

Ю.Г.ЦИВЬЯН (Рига)

К ГЕНЕЗИСУ РУССКОГО СТИЛЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ¹

В начале двадцатых годов с восстановлением нормальной деятельности контор кинопроката при организации Госкино было создано "Бюро монтажа" для обработки закупленных за границей картин. Как сообщалось в прессе, "почти все кинокартины, проходящие через наши прокатные конторы, переделываются, или, так сказать "осовещиваются". В большинстве случаев приходится не только изменять надписи или писать их снова, но зачастую необходимо в корне перерабатывать содержание картины".² Одним из главных пунктов перемонтажа зарубежных фильмов была замена благополучных концов трагическими. В.Шкловский, на опыте своей работы монтажером в Госкино сформулировавший "общее правило", согласно которому "толстые и добродетельные люди" в новом варианте картины "должны были (...) умирать",³ рассказывал об одном из методов перемонтажа, примененном будущим режиссером Г.Васильевым в 1924 году: "Ему нужно было, чтобы человек умер, а он не умирал. Он выбрал момент, когда эта предполагаемая жертва зевала, размножил кадр, и получилась остановка действия. Человек застыл с открытым ртом - осталось только подписать: смерть от разрыва сердца." ⁴

Как отмечалось и самим В.Шкловским, подобные поправки к сюжетным исходам фильмов носили не только идеологический характер. Уже в десятые годы в кинематографе наметился так называемый "русский стиль", для которого, наряду с особым ритмом актерской игры "мягким фокусом" в работе оператора и другими чертами, был характерен и свой тип фабулы. В 1918 году *Киногазета*, ставшая последним оплотом русского стиля в кино, писала о фильмах десятых годов: "все хорошо, что хорошо кончается!" - этот принцип господствует в заграничной кинематографии. Но русская кинематография упорно не хочет с этим примириться и идет по своему пути. У нас "все хорошо, что плохо кончается", нам нужны трагические финалы".⁵ Такое положение сложилось уже к 1913 году, когда кинофирмы, работающие на два рынка сбыта - внутренний и внешний, - стали выпускать по две концовки одного и того же сюжета. По свидетельству С.Гнацинтовой, сыгравшей роль жертвы в фильме режиссера Я.Протазанова "Рукою матери" (1913, торг. дом "Тиман и Рейнгардт", картина была снята

с двумя концами: "один финал - с happy end - "для заграницы": Лидочка выздоравливает, а другой - более драматический - "для России" - Лидочка в гробу".⁶

Представляется, что сосредоточенность кинематографа на смерти нельзя объяснить лишь отражением в нем умонастроений русской публики, которые С.Городецкий, говоря о кинематографе, еще в 1910 году назвал "жаждой грозových ощущений".⁷ Уже тот факт, что в десятилетие кино оценивалось как главный проводник темы смерти,⁸ не позволяет трактовать его в качестве *tabula rasa*, на которой проступает некоторый заведомый культурный смысл. Очевидно, роль кинематографа в момент его вхождения в культуру на правах текста значительно активнее. Являя собой принципиально новый канал значений, кинематограф как бы вычленяет в культуре смыслы, находившиеся к моменту его возникновения в свободном, дотематическом состоянии, то есть, в известной мере, порождает собственные темы.

Поэтому особый интерес представляет момент встречи кинематографа с традиционными текстами, бытующими в национальной культуре. Согласно предложенному тартуской школой семиотикой пониманию культуры, выработка новых культурных сообщений происходит в результате "интерференции, креолизации и взаимного перевода"⁹ текстов двух типов - непрерывного и дискретного. Немой кинематограф, опознанный в качестве непрерывного текста "по преимуществу", в пору его появления в поле зрения русской культуры рубежа веков вызывает заметное оживление в сфере словесных текстов. Особое отношение в кино как к потенциальному тексту культуры проявляется уже в том, какое значение придавалось проблеме его именования. Слова "кинематограф" и "синематограф", на равных основаниях вошедшие в культурный обиход в 1896 году, в течение двадцати последующих лет осознавались как "неуклюжие"¹⁰ временные термины в русском языке (второй из них вышел из употребления к началу десятилетия). В девятисотые годы из французского и немецкого языка заимствуются две апокопы этих слов - соответственно "синема" и "кинема", которые, тем не менее, признаются неудовлетворительными. В этот период вокруг кинематографа возникает некоторая лексикографическая заминка, затянувшаяся вплоть до начала двадцатых годов. Терминологический дефицит, с одной стороны, и наличие региональных вариантов, - с другой - (так, на юге России в ходу было слово "иллюзион"¹¹), способствовали всплеску любительского словотворчества

ва. С начала десятых годов статьи о кинематографе в русской прессе как правило начинаются с предложения по его переименованию. Вокруг кино возникает атмосфера культурного декретирования, в том или ином виде сопровождающая развитие этого искусства на протяжении всей его истории, в десятые же года выразившаяся в обилии неологических идей. Слово "кинема", не привившееся, повидимому, в силу антиномичности квазиокончания -а и мужского рода, в русском языке принимает форму "кинемо".¹² Последняя получила распространение отчасти благодаря известной статье Л.Андреева,¹³ в которой автор снабдил ее полемически звучащим эпитетом "Великий". С тех пор, по свидетельству прессы, "с легкой руки Леонида Андреева все новые термины, которыми современность пытается охарактеризовать культурную роль кинематографа в нашем быту, неизменно сопровождается эпитетом "великий",¹⁴ причем в Петербурге андреевское выражение "Великий Кинемо" в результате гаплогонии и родной этимологии превращается в "Великий Немой" - словосочетание, в течение некоторого времени употреблявшееся терминологически.

Наряду с этим продолжают поиски уменьшительных от "кинематограф" и в области двусложных слов, продиктованные стремлением к обытовлению нового зрелища, а также возрастающей стратификацией его жанров. Внутренняя мотивировка этого процесса раскрывается, например, в следующем рассуждении немецкого писателя (1913 год): "Es ist zu unterscheiden zwischen Kinematographen und "Kino". Der Kinematograph - der Vater - ist wie ein würdiger, feinsinniger Gelehrter, der sich um die Wissenschaft sehr verdient hat (...). Aber wie unähnlich ist der Sohn, das Kino, des Vaters ernstem Wesen geworden. Er geriet in schlechte Gesellschaft, ließ ungebildete Menschen Macht über sich gewinnen".¹⁵ В том же году в корреспонденции из Германии, где, по его словам, "кинематограф называется уже не "кинема", а еще сокращеннее: "кино", П.Воборыкин предлагает русским "взять это слово, как самое упрощенное".¹⁶ Хотя термин "кино" к тому времени в русском языке уже встречался, в качестве основного он выдвинулся только в двадцатые годы. В начале десятых "кино" без особого успеха конкурировало с заимствованием из немецкого, впервые предложенным в 1907 году А.Хойранским: "Кинтоп! Это слово понравилось мне. Это короче и звучнее парижского кинемо-хромо-фоно-мега-скопо-графа. Кинтоп! Вот прекрасное название! Рекомендую его вам".¹⁷ По-русски слово "kientopp" ("kintopp")

принимало форму существительного среднего рода, ср. стихотворение 1916 г.: "В мерцаньи призрачном "кинто", (...) Где вас не выследит никто".¹⁸ Любопытной представляется и безуспешная попытка А. Венуа, в 1917 году признавшегося в "преступной слабости к кинематографу, или, как теперь принято выражаться, к синеме, или еще проще - к 'кики'",¹⁹ ввести в русский язык эту образованную по французской модели детских слов редупликацию, отсутствующую среди французских кинотерминов и, по всей видимости, явившуюся плодом словотворчества самого художника.

С вступлением России в войну возрастает недовольство заимствованными названиями, и терминологические поиски перемещаются в область русификатов. А.Амфитеатовым была предложена калька слова "кинематограф" - "двигопись", которая в 1916-1917 годах насаждалась журналом *Пегас*, выходящим в Москве. В Петрограде С.Городецкий предлагает слово "жизнопись",²⁰ возможно возникшего как перевод американского термина "biograph", известного в России по торговой марке одной из кинофирм. Переводом американского слова "photoplay" или немецкого "Lichtspiel" можно считать и термин "светотворчество", изобретенный Н. и В.Туркиными.

Усиленная словотворческая деятельность вокруг кинематографа, поддерживаемая конкурентной борьбой русских кинофирм на станциях кинематографической прессы, с одной стороны, и ощущением лингвистически незапатентованного культурного явления, - с другой, не могла не отразиться на состоянии поэтического языка начала века.²¹ Как неологизмы, так и технические обозначения различных аспектов кинозрелища способствовали расширению обратного словаря русского языка, вследствие чего при сознании стихотворных текстов на тему о кинематографе хронически возникает ситуация своеобразного бумиме. За редким исключением, каждый пишущий стихами о кино (число таких авторов растет с увеличением количества специальных газет и журналов) стремится поставить новое для языка слово в рифмующуюся позицию, что создает иллюзию и поэтической новизны текста.²² При этом можно зафиксировать две эвфонические стратегии - поиск наиболее неожиданного разрешения "кинорифмы" или следование полуавтоматическим смысловым ходам, подсказанным общелитературным представлением о кино человека десятых годов. Для темы этой статьи интересны связи, возникающие именно во втором случае, поскольку они отражают искомый симбиоз литературного и кинематографического

текста, который в конечном итоге оказывает влияние на формирование национального киностилия. Однако нельзя не признать, что и "неожиданные", далеко отстоящие по смыслу рифмующиеся слова могут в конечном итоге изображать то или иное свойство кинематографического зрелища. Так, например, обстоит дело с самым простым приемом смыслового остранения рифмы - использованием в качестве ее материала экзотических слов и топонимов. Такие рифмы как в неопубликованном стихотворении Ф.Сологуба (1915): "В узкой зале кинематографа, // Длинной, словно шея у жирафа", или в стихах М.Лопатто: "Бренчит рояль, мелькает лента, - // На смену драме - вид Сорренто"²³, - воспроизводят в ткани стиха одно из главных для десятых годов "чудес" кинематографа - уплотнение географического мирового пространства, в результате которого "дальности узы ослабли",²⁴ ср. А.Рославлев: "И снова луч сплетает чары: // "Париж, Нью-Йорк, скользят дома, // Мосты, бассейны и бульвары. // Египет в солнечном огне, // Александрия, виды Нила".// Вдруг встала тень на полотне // И пирамиду заслонила",²⁵

Тем не менее для выяснения фактуры взаимообразных соответствий между кинематографическим и литературным (стихотворным) текстом наибольший интерес представляют устойчивые, близкие ассоциации между техницизмами кинематографа и поэтизмами литературного языка, улавливаемые окончаниями стихотворных строк.

Фонетический профиль слова "кине/(сине-)матограф" для русской рифмы оказывается невыигрышным. Как к мужскому, так и к женскому варианту его окончания как правило подыскивались деепричастия с приблизительной смысловой мотивировкой, ср. у Ф.Сологуба, (1911): "Не кручинься и, обняв // Талью новой, умной милой, // С нею в кинематограф // Ты иди с моей могилы",²⁶ - или у Д.Бурлюка (1907): "Теперь хожу в кинематограф // Для врачеванья сердца ран - // Меня торжественно растрогав // Струит свои лучи экран..."²⁷ Иначе обстоит дело со словами "кинема, синема". Второе из них обыкновенно вступает в рифму с местоимением "сама" при слове "жизнь", что затрагивает, в представлении поэта тех лет, одну из существенных характеристик кинотекста: "...но сама // Жизнь проводит мимо окон, // Словно фильмы синема".²⁸ С помощью этой рифмы В.Брюсов вводит в стихотворный текст суждение "словом, это сама жизнь",²⁹ которым сопровождалась первые киносеансы 1896 года.³⁰ В другом стихотворении Брюсов снабжает это же сближение развернутым определением

свойств кинематографической "самой жизни":

Качаясь на стеблях высоких,
Горя в преддверьях синама,
И искраясь из витрин глубоких,
Мы - дрожь, мы - блеск, мы - жизнь сама.³¹

В более раннем стихотворении А.Блока та же рифма оказывается в почти идентичном окружении понятий, передающих ощущение мигания, мелькания, искристости, блеска:

И грезить, будто жизнь сама
Встает во всем шампанском блеске
В мурликающем нежно треске
Мигающего синама!³²

Сходные симптомы сопровождают описание кинематографа в одном еще более раннем тексте, принадлежащем к жанру стихотворений в прозе: "Мельканье... мельканье... То мелькает перед вами сама жизнь (...) Она течет на полотне, как в лихорадке. Ослабевает, обостряется".³³ Эта особенность кинематографической "самой жизни", удачно названная в 1910 году немецким кинокритиком *Aesthetik des Fiebers*,³⁴ и подавшая повод для кинорифмы "целлюлозный - нервозный",³⁵ восходит к техническому дефекту ранних киноизображений, уже в 1896 году охарактеризованному как "некоторое (весьма, впрочем, неприятное и утомительное для глаз) трепетание света".³⁶ Для дальнейшего изложения представляется уместным подробнее остановиться на роли этого эффекта в развитии раннего кино.

В ходе внедрения кинематографа в культуру возникает необходимость узаконить кинотекст в качестве носителя уникального культурного смысла (сообщения). Представляется, что этот процесс носит двуступенчатый характер. Появление кинематографа на правах технического факта в поле зрения литературы сопровождается возникновением ряда словесных текстов, более или менее одинаково описывающих особенности изображения. Можно сказать, что сперва в культуру вводится не сам кинотекст, а его отражение в некотором множестве словесных текстов - своеобразный литературный квази-фильм, - и лишь потом действительные кинофильмы, сообразуясь со сложившимся о них представлением в литературном сознании эпохи, становятся частью национальной культуры. В семью искусств кинематограф не вращается, а кооптируется. На сюжетной, стилистической и изобразительной физиономии национального кино прежде всего сказывается содержательное осмысление первых впечатлений от посещения сеансов кинематографа.

Возьмем для примера три разных высказывания о свойствах кинематографической передачи света. Все они относятся к эпохе первых посещений кинематографа и первых печатных впечатлений от него - т.е., к 1896 году. Корреспондент *Нового обозрения* находит технический недостаток кино в *"отсутствии солнечного тепла и света живого, яркого колорита"*.³⁷ Заметка в *Театральных известиях*, рассказывающая о показе в Париже коронационных торжеств в Москве, заснятых оператором Сержем, осмысляет те же параметры с противоположной точки зрения - в ключе описанного выше подхода к кино как к *"самой жизни"*: *"Солнце светит и даже как будто греет, - тени ложатся на белесоватую почву, кирасы блестят, султаны колеблются от ветра, пыль подымается из-под ног лошадей"*.³⁸ Наиболее интересна, однако, сцена кинематографического света в описании первого киносеанса в статье И.Яковлева (-Павловского): *"Освещение его не вполне натуральное, точно при ярком лунном свете, без красок"*.³⁹ Здесь текст обнаруживает стремление к содержательной интерпретации технических параметров изображения, осмысляет дефект (*"без красок"*) как свойство изображаемого мира. Именно такого рода тексты в дальнейшем оказываются способными влиять на тематику и стилистику художественной кинематографии, как бы осуществляя за нее минимальный художественный акт - проекцию плана выражения на план содержания.

Точно так же *"трепетание света"*, присущее раннему киноизображению, в текстах о кино переходило на представляемую кинематографом *"самую жизнь"*, опознанную как специфическое его содержание. Само это свойство, однако, оценивалось неоднозначно. С одной стороны, особенно в первые годы существования кино, *трепетание света* воспринималось как сигнал некоего пананимизма киножизни, ее большей одушевленности, чем равномерно освещенная действительность. Яковлев в своей статье особо отмечает *"дрожание листьев на бульварных деревьях"*⁴⁰ в сценах коронации и то, как *"ветер тихо шевелит листьями"* в фильме Льюьера *"Завтрак младенца"* (1896).⁴¹ Особенности кинематографического ощущение *трепета* описано и Реми де Гурмоном после того, как он увидел в фильме 1907 года колеблемый потоком куст: *"ce tremblotis, venu de si loin se montrer à moi, me donnait je ne sais quelle émotion"*.⁴² Вполне возможно, что именно ностальгией по *трепетанию света* в раннем кинематографе, которым В.Набоков увлекался, живя в России,⁴³ объясняется стихот-

ворная строка, написанная им в 1928 году в Германии по поводу кинематографа, к тому времени полностью освобожденного от стробоскопических несовершенств: "... но ничего там жизнью не трепещет".⁴⁴

С другой стороны, трепет изображения мог осмысляться и как признак нежизнесподобия кинематографической действительности (в таком случае это зрительное ощущение вербализовалось чаще как "мелькание"), ср. у А.Рославлева: "Жизнь на квадрате полотна // Мелькает мертвенно и слепо..."⁴⁵ В стихах о кино "мелькание" в силу возможности рифмы обычно примыкает к термину "экран" (ср. в "Электрических светах" Брюсова: "Из быстрых уличных мельканий // Лишь мы поэзию творим, // И с нами - каждый на экране"), который в большинстве случаев предсказывает появление в стихотворном тексте слов "обман" или "туман", ср.: "...С вашего экрана // Исчезли призраки, смеясь, // И фильма тонкая обмана // Неправильно порвалась..." (Л.Остроумов). Таким образом, если для одной части текстов о кино экспрессивны "трепет", "мигание" и пр. являются признаками избыточного биоморфизма "жизни" кинематографа, то для другой "мелькание" и "дрожь" оказываются носителями отрицательной модальности кинотекста, ср.: "Лукавы быстрые обманы, // Теней дрожащих хоровод. // Загадка зыбкая экрана // Тревогой сладостной влечет"⁴⁶ или "Горечь правды, блеск обмана, // Вуйный взлет аэроплана // ... // Это только холст экрана?"⁴⁷ "Туман" в таких текстах выступает в роли пластического эквивалента "обмана", причем рифма "экран-туман" получает дополнительную мотивировку вследствие монохромизма киноизображения, благодаря которому фигуры напоминают "тени", ср.: "А мы? Как знать, - не на экране? // Быть может тоже только тень, // Как и они, дрожим в тумане".⁴⁸ "Тени" как и "туман" и "обман" могут ставить под сомнение истинность и биоморфизм кинематографической действительности, ср.: "Это правда или тени, - // Вспышки легких отражений, // Неживых, ненастоящих // В быстроте переходящих?"⁴⁹ Пара "экран-туман" находит смысловое соответствие в другом варианте кинематографической рифмы: "Отлучит механик тысячный метраж // (...) // Отсверкав, потухнет пляшущий мираж".⁵⁰

Итак, уместно предположить, что образ кинофильма в литературном сознании начала века предстает в качестве биоморфного текста, который может оцениваться как истинный и как ложный. Вторая возможность ориентирует пишущих о кино на поиски изоморфизма с дру-

гими явлениями литературной действительности. Так, в кинолитературе традиционно представление о кино как об *онейрическом тексте* (в России определение кинематографа как "сна наяву" датируется январем 1896 года⁵¹). "Сон" или "грезы" (ср. кинорифму: "Вдруг встала так на полотне (...) Смешно и смутно ... Сон во сне".⁵²) выступают в таком случае не как действительность психики, а как литературная реалья с сопутствующими ей текстовыми характеристиками.⁵³ Так, литературная традиция связывает "сон" с "немотой" и "яркостью", ср.: "Сон на море" Ф.Тютчева: "... Над хаосом звуков носился мой сон. // Болезненно-яркий, волшебнo-немой..."⁵⁴ или у А.Блока:

В фантазии рождаются порою

Немые сны.

Они горят меж солнцем и Тобой

*В лучах весны.*⁵⁵

В литературе о кино эти характеристики получают вторичную мотивировку в связи с интенсивностью и беззвучностью киноизображения, ср. замечание по этому поводу Гюго фон Гофмансталя 1912: "Dass diese (beweglichen - Ю.Ц.) Bilder stumm sind, ist ein Reiz mehr; sie sind stumm wie Träume".⁵⁶ С немотой сна связано и представление о нем как носителе некоторого провиденциального сообщения, непонятного самому автору-сновидцу ("О, если б мне владеть их голосами!"⁵⁷). В поэзии о кино этот мотив может обыгрываться внутренне антиномической словоформой "немотствовать",⁵⁸ отражающей подсознательное стремление кинотекста к вербализации. Немота кинематографа в сочетании с недокодифицированностью его языка создает предпосылки для чтения фильма по модели толкования снов или других непрозрачных текстов. Взгляд на кинематограф как на *герменевтический текст* ("Мы в стороне - и ждем развязки: // Как сладко тайну разгадать!"⁵⁹) был распространенной игрой в литературных кругах десятих годов - удовольствие, получаемое образованным зрителем от "постоянного угадывания происходящего"⁶⁰ в фильме, подтверждает уже приводившееся здесь предположение Ю.Лотмана и З.Минц о стремлении культуры к сведению непрерывных и дискретных текстов. Ситуация интерсемиотического перевода, возникающая вследствие герменевтического прочтения фильма способствует характерному для этого периода обостренному знаковому восприятию кино. Именно этим можно объяснить кардинальные прозрения в области природы киноязыка,

которые можно обнаружить в некоторых суждениях о кинематографе, датируемых десятилетиями. Так, неопубликованное юншеское стихотворение Ю. Анненкова "Аста Нильсен" предвосхищает семиотическое понимание кинематографа как *un langage sans langue*, сформулированное в таком виде лишь в шестидесятые годы.⁶¹

Немой язык - живые шифры,
Разгаданные без ключа;
Твои движения - как цифры,
Как птицы - линии плеча!

Ср. также наблюдение о киноязыке в книге Я. Линцбаха 1916 года: "Это язык, который при наибольшей внешней сложности обладает наименьшей внутренней сложностью, язык, принцип которого получил наиболее полное и окончательное выявление вовне",⁶² получившее в наши дни такое семиотическое определение: "*on ne trouve pas, au cinéma, d'instance qui ait les caractères internes (курсив автора) d'une langue (...) même si l'on en trouve une qui a les mêmes fonctions externes*".⁶³

С другой стороны, немота кинотекста и отсутствие в нем внятного дискретного членения могла в литературе оцениваться не как зашифрованность, а как бессмыслица. Фильм в таком случае прочитывался уже не как герменевтический, а как *гистерологический* текст: "понятие 'кинематографичность'" - пишет в 1916 году журнал *Прозитор*, - "вошло в обиход даже не профессионального языка: все, что нелепо по отсутствию правдоподобия, логической связи и последовательности в быстро сменяющихся друг друга явлениях, стали называть и в обыденной жизни 'кинематографичным'".⁶⁴ Онейрическая мотивировка при этом могла сохраняться, однако вместо "сна" текст оперирует понятием "кошмара". Так, А. Куприн, одним из первых среди русских писателей ставший вводить в свою прозу фрагменты "литературного кинотекста", использовал гистерологический образ кинематографа для описания решающего дня в жизни героя "Поединка" (1905): "Ромашову казалось, что все сегодняшние происшествия следуют одно за другим без перерыва и без всякой связи, точно перед ним разматывалась крикливая и пестрая лента с уродливыми, нелепыми, кошмарными картинками".⁶⁵ Для общественности начала десятилетий такое осмысление кинотекста послужило поводом для сближения кино и литературы футуризма, ср.: "У футуристов нет ни чуда, ни веры в чудо. Но если их нет, то да здравствует пьяное сновиде-

движе, кошмар, бред (...) То же самое и в кинематографе. Вместо экстаза - бред, вместо пафоса - *пьяные грезы (...)*. Кинематограф и футуризм как бы идут навстречу друг другу".⁶⁶

Такое осмысление кино смыкалось с распространенной в десятилетие поэтической демонизацией кинематографа. Уже отмечалось, что для кинопоэзии главными обитателями мира кинематографа были *"Тени"* - экспрессема, не только выражающая одноцветность, двухмерность и немому экранных фигур, но и воспроизводящая оптико-физический принцип получения киноизображения. *"Тень"* - очень характерный пример образа, порожденного содержательным осмыслением ряда технических данностей кинематографа. Смысловое манипулирование такими данностями может привести к произвольной корреляции некоторых из них, и на пересечении технически несвязанных, но поэтически соотнесенных характеристик киноизображения возникают своеобразные мифологемы, "объясняющие" это соотнесение или связывающие его некоторым сюжетным положением. Так, например, мнимая зависимость может установиться между двухмерностью кинофигур и их беззвучностью. В.Каверин, вспоминая о первом киносеансе, так передает свои впечатления от него: "... на экране молодой человек с очень бледным лицом стрелял из пистолета в грудь своего соседа (...). Я спросил: во-первых, раз он стреляет, так почему ничего не слышно? Во-вторых, что это трещит? Мне ответили: *"Ничего не слышно, потому что он плоский, и по-настоящему стрелять не умеет. А трещит аппарат, потому что не пришли музыканты"*.⁶⁷ Ощущение у зрителей немом кино, будто звук пропал вследствие отсутствия на экране третьего измерения пространства, в литературном осмыслении стремится развернуться в сюжет: *"За белым полотном, в плену, // Напрасно тени ищут слова"*.⁶⁸

В некоторых сочинениях *"тень"* теряет фигуративность и принимает лексическое обличие *"пятна"*, в стихотворных текстах под сказанное и рифмой с *"полотном"* (ср.: *"И жизнь, встречая смех неумный, // В извивах серого пятна // Несется с скоростью безумной // В квадрате белом полотна"*.⁶⁹). По расположению на немом экране *"вещиц пятен"*⁷⁰ может производиться гадание, причем литературному сознанию тех лет не чуждо представление о киносеансе как о сеансе некромантии, ср.: *"... Смерти темное пятно // Ляжет всюду и, конечно, // На живое полотно"*.⁷¹

Помимо *"теней"*, *"пятен"*, *"призраков"*, *"немых фантомов"* и пр.,

кинодемонология десятих годов знает *"вампиров"*, возникающих как образ, связывающий монохромизм кино с его двухмерностью. В виде вампира, отнявшего у жизни кровь (= одноцветность черно-белого изображения) и плоть (= отсутствие объемности) выступает сам кинематограф: "Но ты навек хранишь движение, // Лишая жизни, как вампир".⁷²

Особым сюжетопорождающим статусом наделены в литературе о кино *"двойники"*. В том же "Поединке" А.Куприн использует кино-текст в качестве приема острающего письма: "... тот, о ком он (Ромашов) думал, был теперь не прежний Осадчий, а новый, страшно далекий, и не настоящий, а точно движущийся на экране живой фотографии".⁷³ Этот литературный ход умственно сопоставить с "поразительно неприятным чувством", охватившим Куприна при виде на экране собственного киноизображения - "в кинематографе глянуло на меня чье-то до ужаса знакомое лицо".⁷⁴ Через 18 лет после написания "Поединка" Куприн в письме из Парижа почти в тех же терминах двойничества острагает картину этого города: "все, что в нем происходит, кажется мне не настоящим, а чем-то вроде развертывающегося экрана кинематографии. Понимаешь ли, я в этом не живу. Это все поварошку, представление".⁷⁵ Сходное восприятие кинематографа, как мира, *"где меня нет"* составляло главную прелесть кино для В.Вульф: "They (the movies - ю.ц.) have become not more beautiful in the sense in which pictures are beautiful, but shall we call it (...) more real, or real with a *different reality* from that which we perceive in daily life? We behold them as they are *when we are not there*. We see life as it is when we have no part in it".⁷⁶ В десятиные годы тема двойничества кинематографа могла связываться со своеобразным спиритуалистическим вуаеризмом, ср.: "Тени кинематографа - это мы и не мы, мы слишком хорошо их видим вне себя (...). Эти наши двойники разоблачили, что мы живем только в жестах (...). Как будто душа покинула тело и смотрит, как это тело, механически копируя, повторяя жесты, символирует пребывание души".⁷⁷

В пандемонии раннего кинематографа важное место занимает фигура киномеханика, чему могло способствовать и народно-этимологическое осмысление бытовавшего в десятиные годы обозначения этой профессии - "демонстратор". Вследствие мифологичности самой позиции, занимаемой механиком в пространстве кинотеатра, он мог вы-

ступать в романтическом облике - "жрец кино",⁷⁸ "машинист, закрытый маской"⁷⁹ и т.д., а мог и надеяться сниженными чертами мелкого беса, дарующего жизнь (ср.: "И механик сонный мне велит ожить"⁸⁰) или лишаящего ее ("Машинист с лиловым носом // Все повергнет в мрак и сон, // Не скучая над вопросом - // Сколько жизней отнял он".⁸¹).

Прочтение кинематографа как демонологического текста смыкается с особым типом культурно-физиологической реакции на него в литературной среде, отношением, которое позволительно назвать "кинобоязнью". Здесь уже приходилось говорить о том, что тексты, приветствующие изобретение кино, делают это более или менее одинаково. Еще более однотипна образность в культурном отношении дополнительных к ним текстов - *инвектив* в адрес кинематографа. Наиболее показательны те из них, которые отрицают кино не за принадлежность последнего к низким сферам культуры ("пошлость", "крикливость", "профанация театра", "варварство" и т.д.), а в силу неприятия самой технологической природы движущихся фотографий. Отсутствие такого рода текстов в корпусе ранних откликов на кино (1896-1897 гг.) не означает, что первое впечатление, сложившееся в культуре от кинематографа, было единодушно положительным. Критическое отношение к механизму воспроизведения движения, типологически примыкающее к реакции на первый увиденный киносеанс, заявило о себе позднее - как один из аргументов в культурно-экономической борьбе против кино как конкурента театра и литературы. В этих случаях инвектива обычно принимала форму воспоминания или воссоздания ситуации первого киносеанса. Так, З.Гиппиус в ходе развернувшейся в середине 20-х годов в русской парижской прессе дискуссии о роли кино в культуре⁸² предлагает читателю "не заходить в синема лет 10",⁸³ чтобы потом, посетив его, почувствовать себя там впервые. Самонаблюдение покажет, считает Гиппиус, что кино "изумляет - и отвращает, пугает тем *особым страхом*, какой мы испытываем от механизма, выдающего себя за организм".⁸⁴ Сходные симптомы кинобоязни высказывает и И.Грабарь, впервые посетивший кино в 1924 году в Нью-Йорке и в тот же день описавший свои впечатления: "Ужаснее и мерзостнее зрелища я никогда не видал (...). Те самые достоинства, которые большинству кажутся столь очевидными и несомненными, для меня глубоко отвратительны. Говорят, что это *сама жизнь*, а я вижу, что это *сама фальшь*, что

это откровенная и при том гнуснейшая ложь".⁸⁵ Л.Толстой, двойственность отношения которого к кино хорошо известна,⁸⁶ в те периоды, когда он считал, что "кинематограф гадость, *фальшь*",⁸⁷ объяснял это тем, что "все движения выходят в нем ненатурально".⁸⁸ Неорганичность движения в кино, вследствие которого, по выражению С.Булгакова, "мы имеем уже отнюдь не *живое* единство, но лишь *безжизненный* синематограф",⁸⁹ обнаруживает (под явным влиянием известного рассуждения о кино А.Бергсона) и З.Гиппиус: "ложь движения, его наглая (в смысле явности) пунктуальность, разделенность мгновений, пространство между ними, - и не может не изумить свежий человеческий глаз (...). Органическое движение, всякое, связано со своим ритмом, и, через него, - со временем. Механическое - произвольно нарушает эту связь, что дает органическому существу с нормальной физиологией ощущение *какой-то тревоги*".⁹⁰

Такое ощущение от кинематографического движения, по всей видимости, можно связать с нарушением культурного гомеоморфизма - дезориентацией, вносимой кинематографом в культурную оппозицию *живое - неживое*. Тексты, порождаемые идеологией кинобоязни (последнюю можно рассматривать в качестве своеобразного охранительного механизма культуры), навязывают прочтение кинематографического движения как *некрomorphicного*: по наблюдению И.Грабаря, "это столь же мало похоже на жизнь, как отвратительная египетская мумия, черная и костлявая, на живого человека (...). Да, все это в движении, но похоже на то, что миллионы черных, костлявых Рамзесов II-х пришли в движение и наполнили всю природу".⁹¹ Восприятие кинотекста как "ожившей смерти" подкрепила не только технической его данностью - беззвучностью, бесцветностью и двухмерностью, - но и тем свойством изображения, которое в текстах в кино, решенных в биоморфной тропике, является признаком особого жизнеподобия - *трепетанием света*: "*Тревожно-трясущиеся* предметы, звери, человеческие фигуры и лица имеют от жизни только форму (курсив автора - Ю.Ц.): они не имеют цвета, то есть и *света* (курсив автора), ибо цвет и свет неразъединимы: свет всегда какого-нибудь цвета или его вовсе нет. И *рубленное, припадающее* движение *безсветных* фигур гораздо более похоже на *иллюзию смерти* нежели на течение жизни (...). Вот гримасничающее сероватое лицо, *черные*, как земля, губы с беззвучным шевелением, стеклянный блеск глаз..",⁹² - такова некрomorphicная мифология кинотекста, считываемая З.Гиппиус

в его технологическую фактуру.

В десятиные годы в русских театрах (таких как "Кривое зеркало" или "Летучая мышь"), кабаре ("Бродячая собака") и литературных салонах (напр., в доме Волошина) было принято разыгрывать сценические имитации кинематографа, в которых пародировались особенности освещения, движения и актерской игры. Аналогичным образом, хотя и значительно раньше, оптический и кинетический строй кинотекста получил словесное отображение в материале газетных статей, стихов, прозы, публичных диспутов и т.д. Как мы попытались показать, словесные имитации кинотекста разыгрывались в трех метафорических регистрах - *биоморфном*, *онейрическом* или *нехроморфном*. В русской литературе о кино все три возможности намечаются уже в текстах 1896 года. Можно предположить, что сходным образом дело обстоит и в литературах других языков, хотя решающее слово здесь, очевидно, остается за системой литературных предпочтений, которую кинематограф застаёт в данной культуре. Со временем сложившееся в культуре мнение о том, что напоминает кинотекст и какие литературные ассоциации он вызывает, начинает влиять на формирование поэтики национального кинематографа. Упрощая, можно сказать, что история кино в конечном итоге уже содержится в технических параметрах изобретения киноаппарата. Исследования в области становления киноязыка должны будут показать, что его основные приемы (такие как крупный план, наплыв, затемнение, параллельный монтаж и т.д.) формируются по образцу литературных текстов, имитирующих протекание сна, а, например, язык мультипликации (в частности, объемной) развивается под знаком идеологии панбиоморфизма. Наиболее показательно, однако, влияние, оказываемое ранней литературой о кино на его сюжетно-тематический круг. Это влияние распространяется по нескольким каналам. Один из них - конкретное поведение текстов: между литературным описанием впечатления от киносеанса и либретто фильма нет принципиального различия - не случайно значительная часть пишущих о кино являются и сценаристами раннего кинематографа. Другой - стремление первых кинематографистов сюжетно использовать то, что принято считать отличительной особенностью их искусства, а также условия раннего кинопроизводства, при которых конкурентная способность кинопредприятия зависела от скорости и количества выпускаемых фильмов, в результате чего, в силу хронической нехватки новых сюжетов, целый вид

искусства был фактически вынужден импровизировать свое развитие и тем самым был склонен к автометаописанию.⁹³ Тонкое замечание Э.Гиппиус касательно того, что в кино "содержания, в сущности, нет: то, что называется содержанием, - всегда приноровлено к механическому движению (курсив автора - Ю.Ц.), стремящемуся (тщето) приблизиться к органическому",⁹⁴ - находит себе подтверждение в немецком кино десятих-двадцатых годов, основной сюжет которого - оживление искусственного существа, сомнамбулы или трупа (Носферату, Голема, Восковых фигур, Чезаре, Электрического Человека и др.) - можно рассматривать как сюжетное воспроизведение момента рождения кинематографа, воспринятого многими как призыв "*Leinwand und Marmor in die Rumpelkammer zu werfen und bewegliche Wachfiguren mit Grammophonen in Leibe zu schaffen, also bestenfalls eine Art lebendiger Leichen*".⁹⁵ Автометаописательная природа немецких фильмов эпохи экспрессионизма была отмечена уже в 1924 году проникательным польским исследователем К.Ижиковским: "*ruchy Golema, problem par excellence* (курсив автора - Ю.Ц.) kinowy. Co więcej, można powiedzieć: problem samego kina, bo i ono jest rodzajem zaklętego Golema",⁹⁶ поскольку приводит в движение неживое изображение.

Раннее русское кино, в отличие от немецкого, для которого образы, навеянные кинобоязнью, удачно укладывались в постромантическую традицию литературы ужаса, практически свободно от элементов фантастики и мотива оживающего механизма, грозящего миру гибелью. Однако нельзя отрицать роли словаря потусторонних реалий в оценке кинематографа русской литературой начала века. Некроморфное осмысление кино и здесь оказывается решающим для типологии его сюжетов, однако оно не обязательно предполагает боязненное отношение к кинематографу - тексты, восхваляющие последний, могут при этом называть его "мертвецами, фотографическими черными фигурами, плоско держающимися на плоской белой стене".⁹⁷ По-видимому, это связано с особым отношением к смерти, свойственным идеологии русского символизма. Характерно, что одно из первых упоминаний о кино в русской прессе - статья М.Горького 1896 года - начинается с некрomorphicного описания киносейанса, которое потом оказывается пародией на декадентское сочинение: "Вчера я был в царстве теней. Как странно быть там, если бы вы знали. Там звуков нет и нет красок. Там все - земля, деревья, люди, вода, воздух

- окрашены в серый однотонный цвет; на сером небе - серые лучи солнца; на серых лицах - серые глаза, и листья деревьев серы как пепел. Это не жизнь, а тень жизни, и это не движение, а беззвучная тень движения. Объясняюсь, дабы меня не заподозрили в символизме или безумии. Я был у Омона и видел кинематограф Люмьера - движущиеся фотографии".⁹⁸

Анализируя роль кино в русской культуре, И.Смирнов, ссылаясь, в частности, на скептическое замечание Ф.Сологуба, отметил, что кинематограф не был опознан символистами "в качестве специализированной семиотической системы".⁹⁹ Постольку, поскольку под такой системой подразумевается совокупность специфических приемов визуального повествования и членения действительности, это наблюдение подтверждается и сценарной практикой символистов (например, В.Брюсова, который в своих сценариях ни в чем не считается с возможностями кинематографа своего времени). В текстах, предназначенных для кино, символисты стремились воссоздать традиционные образцы - театральное представление или произведение литературы. Так, в рекомендациях к экранизации "Барышни Лизы" в письме А.Санину (ноябрь 1918 г.) Ф.Сологуб советует по возможности ступать признаки специфики киноповествования: "не столько проходят картины реальной жизни, а как бы перевертываются страницы старой, слегка наивной, забытой и трогательной книги" (ср. замысел М. Метерлинка создать фильм о первой мировой войне в виде книги ужасов, которую перелистывает маленькая девочка). Однако образованный человек начала века, как правило, видел в кинематографе не то, что ему показывают. Здесь уже приходилось говорить об оптико-стробоскопических недостатках киноизображения, выступающих, по выражению Р.Тименчика, в качестве генератора специфической смысловой ауры. Для поэтики символизма неожиданно значимой оказалась и другая сторона технологической данности кинематографа - сама ситуация кинопроекции. Специфика пространства кинозала (темнота, луч, отбрасывающий из-за спины на экран тени иной реальности и т.д.), опознанная французским киноведением в качестве аналога платоновой пещеры,¹⁰⁰ в русской литературе могла выступать как модель семиозиса символизма. Так, Сологуб в статье об искусстве говорит, что реально существующие люди - только кажущиеся, а в истинной реальности существуют лишь образы искусства: "Мы перед ними - только бледные тени, как видения кинематографа.

Мы повторяем во многих экземплярах чьи-то подлинные образы, как на множестве экранов мелькают образы многих женщин, раз навсегда наигранные некою Астою Нильсен, знаменитою в своем мире".¹⁰¹ Не исключено и противонаправленное познание этих отношений, ср.: "И мне грезится, будто сквозь мрак и туман // Наши радости, страсти и горе - // Отражаются тоже на яркий экран, // Где-то там в межпланетном просторе..."¹⁰²

В навеянной символистской поэтикой модели мира технология кинематографа могла служить метафорой отношений между временем и вечностью или историей и современностью. Так, для объяснения своего представления о ходе мировой истории, В.Брюсов неоднократно прибегал к образу "фильма веков", "кинематографа столетий", "сапега обвсига (времени)" и "мирового кинематографа", ср.: В безмерном зале мировых преданий // Проходят призраки былых империй, // Как ряд картин на сетовом экране".¹⁰³ Здесь, как и в ряде других текстов с просимволистской ориентацией, обыгрывается техническое свойство кинематографа преобразовать пространство в время. Если технологический процесс кино съемки может быть осмыслен как увековечение сиюминутного (ср.: "И вот скользящее мгновенье // Уже навеки закреплено"¹⁰⁴), то кинопроектор часто оказывается механизмом по преобразованию текста вечности (= фильма) в текст жизни (= экран): "Механик вечный ручку вертит, // Шумит машина бития, // И снова те же лица чертит // Целлулоидная змея".¹⁰⁵ В ряде стихов о кино противопоставление бренного вечному снимается кинорифмой "Лента-момента",¹⁰⁶ что находит смысловые параллели в поэзии символизма.¹⁰⁷

Таким образом, можно утверждать, что, в отличие от немецкого кино, зафиксировавшего момент оживления неживого в качестве узловой сюжетной ситуации, в русской литературе о кино на первом плане оказывается мотив нетленности персонажей кинематографа. Идея о том, что изобретение кино способствует утверждению на земле аналога бессмертия, - один из постоянных мотивов в статьях о кино десятих годов, ср. у Л.Андреева: "Хотите видеть тех, кто умер, - вот они входят покорно, смотрят, улыбаются, и с нами, и с вами - с вами же, вшедшими в ту же дверь - садятся за стол".¹⁰⁸ Рациональная мотивировка - роль кино в увековечении игры актеров - в таких текстах легко переходит в метафизическую. Так, Д.Бурлюк пишет о Максе Линдере: "Физическая смерть для него, если можно

так выразиться, не представляет ничего существенного. Личность Макса стала бессмертной (...). Наука начинает смеяться над старухой безглазой, несущей косу".¹⁰⁹

Аналогичному осмыслению часто подвергалась еще одна особенность киноленты – возможность ее обратной проекции или показа "вверх ногами". Готовность кинотекста к пространственным и временным перевертышам не могла не привлечь к нему внимания русских футуристов. Так, существенная для поэтики футуризма обращенность мира по оси верх-низ (зафиксированная, например, на фотографии создателей спектакля "Победа над солнцем" в интерьере, где мебель свисает с потолка) обыгрывается в стихотворении В.Мершеневича, посвященном оптическому закону перевертывания изображения в линзе проектора:

Я знаю, что демонстратор ленты-бумажки
В отдельной комнате привычным жестом
Вставляет в аппарат вверх тормашками,
А вы все видите на своем месте.
Как-то перевертывается в воздухе остов
Картин и обратно правильно идет.
А у меня странное свойство –
Я все вижу наоборот.¹¹⁰

Не меньший интерес для футуризма представляла возможность обратного прочтения фильма во времени,¹¹¹ предвосхищая эксперименты с введением в текст *tempus reversum*.¹¹² Прокручивание киноленты от конца к началу в десятиные годы осознавалось как футуристическое обращение с миром. Так, автор заметок "Постные темы" в "Сине-Фоно" описывает, как в Москве "компания молодых людей, очевидно не могущая провести целой недели без кинематографа, заняла отдельный кабинет в ресторане и пригласила кинематографического механика с аппаратом и тапера (...). Кому-то из присутствующих пришла в голову мысль пустить только что просмотренную комедию с конца. Получилось невероятно забавное зрелище: мертвые оживали, герой сначала тонул, но для этого выбрасывался из воды, и т.д. (...). Вот они, естественно родившиеся на свет божий футуристы, жаждущие, чтобы явилось то, что наши *старше* (курсив автора – Ю.Ц.) футуристы именуют: Мир – сконца" (= Мирсконца).¹¹³ Упомянутая в заметке "неделя без кинематографа" была следствием запрета на зрелища во время Великого поста. Если сопоставить описанные автором

сюжеты с евангельским содержанием пасхальных празднеств, становится понятным коммунистический смысл поведения "молодых людей", а также то, с каким кругом мотивов соотносились в сознании человека десятих годов технологические возможности кинематографа.¹¹⁴

В семиотических исследованиях о кино принято рассматривать фильм как текст. Такой подход теряет перспективность, если объектом рассмотрения становится первое двадцатилетие с момента изобретения кино. В культуре того времени значимостью обладал не фильм, а кинематограф как текст. Недостатки изображения, текст аппарата, невидимое присутствие киномеханика, а также непредвиденные перипетии текста - ошибка в порядке показа частей или неправильная заправка пленки - для человека десятих годов могли оказаться более важным семиотическим событием, чем происходящее в сюжете фильма. Так, например, источником особого художественного переживания был такой важный мотив кинематографического текста как *разрыв кинопленки* (ему посвящено единственное стихотворение о кино Ф.Сологуба 1915 года или, например, текст "Порвалась лента"¹¹⁵). В десятие годы ходили не на фильм, а "в кинематограф", и поэтому сюжетное построение кинофильма уместно рассматривать не как изолированное построение с четким началом и концом, а с учетом того обстоятельства, что различия между двумя произвольно взятыми фильмами могли оказаться менее структурными, чем их общность, обусловленная принадлежностью того и другого к тексту кинематографа. Анонимность создателей каждого фильма в сочетании с узнаваемостью главных исполнителей способствовали ощущению кинематографа как продолжающегося текста. В посещениях кинематографа преследовалась стратегия неизбирательности, а случайности, сходная с игрой в домино, причем ценностью, наряду с другими, обладала и возможность попасть на уже виденный фильм.¹¹⁶

Взгляд на кинематограф как на единый текст проливает свет и на проблему трагических финалов в русском кино. Очевидно, в этом тексте можно выделить уровень прочтения, для которого значимой будет именно итеративность посещения кинотеатров. Для зрителя такого кинематографа будет актуально сознание того, что каждый данный фильм входит в два ряда повторяемости. С одной стороны, это - эстетически переживаемая в десятие годы бесконечная воспроизводимость одного и того же события, зафиксированного на кинопленке (ср. "А она опять, опять будет умирать под музыку?"¹¹⁷).

С другой - совокупность фильмов, которые он уже посетил и еще посетит. Литературное сознание эпохи склонно вчитывать в обе эти повторяемости идею бессмертия, вследствие чего *happy end*'ом для русского зрителя оказывался не конец этого фильма, а начало следующего. В русском кино возникновение канона "плохого конца" совпадает по времени с началом культа зарубежных кинозвезд, чье прохождение через цепь кинематографических умираний только способствует укреплению литературной легенды об их бессмертии (показательно, что в русской прессе разговоры о бессмертии Макса Линдера - актера комического, т.е. не подлежащего сюжетной смерти - начались после вскоре опровергнутого газетного слуха о его гибели под колесами немецкого военного грузовика).¹¹⁸

В ходе обсуждения этой статьи, прочитанной в виде доклада на Эйзенштейновских чтениях в музее-квартире С.Эйзенштейна, М.Ямпольский предложил следующую формулу становления стиля в русском кинематографе: "Берется фильм с Астой Нильсен, о нем сочиняется стихотворение и получается Зоя Баранцевич". В самом деле, если рассматривать историю раннего русского кино в свете тыняновского разграничения между генезисом и традицией, можно сказать, что на всем ее протяжении русский кинематограф был питаем генетическими импульсами извне - начиная с демонстрации изобретения Льюмьеров и кончая датской мелодрамой, - которые осмыслились в духе русской культурной традиции. Однако характер текста, поступающего "на вход" традиционной культуры, оказался в смысловом отношении настолько активным, что сумел внести некоторые изменения в ее параметры.

П р и м е ч а н и я

1. Настоящая статья является частью исследования о роли кинематографа в русской культуре, предпринятого мной совместно с Р.Д.Тименчиком.
2. *Зрелища* 77, 1924, 13.
3. В.ШКЛОВСКИЙ, "О работе перемонтажера"(1927) , в: *За сорок лет*, 1965, 61.
4. Там же.
5. В.АРС, "Из книги экрана", в: *Киногазета* 15, 1918, 5.
6. Запись беседы Т.Пономаревой с С.Гиацинтовой. Архив Т.Пономаревой, хранится в частных руках.

7. Цит. по сохранившемуся конспекту доклада С.Городецкого "Начало трагедии" у Н.Дризена 7 января 1910 г., составленному В.Мейерхольдом. В измененном виде доклад опубликован в *Новой студии* 5, 1912, 8-11.
8. Ср.: "Недаром *смерть* (курсив автора - Ю.Ц.) такой излюбленный сюжет кинематографа, это единственный конец, это конец логической цепи, это заключительный жест танца марионеток (...). Какое своеобразное *memento mori!*" (КНЯЗЬ СЕНЕГАМБИЙ, "Кинематограф и жаба смысла", в: *Кине-журнал* 19-20, 1916, 72).
9. Ю.М.ЛОТМАН, З.Г.МИНЦ, "Литература и мифология", в: *Труды по знаковым системам* 13, Тарту 1981, 37.
10. Ср.: "Давно пора заменить неуклюжую 'кинематографию'" (*Русская воля* 18, 19 янв. 1917, 3).
11. Ср.: "Когда я спросил моего хозяина (квартиры - Ю.Ц.) псаломщика, который из кинематографов, или, как у нас там (в станции Урюпино - Ю.Ц.) *называли*, который из иллюзионов лучше - Художественный или Модерн, - то он ответил, что оба хороши, но только публику разве можно сравнить: "Ведь в Художественном только смотрите какая публика! Ведь это сплошь - шляпки, горжетки, шляпки, горжетки..." (С.ВОЛКОНСКИЙ, *Родина. Мои воспоминания*, В.м., б.г., 244; приведенное наблюдение относится к 1917 году).
12. Конечный "-о", как и в слове "кино", оказывается удобным при образовании сложных слов, так как имитирует соединительную гласную (ср.: "кинемотеатр", "кинемо-Шекспир" Л.Андреева и пр.).
13. Л.АНДРЕЕВ, "Письмо о театре", в: *Полное собрание сочинений*, т. VIII, кн. 16, СПб. 1913, 305-316.
14. М.БРАЙЛОВСКИЙ, "Великий немой", в: *Сине-Фоно* 13, 1914, 25.
15. Zit. nach: *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*, München 1976, 69-70 (Text von V.Noack, 1913).
16. П.ВОВОРЫКИН, "Беседы о театре", в: *Русское слово* 142, 21 июля 1913, 2.
17. А.КОЙРАНСКИЙ, "Кинтоп", в: *Наш понедельник* 2, 1907, 5.
18. Л.О. (Л.ОСТРОУМОВ), "Лента жизни", в: *Пегас* 4, 1916, 52.
19. А.БЕНУА, "О кинематографе", в кн.: *Александр Бенуа размышляет*, М. 1968, 108.
20. Ср.: "Он пришел, кинематограф - по-русски записыватель движений, ж и з н о п и с е ц; она растет не по дням а по часам - кинематография - по-русски д в и г о п и с ь, ж и з н о - п и с ь." (Везде разрядка автора - Ю.Ц.). С.ГОРОДЕЦКИЙ, "Жизнопись", в: *Кинематограф* 2, СПб. 1916, 3.
21. О роли кинематографа в развитии русского верлибра см.: Р.Д. ТИМЕНЧИК, "Стихоряд и киноязык в русской культуре начала XX века", в: *Finis duodecim lustris*, Таллин 1982.
22. Отказ от такой рифмы не обязательно означает неучастие в игре. К поэтам, не зарифмовавшим кинотермина в стихотворении о кино, относится, в частности, О.Мандельштам. Однако настораживает присутствие в тексте стихотворения "Кинематограф" слова "г раф" - обычной рифмы к этому термину - в нерифмующейся позиции

- ("Седого графа сын побочный" - О. МАНДЕЛЬШТАМ, *Стихотворения*, М.-Л. 1973, 80), в чем можно было бы усмотреть "проглоченную" рифму, своего рода индикатор минус-приема (впрочем, слово "кинематограф" употреблено Мандельштамом с женским окончанием).
23. М. ЛОПАТКО, "Н. Бахтину", в: *Избиток*, Пг. 1916, 30.
 24. М., "Из песен XX века", в: *Вестник кинематографии* I, 1911, 2.
 25. А. РОСЛАВЛЕВ, "В кинематографе", в: *Чтец-декламатор* IV, Киев 1912, 671.
 26. Ф. СОЛОГУБ, *Стихотворения*, Л. 1975, 360.
 27. Стихотворение с этой датировкой приводится в статье Д. БУРЛЮК, "Кинематограф в моей жизни", в: *Русский голос*, 3 июля 1938.
 28. В. БРЮСОВ, "Синема моего окна", в: *Собрание сочинений*, М. 1973, т. 2, 158.
 29. НЕКТО М., "Чудо XX столетия", в: *Русский листок* 126, 7 мая 1896.
 30. Это относится не только к русской прессе, ср. тексты того же 1896 г.: "Das Leben in voller Natürlichkeit vermittelt der Elektrizität" (Zit. nach F. von ZGLINICKI, *Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer*, Berlin 1956, 241); ср. тоже: "By the magic wand of electricity (...) street scenes, railway trains in motion (...) are projected in life-like animation" (Quoted from: *Spellbound in Darkness*, ed. by G. PRATT, N.Y. 1973, 17).
 31. В. БРЮСОВ, "Электрические светы", в: *Собрание сочинений*, т. 2, 164.
 32. А. БЛОК, "Искусство - ноша на плечах...", *Собрание сочинений*, Л. 1980, т. 2, 128.
 33. М. ВОЛЫНЦЕВ (М. Брошель), "Миниатюры", в: *Сцена* 5, 1908, II; этот же текст вышел под именем М. О. Влиох в альманахе *Венок*, М. 1909, 91.
 34. Zit. nach: А. КАЕС, "Einführung", in: *Kino-Debatte*, München 1978, 7.
 35. А. НОРМАН (ВИТТЕ), "Фантомы", в: *Стихи. Статьи о театре*, Ташкент 1920, 9.
 36. *Новое обозрение*, 1896. Цит. по рукописи А. ДИГМЕЛОВА "50 лет назад". (Архив В. Вишневского, частное собрание).
 37. Там же.
 38. *Театральные известия* 407, 27 июля 1896, 4.
 39. И. ЯКОВЛЕВ, "Сон наяву", в: *Новое время* 7155, 29 янв. 1896, 2.
 40. Там же.
 41. Там же. Если сравнить это замечание с описанием того же момента в том же фильме американским автором в 1897 г., легко убедиться в роли национальных литературных традиций в восприятии фильмов: "waving branches indicate that a stiff breeze is blowing". (Quoted from: G. C. PRATT, *Spellbound in darkness*, 18).
 42. R. de GOURMONT, "Cinématographe", in: *Mercur de France*, 1 sept. 1907, 124.

43. См. V. НАВОКОВ, *Speak, Memory*, N.Y. 1966, 247.
44. В. СИРИН, "Кинематограф", в: *Речь* 2433, 1928.
45. А. РОСЛАВЛЕВ, *В кинематографе*.
46. Ю. КРИЧЕВСКИЙ, "В кинематографе", в: *Невод*, Пг. 1918, 22.
47. Д. ЦЕНЗОР, "Экран", в: *Наша неделя* 68, 1915, 7.
48. Ю. КРИЧЕВСКИЙ, "В кинематографе".
49. Д. ЦЕНЗОР, "Экран".
50. А. НОРМАН (ВИТТЕ), *Фантом*.
51. И. ЯКОВЛЕВ, *Сон наяву*.
52. А. РОСЛАВЛЕВ, *В кинематографе*.
53. Ср. более позднее определение киноязыка, данное Б. Эйхенбаумом: "...как если бы, прочитав роман, вы его увидели во сне" ("Литература и кино", в: *Советский экран* 42, 1926, 10).
54. Ф. ТЮТЧЕВ, *Стихотворения*, Л. 1978, 77.
55. А. БЛОК, *Собрание сочинений*, т. 1, 97. Возможность онейрического прочтения кинотекста намечается у Блока и в стихотворении "Искусство — ноша на плечах..." — "И грезить, будто жизнь сама..."
56. Н. von HOFMANNSTHAL, "Der Ersatz für die Träume". Zit nach *Kino-Debatte*, 21.
57. А. БЛОК, *Собрание сочинений*, т. 1, 97.
58. Ср. "И целый мир покорен воле // Твоих неотступящих чар!" (ДОН АМИНАДО (А. Шполянский), "Кинемо", в: *Экран России* 1, 1916, 8) или "О, как неотступает экран!" (П. БЕЗПАЛОВ, "Стихи", в: *Экран России* 2-3, 1916, 4).
59. Ю. КРИЧЕВСКИЙ, "В кинематографе".
60. А. ЦВЕТАЕВА, *Воспоминания*, М. 1971, 411.
61. Ch. METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris 1968, 51.
62. Я. ЛИНЦВАХ, *Принципы философского языка*, Пг. 1916, 68-69.
63. Ch. METZ, *Essais génériques*, Paris 1977, 118.
64. И. ПЕТРОВСКИЙ, "Кинодрама или киноповесть", в: *Прозектор* 19, 1916, 3.
65. А. КУПРИН, "Поединок", в: *Собрание сочинений*, М. 1957, т. 3, 501.
66. Ф. М. (Ф. Машков), "Три кинематографа", в: *Сине-Фон* 11, 1914, 22. Гистерологическое восприятие кинематографа и футуризма было чисто внешней точкой зрения, хотя и отражало действительно имевшие место моменты стилизации и влияния. Так, отмеченное И. СМЕРНОВЫМ (*Художественный смысл и эволюция поэтического систем*, М. 1977, 112) воспроизведение стиля различных киножанров и кинонадписей в "Облаке в штанах" Маяковского, было, по всей видимости, рассчитано на немедленное опознание читателем в качестве знатирующей параллели, ср. саркастическое замечание современника, советующего не ходить в кино, а, для экономии времени, уговорить "домашнего громко читать какую-то бессмысленную книгу вроде "Облака в штанах" или "Штанов в облаках", что наглядно воспроизводит если не стиль, то содержание

- обычных кинонадписей". (ГОНДЛА, "Кино для себя", в: *Арт-Экран* 5, 1923, 13).
67. В.КАВЕРИН, "Разговор о кино", в: *Жизнь искусства* 1, 1924, 27. Хочется отметить тонко воспроизведенное восприятие мизансцены как непреднамеренного "соседства" - своеобразную проекцию ситуации кинозала на экран.
 68. И.КОМЕДИАНТ, "В кинематографе", в: *Кине-Журнал* 15-16, 1915, 97. Не исключено, что сюжет "Гражданина Кейна" О.Уэллса (1941), где мотив тени и сюжет поиска слова находят взаимную мотивировку, является атавистическим воспроизведением этой мифологемы. Свойственное немому кино ощущение зависимости между двухмерностью и немой изобразительностью помогает объяснить и отмеченный Я.Мукаржовским эффект стереоскопизации последнего с приходом в кинематограф звука, своеобразное "ощущение пространства 'между' изображением и звуком" (Я.МУКАРЖОВСКИЙ, "К вопросу об эстетике кино" (1933), в: *Труды по знаковым системам* 13, Тарту 1981, 109).
 69. А.КРАНЦФЕЛЬД, "Великий Немой", в: *Театр и кино* 1, Одесса 1916, 17.
 70. Д.ЦЕНЗОР, *Экран*.
 71. Н.У-ЕЛЬ, "Жизнь-кинематограф", в: *Вестник кинематографии* 50, 1912, 16.
 72. КНЯЗЬ С., "Дифирамб кинематографу", в: *Кине-журнал* 15-18, 1916, 75.
 73. А.КУПРИН, *Поединок*.
 74. А.КУПРИН, "О кинематографе", в: *Кине-журнал* 16, 1913, 42.
 75. Неопубликованное письмо КУПРИНА (1923), публикация Е.Х(оклова), в: *Русские новости* 37, 25 янв. 1946, 4.
 76. V.WOOLF, "The Movies", in: *New Republik* 1928, august 4
 77. СЕНЕГАМБИЙ, "Кинематограф и обряд жизни", в: *Кине-журнал* 1-2, 1917, 68-69.
 78. А.КРАНЦФЕЛЬД, *Великий Немой*.
 79. Ю.КРИЧЕВСКИЙ, *В кинематографе*. Под маской могла подразумеваться передняя стена кинобудки с глазками для проекции, ср. такую метафору кинематографа: "как сомовский Арлекин стоит он с черной полумаской на лице, коварная улыбка змеится в губах..." (СЕНЕГАМБИЙ, *Кинематограф и обряд жизни*, 67).
 80. А.НОРМАН (ВИТТЕ), *Фантомы*.
 81. Н.У-ЕЛЬ, *Жизнь-кинематограф*.
 82. Поводом к ней послужила чрезвычайно глубокая статья П.Муратова, вызвавшая серию выступлений в прессе В.Ходасевича, С.Волконского, Н.Дризеня, А.Левинсона, Ф.Степуна, Д.Мирского и др. Для русских литераторов, живших в 20-е годы в Западной Европе, кино представляло собой, кроме прочего, и поленную работу ради заработка, ср. признание З.Гиппиус в письме к С.Ремизовой (29.9.1930): "Но и книгами тоже не проживешь, мы уж принуждены теперь скверную работу - фильмы - делать. Трудно и, главное, скверно". H.LAMPL, "Zinaida Hippus an S.P.Remizova-Dovgello", in: *Wiener Slavistischer Almanach* 1, 1978, 179.

83. А.КРАЙНИЙ [З.Гиппиус], "Синема", в: *Звено* 204, 1926, 3.
84. Там же.
85. И.ГРАВАРЬ, *Письма 1917-1941*, М. 1977, 96.
86. См.: Л.АННИНСКИЙ, *Лев Толстой и кинематограф*, М. 1980.
87. Там же, 50.
88. Там же.
89. *Сборник I о Владимире Соловьеве*, М. 1911, 10.
90. Отсутствие соотносительности движения с естественным течением времени было одной из причин неприязни к кино и Ф.Кафки, ср.: "Die Raschheit der Bewegungen und der schnelle Wechsel der Bilder zwingen den Menschen zu einem ständigen Überschauen. Der Blick bemächtigt sich nicht der Bilder, sondern diese bemächtigen sich des Blickes". (G.JANOUGH, "Gespräche mit Kafka", Zit. nach: *Hätte ich das Kino*, 313-314), ср. замечание И.Грабаря: "все у них форсировано, взвинчено и преувеличено примерно в три, четыре и больше раз" (*Письма*, 97).
91. Там же.
92. А.КРАЙНИЙ, *Синема*, 3.
93. О метаописательной валентности импровизации по отношению к истории своего порождения см.: R.TIMENČIKS, "Viena uzveduma šatras mācības", in: *Literatūra un māksla* 15, 1982, g. 9. apr., 5: "Istā, nesimulēta, dzīves cēlo nodomu izraisīta improvizācija attīstoties tiecas atklāt pašu radīšanas procesu (...), lai tā nospēlētu savas piedzimšanas mistēriju".
94. А.КРАЙНИЙ, *Синема*.
95. O.MASING, *Das Kinematographenunwesen*, Riga 1913, 51.
96. K.IRZYKOWSKI, *X тиза*, Warszawa 1957, 45.
97. Л.АНДРЕЕВ, *Письмо о театре*, 314.
98. М.РАСАТУС (М.Горький), "Беглые заметки", в: *Нижегородский листок*, 1896, 4 июля.
99. И.СМИРНОВ, *Художественный смысл и эволюция поэтических систем*, 111.
100. J.-L.BAUDRY, "Le dispositif", in: *Communication* 23, 1975, 56-72.
101. Ф.СОЛОГУБ, "Нетленное племя", в: *Театр и искусство* 51, 1912, 1021.
102. Е.НАГРОДСКАЯ, *Кинематограф*, цит. по: Н.ЗОРКАЯ, *На рубеже столетий*, М. 1976, 54.
103. В.ВРЮСОВ, *Собрание сочинений*, т. 3, 29.
104. ДОН АМИНАДО, *Кинемо*.
105. Л.О(строумов), *Лента жизни*.
106. Ср.: "Двигается пестрая лента, (...) Сброшено игло момента", М., *Из песен XX века*; "Мчится лента, вьется лента, // Оживает плотно... // Луч мгновения, луч момента // Ловит с жадностью оно", Н.У-ЕЛЬ, *Жизнь-кинематограф*; или "И снова - с первого момента, // До надоевшего конца, // Пока не стгнет жизни лента // По темной прихоти творца", Л.О(строумов), *Лента жизни*.

107. Ср.: "Люблю мгновение, потому что оно проходит безвозвратно и безвозвратностью своей свидетельствует о вечности", (М.ВОЛОШИН, *Лики творчества*, СПб. 1914, 99).
108. Л.АНДРЕЕВ, *Письмо о театре*, 314.
109. Д.БУРЛЮК, "Бессмертный", в: *Кине-журнал* 1-2, 1915, 55.
110. В.ШЕРШЕНЕВИЧ, "Гюрику Ивану", в: *Автомобилья поступь*, М. 1916, 28.
111. В Америке для обратной проекции фильмов уже в 1897 г. устраивались специальные сеансы, см.: *Spellbound in darkness*, 18. Ср. замечание А.КОЙРАНСКОГО (*Нинтоп*, 1907): "Самое удивительное происходит тогда, когда, по ошибке или намеренно, машинист пустит ленту с другого конца. Следствие начинает предшествовать причине, и человеческая логика летит кувырком".
112. Т.МІСЗКА, "Filmove eksperymenty Włodzimierza Majakowskiego", in: *Kino* 8, 1979.
113. МАВИЧ, "Постные темы", в: *Сине-Фоно* 11, 1914, 23-24.
114. Ср.: "Если захочешь - обратно (курсив автора - Ю.Ц.) // Двигаться будут картины: (...) Мертвый "прости" скажет гробу; // Нянею взят из пеленок, // К матери влезет в утробу // Неблагодарный ребенок" (М., *Из песен XX века*). Кинематографический сюжет воскрешения мог травестировать и ситуацию Страшного суда, ср. у ГИППИУС (*Синема*, 3): "Когда мускулы сводятся в покойническую улыбку, то какие бы рядом ни тромбонили тромбоны, живой человек не может не содрогнуться". Ср. также, возможно, навеянный таким восприятием кино сюжет сценария В.БРЮСОВА "День страшного суда".
115. *Вестник кинематографии* 2, 1913.
116. Смысл вкладываемый Блоком в такое совпадение, раскрывается в стихотворении "Искусство - ноша на плечах..." (См. об этом: Р.ТИМЕНЧИК, *Стихотворд и киноязик в русской культуре начала XX века*). Отдельным видом прочтения кинотекста была возможность войти в зал в любой момент киносеанса, в России предоставлявшаяся только дешевыми кинотеатрами. Не исключено, что это явилось причиной предпочтения Блоком окраинных кинотеатров "нарядным", см.: М.А.БЕКЕТОВА, *Александр Блок*, Пг. 1922, 260-261.
117. Н.ВЕЛЯЕВ, *В кинематографе*, цит. по: Р.ТИМЕНЧИК, *Стихотворд и киноязик в русской культуре начала XX века*.
118. Как заметила М.Плюханова, "основной пласт мифологии кинематографического бессмертия иском в особенностях совмещения и взаимодействия русской массовой рецепции кинематографа с русским фольклорным сознанием, для которого весьма важен сюжет прохождения героя (например, Чапаева) через смерть и воскрешение. Возможно, плохой конец в русских фильмах был необходим именно для приведения в действие этого механизма". (Беседа с автором 5 мая 1982 г.).