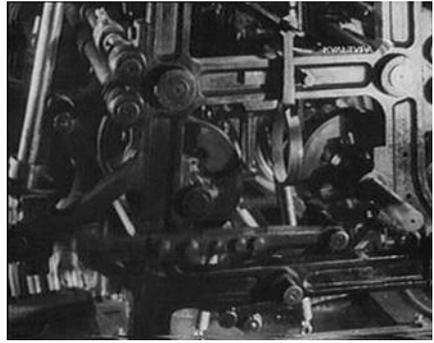
Я полагаю, что Юткевич отреагировал на эту изменяющуюся программу не только в плане темы и характеров, но и в подходе к материалу. Если в «Ухабах» на уровне и темы, и формы играло роль стекло, здесь центральное положение заняли кружева. Фильм начинается с продолжительной серии кадров, изображающих машинное производство кружев, которые погружают зрителя в вынесенный в заглавие материал. Но через специфику кружев демонстрируется неожиданная взаимосвязь между ручным ремеслом и технологией⁷⁰. Изящная, филигранная кружевная работа контрастирует с блочными формами, горизонтальными и вертикальными движениями механизмов (ил. 1). Мы смотрим на замысловатую поверхность кружевного узора и сквозь эту изысканную прозрачность видим заводское оборудование (ил. 2)⁷¹. Благодаря этой изначальной игре крупными планами в дальнейшем и сами механизмы, их зубцы и рычаги появляются в виде металлического ажюра или кружева, скопления быстро движущихся форм и фактур (ил. 3). Таким образом, конструирующие образ последовательности кадров, свойственные советскому монтажному кино, здесь превращаются в нечто более тонкое с более сложной идеологией. Майя Туровская и Юрий Ханютин полагали, что Юткевич в этом фильме преуспел в «очеловечении» машин⁷². Я же скорее думаю, что он деиндустриализует машины, делая механическое производство ближе к рукоделию и ремеслам. Поражает контраст между механизированной производительностью в этом и последующих кадрах и мягкой, тонкой размоткой полученной продукции, когда она падает в ведро в конце поточной линии (ил. 4). Это подчеркивается кадром удара молотов по наковальне, на которой выковывается сталь. И мы понимаем значение эпизода — производство кружев тоже является формой выплавки, частью процесса индустриализации. Однако и этот смысл размыт: в конце концов, кузнец — это фигура, символизирующая не механизированное производство, а продуктивную встречу человека и металла, традиции и современности. Юткевич сходным образом выводит на первый план взаимосвязь между рабочим и продуктом производства: изготовленные кружева трогают руками, разворачивают, текстиль слегка задевает лицо работницы (ил. 5). Изысканная фактура текстиля используется как фильтр или даже наплыв, приводя зрительский взгляд к кадру рабочих, сидящих на фабричном полу.



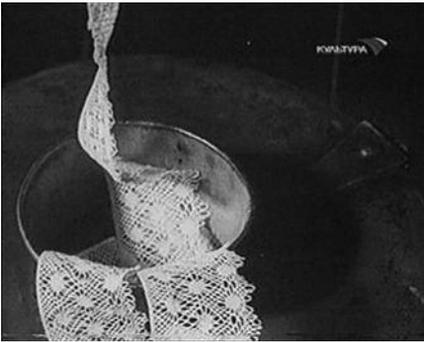
Ил. 1. «Кружева»
(режиссер Сергей Юткевич. 1928)



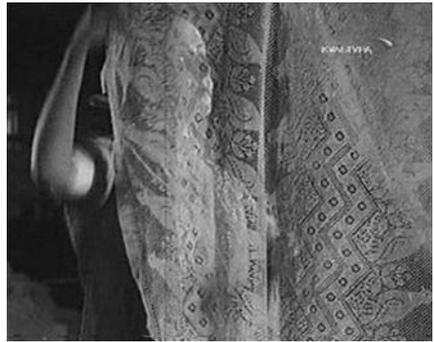
Ил. 2



Ил. 3



Ил. 4



Ил. 5

Эти кадры кружев и их производства вовлекают зрителя в особое сенсорное взаимодействие с киноэкраном. Мы могли бы видеть в нем то, что новейшие кинотеоретики описывают в терминах «гаптических» образов. Другими словами, видимые на экране кружева побуждают зрителя к воображаемому тактильному контакту с материалом, из которого они сделаны. Глаз превращается в орган осязания. Эта способность кино предлагать формы восприятия, выходящие за пределы чисто визуальных, красноречиво описана современным кинотеоретиком Вивиан Собчак, которая суммирует свой зрительский опыт при просмотре начальной сцены «Пианино» Джейн Кэмпбелл (1993) следующим образом: «[Несмотря на размывание визуального образа], мои пальцы знали, на что я смотрю». По ее мнению, этот воображаемый тактильный опыт возникает, потому что «мы видим, понимаем и чувствуем фильмы всем нашим телом в целом, наполненным историей и плотским знанием нашего окультуренного сенсориума»⁷³. Подобные теории воплощенного в теле зрительского опыта распространились в киноведении в последние два десятилетия; в них детально разработано понимание того, как определенные приемы киноизображения могут вызывать «гаптическое видение» — разновидность зрительского опыта, когда взгляд, согласно Лоре Маркс, «больше скользит по поверхности объекта, чем погружается в иллюзорную глубину, не столько различает форму, сколько разглядывает фактуру»⁷⁴. Кадры кружев из фильма Юткевича в этом отношении показательны: зритель сталкивается с материальной поверхностью текстиля, его замысловатой структурой, его вьющимися нитями. Материал остранин (мы не просто «узнаём» его) и заново открыт, даже «прочувствован». Наш зрительский опыт как таковой преобразован из чистой оптики во что-то телесно воплощенное и тактильное.

Понятие гаптики предлагает полезную рамку для более глубокого восприятия этого фильма и побуждает нас подвергнуть переоценке статус «касания» в изображении «социалистических чувств». Фильм «Кружева», действительно, может быть прочитан как расширенный комментарий к «рукоделию», к его связи с технологиями. Руки занимают важное место в фильме. Разумеется, не случайно одна из интересных особенностей декораций — вращающаяся раковина (намек на ар-деко), которая возникает и исчезает на сцене молодежного клуба, открывая нам пожилую клубную сторожиху, бесконечно вяжущую крючком и, похоже, не замечающую необычную окружающую обстановку. И искусство вязания крючком, и плетение кружев (увековеченное на картине Яна Вермеера «Кружевница») — эмблемы *ручного* труда, статус которого в Советском Союзе был неоднозначным. С одной стороны, культ машины и технологий низводил ручную работу к ретроградной, несвоевременной деятельности. С другой стороны, легализация *ручного* труда — силы, заключенной в руках обычного рабочего, — была очень созвучна идеологическому дискурсу новой эпохи. Действительно, руки играют важную роль в иконографии советского авангарда⁷⁵. В вертовском «Человеке с киноаппаратом» (1929) детально показываются руки работницы (и вообще в фильме значительное внимание уделяется веретенам и механическому «плетению»), а когда камера останавливается на руках Елизаветы Свиловой над монтажным столом, Вертов проводит откровенную параллель между ткацким «рукоделием» и созданием фильма. Варвара Степанова на плакате «Итоги первой пятилетки: Пятилетний план выполнен в четыре» (1933) изображает руку, разворачивающую скатанную карту; Эль Лисицкий на автопортретах (например, «Конструктор» (1924)) показывает руку художника, которая держит компас; на фотографии Елеазара Лангмана «Студентка» (1934) дан крупный план руки, и она тоже держит компас. На всех этих изображениях рука выступает символом реконструированной советской идентичности, художник превращается в рабочего или молодого ученика, строящего новый мир.

Как в таком случае мы должны понимать повышенное внимание к рукам и касаниям в «Кружевах» и остальных произведениях? Анализируя акцентирование на руках в текстах и изображениях французского сюрреализма, Кирстен Пауэлл определяет это как «разновидность антимодернистского жеста»: даже во время сопоставления с машинами или повторяющимися элементами, напоминающими конвейер, в вездесущих руках всегда есть что-то, что упрямо сопротивляется идее механического воспроизводства, некий вневременной знак утверждения человеческого присутствия, метка человека, метка искусства⁷⁶. На мой взгляд, в СССР мы имеем дело с противоположным случаем: человеческая рука функционирует как знак оживленного чувственного опыта встречи с миром, она определенно не противопоставлена идеалу индустриализации. В «Кружевах» она связана с более масштабной сенсорной очарованностью материальными свойствами вещей. Белые кости динозавров — реквизит для удручающе серьезной лекции (устроенной в молодежном клубе под видом развлечения) — приобретают материальную значимость на фоне темных декораций; в одном эпизоде челюсти динозавра открываются и закрываются. Скучающая молодежь, не вдохновленная образовательной лекцией, играет в деревянные игрушки, и камера с любовью показывает, как деревянные цыплята механически кивают головами вверх и вниз. В другом месте молодые протагонисты дурачатся со спортивным инвентарем.

Этот интерес к *вещам* отчасти можно считать доказательством формалистического воспитания Юткевича, которое предполагало трансформацию ма-

териального мира средствами кино. Действительно, современные Юткевичу критики обвиняли его в этом: например, Незнамов описывал картину как кинематографически «экстравагантную», «перенагруженную и перенасыщенную тем, что называется а т т р а к ц и о н о м»⁷⁷. Конечно, бутафория и оформление декораций выдают формалистический интерес к поверхности кинокадра и к тому, как различные материальные свойства вещей создают визуальное впечатление от этой поверхности. Однако этот кинематографический «формализм» отчетливо телесен и материален. Он представляет предметы на экране в тактильном качестве, которое мы можем почувствовать наиболее глубоко: эти предметы взаимодействуют непосредственно со смотрящим фильм человеком. Они ощутимы на экране, и, что наиболее важно, тесная связь камеры с ними открывает зрителю то, что Юткевич называл «выявлением фактуры реальных материалов»⁷⁸. Это «выявление» вдохновляет синэстетическую замену глаза рукой, предлагая зрителю воображаемый тактильный опыт. И оно же, на мой взгляд, стремится достичь более полного представления о реальности конкретного предмета, наделять человека не только визуальным, но и телесным знанием.

Интерес к материальности — соображение, что кино способно обеспечить тактильный контакт с миром, — прослеживается в работах многих кинотеоретиков того времени. Прочитую известное рассуждение Вальтера Беньямина из эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» (1936), в котором описывается «проникновение» реальности, возможное благодаря кинокамере:

В результате становится очевидным, что природа, открывающаяся камере, — другая, чем та, что открывается глазу. Другая прежде всего потому, что место пространства, проработанного человеческим сознанием, занимает бессознательно освоенное пространство. <...> Пусть нам в общем знакомо движение, которым мы берем зажигалку или ложку, но *мы едва ли что-нибудь знаем о том, что, собственно, происходит при этом между рукой и металлом, не говоря уже о том, что действие может варьироваться в зависимости от нашего состояния*. Сюда-то и вторгается камера со своими вспомогательными средствами, спусками и подъемами, способностью прерывать и изолировать, растягивать и сжимать действие, увеличивать и уменьшать изображение. Она открыла нам область визуально-бессознательного <...> (курсив мой. — Э.У.)⁷⁹.

«Визуально-бессознательная» оптика кино позволяет нам вновь обрести те стороны жизни, которые мы обычно игнорируем. Она предлагает более непосредственную сенсорную встречу с как бы реальным миром. Венгерский кинотеоретик Бела Балаш (живший в Москве в 1930-х, чьи работы часто публиковались в советской кинопрессе) описывал кино как обнажение «скрытых пружин жизни, которую, как мы думали, мы уже хорошо знаем», и как «замысловатые визуальные подробности жизни»⁸⁰.

Для Балаша и Беньямина (и, безусловно, для их современника Зигфрида Кракауэра) эта оптика наделяет кино способностью обрести заново чувство материального мира, которое неявным образом было утрачено⁸¹. Дискуссию о быте в советской кинопрессе, на мой взгляд, стимулировал схожий идеологически нагруженный спасительный импульс. Фильм обладал способностью реанимировать связь между человеческим телом и вещным миром, которая должна была стать предпосылкой для возникновения нового советского мира. Ключ к этому может быть найден у Шкловского, там, где он обсуждает разработку места действия «Ухабов». Обращаясь к видам и звукам фабричной

жизни, он рассказывает «настоящую» историю младенцев, родители которых возили их по фабрике в заводских тележках вместо колясок: «**Это — производственная деталь, попавшая в быт**», — и добавляет: «Из таких деталей складывается жизнь»⁸². Это заявление заслуживает анализа. Жизнь, говорит нам Шкловский, построена из деталей, и роль кино в этом отношении двоякая. Во-первых, фильмы обязаны *вскрывать* такие детали — обязаны обращать наше внимание на *настоящие* материальные условия, формирующие повседневную жизнь. Во-вторых, кино должно создавать нашу *связь* с этими материальными условиями; оно должно предлагать зрителю новую сенсорную близость к миру. Задача фильма — выявлять физический мир и благодаря этому обретать его вновь. Акт видения или, что важнее, ощущения мира по-новому — это акт его повторного освоения, открытия или даже «переделки».

Представление о том, что улучшенная способность видеть или *чувствовать* материальный мир является путем к потенциальному спасению, вызвало мощный отклик в произведениях некоторых пролетарских писателей первой половины 1920-х годов; наиболее показателен в этом отношении, наверное, Андрей Платонов⁸³. Статья Платонова «Пролетарская поэзия» (1921) описывает искусство как средство обретения более конкретного знания о материальном мире, как более тесную взаимосвязь материи и сознания: «До сих пор миром мы называем наше представление о мире. Теперь мы переходим к тому, чтобы миром называть не наше *чувство* мира, а *самый мир* (курсив мой. — Э.У.)»⁸⁴. Это усиленное материальное знание о мире, по мнению Платонова, будет предпосылкой для возникновения нового советского субъекта:

Спасение не внутри нас, а вне нас — вот что мы узнали в последнее время. Все проникновеннее, все внимательнее мы вглядываемся в мир, которого раньше не знали и теперь еще не узнали⁸⁵.

Советские люди должны были быть созданы *извне*, в конкретном взаимодействии с материальным миром.

Представление, что кино может быть особенно полезным для обретения этого усиленного знания, «возвращения» физического мира во всей его полноте, — ключ к пониманию его большой значимости и революционного потенциала в советском контексте. Шкловский подчеркивал, что «материальность» кино способна спровоцировать более сильное столкновение с миром, и в этом можно услышать отзвук его знаменитой формулировки из статьи «Искусство как прием» (1919): «...Для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как *видение*, а не как узнавание <...> (курсив мой. — Э.У.)»⁸⁶. Здесь же «видение» становится мультисенсорным; можно сказать, что кино особенно интенсивно представляет опыт видения в виде *ощущения*⁸⁷. Как заметила Лиля Кагановская, незадолго до того предметом интереса Эсфири Шуб и Дзиги Вертова был вопрос о том, как кино помогает зрителю иметь дело с «материальностью» звука — т.е. с его возможностью информировать зрителя об аффективном потенциале нового технологического мира и трансформировать телесный опыт в соответствии с задачами новой эпохи⁸⁸. В конце 1920-х годов авангардный манифест Шкловского приобрел иное идеологическое звучание. Я думаю, что проект Юткевича и Роома заключался в открытии новой советской реальности и субъективности — опутанной *фактурой*, и особенно фактурой промышленного производства. На уровне тематики фактура — и особенно *мануфактура* — несла в себе возможность изменения психологии. Герои помещались в новые отношения с материалом, и

это приводило к их социальному и личностному освобождению. На более общем уровне фильмы пытались предложить зрителю параллельный оживленный сенсорный опыт столкновения с реальностью.

КРУЖЕВА: ОТ БУРЖУАЗНЫХ ПОКРОВОВ К РЕВОЛЮЦИОННОМУ ФЛАГУ

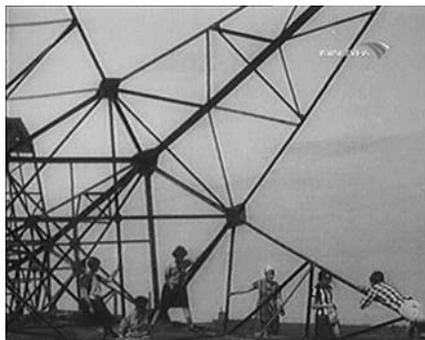
И все-таки почему Юткевич выбрал кружева? В конце концов, это необычный «предмет». Кружево — орнаментальный текстиль, знак буржуазной роскоши и индивидуальных эротических фантазий. Кинематографическая переработка именно этой ткани в фильме Юткевича раскрывает большую идеологическую и формальную сложность, чем я до сих пор признавала, и указывает на ключевой момент разработок фактуры и материала средствами кино — а именно на подмену эротического удовольствия альтернативной моделью сенсорного удовлетворения. Как будто уподобляясь кружеву, весь фильм на уровне формы наполнен узорами и прозрачностью. В одном кадре вытянутые нити кружева превращаются в замысловатые узоры на экране (ил. 6); мотки ниток перекликаются с электрическими проводами, проступающими на фоне неба над фабричной крышей (ил. 7). В других кадрах геометрические опоры электрических столбов формируют нечто вроде металлического кружева (ил. 8). Эти конструкции стали ключевым лейтмотивом фильма: интерьеры обрамлены кружевными занавесками, тени на стенах создают решетки, окна освещены задней подсветкой, покрывая узором экран⁸⁹.



Ил. 6



Ил. 7



Ил. 8

Отчасти эти кружевные узоры используются для изучения связи между поверхностью и глубиной кадра. Они маркируют поверхность, но вместе с тем приглашают нас взглянуть сквозь нее, одновременно помогая и препятствуя взгляду, наделяя его мультисенсорным измерением. В этом отношении использование Юткевичем кружева как визуального фильтра напоминает работу французских киноимпрессионистов, включая Жана Эпштейна и Дмитрия Кирсанова⁹⁰. В начальном эпизоде «Менильмонтана» Кирсанова (1926) кружево оказывается рамкой и фильтром, которые регулируют доступ камеры к новым пространствам. Здесь, однако, кружево очевидно чувственное и женственное. Наподобие покрывала, оно одновременно скрывает и открывает; оно провоцирует вуайеризм, завлекая зрительский взгляд в глубину⁹¹. Ассоциация кружева с чувственностью хорошо знакома, но в советском контексте она имеет важный идеологический резонанс. Советские кинематографисты, конечно, знали чувственную привлекательность декоративного текстиля. Во многих фильмах 1920-х годов перенасыщенные узорами ткани и кружева играли роль маркера буржуазных порывов и идеологической нечистоплотности. Например, в «Третьей Мещанской» Роома лицо Людмилы символически затемняется, когда решетка бросает на него кружевную тень⁹². В вертовском «Человеке с киноаппаратом» камера показывает пробуждение молодой девушки, с очевидным, но ироничным удовольствием останавливаясь на фактуре кружев и тканей, — насмешка над «традиционным» вуайеризмом кино. Тем не менее трактовка кружев Юткевичем более сложна, чем все эти символы с ясным идеологическим подтекстом. Когда кокетливая антагонистка Таня предстает в изобилии узоров (окруженная кружевами, расматривающая свое отражение сквозь кружева), мы на знакомой территории: тут высмеивается традиционная соблазнительность ткани. Но, по-моему, Юткевич хотел также «реабилитировать» кружево, раскрыть его осязаемую вещественность, переопределить его чувственное обаяние в материалистических терминах. В одной сцене молодой парень крадет кружева с фабрики, чтобы продать их на черном рынке. Он несет их, обмотав вокруг себя и спрятав под одеждой. Саботажника разоблачают, когда в подвале бара он медленно вращается в том ритме, в котором покупатель напряженно разматывает ткань. Происходит драка, и злодей уползает прочь, волоча за собой жалкую полосу кружев.

На фоне постоянного акцентирования мануфактуры сцены, подобные этой, привлекают наше внимание к специфике, сложности и фактурности кружевной материальности. Символ превращается здесь в объект. Можно предположить, что эротика трансформируется в этих сценах в гаптику. Схожим образом в «Новом Вавилоне» Григория Козинцева и Леонида Трауберга (1929) манекен в магазине, давшем название фильму, неряшливо завернут в кружево. Порванная, грязная, обмотанная вокруг голой куклы ткань приобретает практически отталкивающую вещественность, далекую от своей обычной роскошной чувственности. Здесь фильм почти гротескным образом представляет отказ от традиционной зачарованности этой материей⁹³. И когда героиня размахивает куском кружева на французских баррикадах, «Новый Вавилон» представляет акт финального — революционного — присвоения этой самой буржуазной ткани.

Работы Козинцева и Трауберга традиционно отличал интерес к трансформации вещей в кино и взаимодействию людей и предметов, и «Новый Вавилон» можно считать частью того же авангардного движения, что и «Ухабы», и «Кружева»⁹⁴. С точки зрения моего исследования «Ухабы» и «Кружева»

стоят несколько особняком — их материалистический уклон был ответом на призыв представить на экране «настоящую» советскую жизнь и новый советский субъект. Их успех в данном отношении сомнителен. Рецензенты-современники подчеркивали несовместимость социальной проблематики и формального эксперимента. Влиятельный критик Хрисанф Херсонский был бескомпромиссен: «Фабричный мир машин и людей Юткевич воспринимает не непосредственно, а импрессионистически и сквозь призму того культурно-эстетического мировоззрения, которое он вкладывает в кино, как эстет, прежде всего»⁹⁵. Только В. Страхов похвалил «оригинальные, интересные моменты игры с предметами»⁹⁶. По словам еще одного рецензента, кино получилось «спорным»⁹⁷. В общем и целом, как новый и важный шаг вперед в советском кино фильм «Кружева» имел успех, но в рецензиях не отразилось то, что имело для Шкловского принципиальное значение, т.е. выражение *отношения к материалу*. Формальные и тематические аспекты фильма согласовались с трудом; проект переопределения чувствительности оставался незавершенным.

Эта неудача неудивительна. Примирение «установки на материал» Шкловского (то, что Блейман называл «жадностью к материалу») с новым требованием изображать на экране «реальных» людей было сложной проблемой. Теоретик Иеремия Иоффе, например, даже утверждал, что немое кино не обладает способностью передавать психологию: «...кино знает телесного человека, поступки и поведение, но не психологию и идею!»⁹⁸ Блейман тоже отмечал «разрыв индивидуального сюжета и того, что называется материалом», в первых советских фильмах, где делалась попытка изобразить «реальных» индивидуальных героев (как в «Кружевах» или «Обломке империи» Фридриха Эрмлера (1929))⁹⁹. Однако меня интересует именно этот разрыв. «Жадность к материалу» как побуждающая сила в дозвучковом кино, подмеченная Блейманом, важна, но мы также должны помнить и то, что во многих ключевых фильмах переходного периода эта жадность подчинялась определенному замыслу. Она была связана с проектом, который Ирина Гращенкова назвала «воспитанием чувств»¹⁰⁰. Внимание к возможным связям между основной идеей и формальным и тематическим воздействием добавляло «материальному» фокусу советского кино новое важное измерение. Оно идеологически оформляло кинематографический интерес к фактуре, отделяя тем самым советский кинематограф от его европейских и американских аналогов. Фактура оказывалась способом представления — или даже создания — интенсивного тактильного взаимодействия с миром, которое, в свою очередь, становилось условием возможности новой модели субъектности.

ВОЗВРАЩЕНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ

С началом 1930-х годов поиск «личностей» и «индивидуальностей» в советском кино не пошел на спад. Более того, он стал ключевым вопросом в дискуссиях об основных параметрах соцреализма в кинематографии. А.С. Пятаев в 1933 году утверждал, что «личность растет». «Какая?» — продолжал он. «Личность строителя социализма, личность многомиллионного коллектива строителей социализма»¹⁰¹. По словам Иезуитова, «для советского стиля этого периода тема перерождения человека была не случайностью, а выражением существа его. Интеллектуальный стиль показывал отношение революции к человеку, новый стиль — отношение человека к революции»¹⁰².

Иезуитов описал это новое кино как «стиль социалистических чувств», «советский сентиментализм», принципиально отличающийся от сентиментализма XVIII века своим «единством разума и чувства»¹⁰³. Адриан Пиотровский писал, что задача кино — подчеркивать «новую, социалистическую сущность в характерах наших героев, в нашей жизни и обстановке»¹⁰⁴. Блейман добавлял, что кино должно «диалектически совместить конкретное, индивидуальное каждой личности с ее социальной ролью, с ее общим»¹⁰⁵.

Упор на изменении отношения между советской личностью и материальным миром сохранялся в дискуссиях всей первой половины десятилетия. Балаш в 1933 году опубликовал статью, где высоко оценил фильмы «Иван» (1932) Александра Довженко и «Окраина» (1933) Бориса Барнета за то, что режиссеры преуспели в изображении нового «жизнеощущения»:

Жизнь и труд означают собой два различных и основных явления жизни. В социалистическом же обществе они слились в органическое единство, и из этого единства вырастают новые жизнеощущения, когда подобные различия между этими двумя явлениями уже не нужны. Из этого жизнеощущения вырастает и новый стиль в искусстве¹⁰⁶.

В том же году Иоффе описал «новое» советское искусство в категориях радикально изменившегося взаимодействия между человеческим субъектом и объективным миром. В созвучии с более ранними дискуссиями, где «человек» считался *сформированным* (новыми) условиями повседневной жизни, он утверждал, что в результате индустриализации «мир перестал быть внешним, объективистическим для человека»¹⁰⁷. Иоффе пришел к выводу, что «уничтожается противоположность индивидуального и общественного познания, <...> субъекта и объекта»¹⁰⁸.

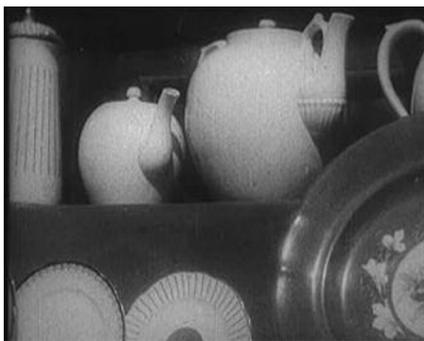
В начале 1930-х советское кино активно переходило на звук, и в самых важных фильмах этого периода мы все еще можем проследить озабоченность тем, как изменение сенсорного контакта с миром оказывается показателем эмоционального развития. В числе первых советских звуковых фильмов — картина «Одна» Козинцева и Трауберга (1931), которая является ключевой в этом отношении. Этот фильм с очевидным тематическим акцентом на индивидуальности кинопресса оценила как одну из первых в СССР попыток раскрыть человеческую психологию, показать *внутреннюю борьбу* личности. В терминах Иезуитова, фильм был образцом нового «стиля социалистических чувств»¹⁰⁹. Сюжет «Одной» прост. Горожанка Кузьмина выучилась на учителя и мечтает и дальше жить в большом городе. Однако под давлением она соглашается уехать работать на Алтай. Там ее идеализированные представления об учительстве сталкиваются с убогой реальностью сельской жизни в удаленном уголке страны. Кузьмина проходит сквозь ряд испытаний и наконец становится полноценным членом советского общества. Этот фильм можно считать предшественником известного соцреалистического сюжетного клише¹¹⁰. Однако помимо идеологического подтекста «Одна» предлагала советскому гражданину произвести переоценку мечты о материальном достатке «хорошей жизни». На более сложном интерпретационном уровне этот фильм исследовал сенсорную взаимосвязь между личностью и материальным миром, демонстрируя то, как новый социальный порядок способен изменить эту взаимосвязь.

Фильм начинается с кадра спящей Кузьминой; мы видим ее голову на подушке и кружевной манжет ночной рубашки, вазу с цветами на подоконнике, прозрачную занавеску. От нежелания слышать звонок будильника героиня

прячет голову под подушку. В пустом пространстве комнаты шелковое покрывало и кружева манжета ее ночной сорочки поражают своей вещественностью. Это знаки буржуазного комфорта, защищающие ее от натиска реальной (и, как подразумевается, коллективной) жизни. Наслаждение, которое испытывает Кузьмина, и ее предвкушение спокойного будущего с женихом становятся ясны по тому, с каким удовольствием она входит в чувственный мир городской жизни. В течение фильма ее отношение к этим и другим предметам служит важным признаком ее эмоциональной, моральной и идеологической эволюции. Позднее мы видим ее вместе с женихом в магазине кухонных принадлежностей. Оконная витрина напоминает универмаг, игравший центральную роль в снятом этими же режиссерами «Новом Вавилоне»; там оформление магазина представляло собой оргию узорчатых тканей, которые вынуждали зрителя ощутить их удушающую фактуру и вещественность. Напротив, первая часть «Одной» поражает тем что предметы в ней не взаимодействуют с протагонистами на уровне чувств, а поверхности как будто избегают тактильного контакта. Протагонисты впервые приходят в восторг от посуды, которую они видят сквозь оконное стекло. Позже, когда мечты Кузьминой о счастливой жизни разбиваются, она возвращается к тому же самому окну, и ее рука долго касается стекла — прозрачного барьера между ней и объектом (ил. 9). Камера берет крупным планом одну чашку и блюдо, одновременно провоцируя и перебивая ощущение их материальности. Белая отражающая поверхность посуды за отражающим стеклом витрины не столько фактурна, сколько плоска и сглажена (ил. 10). Кажется, что эти вещи в своей непримиримой и равнодушной вещественности глядят на Кузьмину и на зрителя — безразлично и неосяземо.



Ил. 9. «Одна» (режиссеры Григорий Козинцев и Леонид Трауберг. 1931)



Ил. 10

Если в первой части фильма «Одна» мы видим мир, до которого нельзя дотронуться или который нельзя ощупать¹¹¹, то во второй, на Алтае, мир *должен* ощущаться. Экран структурируется иными сенсорными кодами. Местные женщины и мужчины стригут овец (ил. 11), их руки погружаются в шерсть, режут, трут; на кольшках растянута высушенная лошадиная шкура (ил. 12); ряд крупных планов демонстрирует морщинистые лица трудящихся односельчан (ил. 13). Наглядная вещественность, *фактурность* этих образов сообщает об этническом пространстве, усиливая отличие их национального быта. Проще говоря, это означает отсталость. Но вместе с тем эти образы утверждают альтернативную модель опыта. Гладкие поверхности объектов, окружавших Кузьмину в городе, замещаются фактурами, предполагающими

тактильное взаимодействие с человеческим телом. Критик Владимир Сутырин интерпретировал этот момент как момент саморефлексии режиссеров над своими целями — отказ от стилизации, которая была характерна для их предыдущих работ, и приход к соцреализму: «...фэкссы, как и героиня их новой картины, все плотней и плотней смыкались с действительной жизнью»¹¹². Тактильный опыт в «Одной» служит освободительной цели: все более «плотное» столкновение Кузьминой с миром дает ей шанс измениться. При этом, по словам Сутырина, сам фильм — это манифест кинематографа, который взаимодействует с миром с помощью всех органов чувств.



Ил. 11



Ил. 12



Ил. 13

Козинцев в мемуарах описывал «Одну» как пример эволюции от «установки на материал» Шкловского к «чувствам» Иезуитова:

Я вырос на пристрастии к фактуре — любимом слове молодых живописцев. А теперь я все отчетливее чувствовал, что человек, ограниченный на экране только внешним обликом и знаками простейших эмоций, является поддельным, бутафорским человеком. Это такая же неправда, как двери, написанные на стене декорации: видно, что у них нет объема¹¹³.

«Одна» была попыткой показать человеческий «объем», сделать видимой внутреннюю жизнь. Кузьмина избегает ложных, дематериализованных поверхностей своей прежней жизни и встречает реальную вещественность. В некотором роде этот фильм нашел баланс между «я» и миром, между тематическими и формальными предпосылками, чего не удалось воплотить в «Ухабах» и «Кружевах». Во всяком случае, по мнению критиков, «Одна»

оказалась менее спорным изображением советской субъективности¹¹⁴. Но, наверно, неудивительно, что эту установку на *ощущения* стало возможно различить только на фоне пространственной пустоты алтайских кадров. Упрощение декораций открыло путь новому «чувству» мира, сочетанию эмоционального и сенсорного опыта.

Однако эта концепция тактильного освобождения, этого реанимированного сенсорного контакта с миром так и не сложилась в качестве модели новой советской идентичности. «Одна» обычно описывается критиками как отправная точка. Будучи одним из самых первых звуковых фильмов в СССР, «Одна» традиционно считается знаком перехода советского кино к соцреализму¹¹⁵. Я полагаю, что эту картину можно считать и конечной точкой. Акцентируя материальность и чувственность опыта, она стала кульминацией попыток советских кинематографистов изобрести некое видение тактильности как освободительного, революционного образа жизни в мире. Начиная с середины 1930-х годов, когда соцреалистические требования стали более жесткими, кинематографисты начали снимать фильмы о героях и героинях, которые были одновременно индивидуальными и типичными, «чувства» которых формировались в процессе их жизни в коллективе. Консолидация нового образа советского киногероя привела к исчезновению интереса к тактильной, материальной, чувственной сфере, столь характерного для конца 1920-х. Переход от немого к звуковому кино в этом отношении был значимым, позволяя перенести интерес на индивидуальную психологию и неизбежно теряя при этом материальные объекты, касания и жесты, которые раньше выступали признаками эмоционального опыта¹¹⁶.

В этой статье была прослежена эволюция отображения в кино отношений между людьми и материальным миром. Я связываю ее с изменением моделей индивидуальной психологии. В общем и целом, эта эволюция отразила значительное изменение целей советской психологической науки. Ретрансляцию этих изменившихся целей для массовой публики можно обнаружить в двух изданиях Большой советской энциклопедии. Первое было начато в 1929 году (главный редактор — астроном, издатель и политик Отто Шмидт¹¹⁷), второе — в 1949-м (под общей редакцией Бориса Введенского). В первом издании *чувство* определяется как «простейший эмоциональный процесс», а *ощущение* — как «основа познавательного процесса»¹¹⁸. Пристальному научному вниманию к соотношению между «чувствами» и «ощущениями» дается детальное объяснение, а пространное толкование обоих понятий служит своеобразным свидетельством как бурных дебатов того периода, так и их активного влияния на общественную жизнь за пределами собственно психологической науки. Второе издание БСЭ демонстрирует бросающееся в глаза изменение в значимости и активности психологических исследований. Определения и *чувства*, и *ощущения* здесь более идеологизированы. «Чувства» перестали быть предметом научного анализа и эмпирических верификаций. Теперь они структурно иерархичны и ценностно значимы: «важные», «высокие» чувства (моральные, эстетические, интеллектуальные) выходят на первый план¹¹⁹. В то же время «ощущения» низведены «просто» к физиологии¹²⁰.

Первое издание энциклопедии — как и фильмы, о которых шла речь, — отразило атмосферу возмущений психологии, стремившейся изменить соотношение между *чувствами* и *ощущениями*. В ходе психологических дискуссий и экспериментов 1920-х — начала 1930-х годов казалось, что чувства скоро перестанут быть областью непознаваемой и неконтролируемой инди-

видуальности. Их можно будет обуздать с помощью регулирования ощущений. В некотором смысле повышенный интерес к возрожденному тактильному контакту человека с материальным миром в культуре этого времени может быть описан как акт замещения с его делибидализацией касания и заменой эротического альтернативной моделью сенсорного многообразия. Именно этот акт *замещения* служил основой гаптического эксперимента Юткевича в «Кружевах». Советские люди должны были родиться вновь в состоянии повышенной чувствительности в отношении материального окружения; их эмоции должны были быть *созданы* с помощью чувств, в процессе взаимодействия с миром и его объектами.

В заключение можно выделить три стадии, через которые проходило обсуждение отношений между *ощущением* и *чувством* в кинематографе и за его пределами. Во-первых, утопические концепции создания нового советского субъекта первой половины 1920-х годов предполагали тотальную физическую и ментальную «переделку» человека, и в основе этой трансформации оказывался возобновленный сенсорный контакт с миром. В культуре соцреализма, начиная примерно с 1932—1933 годов, произошел значительный сдвиг — с акцента на чувственных «отношениях с миром» как условиях существования личности в сторону более традиционных психологических моделей внутреннего мира человека. Но между этими двумя полюсами существовал переходный период 1928—1932 годов, которому посвящена моя статья и в котором можно наблюдать амбициозную попытку отыскать золотую середину — сохранить революционные и утопические устремления, протупавшие в авангардных обращениях к *материальности*, и в то же время увязать их с постоянно усиливающимися резкими требованиями показа на экране эмоций простых советских людей. Кинематографическая культура 1928—1932 годов демонстрирует любопытный образ этого проекта. Изображение «советских чувств» в фильмах переходных лет — перехода к устоявшемуся сталинизму, к соцреализму, от немого кино к звуковому — было сложным. Оно было частью более масштабного обсуждения самой природы *чувства* и отношения между «я» и миром. Кино оказалось наиболее удобным посредником для трансляции этих вопросов и полигоном для испытания различных способов *почувствовать* этот мир. На узком промежутке между видением и ощущением кинематограф предложил мечту о воскрешении чувственной близости человеческого субъекта и материального мира как предпосылку для возникновения новой советской субъективности.

Пер. с англ. Николая Поселягина

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 тт. [Репринт]. М., 1999. Т. 2. С. 709. — *Примеч. перев.*
- 2 *Plamper J.* Introduction // Emotional Turn? Feelings in Russian History and Culture / Special section ed. by J. Plamper // *Slavic Review*. 2009. Vol. 68. № 2. P. 229. См. также такие значимые издания, как: *Российская империя чувств: Подходы к культурной истории эмоций* / Под ред. Я. Плампера, Ш. Шахадат и М. Эли. М., 2010; *Interpreting Emotions in Russia and Eastern Europe* / Ed. by M.D. Steinberg and V. Sobol. DeKalb, IL, 2011.
- 3 *Steinberg M.D., Sobol V.* Introduction // *Interpreting Emotions in Russia and Eastern Europe*. P. 6.

- 4 История чувств вне славистики — большое исследовательское поле, и здесь нет возможности останавливаться на нем подробнее. Тем не менее можно отметить пионерские работы культурных антропологов Дэвида Хоуза (*Howes D. Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory. Ann Arbor, 2003*) и Констанса Классен (*Classen C. Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and across Cultures. London, 1993; Eadem. The Book of Touch. London, 2005*). В рамках истории основополагающие исследования были проведены Марком М. Смитом (*Smith M.M. Sensing the Past: Seeing, Hearing, Smelling, Tasting and Touching in History. Berkeley, 2008*) и авторами специального выпуска журнала «Journal of Social History» (2007. Vol. 40. № 4), посвященного разработкам в области истории чувств. Еще одна площадка, где публикуются и обсуждаются работы по истории чувств, — журнал «Senses and Society». Для славистики ключевыми работами в этой области являются следующие: *Ланин В.В.* Петербург: Запахи и звуки. СПб., 2007; *Martin A.M. Sewage and the City: Filth, Smell, and Representations of Urban Life in Moscow, 1770—1880 // Russian Review. 2008. Vol. 67. № 2. P. 243—274; Smith A.K. Recipes for Russia: Food and Nationhood under the Tsars. Dekalb, Il., 2008.*
- 5 Конференция проходила 15—21 марта 1928 года; протоколы были опубликованы годом позже в томе: Пути кино: Первое всесоюзное совещание по кинематографии / Под ред. Б.С. Ольхового. М., 1929. См.: *Taylor R. The Politics of the Soviet Cinema, 1917—1929. Cambridge, 1979. P. 106—113; Youngblood D.J. Soviet Cinema in the Silent Era, 1918—1935. Ann Arbor, 1985. P. 155—161; Kenez P. The Cultural Revolution in Cinema // Slavic Review. 1988. Vol. 47. P. 418—419; Miller J. Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin. London, 2010.*
- 6 *Бляхин П.А.* К итогам кино-сезона 1927—28 года // Кино и культура. 1929. № 2. С. 3—16. См. также, например: *Кривицкий А.* Нужен решительный сдвиг // Правда. 1928. № 72. Бляхин, в частности, требовал более ясного отношения к «отличительным характеристикам» нового быта, производимого условиями городского труда.
- 7 *Н.К.* Быт «идеологический», быт «классовый», быт живой // Советский экран. 1928. № 27. С. 5. В 1930 году Адриан Пиотровский выступил в Комкадемии с лекцией, позднее опубликованной, в которой разграничил две «тенденции» в советском кино первого десятилетия: «интеллектуализм» (представленный творчеством Сергея Эйзенштейна) и «эмоционализм» (представителями которого выступили режиссеры Александр Довженко, Всеволод Пудовкин и Евгений Червяков): *Пиотровский А.* Художественные течения в советском кино. М., 1930; републиковано в: *Пиотровский А.* Театр, кино, жизнь / Под ред. А.А. Акимовой. Л., 1969. С. 232—256.
- 8 *Газденко К.* Советский быт на советском экране // Кинофронт. 1927. № 1. С. 9.
- 9 *Роом А.* Мои киноубеждения // Советский экран. 1926. № 8. С. 5.
- 10 *Давыдов И.* Ордер на жизнь // Советское кино. 1928. № 1. С. 5—7.
- 11 *Н.К.* Указ. соч. С. 5.
- 12 *Шкловский В.* Шерсть, стекло и кружева // Кино. 1927. № 32 (204). 9 августа. С. 2. Шкловский также обсуждал еще один фильм, «Золотое руно» Бориса Светозарова о производстве шерсти (вышел на экраны 3 апреля 1928 года).
- 13 Понятие «фотогеничный» имело особенный резонанс в кинопрессе этого периода. Оно было заимствовано из теории французского кинокритика Луи Деллюка, чья «Фотогения» (*Delluc L. Photogénie. Paris, 1920*) вышла по-русски: *Деллюк Л.* Фотогения кино / Пер. с фр. Т.И. Сорокина с предисл. Ю. Потехина. М., 1924.
- 14 *Шкловский В.* Указ. соч. С. 2.
- 15 *Блейман М.* Человек в советской фильме. [I]: История одной ошибки // Советское кино. 1933. № 5-6. С. 48—57. Это первая часть трехчастной статьи: *Он же.* Человек в советской фильме. II: Фильма-обозрение // Там же. № 8. С. 51—60; *Он же.* Человек в советской фильме. III: В поисках нового стиля // Там же. № 9. С. 27—42.
- 16 *Иезуитов Н.* О стилях советского кино // Советское кино. 1933. № 5-6. С. 44. Это продолжение статьи, опубликованной в предыдущем выпуске журнала: *Иезуитов Н.* О стилях советского кино: (Концепция развития советского киноискусст-

- ва) // Там же. № 3-4. С. 35–55. Публикация представляла собой расшифровку выступления в Комакадемии 22 апреля 1933 года. И Иезуитов, и Блейман часто ссылались на «Художественные течения в советском кино» Пиотровского.
- 17 Подробнее об этом см.: *Widdis E. Sew Yourself Soviet: The Pleasures of Textile in the Machine Age // Petrified Utopia: Happiness Soviet Style / Ed. by E. Dobrenko and M. Balina. London, 2009. P. 115–133.*
- 18 *Маркс К. и Энгельс Ф.* Немецкая идеология: Критика новейшей немецкой философии в лице ее представителей Фейербаха, Б. Бауэра и Штирнера и немецкого социализма в лице его различных пророков // Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. М., 1955. Т. 3. С. 42.
- 19 *Rancière J.* Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art // *Art and Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods.* 2008. Vol. 2. № 1. P. 10; цит. по: www.artandresearch.org.uk/v2n1/ranciere.html (дата обращения: 10.02.2014).
- 20 См., например: *Hellebust R.* Flesh to Metal: Soviet Literature and the Alchemy of Revolution. Ithaca, N.Y., 2003. Рольф Хеллебаст описывает процесс «изготовления» нового советского человека в терминах, релевантных для моей статьи.
- 21 Цит. по: *Троцкий Л.* Литература и революция. М., 1991. С. 197.
- 22 Там же.
- 23 Много статей по психологии было опубликовано в ведущих газетах — см., например: *Франкфорд И.В. Г.И. Челпанов в роли «марксиста-психолога» // Правда.* 1926. 24 октября. С. 2. См. об этом: *Joravsky D.* Russian Psychology: A Critical History. Oxford, 1989. P. 210, 224, 505, note 4. Согласно Маргарете Фёрингер, из 55 институтов, созданных Наркомпросом в 1920-е годы, 24 были открыто связаны с физиологией и психологией: *Vöhringer M.* Professionalisiertes Laientum: Nikolaj Ladovskijs Psychotechnisches Labor für Architektur // *Laien, Lektüren, Laboratorien: Künste und Wissenschaften in Russland 1860–1960 / Hg. von M. Schwarz, W. Velminski, T. Philipp. Frankfurt, 2008. S. 333.*
- 24 *Joravsky D.* Op. cit. P. 212.
- 25 *Залкинд А.* Общество психоневрологов-материалистов // *Естествознание и марксизм: Орган секции естественных и точных наук Коммунистической академии.* 1929. № 2. С. 216.
- 26 Цит. по: *Выготский Л.С.* Исторический смысл психологического кризиса // *Выготский Л.С. Собрание сочинений: В 6 т. / Под ред. А.Р. Лурия, М.Г. Ярошевского.* М., 1982. Т. 1. С. 436.
- 27 Однако важно заметить, что «чувство» также прямо соотносится с английским «sense» (пять чувств: осязание, обоняние и т.д.). Ср., например: *Мангольд Э.* Органы чувств человека / Пер. с нем. и предисл. С.В. Кравкова. М.; Л., 1925.
- 28 *Коллонтай А.* Любовь пчел трудовых. Из серии рассказов: «Революция чувств и революция нравов». М.; Пг., 1923. См.: *Steinberg M.D.* Proletarian Imagination: Self, Modernity and the Sacred in Russia, 1910–25. Ithaca, N.Y., 2002; *Carleton G.* Sexual Revolution in Bolshevik Russia. Pittsburgh, 2005. См. также: *Naiman E.* Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology. Princeton, 1997.
- 29 *Коллонтай А.* Дорогу крылатому Эросу! (Письмо к трудящейся молодежи) // *Молодая гвардия.* 1923. № 3. С. 111–121.
- 30 *Ленин В.И.* Материализм и эмпириокритицизм: Критические заметки об одной реакционной философии // *Ленин В.И. Полное собрание сочинений.* 5-е изд. М., 1968. Т. 18. С. 46. Цитата взята из первого раздела («Ощущения и комплексы ощущений») первой главы и воспроизведена в: *Большая советская энциклопедия / Главный редактор О.Ю. Шмидт.* 1-е изд. М., 1939. Т. 43. С. 727.
- 31 Там же.
- 32 *Joravsky D.* Op. cit. P. 264.

- 33 Преобладание дискуссии о «рефлексах», как показала Ирина Сироткина, отражает материалистическую «моду», которая в это время доминировала в советских дискуссиях на самые разные темы; см.: *Sirotkina I. The Ubiquitous Reflex and Its Critics in Post-Revolutionary Russia // Berichte zur Wissenschaftsgeschichte. 2009. Vol. 32. № 1. P. 70–81.* Именно этот принцип лежал в основе «психотехники» и «промышленной психологии» («практического» применения психологического знания), наиболее известных по экспериментам Алексея Гастева в Центральном институте труда, где делались попытки изобрести оптимальные условия для эффективных, рационализированных трудовых процессов.
- 34 Цит. по: *Zalkind A. Die Psychologie des Menschen der Zukunft // Die neue Menschheit: Biopolitische Utopien in Russland des 20. Jahrhunderts / Hg. von B. Groys und M. Hagemeister. Frankfurt, 2001. S. 648.*
- 35 Ibid. S. 671.
- 36 Из выступления Бухарина на I Педологическом съезде в 1927 году; цит. по: *Эткинд А.М. Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России. М., 1994. С. 253.*
- 37 Кристина Каер в фундаментальном исследовании авангардной увлеченности материальными объектами проследила миграцию этих идей в сферу дизайна: конструктивистские проекты одежды, архитектуры, мебели и даже посуды демонстрируют стремление реформировать человека через перестройку его материального окружения (*Kiaer Ch. Imagine no Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism. Cambridge, Mass., 2007*).
- 38 См.: *Vöhringer M. Avantgarde und Psychotechnik: Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion. Göttingen, 2007. S. 107–168*; см. также: *Sargeant A. Russian Physiology and Pudovkin's The Mechanics of the Brain: (The Behavior of Animals and Man) // Vsevolod Pudovkin: Classic Films of the Soviet Avant-Garde. London, 2000. P. 29–45.* Барбара Вурм отметила важную роль кинематографа в психотехнике Гастева: *Wurm B. Gastev's Medien: Das 'Foto-Kino-Labor' des СИТ // Laien, Lektüren, Laboratorien. S. 347–393.* Уте Холл обозначила влияние Бехтерева на Дзигу Вертова: *Holl U. Die Bildung des Menschen im Kino-Experiment: Laboratorien, Apparaturen und Dziga Vertovs Kinowahrheit als Medientheorie // Ibid. S. 299–325.*
- 39 *MacKay J. Disorganized Noise: Enthusiasm and the Ear of the Collective // KinoKultura. 2005. № 7 (www.kinokultura.com/articles/jan05-mackay.html (дата обращения: 10.02.2014)).*
- 40 Оксана Булгакова также активно исследовала «сенсорный» аппарат кино: *Булгакова О. Советский слухоглаз: Кино и его органы чувств. М., 2010.* Еще отмечу, что многое сказано о теориях восприятия Эйзенштейна и о том, до какой степени на его понятие «чувственное мышление» повлияли исследования «внутренней речи» Льва Выготского: *Bordwell D. Eisenstein's Epistemological Shift // Screen. 1974. Vol. 15. № 4. P. 29–46.*
- 41 *Кагановская Л. Материальность звука: Кино касания Эсфири Шуб / Пер. с англ. А. Логутова // НЛЮ. 2013. № 120. С. 35–53.*
- 42 Хотя Булгакова и признает важность «тактильного зрения», она не развивает эту идею (*Булгакова О. Указ. соч. С. 9*).
- 43 В 1928–1929 годах было основано несколько новых журналов по психологии: «Психология», «Педология» (оба закрыты в 1932-м) и «Психофизиология труда и психотехники» (переименован в «Советскую психотехнику» в 1932-м и закрыт в 1934-м). См.: *Kozulin A. Psychology in Utopia: Towards a Social History of Soviet Psychology. Cambridge, Mass., 1984. P. x.*
- 44 *Graham L.R. Science and Philosophy in the Soviet Union. London, 1966. P. 365–366.*
- 45 Ibid. P. 366. Промышленная психология, по словам Эткинда, «была разгромлена» в 1934 году (*Эткинд А.М. Указ. соч. С. 165*).
- 46 *Блейман М. Человек в советской фильме. [I]. С. 49.*

- 47 *Гращенкова И.* Воспитание чувств: (О сценарии и фильме «Ухабы») // Из истории кино: Материалы и документы. М., 1974. Вып. 9. С. 87. Советская киноиндустрия этого времени продолжала производить такие исторические мелодрамы, как «Ледяной дом» Константина Эггерта (1928) и «Крылья холопа» Юрия Тарича (1926), а «революционные» работы Эйзенштейна и других авангардных режиссеров не доминировали в общем репертуаре. Фильм «Третья Мещанская» Роома тоже хвалили за новый курс; предметом многочисленных обсуждений был и «Парижский сапожник» Фридриха Эрмлера (1927). Я выбрала для исследования «Ухабы» и «Кружева» за их фокусирование на фактуре материалов, но, безусловно, в более пространным исследовании в этот список можно включить и работы других режиссеров, причем фильмы Эрмлера и «Мой сын» Евгения Червякова (1928) в таком отношении особенно значимы.
- 48 *Роом А.* Как делались «Ухабы» // Кино. 1927. № 44 (216). 1 ноября. С. 5. Съёмочная группа включала оператора Дмитрия Фельдмана, осветителя В. Кузнецова и художника Виктора Адена.
- 49 *Шкловский В.* Указ. соч. С. 2.
- 50 В качестве прекрасной оценки авангардного понимания фактуры см.: *Gough M.* The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution. Berkeley, 2005. Дальнейший анализ термина в кино этого периода представлен в: *Widdis E.* Faktura: Depth and Surface in Early Soviet Set Design // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2009. Vol. 3. № 1. P. 5–32.
- 51 Например, художник-технолог Сергей Козловский вспоминал середину 1920-х годов как период, когда он искал новые типы фактуры, подчеркивая интерес к различным видам поверхности материалов (цит. по: *Мясников Г.А.* Очерки истории советского кинодекорационного искусства (1918–1930). М., 1975. С. 45). В 1925 году Юткевич видел бедность советской кинематографии в неиспользовании фактуры различных материалов, что делало похожим «шелк на ситец» (*Юткевич С.* Декорируем светом // Советский экран. 1925. № 29. С. 43; переизд.: *Юткевич С.И.* Собрание сочинений: В 3 т. / Сост. и ред. М.З. Долинский. М., 1990. Т. 1: Молодость. С. 304–305).
- 52 Сценарий был опубликован в 1974 году Ириной Гращенковой: *Роом А., Шкловский В.* Ухабы / [Публ. И. Гращенковой] // Из истории кино. Вып. 9. С. 96–121. Сценарии и «Ухабов», и «Кружев» были основаны на рассказах рабкоров (рабочих корреспондентов). См. о них: *Brooks J.* Public and Private Values in the Soviet Press, 1921–1928 // Slavic Review. 1989. Vol. 48. № 1. P. 16–35; *Gorham M.* Tongue-Tied Writers: The Rabelkor Movement and the Voice of the «New Intelligentsia» in Early Soviet Russia // Russian Review. 1996. Vol. 55. № 3. P. 412–429.
- 53 *Васильев А.В.* Еще об «Ухабах» // Кино. 1928. № 9 (233). 28 февраля. С. 3. Тем не менее не все считали фильм удачным в этом отношении. В леворадикальном «Кино-фронте» М. Шнейдер обвинял Роома в том, что его трактовка вопросов дома и морали выполнена в реакционном стиле, а выводы основаны на традиционных буржуазных фамильных ценностях: Таня возвращается к привычным отношениям, вместо того чтобы освободиться и обрести независимость (*Шнейдер М.* Ухабы // Кино-фронт. 1928. № 1. С. 19–22).
- 54 *Гращенкова И.* Указ. соч. С. 90.
- 55 *Чадага Ю.* Объятия звезд: О телесных свойствах стекла в России / Пер. с англ. О. Михайловой // НЛО. 2013. № 120. С. 54–74.
- 56 См.: *Chadaga J.B.* Light in Captivity: Spectacular Glass and Soviet Power in the 1920s and 1930s // Slavic Review. 2007. Vol. 66. № 1. P. 82–105.
- 57 *Гращенкова И.* Указ. соч. С. 90.
- 58 *Роом А., Шкловский В.* Указ. соч. С. 97.
- 59 *Шнейдер М.* Указ. соч.
- 60 *Роом А.* Мои киноубеждения. С. 5.

- 61 «Третья Мещанская»: (Беседа с режиссером А.М. Роом) // Кино. 1926. № 37 (157). 14 сентября. С. 1—2.
- 62 *Фельдман К.* Быт в советском кино // Советский экран. 1928. № 27. С. 4. Статья опубликована в этом номере как часть подборки, редакционное введение к которой — «Трудный этап» (с. 3) — призывало к дискуссии о проблеме быта.
- 63 *Н.К.* Указ. соч. С. 5.
- 64 Не случайно у «Кружеров» и «Ухабов» много общих тематических и формальных предпосылок. К 1927 году Юткевич уже дважды сотрудничал с Роомом в качестве художника по декорациям в фильмах «Предатель» и «Третья Мещанская». Влияние Шкловского на обоих кинематографистов тоже было значительным: именно он предложил адаптировать рассказ «Стенгаз» для сценария «Кружев», привлеченный идеей съемки кино на кружевной фабрике, что «как бы переводило киноискусство на “материалистические” рельсы» (*Юткевич С.И.* Собрание сочинений. Т. 1. С. 327).
- 65 Стенгазета из исходного рассказа играет ключевую роль в создании чувства коллективной ответственности.
- 66 О «Кружевах» // Кино. 1928. № 17 (241). 24 апреля. С. 3; *Вакс Л. О.Д.С.К.:* На просмотре «Кружев» // Там же. № 21 (245). 22 мая. С. 5. Согласно Юткевичу, «Кружева» стали жертвой спора между Совкино и РАППом (Леопольдом Авербахом, Александром Фадеевым, Юрием Либединским, Павлом Киришином), когда рапповцы обвинили Совкино в рыночности. Вероятно, это трудное время на студии привело к тому, что фильм был негативно воспринят руководством Совкино и его выход был задержан, — но, напоминает Юткевич, картина «Кружева» была поддержана РАППом. В конце концов фильм был встречен в основном положительными отзывами, особенно на открытых собраниях, организованных ОДСК (Обществом друзей советского кино) и АРК (Ассоциацией революционной кинематографии). Также благодаря этому Юткевич, по его собственным воспоминаниям, был приглашен Эрмлером вступить в ленинградское отделение Совкино (см.: *Юткевич С.И.* Собрание сочинений. Т. 1. С. 331—332).
- 67 *Незнамов П.* «Кружева» // Советский экран. 1928. № 23. С. 9. Владимир Недоброво хвалил фильм за «узнаваемые» характеры и изображение рабочего быта (Недоброво В. О «Кружевах» // Ленинградская газета кино. 1928. № 27. 1 июля. С. 3).
- 68 *Вакс Л.* Указ. соч. С. 5 (цитата из выступления Либединского).
- 69 *Юткевич С.И.* Собрание сочинений. Т. 1. С. 330.
- 70 *Шкловский В.* Указ. соч. С. 2.
- 71 В «Октябре» Эйзенштейна (1928) можно найти схожее сопоставление кружевных узоров и машинных блоков, когда женский батальон вешает кружевной бюстгальтер на крепкие блоки стойки для бильярдных киев. Увлечение Эйзенштейна кинематографической фактурой как один из ключевых источников интереса авангарда к материалу, разумеется, заслуживает отдельного большого исследования.
- 72 *Turovskaja M., Chanjutin J.* Sergei Jutkewitsch. Berlin, 1968. S. 46.
- 73 *Sobchack V.* Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley, 2004. P. 63.
- 74 *Marks L.* The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses. Durham, 2002. P. 162.
- 75 *Strätling S.* Das buchstäbliche Erscheinen und Verschwinden: Zur De-Materialisierung von Schriftflächen zwischen konstruktiv und konkret (El' Lisickij und Carlfriedrich Claus) // *Plurale: Zeitschrift für Denkversionen.* Berlin, 2001. № 0. S. 107—139.
- 76 *Powell K.H.* Hands-on Surrealism // *Art History.* 1997. Vol. 20. № 4. P. 516—533.
- 77 *Незнамов П.* Указ. соч. С. 77. См. также: *Недоброво В.* Указ. соч. С. 3; *Страхов В.* «Кружева» // Ленинградская газета кино. 1928. № 38. 8 июля. С. 2.

- 78 Юткевич С. Декорируем светом. С. 43.
- 79 Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction // *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 4th ed. / Ed. by G. Mast, M. Cohen and L. Braudy. Oxford, 1992. P. 677. (Русский перевод цит. по: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Пер. с нем. и примеч. С. Ромашко // Беньямин В. Учение о подобии: Медиаэстетические произведения / Под ред. Я. Охонько, филол. редактор переводов А.В. Белобратов, сост. и послесл. И. Чубарова и И. Болдырева. М.: РГГУ, 2012. С. 222. — *Примеч. перев.*)
- 80 Balázs B. The Close-Up // *Film Theory and Criticism*. P. 260.
- 81 Почти современник Беньямина, Зигфрид Кракауэр разделял схожий взгляд на спасительный потенциал кинематографа, особенно в политическом плане. Глубокий анализ его обращений к материальным сторонам кино и их политических отзвуков см. в работе: Hansen M. With Skin and Hair: Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940 // *Critical Enquiry*. 1993. Vol. 19. № 3. P. 437–469.
- 82 Шкловский В. Указ. соч. С. 2.
- 83 Стейнберг детально исследовал «внимательность» к эмоциям у ранних пролетарских писателей: Steinberg M.D. Proletarian Imagination. P. 129–146.
- 84 Платонов А. Пролетарская поэзия // Кузница. 1922. № 9. С. 28; цит. по: Платонов А.А. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1985. Т. 3. С. 523.
- 85 Там же. В этой статье Платонов определяет ощущение и чувство в категориях, противоположных тем, которые я ввела здесь, описывая «ощущение» (вместе с «интуицией») как ложную, субъективно созданную идею мира, а «чувство» (вместе с «сознанием») — как извне приходящее «истинное» понимание мира (см.: Steinberg M.D. Proletarian Imagination. P. 130). Несмотря на эти сложности с определениями, ясно, что Платонов делал фокус на столкновении с внешним, материальным миром как определяющим условием создания новой субъектности.
- 86 Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы. М., 1925. С. 12. (Цит. по: Шкловский В. О теории прозы. М., 1983. С. 15. — *Примеч. перев.*)
- 87 Более подробное обсуждение эффективности формулы Шкловского для киневедения см.: Ostranenie: On «Strangeness» and the Moving Image / Ed. by A. van der Oever. Amsterdam, 2010.
- 88 Кагановская Л. Материальность звука. С. 35–53.
- 89 Юткевич рассказывал о последовательном использовании теней в качестве «декоративного» элемента в фильмах: Юткевич С. Декорируем светом. С. 43. Воспроизведено в: Юткевич С.И. Собрание сочинений. Т. 1. С. 304–305.
- 90 Действительно, Юткевич вспоминал, как он смотрел отрывки из «Верного сердца» Эпштейна (1923) и «Менильмонтана» Кирсанова (1926), привезенных из Парижа Ильей Эренбургом, и как эти фильмы показали ему, что обычная жизнь может быть «фотогеничной» (Юткевич С.И. Собрание сочинений. Т. 1. С. 329–330).
- 91 Анализ использования кружева в кино см.: Webber A. Cut and Laced: Traumatism in Luis Buñuel's *Un Chien andalou* // *Projected Shadows: Psychoanalytic Reflections on the Representation of Loss in European Cinema* / Ed. by A. Sabbadini. London, 2007. P. 92–101.
- 92 На плакатах к этому фильму женское лицо тоже закрыто кружевом. См. также: Cavendish Ph. Soviet Mainstream Cinematography: The Silent Era. London, 2008. P. 53.
- 93 Козинцев смотрел «Менильмонтан», когда был в Париже, чтобы снимать места действия для «Нового Вавилона». Более подробно об использовании Козинцевым и Траубергом ткани в этом фильме см.: Nesbet A. Émile Zola, Kozintsev and Trauberg, and Film as Department Store // *Russian Review*. 2009. Vol. 68. № 1. P. 102–121.
- 94 Например, в их экранизации гоголевской «Шинели» (1926) одержимость Акакия Акакиевича своей шинелью и тот статус, который она представляет, являются предпосылками для очевидного визуального удовольствия, получаемого от фактуры и вещественной материальности.

- 95 *Херсонский Х.* Что на экране // Советский экран. 1928. № 16. С. 10.
- 96 *Страхов В.* Указ. соч. С. 3.
- 97 *Недоброво В.* Указ. соч. С. 3.
- 98 *Иоффе И.* Культура и стиль [1927] // Иоффе И. Избранное: 1920—30-е гг. / Сост. М.С. Каган, И.П. Смирнов и Н.Я. Григорьева. СПб., 2006. С. 87.
- 99 *Блейман М.* Человек в советской фильме. II. С. 57.
- 100 *Гращенкова И.* Указ. соч. С. 86—95.
- 101 *Пятаев А.С.* Что такое индивидуальность? В дискуссионном порядке // Кино. 1933. № 40 (571). 22 августа. С. 3.
- 102 *Иезуитов Н.* О стилях советского кино. С. 41.
- 103 Там же. С. 46.
- 104 *Пиотровский А.* Апрельские итоги, апрельские уроки // Кино. 1933. № 23 (554). 10 мая. С. 2.
- 105 *Блейман М.* Человек в советской фильме. II. С. 56.
- 106 *Балаш Б.* Новые фильмы, новое жизнеощущение // Советское кино. 1933. № 3-4. С. 20.
- 107 Иоффе И. Синтетическая история искусств [1933] // Иоффе И. Указ. изд. С. 201.
- 108 Там же. С. 257.
- 109 *Иезуитов Н.* О стилях советского кино. С. 44.
- 110 См.: *Clark K.* The Soviet Novel: History as Ritual. Bloomington, 1981. Замечу, однако, что «Одна» также может считаться и противоположностью соцреалистических шаблонов, не в последнюю очередь благодаря проблематичному изображению технологий. См., например: *Kaganovsky L.* The Voice of Technology and the End of Soviet Silent Film: Grigori Kozintsev and Leonid Trauberg's Alone // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2007. Vol. 1. № 3. P. 265—281. См. также: *Зоркая Н.* Одна на перекрестках // Киноведческие записки. 2005. № 74. С. 143—159.
- 111 Оператор Андрей Москвин использовал в этом фильме кинематографию «белого на белом», эксплуатируя палитру чистых белых тонов (что обычно избегалось в черно-белом кино), таким способом создавая явление, описанное критиками как «ненасыщенный экран». В городе Кузьмина одета в белое платье, белые улицы залиты солнцем, посуда тоже белая. См.: *Kaganovsky L.* The Voice of Technology and the End of Soviet Silent Film. P. 274.
- 112 *Сутырин В.* От интеллигентских иллюзий к реальной действительности // Пролетарское кино. 1931. № 5-6. С. 17. Отмечу, что уже в «Шинели» возникает чересчур большой чайник, с которым можно сопоставить посуду, представленную в «Одной», так же как сцена в магазине сопоставляется с «Новым Вавилоном». Эти интертексты подтверждают, что фильм можно воспринимать как авторефлексивный комментарий к идеологическим подтекстам собственного визуального стиля группы ФЭКС.
- 113 *Козинцев Г.* Собрание сочинений: В 5 т. / Сост. В.Г. Козинцева, Я.Л. Бутовский. Л., 1982. Т. 1: Глубокий экран; О своей работе в кино и театре. С. 191.
- 114 См., например: *Юков Н.* «Одна» // Кино. 1931. № 55 (456). 6 октября. С. 3; *Черепный А.* Вызов мещанству: О теме «Одна» // Там же. № 59 (460). 1 ноября. С. 3; *Аладин.* «Одна» — кривая вверх // Там же. № 64 (465). 26 ноября. С. 2.
- 115 См., например: *Зоркая Н.* Одна на перекрестках. С. 76.
- 116 Режиссеры, к которым я здесь обращаюсь, начиная с 1930-х годов пошли различными путями, по-разному отреагировав на новые требования. Юткевич в «Златых горах» (1931) и «Встречном» (1932) использовал радикально упрощенные декорации и характеры. Для Козинцева и Трауберга «Одна» стала точкой поворота, который привел их к трилогии о «настоящем человеке» Максиме. Абрам Роом

в 1936 году выпустил «Строгого юношу», фильм с несчастливой судьбой: за очевидный интерес режиссера к формальным качествам вещей и поверхностей и попытку почувствовать мир сквозь экран он подвергся разгромной критике.

- 117 Жена Шмидта Вера Шмидт стала одним из руководителей психоаналитического Детского дома-лаборатории «Международная солидарность», который открылся в Москве в августе 1921 года, а в 1927-м — секретарем Русского психоаналитического общества. Эткинд указывает, что она играла важную роль в психоаналитических кругах: *Эткинд А.М.* Указ. соч. С. 190—192.
- 118 *Теплов Б.* Чувство // БСЭ. 1-е изд. / Главный редактор О.Ю. Шмидт. М., 1934. Т. 61. Стлб. 727. Обращаю внимание на год издания тома со статьей, посвященной чувству.
- 119 Чувство // БСЭ. 2-е изд. / Главный редактор Б.А. Введенский. М., 1957. Т. 47. С. 458—459.
- 120 Ощущение // БСЭ. М., 1955. Т. 31. С. 504—505.

Ф и л и п Г л я й с с н е р

«БУДТО ГОЛАЯ Я, А НЕ ГЕРОИНЯ ВАШЕГО ФИЛЬМА»: СКАНДАЛЫ «ПОРНОНОВАТОРСТВА» ВРЕМЕН ПЕРЕСТРОЙКИ*

Виктор Ерофеев однажды назвал публикацию неофициального литературного альманаха «МетрОполь» «дьявольским планом»¹, приведенным в действие с целью встряхнуть отношения в сфере культуры в период застоя. Литературная провокация, включавшая тексты таких знаменитых авторов, как Василий Аксенов, Белла Ахмадулина, Евгений Попов и Владимир Высоцкий, достигла своей цели, вызвав желанный эффект в виде истерически нервозного отклика. «Голая порнография», «порнография духа» и «порноноваторство» стали ярлыками, с помощью которых критики описывали тексты, принадлежавшие различным жанрам и разнообразным эстетическим течениям. Этот отклик, точнее, этот скандал, вызванный культурно-политическим событием, был не просто обменом риторическими колкостями. Участие в альманахе имело серьезные личные и профессиональные последствия для многих авторов и членов их семей. Значение «МетрОполя», однако, не исперпывается биографическими сложностями. В своих выступлениях Ерофеев и его соавторы настаивали на том, что этой акцией они способствовали развитию культурных норм и именно резкая реакция на эту попытку помешала им достичь намеченной цели. Собственно, в этом и состоит специфика скандала как социального явления: в силу своей природы он способен успешно провоцировать всплеск сильных эмоций, но не в состоянии перевести эти эмоции в русло рационального обсуждения устаревших норм.

Важно и другое. Авторы термина «порноноваторство» обозначили один из основных внутренних механизмов скандала — его связь с языком, сценариями и практиками сексуальных трансгрессий. Скандал, связанный с «МетрОполем», стал ярким примером того, как сексуально окрашенная риторика может стать дискурсивной рамкой для обсуждения совершенно иных тем — будь то политика, социальные нормы, эстетика, власть, символический или экономический капитал. Используя дебаты о «МетрОполе» как парадигматический пример «порноноваторского» скандала, я хотел бы здесь проанализировать структурно сходные культурные события времен перестройки, спровоцированные выходом на экран таких фильмов, как «Маленькая Вера» (режиссер Василий Пичул; Киностудия имени М. Горького, 1988) и «Интердевочка» (режиссер Петр Тодоровский; Мосфильм, 1989). В ожесточенных перестроечных дискуссиях, вызванных этими фильмами, меня будет интересовать прежде всего *логика скандала*, которую эти дебаты обозначили.

Напомню, что скандал традиционно включает в себя два взаимосвязанных компонента. Во-первых, он состоит в нарушении неких норм, в *трансгрессии* неких правил и установок. Однако простого нарушения норм недостаточно.

* Я благодарю Сергея Ушакина за приглашение участвовать в этом блоке и за его неоценимые советы при написании и редактировании этой статьи. Также я признателен Микаэлю Дюрингу, Наталье Климовой, Владиславу Розанову и Виктории Джуарян за полезные комментарии в разные моменты моей работы над проблематикой скандала.

Для того, чтобы стать скандалом — и это во-вторых, — трансгрессия должна спровоцировать *внешнюю реакцию*.

Скандалы, вызванные фильмами, представляют собой отдельную группу. Кинематографический скандал в большей степени, чем скандалы в других видах искусства, стимулирует эмоциональную идентификацию зрителей с тем, что происходит на экране, побуждая их в то же самое время задуматься о своих (сознательных и бессознательных) желаниях, механизмах их реализации и / или подавления. Социолог и культурный критик Зигфрид Кракауэр в конце 1920-х годов отмечал, что «фильмы — зеркало существующего общества», потому что они отражают идеологические механизмы, управляющие этим обществом². Этот вывод приложим и к советским реалиям конца 1980-х. Отражения в «зеркала» «Маленькой Веры» и «Интердевочки» показывают нам, что происходит с «идеологическими механизмами» в момент распада общественных идеалов.

В своем анализе «скандального» изображения сексуальности на перестроечном киноэкране я буду исходить из общей идеи о том, что в основе скандала — конфликт между бессознательным подавлением желания и его сознательным осмыслением. Анализ «Маленькой Веры» поможет мне показать механизм *медиации желания*: эмоциональная идентификация зрителя с персонажами фильма позволяет переносить (скандальные) экранные ситуации в реальную жизнь. Анализ «Интердевочки» даст мне возможность продемонстрировать, как та же самая операция присвоения экранных желаний может использоваться в консервативных целях — для сохранения социальных норм. Во многом мой анализ будет строиться на письмах зрителей в редакцию критико-публицистического иллюстрированного журнала «Советский экран», печатного органа Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР. Журнал был рассчитан на массового читателя, выходил в свет каждые двадцать дней тиражом 1 000 000 экземпляров. Широкая популярность журнала позволяет видеть в нем пример площадки для публичного диалога о культурных, социальных и политических переменных, который стал возможен в конце 1980-х годов. Собственно, журнал во многом был основной платформой, с которой озвучивалась реакция на трансгрессии, показанные в фильмах.

«КТО-ТО ДАЖЕ ВСПЛАКНУЛ ОТ НЕНАВИСТИ»: СКАНДАЛ КАК ПЕРФОРМАНС

«Скандал» уже не раз становился объектом академического исследования и литературного описания, однако до сих пор попыток последовательного литературоведческого анализа этого термина было не так уж много³. Современные исследования скандалов ссылаются и этимологически, и концептуально на библейское употребление греческого слова *σκάνδαλον* (*скандалон*) — буквально «ловушка» или «крючок в западне, к которому прикрепляется приманка»⁴. «Приманкой» является то, что соблазняет на нарушение Божьего закона⁵. Как ловушка, сооруженная нечистой силой, *скандалон* соблазняет и в конечном счете ведет к нравственному падению — идолопоклонству, суеверию и следованию плотским страстям. Сопrotивление этому искушению требует активного и сознательного усилия. Петер Пойана, например, предполагает, что само произношение слова «скандал» играет центральную роль при коллективной организации противостояния соблазну. Восхищение этого слова

равнозначно установке: «Я только что осознал опасность этого предмета и призываю всех немедленно осудить его и, таким образом, обезвредить»⁶. Собственно, вот об этой — *обезвреживающей* — функции скандала и пойдет речь в моей статье.

В начале скандала всегда стоит особый тип нарушения нормы, трансгрессия⁷. Стоит заметить, что эта скандальная трансгрессия отличается от преступления или греха тем, что они имеют свои вполне определенные и кодифицированные наказания: будь то правовая система в первом случае или религиозная и морально-философская сфера во втором. В отличие от преступления и греха, трансгрессия вызывает реакцию, определяющуюся не кодексом божественного или уголовного права, а спонтанной реакцией культурной системы. Преступление может рассматриваться как пренебрежение законом с полной оведомленностью о потенциальной угрозе наказания: именно поэтому идеальное преступление совершается в отсутствие свидетелей. Трансгрессия, напротив, открыто преступает закон, требует перемен и, таким образом, представляет собой опасность для существующего порядка. Показательно, что семиотический подход к изучению скандала строится на сходном допущении:

Скандал структурен <...> и представляет собой некий осколок одной системы, который врывается в другую. Главная его цель — разрушение или хотя бы нарушение принятых в обществе норм или функционирующих ритуалов <...>⁸.

Такой подход является особенно продуктивным при анализе скандала в контексте герметических культурных пространств, в том числе литературного быта эпохи застоя, и, прежде чем перейти к обсуждению фильмов перестройки, я кратко остановлюсь на анализе ситуации, связанной с публикацией «МетрОполя», а также романа Виктора Ерофеева «Русская красавица», который перевел реальный скандал на язык художественной прозы.

Альманах «МетрОполь» во многом был воспринят как «осколок иной системы». Его «внесистемная осколочность» проявила себя двояко. Во-первых, он включил в себя тексты, не соответствующие официально принятой эстетике. Во-вторых, сам метод публикации стал альтернативой сложившимся устоям литературного истеблишмента, поддерживаемого государством. Инициаторы проекта — Василий Аксенов, Андрей Битов, Виктор Ерофеев, Фазиль Искандер и Евгений Попов — попытались дать «крышу над головой»⁹ более или менее признанным, хотя и маргинализированным авторам: крышу в форме толстого тома, сброшюрованных вместе машинописных страниц. Рукописи альманаха были переданы руководству Союза писателей для публикации. Одновременно готовилась открытая презентация альманаха на вернисаже в московском кафе «Ритм». Еще две копии издания были вывезены за границу.

Другими словами, в начале 1979 года авторы «МетрОполя» попытались вывести самиздат в публичное пространство, сознательно вынуждая литературный истеблишмент сформулировать свое отношение к происходящему. Инициаторы альманаха не раз обвинялись критиками в преднамеренности этого скандала — и не без повода. Если трансгрессия становится скандалом только при помощи активной реакции аудитории, то тройной способ распространения альманаха можно рассматривать как метод активного провоцирования этой реакции¹⁰. Впрочем, не все методы стимуляции сработали: вернисаж в кафе «Ритм» был отменен под сомнительным предлогом проведения

«санитарного дня»¹¹. Акт трансгрессии тем не менее привлек к себе немало внимания, хотя выбор сцен, на которых разворачивалось действие скандала, больше не контролировался авторами альманаха. В числе таких сцен оказались залы заседаний — сначала расширенного секретариата Московского отделения Союза писателей (22 января 1979 года), затем — собрания Союза писателей месяцем позже (20 февраля)¹². Судя по стенограммам, в центре дискуссии находились три основных момента: литературно-эстетические недостатки текстов, заявления авторов «МетрОля» о своей маргинализации со стороны советского литературного истеблишмента и их настойчивые попытки защищать свои авторские права и передачу альманаха на Запад, в котором критики увидели акт антисоветской пропаганды.

Ни один из этих пунктов, в сущности, не являлся новым. К 1979 году существование самиздата или тамиздата тайной не было. Новизна заключалась в намеренно инсценированной трансгрессии, связанной с «попыткой узаконить самиздат»¹³. Вводя самиздат в поле открытой полемики, авторский коллектив «МетрОполя» придавал своим действиям дополнительную пробивную силу. Однако оппоненты увидели в этом намерении лишь погоню за дешевой сенсацией. В своем выступлении на заседании Московской писательской организации в феврале 1979 года драматург Виктор Розов намекал не только на стремление трансгрессии спровоцировать реакцию, но и на то амбивалентное положение, в которое ставит наблюдателей подобная трансгрессия:

То, что мы сейчас делаем, им нравится. Наши замечания по части художественной и вызова <sic> — правильны, но чуть-чуть сыграем в поддавки — исключим кого-нибудь из Союза писателей, напишем об этом в газете, — им только это и надо¹⁴.

По мнению Розова, эта амбивалентная ситуация может разрешиться только при помощи внятных свидетельств того, что основное заявление метропольцев об отсутствии свободы печати в СССР не имеет под собой оснований. Розов предложил опубликовать альманах через Всесоюзное агентство по авторским правам (ВААП) на Западе, сопроводив публикацию пояснением, что «по нашей этике не разрешается печатать порнографию <...> У вас (на Западе. — Ф.Г.) это можно»¹⁵. Розовское понимание скандала семиотично: место происхождения чуждого элемента локализовалось *за пределами* системы советской культуры, в данном случае — на Западе. Разрешение конфликта, соответственно, виделось в возвращении трансгрессивного элемента в его родное пространство.

Примечательно, что в своих попытках определить природу «чуждого элемента» критики «МетрОполя» сосредоточивались главным образом не на вопросах политики, а на темах и эстетике текстов. Судя по записям заседания Московского отделения Союза писателей от 22 января 1979 года, Феликс Кузнецов, первый секретарь отделения и председатель заседания, так характеризовал «МетрОполь»: «Это какая-то изошренная литературная мистификация. Здесь нет антисоветчины, но вместе все складывается не в картину литературных исканий, а в зловещую картину»¹⁶. Некоторые участники заседания выражались более агрессивно, увязывая опубликованные тексты с жанром порнографии. Юлия Друнина, например, выразила это мнение, заметив, что литература должна быть чистым и высоким искусством: «Но зачем протаскивать в литературу голую порнографию?»¹⁷ Виктор Ерофеев в предисловии к более поздним вариантам «МетрОполя» цитирует — судя по

всему, не без удовольствия — эффектное, хотя и крайне неясное суждение журнала «Московский литератор» об альманахе как «порнографии духа»¹⁸. Наконец, секретаря Союза писателей Анатолия Алексина «МетрОполь» вдохновил на собственные терминологические поиски, которые и дали жизнь слову «порноноваторство»¹⁹.

Для Ерофеева и его соратников скандал вокруг «МетрОполя» был желательным результатом. Изначальный акт трансгрессии стал вызовом, реакция на который подтвердила его существенность: четкая установка «МетрОполя» на необходимость перемен вынудила истеблишмент сформулировать свои ответные шаги. Именно такую логику событий в Союзе писателей описывает Ерофеев: «Все было заранее срежиссировано. Вставал один деятель за другим, кричали, возмущались, пугали. Кто-то даже всплакнул от ненависти»²⁰. Ссылки на «срезиссированность» показательны. В сущности, можно говорить о двух перформативных стадиях скандала: *исходный акт* трансгрессии (выход на публичную сцену) представляет собой предпосылку для второго перформативного акта, связанного с процессом активного *восприятия* того, что произошло (срезиссированная реакция). Именно на этих наблюдениях и строится мое понимание скандала как эмоционального перформативного акта, характеризующегося формированием пульсирующих взаимоотношений между «актерами» и «публикой». Наблюдение театроведа Эрики Фишер-Лихте помогает понять специфику этого явления. По ее мнению, перформанс включает в себя три взаимосвязанные стратегии:

...во-первых, это *инверсия ролей* между актерами и зрителями; во-вторых, это *формирование сообщества*, состоящего из актеров и зрителей, и, в-третьих, это создание различных форм взаимного, в том числе и физического, контакта, помогающего исследовать отношения между близостью и удаленностью, между публичным и частным, между визуальным и тактильным. Несмотря на разнообразие этих стратегий, <...> у них есть одна общая черта: они не просто отображают (если они вообще что-то отображают) инверсию ролей, создание и распад сообществ, близость и дистанцию. Они действительно создают примеры этих процессов. Зрители являются не просто свидетелями этих ситуаций; как участники перформанса, они вынуждены физически проживать эти процессы²¹.

В контексте скандала моментом перформативной инверсии ролей является начало реакции на акт трансгрессии. Формируются сообщества, нацеленные на выталкивание трансгрессивного субъекта вовне и способные привлечь к себе внимание общественности, которая до этого фокусировалась лишь на авторе трансгрессивного поступка. Эта инверсия внимания связана с перераспределением власти, стабильность которой и была поставлена под сомнение актом трансгрессии.

Как я уже отмечал выше, трансгрессия отличается от преступления, и это отличие можно проследить не только на уровне самого *акта* нарушения норм, но и на уровне реакций, принимающих форму наказания. Наказание за преступление предполагает возмездие, запугивание и / или перевоспитание. В скандале наказание нацелено еще и на преодоление дестабилизации общественных правил, вызванных актом трансгрессии. Показательно, что в этом случае и трансгрессия, и реакция опираются на одни и те же перформативные стратегии. В то время как наказание преступления остается на уровне нормативного *метакомментария* по отношению к преступлению, скандальная реакция находится с трансгрессией на одном структурном

уровне, позволяющем ей не только нивелировать акт трансгрессии, но и использовать его в качестве инструмента для укрепления существующих правил и социальных институтов. В этом отношении скандальная реакция похожа на *перформативный речевой акт*, описанный Дж. Остином:

...употреблять предложения (при определенных обстоятельствах, разумеется) не значит описывать мое действие в акте употребления того, что я говорю, или утверждать, что я что-то делаю: скорее, это значит производить само действие²².

Как и примеры речевых актов Остина, скандальная реакция не может быть сведена к описанию или комментарию по поводу общественных институтов и отношений; она является попыткой *модификации* этих структур. Следуя этой логике, я предлагаю видеть в скандальной реакции не только речевой акт в узком смысле, но и эффективную группу выражений и даже символических действий, в число которых входят и акт *исключения* «чужеродного» элемента, и *укрепление* консервативных правил, и *восстановление* баланса социальных структур, дестабилизированных актом трансгрессии. Термин «порноноваторство», например, включает в себя все вышеперечисленные характеристики «скандальной реакции»: вне своей перформативной функции (исключение—укрепление—восстановление) смысл его употребления в качестве литературной характеристики останется неясным.

Структурные особенности скандальной реакции не должны оставлять в тени еще один важный компонент — *эмоциональный режим* отношений, в который вовлекаются все участники скандала. С точки зрения этого режима «Русская красавица» Виктора Ерофеева представляет собой интересный документ, позволяющий увидеть пульсирующие связи и смены ролей, которые возникают между трансгрессором и его публикой в ходе скандала. Этот роман можно читать как сатирический и гиперболический комментарий по поводу перформативной природы скандала, испытанной самим Ерофеевым в ходе событий вокруг «МетрОполя». Столкновение между литературным истеблишментом и трансгрессивными авторами подано в романе как конфликт поколений²³. Генеалогическое сходство скандальных сторон «МетрОполя» и «Русской красавицы» не осталось незамеченным критиками Ерофеева. Словно возрождая эмоционально окрашенную полемику 1979 года, «Наш современник» писал в 1999 году:

Ерофееву не дают покоя лавры ведущего порнографа нашей страны. В духе новейших «демократических» поветрий он посвящает очередное свое порносочинение современной жрице любви, валютной проститутке и ее разнополому окружению, живописуя их постельные подвиги со скруплезными подробностями и лубочной красочностью. И издеваясь над национальными чувствами, на этот раз уже не евреев, но русских, кощунственно называет свой «роман» «Русская красавица»²⁴.

В этой характеристике слышится эхо отрицательной реакции 1979 года. Как и тогда, в ход идут ярлыки, не соответствующие конкретному тексту. В отличие от «Интердевочки» Тодоровского, о которой пойдет речь ниже, главная героиня романа, Ирина Тараканова, не является валютной проституткой. Однако, как и в том фильме, образ Таракановой в романе Ерофеева строится вокруг женской сексуальности, понятой как вызов обществу. В центре романа — любовная связь Ирины Таракановой со знаменитым пожилым литератором Владимиром Сергеевичем, который умирает во время полового акта. Скандал

становится образом жизни Таракановой. Трансгрессии служат способом решения конфликтных ситуаций. И вряд ли удивительно то, что одним из самых успешных мест для перформативных актов трансгрессии в романе оказывается театр — пространство, сочетающее в себе в наиболее эффективной форме желание управлять вниманием аудитории со стремлением этой аудитории подчиниться такому управлению. В одном из эпизодов романа Ирина решает бомбардировать симфонический оркестр апельсинами из своей театральной ложи, чтобы привлечь к себе внимание публики, сосредоточенной на сцене²⁵. Довольная собой, Тараканова заметит позже об успехе своего скандального поступка: «Я обрадовалась: я! я! Вся Москва музыкальная в курсе...»²⁶

Скандал представлен здесь как эффективная стратегия социального взаимодействия²⁷. Трудности такого подхода к общественным отношениям становятся более понятными при описании реакций на трансгрессии Ирины. И хотя успех акта трансгрессии оценивается на основе его способности вызывать определенную реакцию, эта реакция может стать фатальной для самого трансгрессора. Обсуждение личного дела Ирины Таракановой на месте ее работы наглядно демонстрирует, как скандальная реакция может приобретать черты массовой истерии²⁸. Дисциплинарное заседание театрализуется. Пространство организовано при помощи «декораций»: речевые акты подкрепляются «самодельной трибуной»²⁹, с которой выступают коллеги Ирины с обвинениями. Заявления об обыденных «пороках» (табак и алкоголь) сочетаются с подробностями интимной жизни Ирины. Следы «чужеродности» видятся коллегам Ирины повсеместно — в том числе в ее аметистовых бусах:

...случись вдруг война с китайцами, записалась бы Ирина Тараканова в добровольцы и бусы сняла бы? Вопрос, мол, — серьезный, особенно в свете событий, а Полина спешит добавить, что, глядишь, — Тараканова записалась бы не в добровольцы, а в любовницы к пресловутому генералу Власову³⁰.

Исходная трансгрессия становится отправной точкой для разнообразных сценариев воображаемых трансгрессий, которые *могли бы иметь место*. Трансгрессия Ирины в реальной жизни раскрепощает поток трансгрессивных *фантазий* ее коллег. Эта фантазматическая театрализация происходящего отражается и на структуре романа: воспоминание Ирины приобретает драматургическую форму:

И потянулась их тогда полная череда, один красивее другого, и все меня сватают в любовницы пресловутого генерала и обнаруживают во мне все новые недостатки <...> слетелись на меня, вши лобковые, а я сижу и не отбиваюсь, прислушиваюсь, <...> подумала я, что дело клонится к концу, стихает стихия, да не тут-то было: выпархивает на арену мой ангел-хранитель, мой защитник частных интересов, Станислав Альбертович Флавицкий, и говорит, прикартавливая, сладким голосом.

СТАНИСЛАВ АЛЬБЕРТОВИЧ. Я только с виду чужой, а по настроению очень отчетливый, и я, дорогие мои пациенты, неоднократно образом делал Ирине Владимировне аборт и сбился со счета. Не берусь подсчитать, потому что сбился со счета и точной цифры не помню, хотя медицинская тайна перед вами не играет большого значения, потому что вы воля пославшего вас тред-юниона.

ВИКТОР ХАРИТОНЫЧ. Несомненно.

ПОЛИНА НИКАНОРОВНА (*плачет*). У-у-у-у-у!!!!

НИНА ЧИЖ. Бом-бом-бом!

ДУГАРИН. Дальше.

СТАНИСЛАВ АЛЬБЕРТОВИЧ (*с воодушевлением*). И всякий раз поражался!

ВИКТОР ХАРИТОНЫЧ. Правильно!

СТАНИСЛАВ АЛЬБЕРТОВИЧ. Я не похож на Ирину Владимировну Тараканову ни сном, ни духом, но хорошо припоминаю ее слова о нежелании рожать детей в неволе, хотя как доктор не желаю зла, а желаю, чтобы одумалась.

ПОЛИНА НИКАНОРОВНА. Не одумается!

ГЕНЕРАЛ ВЛАСОВ. Она была моей спутницей связи.

СЕМА ЭПШТЕЙН. Преступница! Тавра на тебе нету!

СТАНИСЛАВ АЛЬБЕРТОВИЧ.

Мы люди в белых халатах

Мы гневно осуждаем бабушку русского аборта

Мы люди в белых халатах

Бабушку русского аборта не пушим в свой дом!

<...>

ЗАКРОЙЩИКИ. Гляди, ребята, генерал!

ГЕНЕРАЛ ВЛАСОВ (*в кандалах, по щиколотки в воде, весь в мышах*).

Всеми преступными помыслами обязан Ирине Владимировне Таракановой, итальянской проходимке, сожительнице Муссолини³¹.

Смысловая функция языка уступает место фатической («У-у-у-у-у!!!!»), «Бом-бом-бом!» и «Дружба. Дружба-а-а-а-а!!!!») ³². Фантазия превращается в фантазмагорию. Генерал Власов, подтвердив слухи о своих отношениях с Ириной, расстреливает сам себя (и тут же воскресает). В этих обвинениях в сожительстве с Муссолини и Власовым, — как и в термине «порноноваторство», — собственного смысла немного; их главная функция — перформативное воздействие (исключение субъекта — укрепление правил — восстановление власти), в данном случае имеющее дополнительную, патриотическую, окраску, которая проявится с большей силой в скандалах перестройки.

С этой независимостью от логической сигнификации слова связано осмысление скандала как массовой истерии, симптомом которой является несоизмеренность эмоциональной реакции. Шамма Шахадат в работе о скандале описывает два типа трансгрессии — «циническую» («здоровую») и «истерическую» («нездоровую»). В то время как циническая трансгрессия нацелена на обнажение правды, истерическая трансгрессия характеризуется утратой рационального контроля над телом, которое оказывается под управлением некой неосознанной власти³³. Эта бинарная классификация скандала может быть использована и за пределами собственно трансгрессии — при анализе скандальной *реакции*, выступающей в виде своего рода зеркального отражения скандала. Вовлекаясь в скандал, публика становится похожей на самого трансгрессора, с которым ее связывает генеалогически эмоциональное и рациональное осмысление акта нарушения норм. В следующем разделе я прослежу связь между истерической трансгрессией, эротикой и табу.

НАРУШЕНИЕ ТАБУ: «ВЫСОКИЙ» И «НИЗКИЙ» ЭРОТИЗМ

Фильмы «Маленькая Вера» и «Интердевочка», как и тексты Ерофеева, представляют собой пример того, как инстанции культурной и политической власти ставят под сомнение при помощи скандальных стратегий, связанных с сексуальными трансгрессиями, которые, в свою очередь, способны спровоцировать резкую эмоциональную реакцию публики³⁴. Скандальность фильмов конца 1980-х годов можно понять только на фоне перестроечных дискуссий о сексуальности в кинематографе. В этих дебатах на страницах советской

периодики принимали участие не только журналисты и профессиональные деятели культуры, но и читатели. Статья «Поговорим об эротике» Владимира Дмитриева, опубликованная в 1987 году в журнале «Советский экран», стала поводом для многочисленных читательских писем. Согласно Дмитриеву, замалчивание темы эротики в советской культуре загнало ее в подполье и привело к широкому распространению западной порнографии. Учитывая такие острые общественные проблемы, как рост разводов и начало эпидемии ВИЧ (ставшие результатами сексуальной революции), кино, по мнению Дмитриева, не могло больше оставаться в стороне от обсуждения тем, связанных с вопросами пола и сексуальности. Осваивая тему эротики, кинематограф должен выражать свою собственную позицию:

Мы вряд ли чего-либо добьемся, если будем противопоставлять ей (порнографии. — *Ф.Г.*) бесполой кинематограф и стерильную «чистоту» отношений, сконструированную в тиши студийных кабинетов. И нас может ждать успех, если, призвав на помощь традиции искусства, отбросив трусость и лицемерие, мы предложим зрителям высокий эротизм, который потому и является высоким, что опирается на нравственность³⁵.

По мнению автора, кинематограф, призванный отражать жизнь во всей ее сложной совокупности, не может не включать и сексуальность, поскольку она является ключевым моментом человеческой жизни; иначе, как выразилась Наталья Ртищева в заглавии своей статьи в «Литературной газете», мы «умрем без секса»³⁶. Подобные выступления в защиту «высокого эротизма» на киноэкране сочетались с традиционной установкой на социальную ответственность и дидактический характер советского искусства: зрителя можно учить здоровому подходу к сексуальности, но нельзя его возбуждать или шокировать эротизмом без эмоций. Как подчеркивала Ртищева: «Надоел, знаете, этот секс без любви. Эта солдатская любовь этих мужчин и женщин на экране. Любовь на мусорной свалке»³⁷.

Тем не менее даже эта невинная попытка «внедрить» «высокий эротизм» в советский кинематограф вызвала возмущение читателей «Советского экрана». В обзорной статье 1988 года Дмитриев привел доводы обеспокоенных читателей. Один из них, протестуя против попыток испачкать чистое пространство культурной жизни, писал: «А вы об эротике! Противно читать! Давайте о распущенности посюсюкаем! Как же не стыдно! Я вас после этого презираю!»³⁸ Другой читатель так объяснял свое неприятие эротики с точки зрения абстрактной нравственности:

Советский молодой человек, нравственно-морально устойчивый, воспитанный на морали нашего социалистического общества, не побежит в видео наслаждаться порнографией, эротикой, ужасами, сексуальным извращением, так как это чуждо его природе³⁹.

Любопытна смысловая нечеткость этой цитаты. Как и в случае с «порноноваторством», конкретное содержательное наполнение таких понятий, как «порнография», «эротика» или «извращение», остается неопределенным⁴⁰. Важно здесь, однако, и то, что в отрицательных откликах об эротике, напечатанных в «Советском экране», неопределенными остались не только *содержание* терминов, но и *аргументы*, подтверждающие конкретный вред от изображения сексуальности на экране. По мнению читателей, советскому человеку необходима защита от «порнографии» только потому, что «это чуждо его природе».

Зигмунд Фрейд в анализе природы табу подчеркивал, что подобная расплывчатость мотивации составляет одну из ключевых черт, которые сближают табу с неврозами:

Резюмируем, в каких пунктах выражается ярче всего сходство обычаев табу с симптомами невроза навязчивости: 1) в немотивированности запретов, 2) в их утверждении благодаря внутреннему принуждению, 3) в их способности к сдвигу и в опасности заразы, исходящей из запрещенного, 4) в том, что они становятся причиной церемониальных действий и заповедей, вытекающих из запретов⁴¹.

Нарушения рационально не мотивированных табу имеют немало структурных сходств с нарушениями правил в ходе акта трансгрессии. Подобно тому, как институт табу не требует оправданий для своего существования, для читателей «Советского экрана» «эротика» (и тому подобные «сексуальные извращения») не требует дополнительных доказательств своей чужеродности и пагубности. Выражение эмоционального опыта — читателям «*противно* читать» статью Дмитриева — подменяет рациональное обоснование. Письма превращаются в своего рода «церемониальные действия», призванные предотвратить нарушение табу.

На чем основана подобная форма защиты в обществе, лишенном религиозных установок и традиций? Фрейд строит свою теорию запретов на идее амбивалентного соотношения между желанием и подавлением. Табу, по его мнению, представляют собой продукт механизмов контроля над собственными желаниями. Табу — это запреты, помогающие скрыть и подавить желания, которые становятся видимыми и ощутимыми в процессе трансгрессии. Аналогией нарушения табу в светских обществах — подобно перестроечному советскому обществу — можно считать проникновение *подавленного* желания в пространство *рационального* сознания — например, в виде эмоциональных дебатов на страницах популярных журналов. В итоге, как видно из текстов Ерофеева, рациональное и дорациональное, политическое и сексуальное оказываются трудноразделимыми. Именно поэтому скандалы сопровождаются эмоциональными и иррациональными реакциями и не могут быть нейтрализованы только при помощи рационального обсуждения⁴². Фрейдовская гипотеза о табу как следствии подавления желания позволяет объяснить механизм таких иррациональных практик. Тот, кто нарушает табу,

возбуждает зависть: почему ему должно быть позволено то, что запрещено другим? Он действительно «*заразителен*», поскольку всякий пример вызывает желание подражать, поэтому необходимо избегать и его самого⁴³.

Сила, стоящая за страхом заразиться «вирусом» трансгрессивного желания, — зависть. Когда объект желания оказывается недопустимым или недоступным, эта же зависть оказывается поводом для резко отрицательной реакции на трансгрессию. В основе «Русской красавицы» — именно эта идея: Ирина Тараканова — жертва зависти, и требование «снять бусы» равносильно требованию отказаться от объекта, заразительно вызывающего желание. Мой анализ «Маленькой Веры» в следующем разделе статьи строится на сходном понимании трансгрессии как преодоленном подавлении, а скандала — как зависти и заразы.

«ТОЛЬКО ЭТОГО МАЛО»:
ТРАНСГРЕССИЯ И СТЫД «МАЛЕНЬКОЙ ВЕРЫ»

Фильм Василия Пичула «Маленькая Вера» многим запомнился как первая советская кинокартина с откровенной сексуальной сценой. Эту сцену принято считать парадигматическим примером вторжения темы сексуального желания на советский киноэкран. Реализация подавленного желания, впрочем, стала лейтмотивом не только этой сцены, но и всего фильма, отличающегося, по мнению журнала «Советский экран», «небывалой для нашего кинематографа остротой конфликта»⁴⁴.

Трансгрессии «Маленькой Веры», как и скандалы Ирины Таракановой в романе Ерофеева, развиваются на двух уровнях: скандальные нарушения имеют место на уровне истории, показанной в фильме; в свою очередь, факт открытой демонстрации фильма в перестроечном Советском Союзе стал актом трансгрессии еще и на уровне общества. Эмоциональная идентификация зрителей с героями фильма вывела скандальных персонажей за рамки экрана, сделав их фактом общественной жизни. В этом разделе я покажу, как *механизмы идентификации* ведут к восприятию трансгрессивных желаний, способных вызвать зависть или резкий эмоциональный отпор. В отличие от художественной литературы, о которой шла речь выше, в сюжетном кино идентификация зрителя с происходящим на экране является одним из основных условий. Именно в этой повышенной роли идентификации, на мой взгляд, состоит одна из ключевых особенностей киноскандалов.

«Маленькая Вера» — фильм, ставший символом перестройки. Картину нередко воспринимали как своеобразную версию «Ромео и Джульетты» конца 1980-х годов⁴⁵. Основным объектом зрительской идентификации в фильме стала главная героиня — Вера, советская Джульетта, олицетворившая молодёжную культуру времен перестройки, культуру, чуждую поколению ее родителей. Конфликт поколений предвещает уже первое появление Веры на экране: в истрепанном домашнем халате и больших солнцезащитных очках, Вера ест вишню на балконе родительской квартиры, скучаяще выбрасывая косточки вниз. Внутри квартиры громко играет песня «Только этого мало» в исполнении Софии Ротару. Родители, раздраженные музыкой, начинают ругать дочь (только что окончившую школу) за ее равнодушное отношение к своему будущему. Поначалу зрителю действительно может показаться, что Вера ведет беззаботную жизнь, полную тусовок и любовных авантюр. Так, познакомившись со студентом Сергеем, Вера тут же прекращает свои отношения с Андреем, «надежным» парнем по соседству, в котором родители Веры уже видели потенциального зятя. Из чувства противоречия Вера и Сергей спонтанно объявляют Вериним родителям о своем намерении жениться. Сергей переезжает из общежития в квартиру к родителям Веры, а Вера информирует их о (придуманной) беременности. После череды семейных ссор пьяный отец Веры ранит Сергея ножом. В итоге Вера оказывается перед моральным выбором: либо скрыть правду о преступлении и тем самым спасти отца от тюрьмы, либо остаться честной по отношению к своему будущему мужу.

«Маленькая Вера» — фильм о следовании желаниям наперекор родительским нормам. Эти желания постоянны, как постоянна и тщетность попыток их удовлетворения. Сцена танцев в первой серии фильма — хороший пример этой динамики. Эпизод открывается крупным планом, изображающим Веру и ее подругу со спины. Взгляд камеры движется снизу вверх, с высоких каб-



«Маленькая Вера» (режиссер Василий Пичул. 1988).
Вера на родительском балконе: «Только этого мало»

луков — к колготкам в сеточку, затем — к короткой черной юбке и, наконец, — к красно-полосатой майке. За исключением домашних сцен, Вера ходит в этой одежде большую часть фильма. Вызывающий «костюм на выход» подчеркивает стремление Веры не скрывать свои желания, вместе с тем словарная ограниченность этого «костюмного» языка указывает и на нехватку: репрезентация желаний вынужденно втискивается в доступные символические формы. Желание является скорее структурной репрезентацией нехватки, чем выполнимым требованием. По словам Жака Лакана: «Желание есть желание желать, желание Другого» («Desire is desire for desire, the Other's desire»)⁴⁶. С этой точки зрения фривольная одежда, акцентирующая тело Веры, выглядит как попытка вызвать желание другого. Однако, как показывает фильм, проблема в том, что выбор *другого* в данном случае малопредсказуем. В сцене танцев, например, Вера не спускает глаз с (еще не знакомого с ней) Сергея. Она говорит о нем со своей подружкой. Но взгляд камеры постепенно возвращает Веру (и зрителя) к чувству реальности: мы видим, что рядом с ней — *другой* другой — Андрей.



«Маленькая Вера» (режиссер Василий Пичул. 1988).
Вера и Андрей: невозможность удовлетворения желания

Эта невозможность удовлетворения желания отражена и в саундтреке фильма. Основной темой песен является неосуществимость желания и постоянство утраты. Песня «Как хорошо» Галины Шевелевой, которую играют на танцах, словно повторяет ситуацию Веры — с ее несостоявшимся выбором между Сергеем и Андреем:

Ну почему в жизни часто
Мы, торопясь и забыв покой,
Где-то вдали ищем счастье.
А до него нам подать рукой?

Ответа на свой вопрос песня Шевелевой не дает. А еще одна песня — «Только этого мало» в исполнении Софии Ротару — переводит тему экзистенциального беспокойства на язык лакановской нехватки. В основе песни — стихи Арсения Тарковского «Вот и лето прошло». При переложении на музыку стихи приобрели интонацию, которая возмутила некоторых слушателей и зрителей. Например, читательница «Литературной газеты» в письме в редакцию отмечала, что переложение стихов созерцательного характера на танцевальную музыку неуместно, поскольку основным в песне стало интенсивное чувство непомерного желания, усиленное настойчивым повторением фразы «только этого мало» в припеве. В качестве доказательства своей точки зрения читательница приводит пример подруги. Впервые услышав полностью стихи Тарковского (знакомые до этого лишь по песне Ротару), подруга была поражена:

Я читаю ей просто, легко, спокойно.
— Этого не может быть! — воскликнула подруга. — Они же совсем о другом.
А в песне как-то только и запоминается, что кому-то всё чего-то мало, мало, мало...
— Чего мало?
— Даже не знаю. Радостей и благ, наверное⁴⁷.

Эта тема неидентифицированного желания желать большего, это осознание, что «всё чего-то мало», проходит через весь фильм, включая и знаменитую сексуальную сцену. Собственно эпизоду предшествует торжественный ужин в доме родителей Веры. Потенциальный конфликт поколений обозначен конфликтующим отношением к одежде и манерам: парадный наряд родителей контрастирует с более чем обыденной одеждой Сергея. В разгар ужина Сергей и Вера уходят в соседнюю комнату. Раздеваясь, Вера просит Сергея не обижать родителей, тут же сообщая ему о своей выдумке с беременностью. Трансгрессия родительских бытовых установок (манеры, одежда, еда) естественно завершается сексом в родительском доме. Желание вторгается в пространство родительского закона как способ борьбы с механизмами подавления, воспринимаясь как угроза — и семьей Веры, и зрителями.

Многочисленные письма в журнал «Советский экран» не оставляют сомнений в том, что поступки Веры основная масса зрителей восприняла как скандал. Я менее всего заинтересован считать эти письма проявлением ханжества или нехватки критического мышления. Напротив, я предлагаю видеть в них свидетельства подлинных проблем, которые беспокоили читателей. Скандал возникает здесь как событие, которое, являясь иррациональным, в то же время требует рационального объяснения. Например, один читатель так отзывался о фильме:



«Маленькая Вера» (режиссер Василий Пичул. 1988).
Вера и Сергей: желание в пространстве родительского закона

Просто безобразие! Одно время критиковали, что за границей показывали безобразные фильмы, развратные, а теперь у нас, в Советском Союзе, начали показывать разврат для молодежи, мало того, что они чуть ли не с пеленок занимаются развратом, так надо еще в фильме показывать. Какое безобразие!!!!⁴⁸

Цитата содержит характерный для трансгрессии тип реакции: сам акт называния («безобразие» и «разврат») воспринимается как самодостаточный аргумент — благодаря перформативной функции, уже знакомой по использованию термина «порноноваторство». Возмущает — судя по цитате — не само существование «разврата», а его демонстрация. Показанный разврат — как и библейский *скандалон* — требует активного сопротивления. Чтобы не заразить других, разврат должен быть спрятан.

Другие читатели описывали эмоциональные и даже физиологические последствия просмотра фильма. Читательница «Советского экрана» писала: «Четвертый день хожу с чувством гадливости и омерзения, как будто проглотила червя. Я не ханжа и не пуританка, но ведь должен быть предел!»⁴⁹ Из-за чувства стыда, по ее словам, она даже вынуждена была скрывать факт посещения кинотеатра от своего мужа и сына. Этот опыт физиологического отвращения и стыда испытывали и другие зрители. Фильм как будто оставлял свой физический отпечаток на их телах. Кинематографическая трансгрессия становилась частью их собственной повседневности. Другая читательница сообщала:

Передайте мое письмо неуважаемому режиссеру-постановщику фильма «Маленькая Вера». Неделю назад посмотрели всей семьей Ваш фильм «Маленькая Вера» и всю неделю не смотрим в глаза друг другу, не покидает чувство мерзости, которую увидели с экрана. Мне 50 лет, но я вышла из кинотеатра в таком состоянии, будто голая я, а не героиня Вашего фильма, для которой нагота — естественное состояние, как у первобытных людей...⁵⁰

Еще одна читательница «Советского экрана» описывала сходный опыт идентификации с трансгрессиями Веры, воспринимая их как угрозу своей сексуальности и своему общему эмоциональному здоровью:

Мне 35 лет, двое детей. В зале чувствовала себя так, будто меня застала в постели с мужчиной соседка, случайно зашедшая за солью. Дома вечером читала, пока не уснул муж, ложилась рядом с великим отвращением. <...> Даже не верится, что когда-то прикосание к руке женщины волновало сердце мужчины⁵¹.

В результате какого процесса зрители скандальных трансгрессий Веры обнажились перед собой, становясь «будто голыми»? Как достигалось это состояние снятия покровов?

На мой взгляд, в основе разоблачительной способности фильма лежат два источника: конкретный сюжет фильма и общая специфика восприятия кино. История Веры во многом строится на странном сочетании: осуждение ее поведения как «безнравственного» происходит на фоне трансгрессивного разоблачения Верой лицемерия ее критиков. Так, брат Виктор неожиданно для себя застает в комнате общежития Веру в постели с Сергеем. В свою очередь, Вера обнаруживает, что визит Виктора в общежитие вызван не менее сомнительными сексуальными мотивами: роль Дон Жуана, которую Виктор играет среди своих студенческих друзей, резко противоречит родительскому представлению о сыне-семьянине как идеальном образце для подражания. И в стандартном обмене репликами между Виктором, стыдящим Сергея («Вы же с ума сходили все. Да вы смотрите на него»), и Верой, вставшей на его защиту («Ты сам на себя посмотри»), можно видеть нечто большее, чем коммуникативный ритуал. Когда трансгрессору нечего терять, он может сказать и правду, опираясь при этом не столько на требования морали, сколько на свой цинизм. Скандал становится (циничным) способом обнажить правду, и если зрители идентифицируются с миром фильма благодаря его необыкновенной правдивости, то разоблачение лицемеров на экране может восприниматься и как разоблачение тех самых общественных практик, активными участниками которых они являются в реальной жизни. Под подозрением оказывается свое собственное социальное поведение.

Второй вид скандального разоблачения относится к идентификации с самим трансгрессором, а не с его «жертвами». В основе этого типа идентификации лежит процесс *медиации желания* между трансгрессором и его наблюдателями. Теория медиации желания (миметического или триангулированного), предложенная Рене Жираром, представляет собой гипотезу о его заразительности. У индивида возникает желание того или иного объекта потому, что этот объект уже является объектом желания другого. Другими словами, желание другого выступает тут в качестве посредника — *медиатора* — между субъектом и объектом. Жирар пишет: «Престиж медиатора передается объекту желания, придавая ему иллюзорную ценность. Триангулированное желание есть желание, преобразующее свой объект»⁵².

Иногда экранный трансгрессор не только опосредует доступ к объектам желания, но и позволяет по-новому воспринять собственный опыт, как это, например, происходит в письме еще одной читательницы «Советского экрана»: «Глупо говорить, что я и есть маленькая Вера, я старше ее почти на семь лет, история моя складывалась совсем не так, но все равно про меня»⁵³. Конкретные детали сюжета не препятствуют идентификации зрительницы и героини фильма. Несмотря на значительные различия, история фильма — «все равно про меня». В отличие от феномена (эскапистской) зрительской идентификации, проанализированной Лаурой Малви⁵⁴, привлекательность Веры как референтного объекта определяется не ее идеализированным образом, но ее неудачами и неудовлетворенностью. Идентификация в данном

случае представляет собой ключевой момент *негативного* опыта самопознания — не на уровне конкретного лицемерия советского общества, а на уровне индивидуального переживания неудач.

Как уже было сказано выше, реакция на трансгрессию является попыткой пересмотреть нарушенный закон. То, что реакция воспроизводит структуру трансгрессии, — понятно на уровне общественных норм. Но какую функцию выполняет это повторение на уровне индивидуального переживания? Если желания Веры представляют собой напоминание о неприятном опыте самих зрителей, то чем объясняются их постоянные попытки пересказать этот опыт в своих письмах? На мой взгляд, структурное повторение функционирует здесь как акт терапевтического замещения. Проблема подавленного желания разрешается не освобождением от подавления, но структурным повторением желания как знака, означаемое которого остается незатронутым. Шошана Фелман, комментируя выводы Лакана, отмечает, что *повторение* важно лишь тогда, когда оно способно породить «различие», т.е. *разрешение* исходной проблемы, избавление от изначального подавления⁵⁵. Однако зрительские повторы скандальных трансгрессий в перефразированном виде — с помощью таких лишенных семантической ясности терминов, как «порноноваторство», «безобразия», «разврат», — указывают на то, что их целью является не освобождение от механизма подавления, но его повторная стабилизация. Знак повтора оказывается формой, оторванной от его смыслового наполнения.

Иными словами, когда трансгрессия, пережитая путем идентификации или медиации, ставит зрителей лицом к лицу с их собственными желаниями, инсценировка отрицательной реакции может стать способом обновления работы механизмов подавления. Из отправной точки нового движения скандал в итоге превращается в метод, с помощью которого можно вернуться в *исходное* положение. В процессе такого скандала изменения переносятся в другую плоскость: защита от трансгрессии *усиливает* подавление желания. Трансгрессия, таким образом, может стать позицией, приемом, сценарием, призванным выполнить консервативную задачу реставрации пошатнувшейся нормы. В следующем разделе на примере фильма «Интердевочка» я покажу, как создается такой — *управляемый* — тип скандала.

«ЛЮБОЙ НОРМАЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК ОСУДИТ, НО ПОЙМЕТ»: ТРАНСГРЕССИЯ И ЖЕЛАНИЕ «ИНТЕРДЕВОЧКИ»

Представляя на экране разнообразные трансгрессии, режиссер «Маленькой Веры» оставил вопрос их моральной оценки открытым, давая возможность зрителям самим сформировать свое собственное отношение (в том числе и в виде отрицательных отзывов читателей «Советского экрана»). На этом фоне особенно показательно то, что трансгрессии «Интердевочки» Петра Тодоровского, четко обозначившего в фильме авторскую оценку, вызвали гораздо меньше отрицательных откликов. Как я попытаюсь показать, подобный результат во многом стал итогом консервативного присвоения механизмов скандала. Скандал в таком случае оказывается под контролем, его цель — не дестабилизирующая трансгрессия, а укрепление существующей нормы.

«Интердевочка» — это не только фильм о соблазне, но и соблазн *сам по себе*. Фильм начинается с обычной, на первый взгляд, сцены рабочего утра в Ленинграде: пароходы проходят через разведенные мосты, уборочные машины чистят улицы. Обыденность прерывается резким аккордом танго. В со-



«Интердевочка» (режиссер Петр Тодоровский. 1989).
Начальные сцены фильма: интердевочки как соблазн



«Интердевочка» (режиссер Петр Тодоровский. 1989).
Начальные сцены фильма: иностранные мужчины как соблазн

провожении музыки на экране появляется группа девушек — в вызывающей одежде, с броским макияжем и ярко покрашенными ногтями. Сидя в баре, они пьют вино, заигрывая с иностранными бизнесменами. Те, в свою очередь, окутывают девушек дымом своих (фаллических) сигарет. Эти кадры эротических метафор перемежаются сценами утреннего Ленинграда. Монтаж эротических аллюзий и городской повседневности производит необходимый смысловой эффект: повторяющиеся кадры воды, извергающейся под напором из уборочных машин, и парохода, рассекающего пространство под мостом, становятся частью общей истории о сексуальной жизни большого города.

Репутация «Интердевочки» как фильма, подрывающего основы советской жизни, во многом определяется именно этими сценами материализации сексуальности. Но по сравнению с «Маленькой Верой», апеллировавшей к тому же самому поколению зрителей годом раньше, провоцирующий эффект «Интердевочки» оказался значительно слабее. Построенный по тем же — скандальным — принципам, фильм Тодоровского стал *антитекстом* по отношению к вызову культуре перестройки, который обозначила «Маленькая Вера».

Трансгрессии «Интердевочки» не менее существенны, чем трансгрессии «Маленькой Веры». Однако, в отличие от фильма Пичула, у Тодоровского трагический финал жизни главной героини оказывается расплатой и наказанием за ее преступления. Как я попытаюсь показать, именно эта заданность оценки «нормализовала» реакцию зрителей «Интердевочки»: киноскандал не только не требовал их активного участия, но и выводил за скобки дискуссионную главную проблему фильма.

В центре «Интердевочки» — феномен валютной проституции, характерный для периода перестройки. Главная героиня, Таня, оказывает сексуальные услуги иностранным бизнесменам. Денежные интересы сочетаются здесь с интересами брачными: валютная проституция для Тани — это способ найти потенциального мужа-иностранца. Способ оказывается удачным: Таня выходит замуж за своего клиента — шведского инженера Эдварда Ларсена — и уезжает на постоянное место жительства на Запад. На первый взгляд, мотивации Тани исключительно меркантильные: советской жизни в маленькой квартире вместе с матерью на сторублевую месячную зарплату она предпочла жизнь в собственном доме с машиной и большим выбором продуктов в магазинах. Швеция оказывается идеальным местом, в котором предложение опережает спрос, в отличие от Советского Союза, где спрос полностью исчерпывался доступным предложением. Любовь в данном случае — дело второстепенное. В разговоре с матерью Таня объясняет свою позицию так:

Мать: Но ты хоть любишь его?

Таня: Ну мама, ну не смей ты меня. Если надо будет, полюблю.

Мать: Танька, доченька, ну это же значит торговать собой.

Таня: Правильно. Правильно, мама. А кто сейчас не торгует собой? Кто не стремится продать свою профессию подороже? Архитекторы вот, ученые, адвокаты.

Мать: Ты-то тут причем?

Таня: А я что, хуже, что ли?

«Любовь» — это профессия, позволяющая заработать необходимый «капитал». Как и в любой профессии, «любовь» — поле конкуренции: интердевочки соперничают за доступ к ограниченному ресурсу — западным мужчинам, приезжающим в Ленинград.

Экономическая конкуренция дополняется миметическим желанием и завистью, «чувством бессилия, искажающим наши действия, направленные на обладание тем, чем уже владеет другой»⁵⁶. Лялька, молодая соседка Тани и ее коллега по дневному месту работы (в больнице), — хороший пример логики миметического желания. В начале фильма Лялька впервые сталкивается во дворе милицейского участка с подругами Тани — проститутками. Вид девушек (в их «рабочей форме») вызывает у Ляльки одновременно и непонимание, и интерес. Камера несколько раз показывает реакцию недоумения и замороженности Ляльки крупным планом, словно прослеживая процесс воображаемой идентификации.

В конце фильма мы видим результат этого процесса: Лялька появляется вновь — уже в одежде интердевочки и в компании итальянского «жениха». Мимикрия оказалась успешной. Как показывают письма читателей «Советского экрана», Лялькина трансформация обладала собственной миметической заразительностью. Комментируя положительные отклики на сообщения о съемках фильма, автор «Советского экрана» отмечала, что публикация об «Интердевочке»



«Интердевочка» (режиссер Петр Тодоровский. 1989).
Завороженность Ляльки: проституция как соблазн

показала, какой нетрадиционной для нашей страны «престижностью» пользуется эта профессия: многие юные читательницы предлагали себя на роль валютной проститутки, уверенно заявляя, что роль у них получится⁵⁷.

Как и в «Маленькой Вере», медиация желания в «Интердевочке» не ограничивается лишь сюжетом. В определенном смысле и сам фильм, как кинематографический проект, пронизан желанием, связанным с фантазиями о жизни на Западе. «Интердевочка» считалась первым перестроечным фильмом, снятым совместно с западной кинокомпанией. По крайней мере, так объявил его «Советский экран» в 1988 году: «Начаты съемки советско-шведской ленты “Фрёкен Танька” на основе нашумевшей повести В. Кунина “Интердевочка”»⁵⁸. В исходном названии фильма есть доля лингвистического экзотизма. Оно напоминает о пьесе «Фрёкен Юлия» Августа Стриндберга 1888 года. Сюжеты «Интердевочки» и «Фрёкен Юлии» действительно схожи тем, что обе истории описывают трансгрессивный побег девушки из родного дома. Юлия, молодая аристократка, вступает в любовную связь со слугой и, как и Таня, решает покинуть дом, следуя своим желаниям и пренебрегая общепринятыми нормами. Но, в отличие от пьесы Стриндберга, в фильме Тодоровского освобождение от давления общественной морали не изображено в виде позитивной цели. Скорее речь идет о обратном процессе. Сам Тодоровский признавал в интервью, что в конечном итоге шведская линия в фильме свелась лишь к схематичной абстракции идеализированного места:

Действие второй серии картины происходит в Швеции, куда попадает Танька, выйдя замуж за фирмача. Так вот и в сценарии, и в повести Кунина жизнь в Швеции изображена достаточно схематично. Без знания шведского характера, традиций, психологии. И за короткое время съемок этого знания, как вы понимаете, особенно не получишь⁵⁹.

В фильме эта же схематичность проявилась как абстрактное изображение фрустрации желания. За исключением Эдварда, все остальные шведские персонажи плоски; их главная функция — выражение отрицательной реакции на Таню.

Фильм вряд ли можно назвать успешным итогом двустороннего сотрудничества. В Швеции он прошел почти незаметно, но в Советском Союзе стал

одной из самых знаменитых картин перестройки. По итогам традиционного ежегодного конкурса «Советского экрана» фильм был признан любимым фильмом зрителей за 1989 год⁶⁰. Реакция критиков была гораздо прохладнее. Чем можно объяснить успех «Интердевочки» у массового зрителя? Я предлагаю видеть причину успеха ленты не в таланте актерского ансамбля или в «пикантности» запретной темы, а в модусе изображения трансгрессивных желаний и расплаты за них. Идеализация проституции как культурный феномен перестройки анализировалась не раз. Притягательность этой деятельности традиционно объяснялась экономическими и социальными причинами⁶¹. «Советский экран» подобную «привлекательность» воспринимал с долей иронии, цитируя отклики читателей: «Судя по ее (Таниному. — Ф.Г.) поведению в постели, не видно, что она может устать и вспотеть, и многие девушки захотят стать такими же интердевочками»⁶².

Однако некоторыми зрителями тема, затронутая в фильме, была воспринята как серьезная угроза советской нравственности. Десять лет спустя после выхода фильма на экраны журнал «Кинопарк» привел мнение московского милиционера, увидевшего в «Интердевочке» моральный водораздел: «Снять этот фильм — все равно что собственноручно вовлечь женщин в проституцию. <...> Все думали, что у нас нет проституток? Есть. И всегда были. Но такого количества, как после фильма, я еще никогда не видел»⁶³.

Письма, опубликованные в «Советском экране», акцентируют еще один эффект фильма: хотя проституция и изображается как привлекательная деятельность, соблазн оказывается недостаточно сильным. Точнее, сам фильм помогает побороть этот соблазн. Одна 15-летняя девушка писала, что всегда мечтала выйти замуж за богатого иностранца и уехать из страны, но, посмотрев фильм, решила остаться. О похожей реакции говорила еще одна читательница:

Неужели мы, дожив до 16 лет, узнавшие только хорошие стороны проституции <...>, должны сами становиться проститутками? Уверена, те, кто посмотрел фильм, не повторят судьбу девушек. Мне очень понравилась Таня, ее жизнь, одежда, но у меня нет тяги к проституции⁶⁴.

Преодоление соблазна трансгрессии в данном случае не требовало от зрителей — свидетелей трансгрессии ни унижения, ни исключения трансгрессора. В рамках управляемого скандала Тодоровского не оказалось места для инверсии ролей, для обмена позициями между зрителем и персонажем. Более того, «укрощению» подвергся и сам акт трансгрессии. Если в «Маленькой Вере» сексуальность становилась актом освобождения от патриархальных норм семьи и общества, то в «Интердевочке» сексуальность *оказывалась* вписанной в эти нормы. Отец Тани, бросивший семью много лет назад, требует денег за свою подпись на документах, необходимых для эмиграции дочери, вынуждая тем самым Таню идти на свой последний (перед отъездом на Запад) «сеанс» проституции. Вынужденная сцена «торговли телом», впрочем, лишена потенциального критического заряда. Таня отказывается брать деньги «просто так» от японского клиента-ухажера, настаивая на сексуальной услуге в обмен, и в фокусе камеры оказывается ритмично шатающаяся мебель, перебиваемая кадрами с отстраненным взглядом Тани. Закадровая джазовая мелодия переводит визуальные ритмы раскачивающейся мебели в звук, окончательно придавая сексуальной сцене характер буффонады.

Проблема проституции, как показывает фильм, не столько в моральном выборе героини, сколько в отрицательных реакциях окружающих на выбор и поступки Тани. Четкость позиции Тодоровского во многом предопределила

и четкость отклика зрителей, избавленных от необходимости искать собственный ответ. Если после просмотра «Маленькой Веры» основной эмоциональной темой читательских писем было отвращение, то письма зрителей «Интердевочки» чаще всего говорили о жалости:

Потрясена фильмом, насколько правдиво он сделан, отличный актерский ансамбль, превосходное музыкальное оформление. Да и люди плакали, выходили из зала притихшие, расстроенные. И, как писал один критик, «люди плакали над судьбой проститутки». Да, плакали, плачут и будут плакать. Потому что судьба эта прежде всего человеческая. <...> По силе эмоционального воздействия, глубокого сопереживания героям я за последнее время ничего лучше не видела⁶⁵.

Этот отклик указывает на важный аспект позиционирования зрителя по отношению к судьбе, изображаемой на экране. Зритель смотрит на происходящее со стороны — воспринимая его не столько как приглашение к соучастию, сколько как объект своего сочувствия:

Как я хотела рыдать, кричать, когда смотрела на этих девочек, на все, что происходило в фильме. Как хочется еще раз увидеть живое, эмоциональное лицо Тани! Любой нормальный человек поймет этих несчастных женщин, осудит, но поймет⁶⁶.

В основе этой зрительской позиции — имплицитная система правил, очевидная всем «нормальным людям». Важно здесь и то, что желание трансгрессии тоже представлено как самоочевидное: «любой нормальный человек поймет».

Иными словами, сюжет фильма содержит в себе *весь* механизм скандала: преодоление механизма подавления (желания) путем трансгрессии, медиация желаний, восстановление действия механизма подавления желаний и, в конечном итоге, реставрация социальных законов и норм. Реакция, призванная восстановить равновесие, нарушенное трансгрессией, происходит *внутри* фильма. Кинолента предоставляет зрителям возможность в течение короткого времени дать выход подавленным желаниям в процессе идентификации с персонажами. И эта же картина приводит зрителей в чувство реальности, вновь локализуя их желания *за пределами* культурной практики — в рамках сознательных или бессознательных индивидуальных фантазий.

Восстановление норм происходит через критику желаний Тани. С одной стороны, конкретные желания оказываются неисполнимы, всегда оставаясь знаком принципиальной нехватки. Наслаждение жизнью в капиталистической Швеции оказывается ограничено денежными средствами мужа Тани. Участие в общественной и профессиональной жизни оказывается недоступным. Личные отношения не складываются: коллеги мужа относятся к Тане с презрением. Даже сидя с ней за одним столом, они называют ее (по-шведски) «русской проституткой», интересуясь ее «профессиональной жизнью» в Советском Союзе. Служивец Эдварда пытается изнасиловать Таню. Реальная проституция в Ленинграде оказывается в фильме менее опасной, чем *воображаемый* статус «русской проститутки» в Швеции. «Запад», казавшийся издавна таким привлекательным, становится источником фрустрации. Материальное богатство и идеалы остаются по-прежнему недостижимыми. В отличие от «Маленькой Веры», эта неудовлетворенность не экзистенциальная, а ситуативная. В ее основе — не фундаментальная нехватка, но конкретный контекст: ситуацию можно исправить, если найти мужа побогаче и соседней поприятнее.

Наказание-расплата, которому Таня подвергается в фильме, типично для логики скандала: расплата является не логическим последствием *трансгрессии*, но итогом *внешней реакции*. Мать Тани подвергается социальной изоляции; оскорбительный статус «матери проститутки» доводит ее до самоубийства. Таня спешит в Ленинград, пытаясь предотвратить неизбежное, но по пути в аэропорт попадает в аварию, вероятнее всего — со смертельным исходом. Этим трагическим событием завершается полный эмоциональный цикл киноскандала, за которым зрители наблюдали в течение 150 минут. Изначальная идентификация с героиней сменилась в итоге стадией зрительского — *скопофилического* — удовольствия, вызванного как эмоциональным катарсисом, связанным с переживанием чувства жалости, так и садистским опытом наблюдения за эмоциональным и физическим страданием главной героини, возмездием, призванным восстановить работу нормативного порядка. С этой точки зрения фильм «Интердевочка» похож на голливудское кино, нацеленное, как пишет Лаура Малви, именно на скопофилическое удовольствие зрителя⁶⁷.



«Интердевочка» (режиссер Петр Тодоровский. 1989).
Наказание интердевочки

Консервативное использование логики скандала, представленного «Интердевочкой», значительно отличается от форм скандала, о которых шла речь выше. «Русская красавица» Ирина Тараканова разоблачала лицемерие (советской) системы: участие представителя истеблишмента в трансгрессии норм заканчивается его смертью. Маленькая Вера разоблачала лицемерие пустого языка советских лозунгов: похотливо вытягиваясь на пляже, она посняла: «Цель у нас одна — коммунизм».

Другими словами, итоговым объектом критики в обоих случаях оказывалась советская система норм. «Интердевочка» последовательно сохранила структурную дихотомию, придав трансгрессии откровенно «западный» характер (пространство работы девушек — гостиница «Интурист»), а наказанию — безошибочно русские черты. Свой финальный путь Таня совершает за рулем машины — в рыданиях, а идущая фоном народная песня «По диким степям Забайкалья» о несчастном бродяге, лишенном и родных, и дома, служит своеобразным моральным выводом. В отличие от фрэкен Юлии Стриндберга, которая в конечном итоге освобождается от давления общества при помощи самоубийства, национальная маркированность смерти Тани представляет

собой не освобождение, а ее новое подчинение социальным законам родины. Перформативная цель скандала оказывается полностью выполненной (исключение субъекта — укрепление правил — восстановление власти).



«Маленькая Вера» (режиссер Василий Пичул. 1988).
Вера: «Цель у нас одна — коммунизм»

«СКАНДАЛИТЬ НЕ СТОИТ»

Скандал — одно из самых заметных явлений в периоды резких изменений культуры. Он является эффективным инструментом привлечения внимания к сложившимся проблемам. Киноскандалы «порноноваторства» времен перестройки, о которых шла речь выше, показывают, как с помощью фильма усиливается *эмоциональная* составляющая скандала. «Маленькая Вера» и «Интердевочка» отразили не только общественные проблемы своей эпохи. Соблазняя и провоцируя, эти фильмы предоставили зрителям зеркальный образ их собственных подавленных желаний. Резкие эмоциональные реакции на трансгрессии — ненависть и презрение к трансгрессору — стали своеобразной защитой от соблазна. В случае «Маленькой Веры» об этих реакциях свидетельствуют письма зрителей в редакцию «Советского экрана», в то время как отрицательная оценка поведения «Интердевочки» изображена уже в самом фильме.

Как я попытался показать, именно из-за такого эмоционального перенапряжения скандал не способен сформировать ситуацию, в которой основные общественные проблемы могли бы быть рационально обсуждены и скорректированы. На основе анализа скандалов, связанных с литературой и фильмами перестройки, я выделил три основные причины, которые ограничивают социальный эффект скандала.

Во-первых, внимание, которое вызывает акт скандальной трансгрессии, нередко обусловлено активизацией подавленных желаний у его зрителей. Скандальный акт служит своего рода посредником — *медиатором желания*, — который связывает вместе эмоциональный поступок трансгрессора и эмоциональный опыт его оппонентов. Проблема такого рода эмоционально-социальной связи состоит в том, что исходный акт трансгрессии часто представляет собой повод для консервативной реставрации устаревших норм и институций вместо их критической ревизии. Резкая эмоциональная реакция

на скандал становится способом обновления механизмов подавления, которые скандал ставил под сомнение.

Рестаурационная природа скандала — и это во-вторых — делает его удобным орудием для консервативных и реакционных групп. Дисциплинарные проработки (метропольцев Московским отделением Союза писателей или Ирины Таракановой ее сотрудниками в «Русской красавице») наглядно показывают: трансгрессия — это продукт *классификации*, результат *оценки* публичной того или иного акта поведения. Структурное зерно скандала — не в поступке, но в *скандальной* реакции на поступок. Незначительное нарушение той или иной нормы гипертрофируется воображением наблюдающей публики, вызывая в итоге реакцию, несоразмерную произошедшему. Пропорциональное соотношение «преступления» и «наказания» в «Интердевочке» — хороший пример этой логики. Консервативное превращение скандала в прием, предпринятое в этом фильме, показывает, как структура скандала *вписывается* в историю, лишаясь при этом какого бы то ни было трансгрессивного потенциала. Такой *контролируемый скандал* гарантирует зрителям опыт эмоционального (скандального) переживания, оставляя в неприкосновенности их систему норм и ценностей. С помощью кинематографических механизмов идентификации трансгрессивное желание инсценируется как соблазн, но опыт идентификации с трансгрессивным субъектом в момент его наказания дает зрителям возможность преодолеть временную дестабилизацию механизма подавления желаний.

В-третьих, как стратегия накопления символического капитала скандал недолговечен. Идентичные, повторяющиеся скандалы — в отличие от идентичных преступлений — лишены своего подрывного эффекта. На уровне индивидуальной психологии перформативные акты символического повторения трансгрессии (как и постоянное употребление термина «порноноваторство») меняют способ восприятия этой трансгрессии: *повторное* использование одной и той же формы трансгрессии не в состоянии дестабилизировать механизмы подавления. Кроме того, трансгрессии, не нацеленные на действительные перемены, начинают восприниматься как неподлинные и поэтому недостойные внимания. Используя формалистское различие между острашением и автоматизацией, Вениамин Каверин хорошо выразил эту опасность чрезмерного использования скандала в романе «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове». Комментируя потенциал трансгрессивной провокации как стратегии позиционирования в литературном быту, один из персонажей романа заявляет об этом: «...Скандалисть не стоит, скандалы автоматизовались»⁶⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Ерофеев В.* Время «МетрОполя» // Литературный альманах «МетрОполь» / Сост. В. Аксенов, А. Битов и др. М.: Подкова, 1999. С. 3.
- 2 *Kracauer S.* Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino // Kacauer S. Das Ornament Der Masse. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. S. 279.
- 3 Например, в своем исследовании «филологического романа» как особого жанра Владимир Новиков указывает на неопределенность «скандала» как термина, отсутствующего «в литературоведческих словарях» (*Новиков В.* Филологический роман: Старый новый жанр на исходе столетия // Новый мир. 1999. № 10. Цит. по: magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/10/novik.html (дата обращения: 22.08.2014)).
- 4 *Вейсман А.* Греческо-русский словарь. 5-е изд. СПб.: Издание автора, 1899. С. 1134.

- 5 Такое употребление слова *σκάνδαλον* можно найти, например, в «Откровении Иоанна»: «Но имею немного против тебя, потому что есть у тебя там держащиеся учения Валаама, который научил Валака ввести в соблазн сынов Израилевых, чтобы они ели идоложертвенное и любодействовали» (Откровение Иоанна Божьего слова 2:14).
- 6 *Poiana P.* The Discursive and Narrative Foundations of Scandal // *Cultural Critique*. 2010. Vol. 76. № 10. P. 31.
- 7 Под термином «транссгрессия» я понимаю нарушения правил, вызывающие скандальные реакции. Леонид Геллер отмечает, что скандальная реакция — *второстепенное* событие, так как, «в принципе, скандал принадлежит категории рецепции как последствие транссгрессии, реакция на нее» (*Геллер Л.* К определению термина «транссгрессия» // Семиотика скандала / Сост. Н. Букс. Париж; М.: Русский институт; Европа, 2008. С. 63). Однако я считаю, что скандальная реакция, имея собственную психологическую структуру, тем не менее есть часть транссгрессии, с которой она генеалогически связана.
- 8 *Букс Н.* Скандал как механизм культуры // Там же. С. 9.
- 9 Предисловие // Литературный альманах «МетрОполь». С. 12.
- 10 Опубликованная в 1999 году статья в «Нашем современнике» подчеркивала именно эти моменты: «“Метрополь” был в нашей стране первой крупной акцией так называемого “постмодернизма”, стремившегося открыть ворота (и, в конечном счете, открывшего) для мутного потока “порнухи” и “чернухи”, заполнивших в последние годы нашу литературу...» (Уроки «Метрополя»: Из архива газеты «Московский литератор» // Наш современник. 1999. № 4. С. 264).
- 11 Дело «МетрОполя»: Стенограмма расширенного заседания секретариата МО СП СССР от 22 января 1979 года / Подгот. текста, публ., вступ. ст. и коммент. М. Заламбани // НЛЮ. 2006. № 82. С. 247.
- 12 Стенограммы обоих заседаний см. соответственно в «НЛЮ» (2006. № 6) и «Нашем современнике» (1999. № 4).
- 13 Дело «МетрОполя». С. 246.
- 14 Уроки «Метрополя». С. 265.
- 15 Там же.
- 16 Дело «МетрОполя». С. 255.
- 17 Там же. С. 263.
- 18 *Ерофеев В.* Указ. соч. С. 6.
- 19 Дело «МетрОполя». С. 250, 256.
- 20 *Ерофеев В.* Указ. соч. С. 5.
- 21 *Fischer-Lichte E.* The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. New York: Routledge, 2008. P. 40.
- 22 *Остин Дж.* Избранное. М.: Идея-Пресс, 1999. С. 18–19.
- 23 Галина Рылкова в анализе романа Ерофеева показала, что это соотношение между жизнью и текстом достигается с помощью ряда параллельных мотивов, содержащих аллюзии на скандал вокруг «МетрОполя». Как и копии альманаха, эротические фотографии Ирины перевозятся на Запад. Шесть американских моделей присылают телеграмму в Советский Союз в защиту Ирины — точно так же, как группа американских авторов открытым письмом оказывала поддержку авторам «МетрОполя», и т.д. (*Rylkova G.* The Apocalypse Revisited: Viktor Erofeev's *Russian Beauty* // Gender and Sexuality in Russian Civilization / Ed. by P.I. Barta. London: Routledge, 2001. P. 325–344).
- 24 Уроки «Метрополя». С. 279.
- 25 Эта стратегия скандала в театре имеет своих предшественников в русской литературе. Когда Анна Каренина после своего общественного падения отправляется

- в оперу, чтобы послушать знаменитую певицу Патти, Вронский начинает видеть в театре особый и опасный тип социального зрелища: «В этом наряде, с известной всем княжной появиться в театре — значило не только признать свое положение погибшей женщины, но и бросить вызов свету, то есть навсегда отречься от него». Как и «русская красавица», в театре Анна переводит всеобщее внимание со сцены — на себя. Мать Вронского, наблюдавшая «выступление» Анны, прокомментарирует это так: «Она производит сенсацию. Из-за нее забывают о Патти» (*Толстой Л.Н. Собрание сочинений*: В 20 т. М.: ГИХЛ, 1963. Т. 8: Анна Каренина. С. 131, 137).
- 26 *Ерофеев В.* Русская красавица. М.: Зебра, 2008. С. 115.
- 27 Скандальные стратегии Ирины Таракановой имеют немало общего со скандальными стратегиями ее творца, Виктора Ерофеева. Среди его провокаций можно выделить, например, статью «Поминки по советской литературе», опубликованную в «Литературной газете» в 1990 году и ставящую крест не только на советской официальной, но и на неофициальной литературе 1960–1970-х годов. Благодаря своему участию в телепрограмме «Последний герой» в 2009 году Ерофеев стал явлением массовой культуры. См. подробнее его статью «Я был в джунглевом лагере России» (*Erofeev V. Ich war in Russlands Dschungelcamp // Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 2009. 22. Januar. Цит. по: www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/viktor-jerofejew-ich-war-in-russlands-dschungelcamp-1752914.html (дата обращения: 22.08.2014)).
- 28 Чем именно занимается Ирина, не вполне ясно. Некоторые комментаторы предполагают, что она проститутка (например: *Porter R. Russia's Alternative Prose*. Oxford: Berg Publishers, 1994. P. 147). В итальянской экранизации романа 2001 года Ирина — часть коллектива манекенщиц. Так или иначе, важно то, что она зарабатывает превращением своего тела в товар.
- 29 *Ерофеев Е.* Русская красавица. С. 127.
- 30 Там же. С. 129.
- 31 Там же. С. 131.
- 32 Там же. С. 132–133.
- 33 *Schahadat Sch. Ohrfeigen und andere Normverletzungen: Über den Skandal in Lebens- und Kunsttexten von Dostoevskij und Belyj // Gedächtnis und Phantasma: Festschrift für Renate Lachmann / Hg. von S.K. Frank, E. Greber et als. München: Sagner, 2001. S. 48.*
- 34 Немало современных политических перформансов опираются на сходные стратегии — например, «Е.сь за наследника Медвежонка» арт-группы «Война» (2008), «Богородица, Путина прогони» группы «Pussy Riot» (2012) или «Фиксация» перформанс-артиста Петра Павленского (2013). Эти три перформанса иллюстрируют мощный социальный потенциал «сексуализированных» политических провокаций. В то же время они показывают, что способность этих акций породить открытый политический диалог ограничена.
- 35 *Дмитриев В.* Поговорим об эротике // Советский экран. 1987. № 23. С. 21.
- 36 *Ртищева Н.* Умрем без секса // Литературная газета. 1989. № 33. С. 8.
- 37 Там же.
- 38 *Дмитриев В.* От шепота до крика // Советский экран. 1988. № 7. С. 21.
- 39 Там же. С. 20–21.
- 40 Подобная содержательная неопределенность — традиционна, но не обязательна: в XX веке законодатели не раз пытались терминологически разграничить эти понятия. Наглядность материала и его нацеленность на физическое возбуждение зрителя были основными критериями. На основе такой классификации эротические или порнографические произведения подвергаются цензуре в тех случаях, когда в них видят потенциальный источник вреда обществу, — например, в виде возможного негативного влияния на психосексуальное развитие молодежи и детей

или в качестве популяризации насильственных соотношений между полами. Пример такой попытки определения порнографии — судебные процессы в связи с творчеством Гюнтера Грасса в Германии в конце 1960-х годов. Тогда суд, вынужденный установить четкое различие между искусством и порнографией, заключил, что «конечная цель настоящей порнографии — репрезентация непристойности как таковой» (*Kunst oder Pornographie? Der Prozess Grass gegen Ziesel: Eine Dokumentation*. München: Lehmanns, 1969. 2. Aufl. S. 29).

- 41 Фрейд З. Тотем и табу / Пер. с нем. М.В. Вульфа. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 55.
- 42 Пример такой логики наказания см. в автобиографическом романе Ерофеева «Хороший Сталин», который начинается с заявления о (метафорической публичной) смерти его отца, последовавшей за скандалом вокруг «МетрОполя»: «В конце концов я убил своего отца» (*Ерофеев В. Хороший Сталин*. М.: Зебра, 2004. С. 7).
- 43 Фрейд З. Указ. соч. С. 61.
- 44 Аркадьев П. Страсти по «Маленькой Вере» // Советский экран. 1988. № 15. С. 3.
- 45 Зоркая Н. Цветок несчастья мы вырастили // Советский экран. 1988. № 21. С. 8.
- 46 Lacan J. On Freud's «Trieb» and the Psychoanalyst's Desire // Lacan J. *Écrits* / Transl. by V. Fink. New York: W.W. Norton & Company, 2006. P. 723.
- 47 Макусова Л. Только этого мало, мало // Литературная газета. 1989. № 14. С. 8.
- 48 Зоркий А. «Я со злостью выкрикиваю!!!»: Обзор зрительских писем по фильму «Маленькая Вера» // Советский экран. 1989. № 2. С. 18.
- 49 Там же. С. 19.
- 50 Там же.
- 51 Там же.
- 52 Girard R. Deceit, Desire, and the Novel / Transl. by Y. Treccero. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976. P. 17.
- 53 Зоркий А. Указ. изд. С. 19.
- 54 Малви Л. Визуальное кино и нарративный кинематограф / Пер. с англ. А. Усмановой // Антология гендерной теории / Сост. Е. Гапова и А. Усманова. Минск: Пропилей, 2000. С. 280–296.
- 55 Felman Sh. Jacques Lacan and the Adventure of Insight: Psychoanalysis in Contemporary Culture. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987. P. 44.
- 56 Girard R. Op. cit. P. 12.
- 57 Богопольская Е. Интердевочка: Съёмки закончены // Советский экран. 1989. № 3. С. 20.
- 58 Ищем интердевочку // Советский экран. 1988. № 13. С. 15.
- 59 Богопольская Е. Указ. соч. С. 21.
- 60 Ерохин А. Традиционный ежегодный конкурс: К итогам анкеты // Советский экран. 1990. № 8. С. 2–5.
- 61 В одном интервью Тодоровский допускал, что для некоторых молодых интердевочек проституция являлась «формой протеста против лжи, демагогии, несправедливости, которые они видят вокруг» (Ищем интердевочку // Советский экран. 1988. № 13. С. 15). Однако в фильме эта мотивация отходит на второй план.
- 62 Ртищева Н. «Таня, я тебя люблю» // Советский экран. 1990. № 5. С. 5.
- 63 Белова В. Как «Интердевочку» обвиняли в проституции // Кинопарк. 1990. № 5. С. 44.
- 64 Ртищева Н. Указ. соч. С. 4.
- 65 Там же.

66 Там же.

67 Получение такого рода удовольствия базируется — как и в скандале — на механизме идентификации зрителя с личностью на экране и на механизме дистанцирования по отношению к ней. Малви различает два аспекта восприятия голливудского кино. Оба берут начало в зрительской проекции желаний на экранные «субъекты»: «Первый аспект проблемы, скопофилический, связан с тем видом удовольствия, которое достигается в использовании другого субъекта как объекта сексуального возбуждения посредством взгляда. Второй, формируемый через нарциссизм и установление Я, исходит из идентификации с видимым образом» (Малви Л. Указ. соч. С. 287).

68 *Каверин В.* Собрание сочинений: В 8 т. М.: Художественная литература, 1980. Т. 1: Рассказы и повести; Скандалист, или Вечера на Васильевском острове. С. 485.

Н а т а л ь я К л и м о в а

ПРЕОДОЛЕВАЯ НЕВЫРАЗИМОЕ: АУТИЗМ И ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО*

Всякое истинное чувство в действительности непередаваемо. Выразить его — значит его предать. Но перевести его — значит его скрыть. Истинное выражение скрывает то, что оно делает видимым.

А. Арто. Театр и его двойник

Это кино рассеивает, расставляет и собирает в фокус взгляд между документальным фактом — жизнью врасплох, постановочным фото и сосредоточенным киноглазом режиссера.

З. Абдуллаева. Реальное кино

В одном интервью оператор фильма «Антон тут рядом» Алишер Хамидходжаев называет эту картину «перевертышем документального кино», «документальным кино-наоборот»¹. Таким образом кинооператор объясняет разницу между «классическим» неигровым фильмом, сохраняющим дистанцию между автором картины и ее героем, и своей лентой, в которой и он сам, и режиссер фильма Любовь Аркус непосредственно участвуют в показанных на экране событиях. На семнадцатой минуте фильма, когда Аркус случайно заходит в кадр, пытаясь помочь Антону, который стонет и мечется на мостке между берегом и ракетой, слышен голос Хамидходжаева: «Люба, из кадра!» То, что этот эпизод вошел в конечный смонтированный фильм, говорит об определенном этическом выборе, сделанном съемочной группой и режиссером.

«Документальное кино» — один из терминов, обладающих свойством одновременно описывать и скрывать истинные свойства описываемого объекта. С одной стороны, этот термин апеллирует к привычной дихотомии — игровое / неигровое кино; с другой стороны, ставит под сомнение саму возможность такого принципиального деления и указывает на неустойчивость статуса документа в кино. Само слово «документ» полисеманлично в своем корне, восходящем к латинскому *docere*: не только «свидетельствовать», но и «учить, наставлять». Таким образом, документальность кино, или документальность в кино, — это явление пограничное, заключающее в себе отсылку к аутентичности и факту, но вместе с тем ставящее под вопрос сам процесс восприятия реальности как таковой и реальности, трансформированной в процессе создания фильма.

Тем более закономерной представляется полемика вокруг статуса и роли документального кино, сопровождающая кинематограф практически с мо-

* Я благодарна Сергею Ушакину за предложение участвовать в настоящей подборке и Любови Аркус за разрешение использовать визуальные материалы фильма «Антон тут рядом» (2012). Я также благодарна Ольге Хэйсти и Филипу Гляйснеру за комментарии и критику, а также Леониду Ушакову за помощь в подготовке этой статьи.

мента его рождения. История отечественной теории и практики кино богата примерами подобных дискуссий. В двадцатые годы прошлого века Дзига Вертов и Виктор Шкловский открыто полемизировали по поводу того, каким же должен быть этот молодой (на тот момент) вид искусства. По мысли Вертова, решительно отвергавшего «художественные суррогаты» старого кинематографа, новое кино — киноправда — должно показывать «жизнь врасплох», «жизнь как она есть»². Сама возможность такого «объективного» кино, лишь запечатлевающего реальность, казалась сомнительной Шкловскому. От ракурса, выбранного оператором, до финальной склейки кадров на монтажном столе — точка зрения автора фильма везде формирует свою, измененную реальность. Воздействие фильма на зрителя возможно лишь при условии, «когда у кинооператора есть свой особый подход», писал Шкловский³. Примерно в это же время Сергей Эйзенштейн, в свою очередь, подверг острой критике кинематографические методы Вертова, указывая на особую роль сознательных решений кинорежиссера в процессе создания киноленты, в отличие от заявленного Вертовым бесстрастного отражения реальности на экране⁴.

Эхом полемики кинематографистов начала XX столетия отозвалась дискуссия о роли документального кино между режиссерами Сергеем Лозницей и Виталием Манским в начале этого века. В статье с характерным заглавием «Конец “документального” кино» Лозница утверждает, что бессмысленно разводить понятия «наблюдаемое» / «наблюдатель» в кино, имеющем дело с неигровой, непостановочной действительностью. «Все, что мы видим в снятом виде, не есть объективность»⁵, — пишет режиссер. Документальный фильм, таким образом, не является свидетельством о чем-либо или фиксацией объективной реальности, а представляет собой конструкцию кинематографических приемов, работающих с определенными ожиданиями зрителя, готового воспринимать проекцию на экране как отражение действительности. С другой стороны, Манский в своем «манифесте» реального кино, опубликованном в том же, 2005 году, что и статья Лозницы, практически воспроизвел основные положения вертовского манифеста, призывая, например, к отказу от сценариев в пользу внесюжетного документального кино, к отказу от реконструкций событий в пользу фиксации действий, происходящих непосредственно перед камерой, и т.д.⁶

Приведенные выше обсуждения, касающиеся статуса документального кино, интересны не только тем, что свидетельствуют об актуальности вопроса о трансформации реальности в процессе кинематографической репрезентации или ее (реальности) фиксации. В первую очередь, мне хотелось бы показать, каким образом фильм Любви Аркус «Антон тут рядом» использует двойственную природу кинематографического документирования и представляет собой попытку не только создания кино как артефакта, но и использования кино для активного изменения реальности. В частности, меня интересует выработка визуального языка, способствующего обозначению зон дисфункциональности вербальной коммуникации и открывающего потенциальные возможности переосмысления способов контактирования между людьми с аутизмом и людьми с типичным эмоциональным и психологическим строем.

«АНТОН ТУТ РЯДОМ»

Фильм Аркус открывается кадрами, на которых крупным планом мы видим лицо Антона и слышим его хриплый голос — не слова, только звук, короткий,

повторяющийся сдавленный крик. Антон не стоит на месте, камера улавливает его движение и звук, который издают ботинки, прошакивая по асфальту. Антон — постоянный источник звуков: не всегда четко различимых слов, но сильных стонов, сдавленных криков; и постоянного движения.



Первые кадры фильма: крупный план, лицо Антона Харитонова

Антон, как мы вскоре узнаем, умеет выражать свои мысли и чувства словами, но говорить и писать он может очень ограниченно. С подобной ограниченностью вербального выражения и коммуникативной дисфункциональностью связано представление об аутистах как людях с ограниченным эмоциональным спектром. Одна из задач, которую, на мой взгляд, ставит перед собой фильм «Антон тут рядом», заключается в преодолении такого стереотипа. И решается эта задача непосредственно за счет создания визуального ряда, в котором, как в направленном на объект сфокусированном луче света, проясняются неясные, невербальные, едва уловимые за рамками кадра средства выражения эмоций и чувств человека, неспособного словесно их выразить. Документальный фильм становится своеобразным визуальным ресурсом, предоставляющим коды для расшифровки эмоций, которые зрителю с типичным психологическим и эмоциональным строем кажутся невидимыми. Кино обладает способностью замедлить и приблизить, отбросив все лишнее, и дать возможность встать вплотную к грани, отделяющей «нас», условно, от людей с аутизмом. Способность «узнать себя в другом», о которой говорит режиссер фильма за кадром, — это скорее способность увидеть себя в другом.

При этом «Антон тут рядом», в отличие от популярных художественных картин, ключевыми персонажами которых являются аутисты⁷, старается избежать явной зрелищности, связанной с изображением «другого» в кино. Аутизм к настоящему времени приобрел в подобном массовом кинематографе своеобразный ореол экстраординарности и воспринимается как некое экзотическое отклонение, притягательное сопутствующими ему сверхъестественными способностями. Как пишет об этой проблеме Энтони Бейкер, профессор Теннессийского технологического университета и отец ребенка с диагнозом «аутист»: «Превращая аутизм на экране в зрелище и заостряя внимание на неординарных интеллектуальных или сверхъестественных способностях как неотъемлемых свойствах этого заболевания, подобные фильмы искажают представление массовой публики об аутизме»⁸. Герой-аутист существует в таких лентах и, можно сказать, вызывает интерес только благодаря своим неординарным способностям. Сделав такого героя «обычным» человеком с аутизмом,

лишив его сверходаренности подобного рода, эти фильмы словно лишают его права на существование. Более того, с подобным изображением аутизма в кино связана проблема невозможности идентификации зрителя с таким героем. Мало того, что герои-аутисты в полной мере демонстрируют свойственную им коммуникационную и тактильную изолированность, что уже само по себе отделяет «их» от «нас»; они оказываются вытесненными еще далее за пределы возможного эмоционального контакта со зрителем благодаря своим уникальным способностям. Часто в массовом сознании аутизм ассоциируется со сверхвыдающимися математическими способностями; точность и скорость вычислений, на которые способны такие особо одаренные аутисты, позволяет сравнивать их с машинами, компьютерами. Как указывает в своем исследовании Майя Холмер Надесан, профессор Университета штата Аризона, обратная сторона такого искаженного представления об аутизме связана с тем, что «аутическое сознание становится объектом концентрированного культурного интереса и страха перед саморегулирующимися, кибернетическими механизмами, не способными на человеческие эмоции и социализацию»⁹. Подобные фильмы, и в первую очередь «Человек дождя», безусловно, играют важную роль в том, чтобы вообще фигура аутиста была знакома массовой публике, которая не сталкивается с аутистами в повседневной жизни. Однако вместо того, чтобы сократить дистанцию между «я» и «другим», сделав определенный сюжетный и эстетический выбор, они еще более отдают «их» от «нас», не представляя возможности зрителю соотносить себя с героем-аутистом на экране.

Фильм Аркус, напротив, не ставит перед собой задачу показать главного героя как существующего за пределами знакомого и понятного нам мира. Мир, в котором живет Антон, конечно, отличается от привычной зрителю реальности, но насколько непреодолима граница, отделяющая его от «нас», — это вопрос, на который пытается найти ответ «Антон тут рядом». Зрелищность уступает плавности и протяженности длинного кадра и крупного плана, потусторонность «Другого» оказывается оборотной стороной собственного «я» режиссера, которая отказывается занимать позицию наблюдателя и становится объектом кинокамеры наравне с Антоном.

В беседе с киноведом Зарой Абдуллаевой Манский отвечает на вопрос о позиции режиссера документального кино как свидетеля / участника событий: «...существует документальное кино “Микрокосмос”, где авторы безусловно являются свидетелями жизни животного мира. А существует документальный фильм <...> Ульриха Зайдля “Животная любовь”, где автор является безусловным участником. Это тоже свидетельство, но режиссер еще и участник»¹⁰. Аркус является участником событий в полной мере, не делая вид, что снимает документальное кино с безопасной дистанции наблюдателя. Такая позиция выглядела бы, пожалуй, искусственно в тех обстоятельствах, в которых складывалась жизнь Антона в течение четырехлетнего съемочного периода. Фильм об Антоне — это, на мой взгляд, в первую очередь, фильм об Антоне + n: об Антоне и его матери, об Антоне и его отце, об Антоне и Любви Аркус, об Антоне и волонтере Давиде и т.д. «Антон тут рядом» может существовать только в ситуации, когда герой-аутист находится рядом с кем-то и фильм строится на взаимоотношении Антона с окружающими его людьми, каким бы парадоксальным это ни казалось, учитывая коммуникационную ограниченность людей с аутизмом. Тем не менее, выстраивая именно такую структуру, в которой герой открывается нам через взаимоотношения с другими, режиссер переворачивает стереотипное представление о «других», ведь «другими» оказываемся мы — зрители, участники событий, люди «без отклонений».

ЗВУК

В начале фильма Антон практически не говорит, он издает нечленораздельные звуки, напоминающие хриплый крик. Вероятно, представляя сложность дешифровки редких связных фраз, которые Антон произносит, режиссер дает титры, читая которые мы можем разобрать его слова. В первой части фильма Антон, кажется, не в состоянии контролировать крики, которые вырываются из его тела, как и его метания и постоянное нервное движение. Язык, а особенно письменная речь, по мысли Мартина Хайдеггера, описывает «то, что по своей сути неопишимо. Ибо это могло бы быть осмыслено только в мышлении, которое есть род зова и которое поэтому иногда должно становиться криком»¹¹. Бесвязная речь и хриплый крик Антона выражают то, что искажается, обезображивается и теряет смысл при обращении в слова, речь, письмо. Язык, как «мы» его привыкли использовать, в данном случае теряет свои экспрессивные преимущества, а на первый план выходит визуальное (цвет, фактура, яркость), тактильное (прикосновение, осязание). Момент, по словам Аркус, «когда все изменилось», связан не столько с возвращением Антона к письму — казалось бы, уже утраченной им способности выражать себя через язык, — сколько с прикосновением к другому человеку. На восьмой минуте фильма Антон впервые решается на бессловесный тактильный контакт — он обнимает Аркус, а затем впервые пробует писать что-то на песке.



Антон Харитонов пишет на песке буквы
(кадры, снятые в лагере на Онеге)

Способ выражения эмоции, к которому прибегает Антон, универсален и понятен без вербального выражения. Обратившись в слова, эмоция утрачивает свою силу и яркость, превращаясь из ощущения в описание, из непосредственного в абстрактное. Как заметил Михаил Ямпольский, «аутизм описывается как мозговое нарушение связей между конкретными чувственными элементами и абстракцией. Это неспособность перейти от того, что воспринимаешь, к абстрактному понятию»¹². Возможно, невербальный способ общения, которым в силу своего состояния пользуется Антон, позволяет выразить с наименьшими смысловыми и эмоциональными потерями его чувства и мироощущение. «Мы», в свою очередь, привыкшие к выражению через словесный образ, через абстракцию, не в состоянии понять и декодировать адресованную нам эмоцию, а следовательно, «мы» воспринимаем людей с аутизмом как людей, не имеющих широкого спектра эмоций. Фильм Аркус

показывает, насколько в действительности подобное понимание ошибочно и каковы последствия такого негативного восприятия коммуникативных особенностей аутистов.

Эпизоды, в которых Антон наиболее полно открывается через контакт с другими, с мамой, с Давидом (волонтером в лагере-поселении для людей с отклонениями в развитии), — это в первую очередь сцены невербального общения. Хамидходжаев, позволяя камере уловить визуальный контакт, постепенно усиливающееся ощущение спокойствия в присутствии другого, органичность прикосновения, составляет образный ряд, свидетельствующий о полноценности подобного бессловесного общения. Фильм сталкивает потоки речи с визуальным рядом, в котором не существует непосредственной связи между видимым и слышимым, создавая ощущение бессмыслицы и дискомфорта, несмотря на то что речь людей вполне членораздельна. Такова, например, сцена на Онежском вокзале, где слышны голоса людей, при этом камера не выпускает из поля своего зрения Антона, а голоса эти сливаются в некий звуковой раздражающий фон. Вероятно, существует определенный способ мышления, свойственный людям с аутизмом, который находит свое выражение в бессловесном, свидетельствуя при этом о чем-то невыразимом, ускользающем от привычной логики, не поддающемся описанию в режиме абстракции.

Звук, похожий на крик, составляет, по мнению Арнольда Вайнштейна, «самую примитивную форму языка»¹³. Как утверждает автор, крик — это высказывание на уровне, общем для всех живых существ, «не поддающееся грамматике, синтаксису или контролю. Кричат новорожденные, кричат дети»¹⁴. Автор указывает на форму сознания, существующую на доязыковом уровне, тем не менее способную вступать в контакт с окружающим миром, реагировать на него и транслировать реакцию, не прибегая к речи. Такая форма сознания, скорее всего, ассоциируется с недостаточно зрелым мышлением. Неслучайно Вайнштейн ссылается на детский крик как пример такого универсального «языка». Тем не менее, возможно, людям с аутизмом действительно свойственна подобная детская форма восприятия и самовыражения, но это отнюдь не означает — ограниченная. Аркус говорит про Антона ближе к концу фильма: «Чем больше проступал в нем мощный дух, приземлившийся в оболочке вечного ребенка, чем больше он открывался миру, тем больше мир отвергал его». И по форме выражения, и по форме восприятия, и по способу контактирования с окружающим миром, как показывает фильм, Антон существует как ребенок, с непосредственными реакциями и обостренной потребностью, как говорит один из героев фильма, «быть любимым».

ВЗГЛЯД

Фильм настаивает на очень внимательном всматривании в детали и концентрированном восприятии того, каким образом герой-аутист проявляет свои эмоциональные реакции. Важно это еще и потому, что на протяжении фильма Аркус показывает развитие Антона от практически бессловесного, крайне эмоционально и тактильно изолированного подростка до более открытого, реагирующего, более свободно разговаривающего человека. Сопоставив кадры из начала картины, запечатлевшие Антона в его более тяжелом состоянии (важно отметить здесь, что самое тяжелое состояние, в котором мы видим Антона, — это, пожалуй, его кратковременное пребывание в спец-

лечебнице, о чем речь ниже), с кадрами ближе к финалу, зритель в полной мере осознает разницу в выражении его лица и способе его общения. Не давая возможности зрителю упустить из вида детали, которые свидетельствуют о внутренних изменениях, фильм строится на крупных планах и длинных кадрах, приближая глаза Антона, возвращающего нам взгляд, замедляя протяженность зрительного контакта с человеком, от которого мы в другом случае взгляд бы отвели.



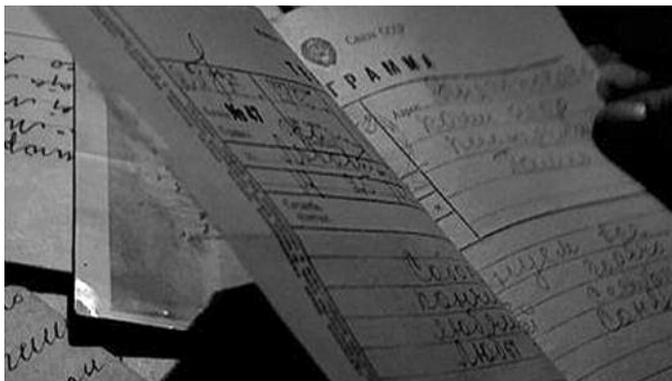
Крупный план, глаза Антона Харитонова
(кадры, снятые в автомобиле на пути из лагеря на Онеге)

Таким образом, фильм противоречит практике изображения аутистов в кино как людей, не способных на развитие. В подобных фильмах, как пишет Бейкер, «зритель не видит никаких признаков того, что эти герои когда-либо были другими или что они каким-либо образом изменятся. Такое упрощенное представление об аутизме внушает зрителю идею о том, что люди с аутизмом не растут, не учатся, не меняются с течением времени, не развиваются»¹⁵. Динамика изменений, происходящих с Антоном и зафиксированных кинокамерой, в данном случае свидетельствует об обратном. Траектория движения от более замкнутого существования с минимальным диапазоном выражения эмоциональных состояний к более открытому способу взаимодействия с миром и окружающими людьми и с более ярко выраженным эмоциональным спектром оказывается запечатлена камерой. Фильм определенным образом настраивает и способ зрительского восприятия: в отношении между людьми с аутизмом и людьми с типичным психологически-эмоциональным строем, подчеркивает Стюарт Мюррей, важную роль играет взгляд. Как пишет автор, «быть аутистом очень часто означает быть объектом многочисленных и столь отличающихся друг от друга пристальных взглядов»¹⁶. Особую роль играет вид визуального контакта между аутистами и неаутистами, который Мюррей называет «свидетельствованием»¹⁷. «Я вижу тебя», — говорит взгляд человека, который не выискивает в аутисте видимых симптомов отклонения, не наблюдает за ним, как в больничной палате, не рассматривает его как некое зрелище; такой свидетельствующий взгляд служит основой продуктивных отношений между людьми с аутизмом и людьми без отклонений, как утверждает Мюррей. На мой взгляд, именно такого способа зрительского восприятия добивается фильм Аркус. Безусловно, между зрителем и героем-аутистом существует экран, и взгляд, который Антон возвращает зрителю, на самом деле он возвращает кинокамере; тем не менее картина служит

определенным самоучителем по способу визуального сосуществования и общения с людьми с аутизмом. «Стремление понять аутизм через взгляд, направленный на него, занимает центральное положение во многих наиболее современных нарративах, имеющих дело с этим состоянием»¹⁸.

РЕЧЬ / ЯЗЫК

Важно отметить, однако, роль языка, и особенно письма, в фильме Аркус. Объясняя причину своего решения полностью сопроводить фильм закадровым текстом, Аркус заметила, что «уже не одно поколение кинематографистов глубоко травмировано девальвацией любых впрямую явленных смыслов, либо пафоса. Был момент, когда недоговоренность, дедраматизация были важной и необходимой вехой в развитии киноязыка»¹⁹. Тем не менее в данном случае было крайне важно, чтобы история была рассказана не только визуальными средствами, но и при помощи повествования, закадрового текста, титров и т.д. Перед фильмом стояла не только эстетическая, но и этическая и социальная задача обратить внимание зрителя на проблему и способы возможного ее решения. Визуальный ряд и закадровый текст здесь работают на взаимное усиление эффекта. Текст далеко не всегда выполняет функцию пояснения или комментариев, скорее он важен для создания дополнительных смыслов, в том числе работающих на сокращение дистанции между «я» и «другим». Важное значение имеет история семьи Любови Аркус: арест ее бабушки в 1937 году, когда ее отцу было три года, его ранняя смерть в возрасте 29 лет, когда сама Любовь была ребенком.



В кадре — архивные материалы Любови Аркус: семейная переписка, фотографии

История рассказывается поверх кадров, на которых мы видим в основном письма и несколько фотографий; камера крупным планом показывает ворох исписанных бумаг. Смысловой и визуальной рифмой к этому эпизоду может быть подборка кадров, показывающая стены в квартире Антона, исписанные словами и буквами, листы, покрытые его неразборчивым почерком. История Аркус — это история о ребенке, оказавшемся один на один с миром, о страхе перед другими, о невозможности выразить себя иначе, чем через крик, о потребности в любви. Рифмуя визуальный ряд с письмами отца с кадрами, в которых Антон пишет на песке, показывается пол его комнаты, покрытый бук-

вами, запечатлена отчаянная попытка Антона писать что-то в спецлечебнице без каких-либо письменных принадлежностей, просто пальцем по белой стене, — фильм связывает эти два повествования в одну историю.

Фильм Аркус является также своеобразным комментарием к языковому (помимо прочего) бессилию современной российской медицины, имеющей дело с аутизмом. Врач психоневрологического интерната в ответ на то, что у Антона аутизм, говорит: «Сейчас такого диагноза в нашей стране нет». Это при том, что термин известен западной медицине — даже если брать за точку отсчета самую позднюю дату, когда аутизм начал широко использоваться как самостоятельный диагноз, — с 1981 года²⁰. Состояние, в котором медицина отказывается признать или не в состоянии поставить диагноз, используемый в течение по крайней мере двадцати лет в Европе и США, похоже на афазию. Как описывает этот лингвистический феномен, указывая на работы Кассирера и Якобсона, Сергей Ушакин: «Суть афазии — в недостаточности средств выражения, то есть в том, что индивид не может выразить себя адекватно, не может найти подходящую символическую форму, в которой означающее и означаемое гармонично соответствовали бы друг другу»²¹. Язык консервативной медицины оказывается не в состоянии найти адекватный эквивалент феномену, с которым имеет дело. Сталкиваясь с отклонением, которое невозможно описать в рамках принятого словаря, медицина «пробуксовывает», пытаясь выразить себя, но при этом не находит лингвистических соответствий. У такого патологического состояния обнаруживаются последствия, которые обнажает фильм Аркус. Кадры, снятые в психиатрической больнице, куда попадает Антон, визуально рифмуются с кадрами из самого начала фильма, снятыми в психоневрологическом интернате. Пожалуй, эти сцены вернее всего можно описать словами Вернера Херцога о другом документальном фильме: «Никогда в кино я так прямоком не попадал в ад»²².

Таким образом, в фильме Аркус существуют две разнонаправленные динамики, связанные с языком и речью. С одной стороны, подчеркивается важность языка — в частности, значение речевого развития у Антона показано как напрямую связанное с его постепенным эмоциональным раскрытием. Также указывается важность повествования для усиления и умножения смыслов визуального ряда фильма. С другой стороны, фильм обращает внимание на колоссальную роль невербального общения при коммуникации с аутистами; лента выстраивается таким образом, что видимое на экране передает нечто, не выразимое языковыми средствами. Звуки, тени, фактура песка и воды, поверхность бумаги, тепло прикосновения, визуальный контакт передают чувства и ощущения, не искажая их при описании через язык.

ЖЕСТ

Кино, по словам исследователя визуального искусства Джулианы Бруно, изначально связано с движением, а движение изначально связано с эмоцией²³: «Значение эмоции, таким образом, исторически связано с “движением вовне, перемещением, изменением положения с одного места на другое”. Уже здесь, в самой эмоции заложено основание движущегося визуального образа с его психогеографическим видом транспортировки»²⁴. Под «психогеографическим» видом транспортировки, коим является кинематограф, Бруно подразумевает способность кино переносить зрителя с помощью движущегося образа визуально из одного пространства (зрительного зала, дома) в другое

(видимое на экране место действия фильма), а также способность кино передавать визуальными средствами эмоциональные состояния, способность подвинуть зрителя к сочувствию, сопереживанию, внушить определенную эмоцию. Фильм Аркус заполнен движением: не только постоянным перемещением Антона, его непрерывными попытками убежать, уйти, невозможностью усидеть на месте, но и движением съемочной группы из лагеря на Онеге в Петербург, в деревню «Светлана» в Старой Ладоге, в психоневрологический интернат в Пушкине, обратно в Петербург, в Малую Вишеру. При этом фильм выдерживает очень плавный ритм, выравнивая импульсивность движений Антона длинными крупными планами, сглаживая постоянные географические перемещения камеры панорамными широкими кадрами. На мой взгляд, Аркус намеренно сдерживает рваный ритм, в который с легкостью истерического состояния можно было бы погрузить зрителя, принимая во внимание амплитуду эмоционального колебания — от беспомощности и отчаяния к ярости, от страха к сопереживанию и т.д. Для этого фильма гораздо важнее оказывается дать возможность зрителю увидеть в «другом» себя, чем вызвать шквал эмоций с последующим онемением чувств. Именно поэтому фильм так плавно «перемещает» зрителя из одного эмоционального состояния в другое, сопоставляя внутреннее состояние, вызываемое визуальным рядом, с выражением эмоций героем-аутистом. Зритель узнает собственные эмоции в чужих, таким образом пересекая границу, отделяющую «нас» от «них». Безусловно, у зрителя не возникает ощущения тождественности, но такой задачи «Антон тут рядом», по-моему, и не ставит. Возникает ощущение узнавания, понимания универсальности чувств, которыми наполнен мир аутиста. Как следствие такого узнавания, в какой-то мере ставится под вопрос справедливость отчуждения людей с аутизмом от людей с типичным психологическим и эмоциональным строем.

При затрудненном вербальном общении минимальной коммуникативной единицей становится не слово, а жест, т.е. определенное движение тела человека, изменение его положения в пространстве, являющееся при этом своеобразным знаком. Как и слово, жест потенциально диалогичен, и реализация его потенциальной семантики зависит от контекста и адресата. В «Заметках о жесте» Джорджо Агамбен размышляет о семиотической незавершенности жеста и о жесте как возможности возникновения смысла. Рассматривая вопрос о цели и средствах, Агамбен утверждает, что жест разрушает бинарность этой оппозиции, являясь «средством, которое, как *таковое*, не принадлежит сфере медиации и при этом само не становится целью»²⁵. Жест как бы обращает внимание на человеческое тело как медиум, на человека как носителя значения. Жест не является средством для достижения цели и не является целью чего бы то ни было, а существует лишь как действие, движение в процессе собственного свершения. «В этом смысле, — пишет Агамбен, — жест несет коммуникативный потенциал»²⁶, хотя сам по себе не имеет никакого значения. Что особенно важно, Агамбен отмечает связь между жестом и ограниченностью экспрессивных и семиотических возможностей языка. Когда вдруг изменяет память или никак не находятся нужные слова, жестикуляция заменяет собой высказывание, одновременно указывая на собой в производстве речи и заполняя собой информационный пробел.

Постоянно находясь в ситуации, когда вербальная коммуникация затруднена, невозможна или недостаточна, Антон использует жестикуляцию. Если крик способен привлечь внимание к источнику звука, то резкое или повторяющееся движение также не столько передает информацию, сколько обра-

щает внимание на саму практику. Так, неоднократно в фильме Антон заворачивается в одеяло, в любое доступное ему покрытие, полностью закрывая свое тело от макушки до кончиков пальцев, превращаясь в кокон. Амплитуда его резких движений, собирающих ткань и заправляющих ее под тело, постепенно угасает до тех пор, пока Антон не оказывается полностью закрыт. Только тогда наступает бездействие, тело спокойно лежит на поверхности (кровати, больничной койки), расслабленно, недвижимо.



Антон Харитонов в больничной палате

Не случайно Аркус монтирует сцены этого заворачивания в кокон в самом начале фильма, еще когда идут титры, — в семиотически сильную позицию. Досмотрев фильм до конца и возвращаясь к этим первым минутам, зритель знает, что этот жест — повторяющаяся практика. Антон воспроизводит его и дома, и в больнице, и в лагере-поселении «Светлана». Придерживаясь предлагаемой Агамбеном теории жестикуляции, важно не столько предложить возможные интерпретации жеста (отгораживание от окружающего мира; создание среды, в которой сведены к минимуму внешние раздражители; исключение возможности вербальной коммуникации и т.д.), сколько сосредоточить внимание на самом действии. Именно на этом делает акцент монтаж и положение этого визуального ряда в фильме: еще вне контекста, вне линейного развертывания повествования эти кадры фокусируют внимание именно на самом жесте как полноценном объекте, а не средстве достижения какой-либо цели.

Как пишет в статье о жесте Юлия Кристева: «В такой структуре устная речь не единственная коммуникативная система, а лишь один из инфракоммуникативных уровней»²⁷. Благодаря тому что жест, звук и взгляд занимают в фильме «Антон тут рядом» столь же важное положение, что и устная речь (в частности — закадровый текст, создающий нарративную канву и обеспечивающий последовательную идентификацию), конструируется многоуровневая структура. В ней обесценивается привилегированное положение вербального взаимодействия между людьми, в результате которого отчуждение людей, не способных к полноценному словесному общению, социально закономерно.

КИНОКАМЕРА

Фильм «Антон тут рядом» в полной мере и открыто саморефлективен — в том смысле, что не создает иллюзии «отсутствия» камеры, а напротив, как

говорит Аркус за кадром, «камера — главное действующее лицо данной истории». Антон реагирует на присутствие кинокамеры и взаимодействует с ней, проявляя эмоции — от страха, недоверия к заинтересованности, любопытству. Безусловно, кино фиксирует «часть жизни», но при этом неизбежно трансформируя и эстетизируя жизнь, захваченную объективом. Как пишет Сергей Лозница: «Все, что мы видим в снятом виде, не есть объективность, а есть одно зафиксированное на пленку неразъединимое понятие: наблюдаемое-наблюдатель»²⁸. Вторжение съемочной группы в жизнь Антона и его последствия — в определенной степени такой же предмет внимания фильма, как и жизнь людей с отклонениями в развитии в лагере-поселении, и нечеловеческие условия выживания пациентов в спецлечебницах и интернатах. Фильм не скрывает некую степень искусственности, вносимую присутствием кинокамеры в ситуацию, которую эта камера стремится запечатлеть: медицинский персонал, подруги матери Антона, волонтеры и сотрудники лагеря «Светлана», можно сказать, не ведут себя «естественно» перед объективом. Как утверждает по другому поводу Манский, «для того чтобы человек вел себя в документальном кино естественно, он должен быть либо ребенок, либо алкоголик, либо сумасшедший. <...> Все остальное (хотя есть хорошие фильмы с другими героями, и мы их любим) ничего общего с реальностью не имеет»²⁹. Это замечание интересно в двух аспектах. С одной стороны, оно указывает на то, что существуют определенные формы взаимодействия с кинокамерой, которые не меняют свою органику вне зависимости от присутствия киноаппарата. На такой способ сосуществования способны люди, по мысли Манского, которые не осознают в полной мере этого присутствия. В таком случае кинокамера действительно способна зафиксировать реальность, не изменяя ее кардинальным образом. С другой стороны, если люди отдадут себе отчет в присутствии камеры, то их существование приобретает, следуя логике этого утверждения, черты, не позволяющие рассматривать его как «реальность». На мой взгляд, даже в ситуации, когда человек (не профессиональный актер) перед киноаппаратом осознает присутствие съемочной группы и меняет способ своего существования, тем не менее этот фрагмент жизни имеет отношение к реальности — вероятно, в изменившейся форме, но все-таки реальности. Пассивная агрессия или желание приукрасить перед камерой себя или ситуацию способны рассказать нам о реальности не меньше, чем «часть жизни», ухваченная издали, скрытой камерой. В конечном итоге и зритель вполне отдает себе отчет, что он смотрит фильм, снятый на камеру, смонтированный, с дополнительными визуальными и звуковыми эффектами и т.д. Гораздо важнее, на мой взгляд, для проекта Аркус подчеркнуть способность фильма трансформировать реальность. Не случайно ключевым моментом, решившим дальнейшую судьбу Антона, стал просмотр фрагментов отснятого материала, когда отец Антона «впервые увидел своего сына таким, каким он его никогда не знал». Этот эпизод фильма представляет собой микромодель структуры, в соответствии с которой выстроена вся картина: через визуальный ряд, сфокусированный на герое-аутисте, словно сквозь увеличительное стекло, проступают черты, которые остаются невидимыми при непосредственном контакте с ним. Увидеть Антона по-настоящему и увидеть себя в нем возможно именно в ситуации, когда срезы реальности, запечатленной кинокамерой, как лакмусовая бумага, проявляют едва уловимые способы выражения и коммуникации с другими людьми. Документальный фильм способен предоставить подобный визуальный шифр и ключ к нему одновременно.



Крупный план, лицо Антона Харитоновы
(кадр снят в лагере на Онеге)

Юрий Цивьян назвал фильм «Антон тут рядом» воплощением мечты Дзиги Вертова о том, «что камера изменит мир, градус человеческих отношений; <...> что герой сам возьмет камеру и станет соавтором»³⁰. Цивьян имеет в виду финальные кадры фильма, когда Антон берет в руки камеру и, направляя объектив в небо, говорит: «Смотри, Люба, я летаю!» Что одновременно является рефреном сочинения, которое стало отправной точкой всей истории с Антоном и создания фильма о нем, об авторах фильма, о равнодушии системы, о взаимопонимании, о терпении, о смерти, об одиночестве, о других, о себе. В своем сочинении Антон написал: «Люди конечные. Люди летают».

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Хамидходжаев А. Достаточно взгляда: (С Алишером Хамидходжаевым беседует Константин Шавловский) // Сеанс. 2012. 29 августа (seance.ru/blog/anton-alisher). Дата обращения по всем ссылкам в статье: 21.08.2014.
- 2 Подробнее см.: *Дзига Вертов*. Из наследия. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. Т. 2: Статьи и выступления.
- 3 *Шкловский В.* За 60 лет: Работы о кино. М.: Искусство, 1985. С. 31. Также см.: Шкловский В. За сорок лет: Статьи о кино. М.: Искусство, 1965.
- 4 См.: *Эйзенштейн С.* К вопросу о материалистическом подходе к форме // Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 1. С. 109–116.
- 5 *Лозница С.* Конец «документального» кино // Искусство кино. 2005. № 6. С. 51–52. Цит. по: kinoart.ru/archive/2005/06/n6-article9.
- 6 См.: [*Манский В.*] Реальное кино: Манифест // Искусство кино. 2005. № 11. С. 99. Цит. по: kinoart.ru/archive/2005/11/n11-article20. Подробнее о полемике С. Лозницы и В. Манского см.: *Ушакин С.* Разложение тотальности: Объектализация позднего социализма в постсоветских биохрониках // Неприкосновенный запас. 2013. № 89. С. 221–258.
- 7 «Человек дождя» (режиссер Барри Левинсон. 1988); «Куб» (режиссер Винченцо Натали. 1997); «Меркурий в опасности» (режиссер Харольд Беккер. 1998).
- 8 *Baker A.D.* Recognizing Jake: Contending with Formulaic and Spectacularized Representations of Autism in Film // *Autism and Representation* / Ed. by M. Osteen. New York: Routledge, 2008. P. 236.
- 9 *Nadesan M.H.* Constructing Autism: A Brief Genealogy // *Autism and Representation*. P. 88.

- 10 *Абдуллаева З.* Постдок: Игровое/неигровое. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 178.
- 11 *Хайдеггер М.* Что зовется мышлением? / Пер. с нем. Э. Сагетдинова. М.: Территория будущего, 2006. С. 58.
- 12 *Ямпольский М.* [Выступление на «круглом столе» «Кинематограф в поисках другого»] // Сеанс. 2011. 30 августа (seance.ru/blog/kinoforum-autism).
- 13 *Weinstein A.* A Scream Goes through the House. New York: Random House, 2004. P. 4.
- 14 Ibid.
- 15 *Baker A.D.* Op. cit. P. 237.
- 16 *Murray S.* Representing Autism: Culture, Narrative, Fascination. Liverpool: Liverpool University Press, 2008. P. 104.
- 17 «Witnessing» — название главы.
- 18 *Murray S.* Op. cit. P. 106.
- 19 *Кронгауз Е.* Люди потеряют: [Интервью с Любовью Аркус] // Большой город. 2012. 11 сентября (bg.ru/society/lyudi_poteryat-10542).
- 20 Термин «аутизм» впервые использован в 1910 году Эйгеном Блейлером при описании симптомов шизофрении; в 1938 году применен Гансом Аспергером в лекциях по детской психопатологии («Синдром Аспергера»); в 1943-м Лео Каннер употребил термин «ранний детский аутизм», описывая отклонения в развитии речи и поведения у детей. Подробнее см.: *Wolff S.* The History of Autism // *European Child and Adolescent Psychiatry*. 2004. Vol. 13. № 4. P. 201–208.
- 21 *Ушакин С.* Бывшее в употреблении: Постсоветское состояние как форма афазии // НЛО. 2009. № 100. С. 765.
- 22 Цит. по: *Абдуллаева З.* Реальное кино. М.: Три квадрата, 2003. С. 159.
- 23 Эмоция — от лат. *emovere*: активного глагола, означающего «двигать, волновать, колебать», образованного от *movere* (двигать) и *e* (вне).
- 24 *Bruno G.* Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film. New York: Verso, 2002. P. 6.
- 25 *Agamben G.* Infancy and History: On the Destruction of Experience. New York: Verso, 2007. P. 155.
- 26 Ibid. P. 156.
- 27 *Кристева Ю.* Жест: практика или коммуникация? // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. С. 127.
- 28 *Лозница С.* Указ. соч.
- 29 *Манский В.* Искусственные птицы / Беседу ведет Зара Абдуллаева // Искусство кино. 2003. № 4. Цит. по: kinoart.ru/archive/2003/04/n4-article9.
- 30 *Цивьян Ю.* [Мнение о фильме «Антон тут рядом»] // Сеанс. 2012. 5 сентября (seance.ru/blog/festivali/anton-tut-ryadom).