

Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. М.: Академический проект; Альма Матер, 2016. 496 с.

Под одной обложкой объединены классический труд «Поэтика кино» (1927) и малодоступные работы авторов и современников «Поэтики»: В. Шкловского — «Литература и кинематограф» (1923) и «О законах кино» (1924), «Конец кино?» Р. Якобсона (1933), «Искусство кино и монтаж фильма» С. Тимошенко (1926), «Кино в России (1896—1926)» Б. Лихачева (1927). Прочтение дает объемное видение кинотеории 1920-х.

Предисловие к «Поэтике» написал в свое время Кирилл Шутко. Вопрос, каким должно быть кинозрелище, стоял остро. Были сомнения, «нужно ли у нас в Советской России, где кинопроизводство только делает первые шаги, *теперь* тратить усилия на теоретизирование, на *философствование* по поводу кинофильмов». Вопросы, «не праздное ли это занятие, не рано ли пытаться создавать теорию факта, когда налицо фактическая скудость», с одной стороны, автор оценил как законные, с другой — как «очень непрактические, бездейственные подшептывания» (с. 8).

Его не смущало, что точки зрения, изложенные в сборнике, могли быть признаны «ограниченными, узкими». Важно, что «для того, чтобы *закрепить* даже эти отрицательные признания, придется *подумать* о сущности кино, о его законах, его стиле» (с. 8). За фиксацией мышления, «*практическим*» теоретизированием (с. 11) особенно любопытно наблюдать теперь, когда прошло 90 лет. Даже когда развитие кино пошло иными путями, положения статей сохранили теоретическую ценность.

Из авторов «Поэтики» мы лучше знаем Б. Эйхенбаума («Проблемы киностилистики»), Ю. Тынянова («Об основах кино», «Кино — слово — музыка», «О сценарии», «О сюжете и фабуле в кино», «О фэксах»), В. Шкловского («Поэзия и проза в кинематографии»). Помимо этого представлены: «Природа кино» Б. Казанского, «К теории киножанров» А. Пиотровского, «Роль кинооператора в создании фильмов» Е. Михайлова и А. Москвина. Для книги взяты тексты первоначальных — газетных и журнальных публикаций, в основном 1926 года. Кино как искусство было молодо (развивалось буквально на их глазах), и подход авторов отличался полемической остротой и неизбежной новизной.

Всех их, связанных и с литературой, и с кино, занимали границы типов культур. А. Пиотровский буквально восклицал: «Никакой готовой театральной и литературной теории в основе поэтики кино! — таков должен быть основной лозунг» (с. 159). Б. Эйхенбаум рассматривал как знаковое противостояние кинокультуры «культуре слова, книжной и театральной, которая господствовала в про-

шлом веке. Кинозритель ищет отдыха от слова — он хочет только видеть и угадывать» (с. 24).

Ю. Тынянов протестовал против определения и названия кино «по соседним искусствам». «Здесь сказывается реакционный пассаж: называть новое явление по старым» (с. 60). Бесплоден сам путь этого обозначения одного через другое: «...живопись — “неподвижное кино”, музыка — “кино звуков”, литература — “кино слова”» (с. 60). Важны не определения, но изучение, постановка вопросов, например о связи сюжета со стилем, их роли в определении киножанров; об определении жанров кино отношением сюжета к фабуле; об освобождении кино от плена соседних искусств, от литературы — прежде всего.

В случае Ю. Тынянова особенно интересно сочетание опыта теоретика искусства и личной практики сценариста. В либретто кинофильма «Шинель» он размышлял о трудности и неблагоприятности задачи «иллюстрировать литературу для кино»: «...у кино свои методы и приемы <...> Кино может только пытаться перевоплотить и истолковать по-своему литературных героев и литературный стиль» (с. 95). Насколько Тынянову удалось продвинуться в этом направлении? В. Шкловский фиксировал: «Попытка фэксов и Юрия Тынянова дать в кинематографическом произведении эквивалент равнозначения стилю Гоголя тоже пока не удалась» (с. 95).

Тыняновский «роман с кино» был недолог. В письме В. Шкловскому от 3 сентября 1927 года он писал: «Начинаю сильно любить литературу и отвык от кино» (с. 92). В 1934 году, отвечая на вопрос корреспондента газеты «Какие смежные жанры вы любите?», Тынянов назвал «младшие жанры искусства — цирк, мюзик-холл, эстраду» и добавил: «Прежде любил кино и охотно работал в нем» (с. 92).

Не все их прогнозы сбылись; так, В. Шкловский считал, что перспективы кино не связаны с цветом и звуком. «Кино будет двигаться в сторону нарастания условностей» (с. 261), зритель — овладевать восприятием условностей как грамматическими формами знакомого языка (с. 262). «Кино не хватает сейчас не голоса, а “образа” — иносказания» (с. 262). По отношению к себе он ироничен («...может быть, все мои мысли о кино и похожи на мысли рыбы, которая стала бы жалеть людей за то, что у них есть какие-то ноги и нет удобных и необходимых плавников», с. 262), но сейчас кажется, что планка теоретиков прошлого — выше.

Людмила ЕГОРОВА

Вологодский государственный университет