

Г. Аристарко

История теорий кино

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 791.43/.45
ББК 85.38
Г11

Г11 **Г. Аристарко**
История теорий кино / Г. Аристарко – М.: Книга по Требованию, 2012. –
352 с.

ISBN 978-5-458-29932-9

ISBN 978-5-458-29932-9

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2012

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2012

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

других случаях, она разрешается путем преодоления или уничтожения техники: другими словами, путем такого зрелища, когда зритель уже совершенно не замечает механизма, при помощи которого оно создано, когда человек, которого видит зритель, предстает перед ним живой, как бы не на экране, а в реальном мире»*.

И Адриано Тилгер в своей «Эстетике» категорически отрицает теорию Боргезе, согласно которой «кино не является новым видом искусства, а представляет собой определенную технику воспроизведения, примененную к древнейшим видам искусства», что оно всего лишь «запечатлевает танец, мимику, жест, все искусства, являющиеся пространственными и вместе с тем временными, — оно запечатлевает театральное зрелище...». Чтобы убедиться в слабости подобной теории, достаточно, замечает Тилгер, «подвергнуть ее маленькому испытанию аристотелевским преобразованием суждения. Если кино — это запечатленный театр, то, выходя, театральное зрелище представляет собой не что иное, как преходящее и эфемерное кино. Кто осмелился бы защищать подобное утверждение?»**

Вслед за ним Карло Людовико Раггьянти, говоря о возможных различиях между живописным полотном и фильмом, отмечает, что «сколько ни гляди, сколько ни анализируй, сколько ни мудрствуй, невозможно установить между этими двумя формами художественного выражения никакого другого различия, кроме как, самое большее, различия в «технике»: процесс творчества тот же, одинаковы по своей природе общеизвестные средства (изобразительные или зрительные), посредством которых принимает «форму» определенное настроение, особое видение окружающего. Различие кроется в «технике», то есть в материальных средствах, употребляемых художником, чтобы представить, выразить или сделать зримым определенный комплекс чувств. Таким образом, ясно, что здесь речь идет об абстрактной технике, а не о технике, которая, как и содержание, составляет одно целое с искусством»***.

* Giovanni Gentile, Prefazione a «Cinematografo» di Luigi Chiarini, Cremonese, Roma, 1945.

** Adriano Tilgher, Estetica, Libreria di Scienze e Lettere, Roma, 1931.

*** C. L. Ragghianti, Cinematografo rigoroso. «Cine-Convegno», Milano, 1933, N 4—5.

Франческо Флора, опираясь в свою очередь на положения эстетики Кроче, тоже утверждает: «Задавать вопрос, является ли кино искусством, — все равно что спрашивать, является ли искусством письменное творчество, или любой цветной рисунок, или любой музыкальный мотив. Кино создает художественные произведения или, наоборот, произведения вымученные, бесчувственно прагматические в зависимости от того, каким духом они проникнуты, чем продиктовано их создание. Но если следует разграничивать виды искусства в целях классификации по практическим средствам, при помощи которых они созданы, то несомненно, что наряду с поэзией, музыкой, живописью, скульптурой, архитектурой родилось новое искусство, нечто вроде вагнеровского «высшего искусства», которое сливает и соединяет вместе все виды искусства, беря и впитывая что-либо от каждого из них и в то же время накладывая свой собственный оригинальный отпечаток»*.

Фубини, для которого ныне театр зовется кино, добавляет: «Если мы задаем вопрос, может ли эта новая форма зрелища называться искусством, то ответ на него надо давать, разбирая каждый фильм в отдельности, то есть так же, как мы поступаем в отношении романа, театрального произведения и т.д.»**.

Наконец, следует вспомнить о позиции Гуидо Калоджеро, который полагает, что кино имеет полное право считаться искусством (хотя он рассматривает его как асемантическое искусство, поскольку слово в нем играет лишь второстепенную роль), и приветствует с точки зрения эстетики сотрудничество нескольких художников при создании фильма, однако называет режиссера «истинным автором, поэтом этой асемантической симфонии зрительных образов»***.

Кино как искусство признает не только идеалистическая эстетика, но и эстетика, основывающаяся на диалектическом и историческом материализме. Также и здесь имеется не меньше высказываний, хотя они носят в значительной степени иной характер, поскольку пред-

* Francesco Flora, *Civiltà del Novecento*. Laterza, Bari, 1949.

** Статья «Oggi il teatro si chiama cinema». — «Cinema», nuova serie, Milano, N 85, I.V 1952.

*** G. Calogero, *Lezioni di filosofia*, vol. III, Einaudi, Torino. 1947.

ставители социалистической культуры никогда не сомневались в художественной природе киноискусства. Еще в дореволюционные годы Ленин и Горький первыми из представителей русской интеллигенции обратили пристальное внимание на кино.

В 1907 году Ленин подчеркивал культурное значение кино, а в 1922 году говорил:

«Многие искренне убеждены в том, что *panem et circenses* («хлебом и зрелищами») можно преодолеть трудности и опасности теперешнего периода. Хлебом — конечно! Что касается зрелищ, — пусть их! — не возражаю. Но пусть при этом не забывают, что зрелища — это не настоящее большое искусство, а скорее более или менее красивое развлечение... Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство» *.

Помимо того, имеется другое ленинское высказывание: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино» **.

Горький говорил о кинематографических персонажах, которым суждено бессмертие, предлагал Луначарскому создать всеобщую историю культуры, пользуясь при этом и средствами кино. Еще в 1914 году он писал сюжеты для фильмов, вошедшие в сборник «Пьесы и сценарии», председательствовал на многочисленных собраниях и дискуссиях по вопросам киноискусства, постоянно подчеркивал роль кино в развитии культуры и оберегал его от опасностей конформизма, которые он предвидел начиная еще с 1896 года. Тогда, через несколько месяцев после первого публичного выступления братьев Люмьер, Горький писал: «Он (кинематограф.— *Ред.*), раньше чем послужить науке и помочь совершенствованию людей, послужит нижегородской ярмарке и поможет популяризации разврата... Нет ничего на земле настолько великого и прекрасного, чего бы человек не мог опошлить и выпачкать, и даже на облаках, на которых ранее жили идеалы и грезы, ныне хотят печатать объявления, кажется, об усовершенствованных клозетах» ***.

* Сб. «Ленин о культуре и искусстве», М., 1956, стр. 522

** Там же, стр. 529.

*** М. Горький, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 23, М., 1953, стр. 246.

Лев Толстой тоже видел в киноискусстве мощное средство распространения культуры: около 1910 года он говорил, что было бы хорошо использовать кино для изучения стран и народов, необходимо, чтобы оно показало русскую действительность во всем ее изменчивом развитии; оно должно показывать жизнь такой как есть, а не искать выдуманных и лживых сюжетов.

Вместе с Горьким и Толстым проблемами кино занимались многие интеллигенты-марксисты (от Луначарского до Эренбурга, от Маяковского до Фадеева), причем не только советские. «Связь человека с его изменчивым прошлым, — пишет англичанин Кристофер Кодуэлл, — отражается на городах, на храмах, на государствах и, наконец, на «повествованиях», то есть на изображениях изменчивой человеческой жизни, организованных во времени. Таким образом возникает новое искусство, достигающее своего апогея — посредством создания романов и фильмов — именно в эпоху, охватывающую период с 1750 г. по наши дни... Зрительное искусство, развивающееся во времени, представляет танец, театр и, наконец, кино... Танец, театр и кино слились или дополнили друг друга в своей технике». Итак, по мнению Кодуэлла, киноискусство вместе с живописью и скульптурой («законы проекционно-структурного представления») и вместе с танцем, театром и архитектурой («реальное действие, которое имитируют реальные люди») является искусством зрительным*.

Итальянец Гальвано Делла Вольпе, отыскивая «философское доказательство или наиболее общее (гносеологическое) обоснование кино как искусства», ссылается на исследования Пудовкина в области эстетики кино: «Результаты, достигнутые в области эстетики кино и литературы Пудовкиным и Грамши, знаменуют новый, поистине успешный этап в развитии материалистической эстетики, начало которому положили Маркс и Энгельс». Он, кроме того, выступает против стремления установить иерархию художественных ценностей, достигаемых при помощи соответствующих средств выражения, и, следовательно, допустить их «мирное сосуще-

* Christopher Caudwell, *Illusion and Reality. A Study of the Sources of Poetry*. Lawrence and Wishart, London, 6. r.; итал. пер.: *Illusione e realtà*, Einaudi, Torino, 1950.

ствование». В связи с тенденцией такого рода он цитирует Моравиа, дошедшего в своей рецензии на фильм, поставленный по одному из романов Спиллэйна, до следующего утверждения: «Съемочная камера по сравнению с пером — грубое средство выражения».

Повторяем, кино как искусство признает не только идеалистическая, как хотелось бы некоторым, но и марксистская эстетика.

Таким образом, призыв, обращенный в 1924 году искусствоведам Белой Балашем к интеллигенции («Искусство кино должно стать предметом вашего размышления, оно требует отдельной главы в тех широких систематизациях, в рамках которых говорят о чем угодно, кроме киноискусства»), призыв, повторенный им незадолго до смерти, звучит сегодня по-новому, приобретая более широкий смысл. Этот призыв звучит как требование продолжить «включение» киноискусства в «культуру XX века» и осуществлять это в более широком масштабе (а следовательно, даже ввести изучение кино в качестве общеобразовательного предмета, в качестве новой университетской дисциплины; попытки такого рода имеют место и в Италии и за ее пределами).

Теперь, когда устарели и отпали различного рода негативные суждения (многие из них объяснялись переходящими факторами, главным образом тем, что киноискусство еще не было полноценным и зрелым средством художественного выражения), уже не представляют интереса бесконечные доказательства того, что кино — это искусство. Ныне важно другое — включить киноискусство в культуру. При этом слово «культура» понимается не в его общепринятом, широком значении, а в историческом, философском смысле, с точки зрения «проблем критического метода».

Скажут, что в этой связи необходимо, чтобы официальная культура приблизилась к киноискусству. Нет, скорее надо, чтобы к культуре приблизились кинодраматурги, все писатели, работающие в кино, творческие кадры всех иных кинематографических профессий. Это решающее требование. Оно настолько важно, что должно стать одной из главных задач.

Сборник «Искусство кино» был выпущен именно в этих целях — по крайней мере таковы были намерения его составителя: обратить внимание на ту изоляцию, в которой до сих пор пребывает большая часть кинема-

тографической литературы, и на происходящие в силу этого недоразумения — в частности, на то обстоятельство, что в качестве единственного метода критики принимаются раз и навсегда установленные, неизменные законы и каноны; или на то, что фильму чаще всего дается оценка только с чисто кинематографической, то есть формалистической точки зрения, исходя — более или менее догматически — из давно отживших принципов (например, принципа монтажа, понимаемого как специфика киноискусства, как условие не только необходимое, но и вполне достаточное, для того чтобы кинопроизведение могло считаться художественным).

«Задача кинематографической критики не отличается, — пишет Фубини, — от задач критики других видов искусства по той простой причине, что специфики киноискусства не существует. Более того, я считаю, что если бы кинокритики внимательно следили за всем тем, что пишется в других областях, они рано или поздно поняли бы, что многие из стоящих перед нами проблем уже обсуждались и были разрешены в недавние, а в большинстве своем даже и в очень давние годы».

Теория киноискусства, если мы хотим вести речь именно о ней, входит в общую эстетику искусства, и ей суждено следовать развитию этой общей эстетики. Задача, следовательно, состоит в том, чтобы определить, какие из принципов эстетики являются истинными.

Исходя из этих предпосылок и написана настоящая работа, являющаяся первой попыткой создания истории теорий киноискусства, первым опытом систематизации этих теорий с позиций сегодняшнего дня.

ЗАЧИНАТЕЛИ

**КАНУДО
И ДЕЛЛЮК.
РИХТЕР,
ДЮЛАК
И МУССИНАК**

„МАНИФЕСТ СЕМИ ИСКУССТВ”

Зачинателем кинотеории был итальянец Риччотто Канудо.

Канудо родился в Джойя дель Колле (провинция Бари) 2 января 1879 года. В ранней молодости он эмигрировал во Францию и основал в Париже художественную газету «Montjoie!». Жизнь парижской богемы и представители интеллигенции, с которыми он общался (от Аполлинера до Пикассо, от Д'Аннунцио до Леже и других художников-кубистов), навели его на мысль начинать на французском языке статьи о Данте, Бетховене и св. Франциске. Затем он выпускает заумный манифест и несколько романов, в том числе «Город без хозяина» и «Другое крыло» *. Именно к его литературной деятельности главным образом и относятся иронические высказывания Папини, презрительно называвшего Канудо «барийцем», и Соффичи, посвятившего ему обидную эпиграмму.

Однако имя Канудо вошло в историю кино как имя пионера в области кинокритики и теории.

«В 1911 году и еще в течение многих лет, — пишет Жан Эпштейн, — когда фильмы были практически и теоретически забавой для школьников, средством развлечения и занимательным, но весьма малопонятным физическим опытом, Канудо понял, что кино могло и должно стать чудодейственным инструментом нового лиризма, который тогда существовал еще только в потенции; он сразу же увидел как конкретные возможности развития кино, так и открывающиеся перед ним бескрайние перспективы» **.

Преодолевая интеллигентские предрассудки, сталкиваясь на каждом шагу с предубеждением того времени, просматривая безликие, путанные фильмы, перегруженные противоречивыми элементами, Канудо искал общие законы и линии духовного развития нового разительного средства.

* «La ville sans chef», «Le Monde Illustre», Paris, 1919; «L'autre aile», «Fasquelle», Paris, 1924.

** Jean Epstein, Le cinematographe vu de l'Etna, Ecrivains reunis, Paris, s. d.

С другой стороны, он признавал, что если и существует вид искусства, еще не допускающий теоретизирования, то это именно кино, так как оно родилось слишком недавно.

Он пишет «Манифест семи искусств» и «Эстетику седьмого искусства», из которых следует, что кино — это не мелодрама и не театр. В некоторых своих низших формах оно может быть развлечением фотографического характера, но по своей сути является искусством, родившимся для того, чтобы полностью выразить душу и тело человека; это зрелищная пьеса, написанная при помощи изображений, нарисованная кистями, сделанными из света; это такая же абстракция, как пьеса, которую читаешь.

Канудо считал основными два вида искусства: архитектуру и музыку. Живопись и скульптура являются дополнительными к первому из них; поэзия — стремление слова, а танец — стремление человеческого тела претвориться в музыку.

Кино, которое как бы синтезирует все эти виды искусства, представляет собой пластическое искусство в движении. Это седьмое искусство, которое одновременно входит в число искусств «неподвижных» и «подвижных», «временных» и «пространственных», «пластических» и «ритмических».

Подобная эстетика, основывающаяся не только на разграничении различных видов искусства, но и на установлении их иерархического старшинства, во главе которого якобы стоит кино, может быть понята и оправдана только при одном условии: если кино будет рассматриваться как один из составных элементов культурной и философской среды, окружавшей Канудо, очень тесно сблизившегося с эстетствующими и декадентствующими кругами, во взглядах которых царила вагнеровско-д'аннунцианская путаница.

Кинематограф, восклицает Абель Ганс, «...это, как говорит мой друг Канудо, седьмое искусство, которое еще только делает свои первые неуверенные шаги. Сейчас седьмое искусство, так же как французская трагедия ждала своего Корнеля, ждет своего классика...

Вводить новшества! Главное — не воспроизводить театральных постановок; надо создавать аллегорию, символ, черпать из любой цивилизации, объять все века всех эпох, чтобы, повторяю, иметь классическое кино-