

Б. В. Рейфман

Живое кино как не визуальный образ: по поводу книги К. Э. Разлогова «Мировое кино: История искусства экрана»

Аннотация: в статье дается анализ авторской формы, организующей большой фактический материал в только что изданной книге К. Э. Разлогова о мировом кинопроцессе. Образ «истории кино», созданный им, сравнивается с живым организмом, развивающимся в череде новых рождений, но сохраняющим неизменное основание своей жизни. Речь идет о повествовательной структуре, в которой идея коллажа сочетается с «железным сценарием», обеспечивающим информационному массиву текста необходимую упорядоченность.

Ключевые слова: культурология, кино, кинопроцесс, киноведение, киносемиотика, история, социология, философия, образ, повествование.

Приступив к чтению книги К. Э. Разлогова, я довольно быстро осознал, что роль рецензента, предполагающая ускоренное схватывание смысла с профессиональным мониторингом собственного понимания и впечатления, в данном случае осложняется самодостаточным, но трудноуловимым сочетанием «сетевой» природы этого большого и разнопланового текста и его «железного сценария». Текст как будто соответствовал определенному современному канону научно-популярного изложения истории кино, — конструкции, в которой событийные ряды сочетаются с идеей коллажа или, может быть, даже ризомы. Однако в нем упорядоченно, хотя и не навязчиво, происходили непрерывные деформации этого жанра, заставлявшие приостановиться, вернуться назад, словом, призадуматься. Следствием затруднения процесса чтения было и удовольствие от по-новому осмысленного материала повествования, и предопределенное еще и этой самой необходимостью рецензирования желание разобраться в механизмах таких деформаций.

Самым первым, лежащим почти на поверхности результатом анализа повествовательной структуры стало прояснение важной особенности: текст построен как многократное возвращение к одним и тем же абстрактным «объектам», например, к различным модусам известных оппозиций «линия Люмьера» — «линия Мельеса», «реконструктивная тенденция» — «театрализованная тенденция», «кино как масскультовый мэйнстрим» — «кино как субкультурный артхаус». Эти и другие инвариантные противопоставления предстают в книге как определенные сквозные персонажи, меняющие места и обличья, т. е. помещенные автором в различные синхронические и диахронические контексты.

Но главным стилистическим приемом, делающим такую игру по-настоящему интересной, оказываются многочисленные паузы в разворачивающемся повествовании, своего рода «экфрасисы», присутствующие в тексте в виде разнообразных врезок, комментариев к иллюстрациям и других как бы замедляющих «историю» форм отступления от основных сюжетных линий. Данное построение, будто бы похожее на схему знаменитого бестселлера Д. Паркинсона «Кино», в то же время принципиально отличается от нее не только монументальностью образа мировой кинематографии, создаваемого К. Э. Разлоговым в соответствии со своим пониманием кинопроцесса и как «развития самого искусства», и как «внешних факторов, влияющих на творческий процесс, а то и определяющих его».

С моей точки зрения, не менее важной особенностью книги, отличающей ее и от «Кино» Пар-



Презентация книги К. Э. Разлогова «Мировое кино» на нон-фикшн. 30 ноября 2011 г.
Центральный дом художника, Москва

кинсона, и от других популярных изданий на эту тему, является весьма своеобразный характер всех этих пауз-«экфрасисов». Условно их можно разделить на две группы, одна из которых в определенном смысле сопоставима с кинематографическими гэггами, а другая представляет собой множество интеллектуальных «укрупнений». Эти «укрупнения» — во-первых, интересные обобщения различных смежных и не смежных феноменов кинопроцесса, а во-вторых, структурные и интертекстуальные анализы киноформы, напомнившие о том, что составитель сборника «Строение фильма» К. Э. Разлогов был в ряду тех киноведа, которые познакомили советского читателя с западной киносемиотикой. Круги повествования то и дело замыкаются преподносимыми с невозмутимостью Бастера Китона веселыми киношными историями и легендами, например, с обстоятельствами отлучения от режиссерской профессии Эриха (фон) Штрогейма, или оригинальными репризами, в числе которых я бы особо выделил совсем нетрадиционную интерпретацию фильма В. Абдрашитова и А. Миндадзе «Охота на лис».

А параллельно с этими легендами и репризами, совершенно органично вписываясь в общий порядок изложения, располагаются замечательные, как правило, короткие, но семантически богатые комментарии к тем или иным фактам истории кино, лаконичные, но глубокие разборы эпизодов, сцен и кадров различных фильмов с культурологически-киноведаческими выводами, выходящими далеко за пределы конкретных произведений. Уже один из первых в книге «укрупненных» разборов — анализ построения эпизода «Отступление на Северную сторону 27 августа 1855 года» картины «Оборона Севастополя» (1911), контекстуально связанный с противопоставлением «театрализованной» и «реконструктивной» тенденций исторического фильма, — своим выводом о создании «эффекта затяжного времени» дает яркий пример именно такого расширения исторического горизонта, в данном случае в направлении всех будущих «авторских» и артхаусных документалистских поисков игрового кино. А примерно через сто страниц после этого разбора без явной ссылки на него в самом тексте, но тем не менее с семантической очевидностью он «всплывает» уже совсем при других «обстоятельствах» — в той части книги, где речь идет о споре по поводу эстетики музыкального жанра в раннем звуковом кино между приоритетами «визуального ряда» Р. Клера и «консервированного театра» М. Паньоля.

Множество подобных «переключек» превращает огромный информационный массив книги в живой организм, развивающийся, как и сама представлен-

ная здесь история кино, в череде новых рождений. Однако все они соединены единой логикой, которая не обозначается прямо, но угадывается в как бы повторяющемся движении мировой культуры в XX в. постепенном смещении повествования от ведущей роли в нем вопросов киноэстетики к превалированию социологии кино. Привлекательной особенностью книги при этом тем не менее остается присутствие в ней не только различных гуманитарно-научных контекстов, выделяющих разноплановые предметные области в упомянутых уже абстрактных «объектах», но и почти что «диалогическое» сосуществование *фундаментальных мировоззренческих подходов*, создающее впечатление радикально-плюралистичного «воздержания от оценок».

Свойственное автору «представление о праве на существование различий во вкусах» и мировоззрениях парадоксальным образом сочетается с другим его собственным «голосом» — с постепенно все более явной, в определенном смысле «монологической», философско-культурологической позицией, которую очень приблизительно можно охарактеризовать как «социологическая вера». Одна из сквозных тем книги — восходящее, по-видимому, к О. Конту и Г. Спенсеру объяснение причин динамики культуры и, в частности, кинопроцесса, внешними по отношению к индивидам обстоятельствами. Все серьезные преобразования в истории кино, согласно такому взгляду, детерминированы прежде всего мировыми войнами, «великими депрессиями», всплесками рождаемости и прочими факторами, предопределяющими изменения коллективно-психологических установок, в том числе и эстетических (и киноэстетических) норм. Коллективно-психологические установки рассматриваются, таким образом, как следующая за биологической потребностью потребность приспособиться, т. е., можно сказать, первичная культурно-психологическая «реальность» любого индивида.

На последних страницах книги К. Э. Разлогов пишет: «Конечно, если понимать культуру в соответствии с религиозной традицией — как способ общения человека с Богом, тогда, разумеется, она абсолютно индивидуальна. Но если руководствоваться антропологическим пониманием культуры, то она возникает только там, где есть сообщества, т. е. связанные с ними, формируемые ими идеи, ценности, представления, коммуникации». Данное высказывание подразумевает вопрос: если у этих «представлений и коммуникаций» нет какого-то выходящего за их пределы основания, сокрытой, но все-таки каким-то образом сказывающейся в индивидах телеологии, если «коммуникативный разум» абсолютно самодостаточен, то не логично ли признать наиболее правильным и симпатич-

Книжная культура и искусство книги

ным из героев фильма А. Митты «Гори, гори, моя звезда» персонаж Е. Леонова, для которого, по его словам, главное в жизни — выжить?

Впрочем, такие вопросы не отменяют важнейшей роли коллективно-психологических установок, в частности, производимых и воспроизводимых современной массовой культурой. Нельзя не согласиться с оценкой К. Э. Разлоговым ее мощного цивилизационного потенциала. Выполняющая компенсаторную функцию массовая культура при высоком уровне ее качества и определенном характере утверждаемых ею ценностей подспудно выполняет и нравоучительную функцию, т. е. одновременно с *entertainment* дает современному человеку возможность приобщения к этическому порядку, в идеале существующему как гражданское общество глобального мира.

В заключение — несколько слов о том, кому книга адресована. Несмотря на отмеченные выше ограничения определенного жанрового канона, ее способ изложения потенциально способен актуализировать «системы ожидания» различной природы. Богатый фактический материал, дополняемый обширными указателями имен и фильмов и сопровождаемый огромным количеством иллюстраций, которые сами по себе могли бы представить историю кино в виде грандиозного комикса, расширит кругозор любого не связанного с киноведением человека и познакомит его с разнообразными логиками развития кинематографа. А то, что это «история искусства экрана», а также и «социология кино», и «культурология кино», т. е. *междисциплинарное* исследование кинопроцесса, позволяет рассматривать это исследование как интересное и полезное любому гуманитария.