

ВАДИМ
МИХАЙЛИН

You necessary film: О мистической изнанке авангардных городских симфоний¹

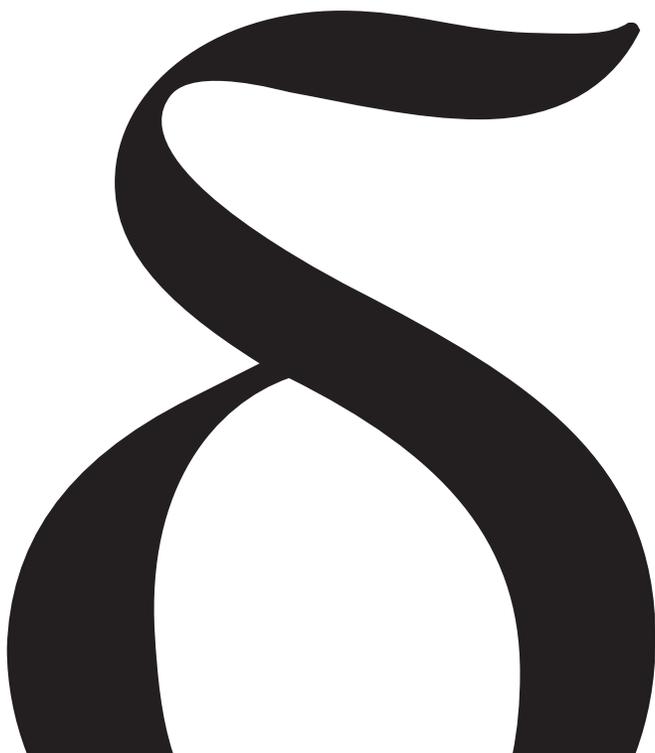
**БЕРЛИН АЛЬФРЕДА ДЁБЛИНА
НА ФОНЕ АВАНГАРДНОГО КИНО**



В 1929 году Альфред Дёблин опубликовал роман, который принято считать квинтэссенцией жанра городской симфонии в литературе XX века – «Берлин, Александрплац». Роман был новаторским, и автора вполне можно было заподозрить в том, что он, как и другие собратья-модернисты, старался «найти новые средства и возможности [чтобы] запечатлеть и понять современность»². Критики, а затем и литературоведы сломали множество копий, пытаясь разобраться в том, что именно подсмотрел – или не подсмотрел – Дёблин в джойсовском «Улиссе», первый немецкий перевод которого вышел в 1927 году: к вящему раздражению самого автора, уверявшего, что в глаза не видел «Улисса» – по крайней мере осенью 1927-го, когда начал работу над первыми главами собственной книги³.

- ¹ Эта статья представляет собой начало цикла, посвященного кинематографическим городским симфониям.
- ² Маркин А.В. *Примечания* // Дёблин А. *Берлин, Александрплац*. М.: Ладомир; Наука, 2011. С. 509.
- ³ Дёблин А. *Моя книга «Берлин, Александрплац»* // Там же. С. 380.

**КУЛЬТУРА
МОДЕРНОСТИ
REVISITED**



Впрочем, для современной Дёблину немецкой публики гораздо очевиднее была совсем другая логика, кинематографическая. Премьера «Метрополиса» Фрица Ланга, откуда в роман Дёблина целиком переселилась компания аллегорических фигур во главе с Вавилонской Блудницей и Смертью, состоялась в самом начале все того же 1927 года. А одноименный роман тогдашней жены Ланга, Теа фон Харбоу, по которому «Метрополис» был снят, вышел еще в 1925-м и настолько активно использовался в раскрутке будущего блокбастера, что жить в тогдашней Германии и пройти мимо этого феномена было никак невозможно⁴.

Заимствование было вполне демонстративным, и столь же демонстративно Дёблин встроил чужих кукол в принципиально иную логику высказывания. Фриц Ланг и Теа фон Харбоу создали романтическую притчу о гармонизации социума – неотразимо привлекательную с точки зрения мифогенного потенциала и безнадежно ходульную во всем, что касалось сюжета и заложенных в него идей. В духе старого доброго органицизма ключом ко всеобщему счастью должна была стать «благородная молодежь», ассоциируемая с сердцем общества, которая только и могла связать между собой мозг (правлящий класс) и руки (пролетариат), преодолев сопротивление злобных колдунов, представших в технократическом мире рядиться в мистиков и алхимиков и переодевшихся в интеллектуалов⁵. Футуристическое пространство Метрополиса становилось еще более условным в силу того, что каждый из персонажей был превращен в ходячую идею, продолжая – на сюжетном уровне – притворяться «живым» действующим лицом. Это неизбежно сказалось и на работе актеров. Пожалуй, единственную достойную партию в фильме вел Фриц Расп, исполнитель роли «Der Schmale», «Тощего» – «специалиста по решению проблем»: никаких идей его персонаж не воплощал, он был нужен почти исключительно для того, чтобы усилить действие, а потому и руки у актера были развязаны.

- 4 Роман вырос из наброска, сделанного обоими авторами, и фон Харбоу предварила первую публикацию авторским вступлением, не оставлявшим сомнений в том, что роман писался, чтобы стать основой для фильма. Первоиздание, рассчитанное на солидную публику, сопровождалось публикацией отдельных частей в еженедельнике «Das Illustrierte Blatt», при этом съемки шли параллельно, и отдельные выпуски иллюстрировались рабочим материалом фильма. Киностудия UFA, вложившаяся в беспрецедентно дорогую картину, сроки производства которой растянулись на непредставимые по тем временам 17 месяцев, а бюджет которой был превышен в четыре раза, приглашала на съемки журналистов и кинокритиков, так что рекламная кампания длилась порядка полутора лет. См.: MINDEN M., VACHMANN H. (Eds.). *Fritz Lang's Metropolis: Cinematic Visions of Technology and Fear*. New York: Camden House, 2002.
- 5 Что ничуть не мешало этому проекту оставаться харизматичным до предела – причем не только с точки зрения его влияния на последующую традицию антиутопической кинофантастики – вроде «Бегущего по лезвию» или «Пятого элемента». Еще на рубеже 1920–1930-х «Метрополис» произвел самое благоприятное впечатление на верхушку нацистской партии, во главе с Гитлером и Геббельсом, поскольку был прекрасно совместим с их собственными стратегиями мифотворчества.

ВАДИМ МИХАЙЛИН

*YOU NECESSARY FILM:
О МИСТИЧЕСКОЙ ИЗНАНКЕ
АВАНГАРДНЫХ ГОРОДСКИХ
СИМФОНИЙ*

*Вадим Михайлин
(р. 1964) – историк
культуры, социальный
антрополог, переводчик,
профессор Саратовского
государственного
университета.*



У Дёблина в главное действующее лицо превратился сам Берлин, и для того, чтобы справиться с возложенной на него ролью, город просто обязан был стать ощутимым и достоверным до предела. Персонажи – при всей их постэкспрессионистской, в духе *Neue Sachlichkeit*, гиньольности и наклонности к физиологической самохарактеристике – тоже были опознаваемы как типажи с берлинской улицы, и если искать для них кинематографические соответствия, то никак не у Ланга 1920-х, а скорее у Фридриха Мурнау, с его выразительным Эмилем Яннингсом в «Последнем человеке» (1924) – этакой модернистской вариации на тему гоголевской «Шинели». Дёблин перенасыщает свой город движением уличных толп и транспорта, назойливой наружной рекламой и видами магазинных витрин, монтажными контрастами панорам и максимально крупных планов с фиксацией на характерной детали. Видел немецкий зритель что-то подобное на киноэкране до того, как взял в руки «Берлин, Александрплац»? Ну, конечно же, видел: в фильме Вальтера Рутtmана «Берлин – симфония большого города», премьера которого прошла 23 сентября 1927 года, то есть буквально за полмесяца до того, как у Дёблина сложился замысел собственного романа. И уж у Рутtmана Дёблин заимствовал самозабвенно – начиная от монтажной грамматики высказывания и заканчивая конкретными эпизодами⁶.

Для кинематографического жанра городской симфонии фильм Рутtmана – текст, настолько же архетипический, как книга Дёблина для аналогичного литературного. Собственно, именно Рутtmан и подарил обоим жанрам имя, подчеркнуто выстроив свой мегаполис не по модели популярных когда-то городских панорам с красивыми видами и не по законам сенсационной *urban fiction*, густо замешанной на мелодраме и на экзотике городского дна. Он снял именно симфонию, где воздействие на зрительское восприятие строилось с опорой на темп и ритм, где наглядность «городских картинок» всего лишь аранжиро-

6 Так, две главы, смонтированные в четвертую книгу романа, которые посвящены берлинским скотобойням и ориентированы на выстраивание прямых параллелей между судьбой людских масс, втянутых в водоворот мегаполиса, и судьбой пригнанных на скотобойню животных, вдохновлены короткой (около минуты) последовательностью кадров из первой части «Симфонии большого города». Динамичный монтаж Рутtmана объединяет общие планы людских толп, движущихся от железнодорожной станции – со средним планом спешащих по мостовой мужских и женских ног – с аналогичным планом ног коровьего стада, идущего по той же мостовой, – с еще одним общим планом движущейся городской толпы, – который перебивается кадром с марширующей в том же направлении и с той же скоростью колонной солдат (мясорубка Первой мировой в 1927 году была неотъемлемой частью общей коммуникативной памяти и общего же посттравматического синдрома) – с общим планом, на котором шарманщик представляет собой единственную и потому весьма заметную статичную фигуру на фоне идущей толпы, – с крупным планом руки шарманщика, которая крутит ручку, так, что та становится похожа на ручку мясорубки, а идущая в глубине кадра толпа на фарш – затем снова толпа, подсвеченная снизу юнгианскими бликами речной воды, – заводские конструкции – скот, который плетью загоняют в ворота скотобойни, – ворота заводской проходной, через которые безо всякого видимого принуждения идут люди. Дёблину на выстраивание тех же параллелей потребовались семь страниц.

вала общий месседж, не вполне переводимый на визуальные или нарративные коды. Сама эта невыразимость, пожалуй, и была тем главным, что привлекало и профессионалов, и, отчасти, широкую публику в авангардных портретах городов – а таковых в 1920–1930-е во всем мире было снято около полусотни. Жанр городской симфонии с самого начала не был ориентирован на чистой воды миметичность. Он не показывал город – он создавал ощущение города, причем ощущение, весьма специфическое: этакий легкий озноб от соприсутствия гигантского существа, наделенного собственной интенциональностью и волей, – существа, которое использует людей точно так же, как камень, уголь, металл и другие материалы, за счет которых живет и выстраивает собственные сюжеты, необозримые из индивидуальной человеческой перспективы. То есть с самого начала был мистичен по сути.

Дёблин подсмотрел у Рутtmана не только монтажный принцип организации повествования, не только ставку на ритмически организованную полифонию городского пространства. Он углядел главное: закадровую мистическую концептуализацию этого пространства. В его романе два сюжета – внешний и внутренний. Внешний динамичен и разбросан на сотни страниц и голосов. Он повествует о попытке внешнего же индивидуального становления, попытке, исходно обреченной на провал, поскольку – так же, как и в аттической трагедии, – для Дёблина стремление полагаться на собственную волю и воспринимать себя как режиссера собственной судьбы есть хюбрис: превышение пределов, положенных смертному, и подлежит не награде, а наказанию. Франц Биберкопф, протагонист «Берлина», выходит в начале романа из тюрьмы слабым и безвольным, и город не мешает ему, поскольку видит в нем не гранитный камушек в зубчатой передаче, а полезную смазку. Но потом герой начинает проявлять своеволие, наливается весом и силой – и город ломает его три раза подряд, возвращая, в конечном счете, в состояние полного ничтожества⁷. Но именно здесь и свершается ход внутреннего сюжета, прописанного буквально парой фраз: сюжета о том, как человек, отказавшись от бремени собственного я, обретает себя: и как город из палача и убийцы в мгновение ока превращается в волшебного помощника, помогая расстаться с сюжетом не истинным.

По этой же причине и символические фигуры, позаимствованные Дёблином у Ланга, превращаются в аллегории в духе немецкого барокко – персонифицированные идеи, чьи жесты и взгляды сплетают внешнюю рамку сюжета и чья роль в тексте является комментирующей, метанарративной. Главная их

7 Именно на радикальной смене телесного «объема» выстроил рисунок роли Эмиль Яннингс в «Последнем человеке».

ВАДИМ МИХАЙЛИН

YOU NECESSARY FILM:
О МИСТИЧЕСКОЙ ИЗНАНКЕ
АВАНГАРДНЫХ ГОРОДСКИХ
СИМФОНИЙ



ВАДИМ МИХАЙЛИН

YOU NECESSARY FILM:

О МИСТИЧЕСКОЙ ИЗНАНКЕ
АВАНГАРДНЫХ ГОРОДСКИХ
СИМФОНИЙ

роль – это роль свиты при главном сверхъестественном персонаже, постоянно присутствующем «в кадре», но – подобно богу – проявляющем себя исключительно через эманации: Берлине. Напряжение между внутренним и внешним, истинным и ложным сюжетами было для Дёблина принципиально значимым – поскольку повышенный интерес к «современности» был вызван у него совсем не теми установками, которые, как правило, принято прозревать за предельно динамизированной авангардной тканью романа. Как и большинство авангардистов, Дёблин придерживался вполне традиционалистских взглядов: не консервативных, в отличие от Т.С. Элиота или от Олдоса Хаксли, но именно традиционалистских, мистически ориентированных на некую «первозданность», из которой мы вышли, которая продолжает управлять нами и в которую у нас еще есть надежда вернуться⁸. В эссе «Прометей и первобытное», написанном в 1938 году, он четко противопоставляет «внешнюю» прометеевскую технику человеческого самосовершенствования, построенную на отказе от «первобытного» и на технологическом прогрессе, технике «внутренней», мистической, в основе которой лежит попытка вернуться к счастливому доличностному состоянию. При этом «современные» способы познания – религия, наука, философия – для него в равной степени являются порождением Прометея и как таковые обречены на провал:

«В образах, порожденных прометеевым началом, здоровых или болезненных, никаких оснований для мистического [опыта] отыскать невозможно, однако попытки подобного поиска сами по себе являются доказательством того, что власть Прометея слабеет и вырождается»⁹.

Процесс перемещения техник и смыслов между авангардным кинематографом и модернистской литературой напоминал перекрестное опыление. Когда в 1931 году Фриц Ланг снял «М», свой первый звуковой – и самый совершенный за всю карьеру – фильм, сомневаться в том, что он внимательнейшим образом прочел роман Дёблина, не приходилось. И дело было даже не столько в том, что вместо условного Метрополиса в кадре у него появился абсолютно «интересный» и живой протонуарный Берлин, сколько в том, что работал этот город по новым правилам. И мистическое чувство, которое он создавал у зрителя, было густо замешано на игре с мореновским «теле» – незримой и находящейся по ту сторону добра

8 Как и в случае, скажем, с французскими сюрреалистами или русскими футуристами, подобные взгляды прекрасно уживались с левыми политическими идеями.

9 DÖBLIN A. *Prometheus und das Primitive* // ИДЕМ. *Schriften zur Politik und Gesellschaft*. Olten: Walter-Verlag, 1972. S. 367. Здесь и далее, если не указано иное, перевод иноязычных источников мой. – В.М.

и зла космической волей, которая управляет судьбами отдельных людей и народов¹⁰.

Мистическая модель работы с диететическим пространством стала, на мой взгляд, едва ли не ключевым вкладом авангардной городской симфонии в мировое киноискусство. Вкладом, не настолько очевидным, как те неперенные атрибуты, которые принято прежде всего связывать с этим жанром: агрессивный монтаж, нарратив, выстроенный не на «продольном» («эпическом», то есть основанном на отслеживании биографической логики персонажей), а на «поперечном срезе» (погружающем зрителя в сплошной поток экранной «реальности»), *Querschnitt*, в терминологии Бэлы Балажа¹¹, и так далее. Здесь работа со зрительским восприятием и со зрительской фантазией велась на куда более глубинном уровне; и, в отличие от истории авангарда как технического киноязыка и как набора установок по оперированию телесными и когнитивными техниками, эта история, по большому счету, не только не написана, но даже и не начата¹². Претендовать на то, чтобы обозначить хотя бы основные ее контуры в небольшой статье, было бы чистой воды хюбрисом. Так что я поступлю иначе: добавлю к уже сделанному берлинскому эскизу на тему «мистического месседжа» конкретной городской симфонии¹³ еще один, нью-йоркский, обозначив стартовую точку жанра, связанную с коротким, продолжительностью менее десяти минут, фильмом, который был снят двумя начинающими американскими кинематографистами еще в 1920 году. И пообещаю сделать еще как минимум два или три текста, в которых рассмотрю другие индивидуальные варианты проработки этого месседжа: применительно к разным городам, разными режиссерами, каждый из которых решал собственные задачи, но неизменно наделял свой город мистическим измерением. Для того, чтобы картина стала сколько-нибудь полной, этого все равно будет недостаточно – поскольку городских симфоний во второй четверти XX века наснимали предостаточно и для сколько-нибудь при-

ВАДИМ МИХАЙЛИН

YOU NECESSARY FILM:
О МИСТИЧЕСКОЙ ИЗНАНКЕ
АВАНГАРДНЫХ ГОРОДСКИХ
СИМФОНИЙ

- 10 Подробнее о технике работы с «большой закадровой волей», о создании параноидального эффекта в «М» Фрица Ланга и о том, какое влияние этот фильм впоследствии оказал на такие разные кинематографические традиции, как нуар, неореализм и ревизионистский вестерн, см. в: МИХАЙЛИН В. *Прекрасность паранойи: «М» Фрица Ланга и «Великий гражданин» Фридриха Эрмлера // Зло как благо. Интерпретация культурных кодов 2025*. Саратов: Наука, 2025. С. 201–232.
- 11 BALAZS B. *Der Filmsuchtseinen Stof. Programme de la Fox Europa Film Produktion*. Archiv der Stiftung der Deutschen Kinemathek. Berlin, s.p.
- 12 Впрочем, вот цитата из недавней статьи: «городские симфонии пытались уловить нечто большее, чем фотографически точное отражение города; скорее предметом их интереса была его аура»: BARNEY C. *The Spectator-in-the-Text: Cinematography, Spectatorship and Ideology in Manhatta (1921) // The Cinematograph*. 2023. Vol. 1. № 1. P. 1.
- 13 Краткому и, по определению, неполному, поскольку здесь и сейчас меня интересовала возможность оттолкнуться от известного литературного текста: сам же фильм Руттмана заслуживает отдельного пристального анализа.



стальной проработки всего этого корпуса кинотекстов под заданным углом зрения потребовались бы усилия не одного человека, да и формат не журнальной статьи, а, пожалуй, добротной книжной серии. Но я попробую.

«МАНХАТТА»

В 1919 году фотограф Пол Стрэнд, ученик Альфреда Стиглица, уже успевший зарекомендовать себя как одну из значимых фигур в жанре «прямой фотографии», зашел в гости к приятелю, Чарльзу Шилеру – художнику, разделявшему с ним интерес к абстрактному искусству и к «непосредственной» фотофиксации городской среды. Шилер показал ему недавно купленную кинокамеру, и прямо там и тогда у них родилась идея снять маленький фильм о Нью-Йорке¹⁴. Съемки шли с зимы по осень 1920 года, а премьера состоялась уже в 1921-м, и на экран картина вышла под названием «Нью-Йорк великолепный», скорее всего выбранным организаторами коммерческого показа¹⁵. В 1923-м, уже как «Дымы Нью-Йорка», он был частью программы на «Вечере бородатого сердца» – дадаистско-сюрреалистическом шоу в Париже. После чего, вернувшись обратно в Америку, обрел, наконец, свое постоянное, «уитменизированное»¹⁶ имя. Уолт Уитмен, кстати, играет в этом фильме особую роль не только в силу того, что именно из его поэтических текстов Шилер и Стрэнд позаимствовали разговорную форму «Манхатта». Фильм снабжен титрами, представляющими собой цитаты – иногда искаженные, но вполне опознаваемые – из нескольких стихотворений этого автора, крайне значимого для американской модернистской традиции¹⁷. И внутренняя структура картины выстраивается именно с опорой на эти цитаты. Впрочем, об Уитмене чуть ниже.

Фильм начинается неподвижным кадром с достаточно условной рисованной панорамой Нижнего Манхэттена – этакой визитной карточкой города, поскольку именно эти очертания

14 Из неопубликованного интервью Пола Стрэнда, данного Милтону Брауну и Уолтеру Розенблюму в ноябре 1971 года: Paul Strand Archive. Archives of American Art. New York; HORAK J.-C. *Paul Strand and Charles Sheeler's «Manhatta» // Lovers of Cinema. The First American Film Avant-Garde. 1919–1945.* Madison: The University of Wisconsin Press, 1995. P. 269.

15 Ibid. P. 269.

16 JACOBS S., KINIK A., HIELSCHER E. *Introduction. The City Symphony Phenomenon 1920–40 // The City Symphony Phenomenon. Cinema, Art, and Urban Modernity between the Wars.* New York: Routledge, 2019. P. 10.

17 И не только для американской. Достаточно вспомнить, насколько активно его переводил на русский язык Константин Бальмонт (с 1904 года), – и о крайне заинтересованном отношении к его поэзии со стороны русских футуристов – уже в переводах Корнея Чуковского, поскольку именно он, опубликовав в 1906 (или 1907-м?) году собственную подборку переводов в сопровождении публицистического комментария, задал принципиально новую, несимволистскую, модель восприятия его текстов. См.: Чуковский К. *Поэт анархист Уот Уитмань. Переводъ в стихахъ и характеристика.* Санкт-Петербург: Кружокъ молодыхъ, б/д.

представали в начале XX века эмигрантам, которые прибывали в Нью-Йорк через Атлантику. Точно такой же двухмерной панорамой фильм перемежается всякий раз, когда возникает цитата из Уитмена, а потом и заканчивается ею же: город Шилера и Стрэнда на десять минут – урывками – выпускает зрителя в себя, обретая трехмерность и продуманную монтажную детализацию, после чего возвращает в позицию внешнего наблюдателя, зацепившегося глазом за открытку в витрине туристической компании – но с новым опытом «подгружения» в развоплощенную реальность двухмерного фото. Фильму, если воспользоваться мыслью Роберта Коуди – галериста, теоретика искусства и издателя авангардистского журнала «The Soil», – не нужна история в литературном или театральном смысле слова; история для него есть «всего лишь мотив, условность или оправдание», поскольку по сути своей кино говорит на общепонятном языке поверхностей и движений¹⁸. В отличие от живописи, которая вынуждает зрителя тратить время на разглядывание и додумывать показанную ему проективную реальность, кинематограф представляет собой «живопись временем»¹⁹, способную оперировать опознаваемыми поверхностями в динамике, не только сталкивать их между собой, наслаивать друг на друга, но и выстраивать во временной перспективе, превращая в зримую речь. Авторы фильма как раз и переводят речь письменную на язык поверхностей и движений, в полном соответствии со взглядами Коуди, с которым были достаточно близко знакомы.

Этот «прямой перевод» звучащей речи в воспринимаемую визуальную систему образов некоторыми кинематографистами 1920-х оценивался впоследствии как «литературщина». Как уступку традиционным, домодернистским конвенциям использование цитат в качестве титров рассматривают и нынешние специалисты по кино, поскольку Уитмен – это не только верлибр и свободный поток ассоциаций, которые воспринимались как элементы новаторской поэтической техники в 1850–1860-е, но никак не на рубеже 1910–1920-х. Это еще и вполне конкретный набор мировоззренческих установок, которые современным исследователям представляются мало совместимыми с авангардным искусством первой трети XX века. Так, Ян-Кристофер Хорак, автор самой авторитетной на данный момент статьи о «Манхатте», выстраивает свой текст – прекрасно фундированный и полный весьма любопытных наблюдений, – отталкиваясь от представления о двойственной и противоречивой, с его точки зрения, природе фильма Стрэнда и Шилера,

ВАДИМ МИХАЙЛИН

YOU NECESSARY FILM:
О МИСТИЧЕСКОЙ ИЗНАНКЕ
АВАНГАРДНЫХ ГОРОДСКИХ
СИМФОНИЙ

18 COODY R.J. *Censoring the Motion Picture* // *The Soil*. 1916. December. P. 37.

19 В 1919 году Вальтер Руттман написал опубликованное только семьдесят лет спустя эссе о кино, так и озаглавленное: «Malereimit Zeit». См.: COWAN M. *Walter Ruttmann and the Cinema of Multiplicity Avant-Garde – Advertising – Modernity*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014. P. 53–99.



ВАДИМ МИХАЙЛИН

YOU NECESSARY FILM:
О МИСТИЧЕСКОЙ ИЗНАНКЕ
АВАНГАРДНЫХ ГОРОДСКИХ
СИМФОНИЙ

который сочетает в себе тотально модернистские творческие установки с характерной для XIX века нарративностью и тоской по единению с природой: так что даже небоскребы превращаются в элемент естественного пейзажа.

«Манхатта» представляет собой текст, до крайности разноприродный, одновременно модернистский и антимодернистский. Конфликтующие в нем дискурсы так и остаются непримиримыми»²⁰.

Исходя из общей логики авторских рассуждений следует сделать вывод, что «Манхатта» есть явление переходное и что в дальнейшем, переселившись на куда более плодородную для радикальных установок почву послевоенной Европы, кинематографический жанр городской симфонии должен был освободиться от сковывающих его «антимодернистских» элементов²¹. Но, во-первых, ничего подобного не произошло и в Европе: ни нарративность, ни склонность к традиционалистским установкам не перестали быть системными элементами жанра. А во-вторых, достаточно чуть пристальнее присмотреться к тому, как выстраивает свой анализ «противоречивой “Манхатты”» Ян-Кристофер Хорак, чтобы противоречивость исчезла сама собой. Дело в том, что, описывая «модернистские элементы», он, как и положено порядочному искусствоведа, сосредотачивает внимание прежде всего на компонентах эстетических – на монтаже, на плотном внимании к линии, форме и массе, к «динамическому противопоставлению движения, света и тени»²², а также на других технических приемах вроде игры экстремальными ракурсами и контрастными планами, за счет которых Шилер и Стрэнд разрушают ренессансную перспективу и заставляют зрителя, выбитого из привычных режимов восприятия, проблематизировать и собственную позицию, и сам процесс восприятия визуального сигнала. Традиционалистская же составляющая характеризуется по преимуществу через «идейные установки», связанные с использованными в качестве титров текстами Уитмена: а также через основанную на них же нарративную структуру.

Порой это приводит к достаточно курьезным результатам. Вот Хорак дает цитату из пресс-релиза к фильму, написанного самим Полом Стрэндом:

«В ходе съемок, сознательно ограничивая себя неповторимой и колоссальной геометрией нижнего Манхэттена и его окрестностей,

20 ХОРАК J.-C. *Op. cit.* P. 283–284.

21 Для собственно американского искусства Хорак, впрочем, делает показательное исключение, признав, что здесь обозначенное им противоречие никуда не денется на протяжении всего XX века. «Как и многие другие работы американских авангардистов, по мировосприятию “Манхатта” представляет собой явление, одновременно модернистское и до странности романтическое, почти наивное» (*Ibid.* P. 271).

22 *Ibid.* P. 283.

авторы старались напрямую запечатлеть представшие перед ними живые формы и посредством крайне жесткого отбора свести объемы, линии и массы к предельно напряженным и выразительным отношениям между собой, через которые и являет себя дух [места]. Они пытались выстроить при помощи естественных объектов сценографию, похожую на ту, которая в «Кабинете доктора Калигари» строится на оформлении живописном»²³.

А вот парой страниц ниже Хорак уже сам характеризует намерения авторов:

«Сводя образы к их базовым геометрическим структурам, отдавая приоритет абстрактным и формальным композиционным элементам в ущерб иконическим, сигнифицирующим функциям образа, и в то же время позиционируя, в духе конвенций «прямой фотографии», предмет изображения как «реальность», Шилер и Стрэнд провоцировали зрительский интерес за счет динамической силы композиции»²⁴.

Но Стрэнд пишет про другое. «Геометрия нижнего Манхэттена» и «крайне жесткий отбор», сводящий «объемы, линии и массы к предельно напряженным и выразительным отношениям между собой», для него не самоцель и не способ «спровоцировать зрительский интерес за счет динамической силы композиции». Все это интересует его исключительно как инструмент, позволяющий прозреть сквозь колоссальную, перенасыщенную визуальными сигналами и предельно динамизированную сценографию городского пейзажа то главное, ради чего снимается фильм, – явление Духа, одной из видимых эманацій которого и является Нью-Йорк. Хорак вообще не обращает внимания на упоминание о визуальном решении «Кабинета доктора Калигари» – фильма, который вышел на экраны в феврале 1920 года и на момент съемок «Манхатты» воспринимался как авангард в самом прямом смысле этого слова. Между тем в тексте Стрэнда это упоминание представляет собой деталь более чем значимую – поскольку собственный проект прямо позиционируется как «наш ответ Роберту Вине».

Фантазмагорическая сценография «Кабинета доктора Калигари», сплошь построенная на утрированных геометрических формах, искажающих и остраивающих привычное видение интерьеров и городских пространств, выполняет в этом фильме, давшем начало немецкому кинематографическому экспрессионизму, вполне конкретную – и обоснованную на сюжетном уровне – роль. В конце картины выясняется, что рассказанная в нем история представляет собой плод воображения пациента психиатрической клиники, так что зрителю приходится зад-

²³ Ibid. P. 272.

²⁴ Ibid. P. 275.



ним числом пересобирать элементы сюжета в новой логике, выходящей за рамки увиденного представления. Но эта перенастройка переживается не как шок, а как вполне закономерное расширение рамок восприятия, поскольку на протяжении целого часа экранного времени, предшествующего финалу, именно сценография (вкуче с утрированной актерской игрой и изобретательной операторской работой) готовила зрителя к этому «рекадражу».

В «Манхатте» геометрия города освобождена от театральной сюжетности, и нарратив строится на иных основаниях, опираясь на сугубо мистическое, в духе американской унитарной и трансценденталистской традиции представление об устройстве мира – и предлагает зрителю экскурсию в «умение видеть» истинную природу бытия. Тексты Уитмена выполняют в этом путешествии роль этакой трансценденталистской референтной базы. Цитаты из них, оформленные в виде титров, одновременно комментируют «реальный» город, появляющийся на экране, и отсылают к единственно значимому для поэта опыту. К опыту переживания непосредственной включенности в вещную реальность, огромную и осязаемую телесными органами чувств в каждом своем элементе, и одновременно – к опыту преодоления собственной индивидуальности, выхода за ее пределы и слияния с божественной Сверх-Душой²⁵. Напомню, что с точки зрения Ральфа Уолдо Эмерсона – философа, крайне значимого для Уолта Уитмена²⁶, – человек ошибается, привычно приравнивая душу к индивидуальному «я». Душа бесконечна так же, как и Вселенная; всякий человек является носителем Бога в самом прямом и непосредственном смысле слова, поскольку Бог и есть Сверх-Душа, присутствующая в каждом из нас. Для Уитмена главная задача поэта – вернуть человечеству способность видеть мир не из ничтожно малой индивидуальной перспективы, а из перспективы, единственно истинной, трансценденталистской. Нью-Йорк в его поэзии – идеальное место, позволяющее почувствовать несоизмеримость «душев-

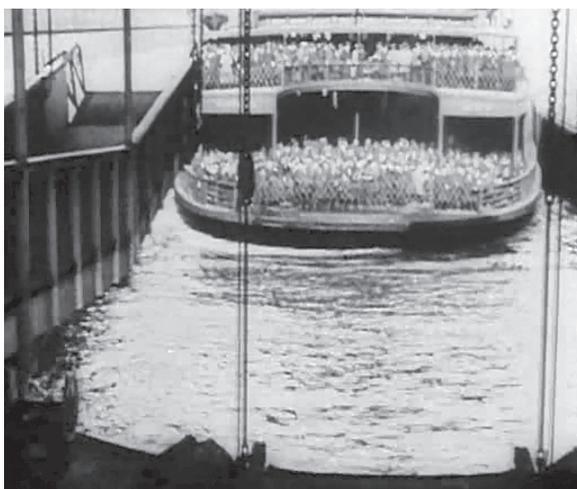
25 Эмерсоновская *Over-Soul*, которой посвящена самая, должно быть, известная из его философских эссе: EMERSON R. W. *Essay IX. The Over-Soul // Essays by R. W. Emerson*. Boston: James Munroe and Company, 1841. P. 221–245.

26 Уитмен активно читал Эмерсона и восторгался им без меры, чем время от времени ставил последнего в неудобное положение – как в эпизоде со вторым изданием «Листьев травы» в 1856 году. Уитмен использовал вырванную из контекста комплементарную цитату из личного письма от Эмерсона в качестве блёрба, напечатанная золотом на обложке книги, – конечно же, не только не спросив у «Мастера», открывшего ему «неведомые берега», разрешения на такой жест, но даже не поставив его в известность, что тот, по умолчанию, превратится в элемент уитменовской саморекламы. На деле Эмерсон относился к поэтическим талантам Уитмена весьма скептически и время от времени проходил в переписке со знакомыми по некоторым особенностям его текстов, которые ему как истинному джентльмену представлялись попросту лишними вкуса – вроде безудержного увлечения поэта каталогами, каковое Эмерсон как-то раз уподобил «инвентарной описи аукциониста перед торгами» (SLATER J. (Ed.). *Correspondence of Emerson and Carlyle*. New York: Columbia University Press, 1964. P. 509). См. в этой связи: LOVING J. «A Well-Intended Halfness»: *Emerson's View of «Leaves of Grass» // Studies in American Humor*. 1976. Vol. 3. № 2. P. 61–68.

ной» и «индивидуальной» перспектив и подтолкнуть человека к необходимости отказаться от последней. Шилер и Стрэнд подхватывают эту уитменовскую концепцию и превращают оживленный кинокамерой город в зримое воплощение Сверх-Души, явленной в его масштабности, геометрической логичности, динамике, силе – и в дымах, возносящихся вверх.

ВАДИМ МИХАЙЛИН

*YOU NECESSARY FILM:
О МИСТИЧЕСКОЙ ИЗНАНКЕ
АВАНГАРДНЫХ ГОРОДСКИХ
СИМФОНИЙ*



Фильм состоит из четырех частей. Первая дает момент прибытия в город извне: двухмерная картинка с городским силуэтом оживает, камера движется над водой по направлению к Манхэттенскому причалу, затем, после вида на Бруклинский мост, монтажная склейка дает нам обратную перспективу, и мы обнаруживаем, что камера «приехала» на пароме со Стейтен-Айленда. Сам этот кадр представляет собой своеобразный оммаж Альфреду Стиглицу, учителю Стрэнда, поскольку переснят с его фотографии, сделанной в 1910 году (илл. 1, 2). Огромная толпа сперва сливается в неразличимую массу, когда паром входит в тень, а затем снова рассыпается на атомы и выплескивается из корабельных недр, чтобы отфильтроваться сквозь

*Илл. 1. Альфред Стиглиц. Паром. 1910 год.
Илл. 2. «Манхатта». Прибытие парома.
Илл. 3. Пол Стрэнд. Уолл-стрит. 1915 год.
Илл. 4. «Манхатта». Здание «J.P. Morgan & Co» на Уолл-стрит.*



коридоры и растечься по городским улицам²⁷. Завершают серию два кадра – кладбище Тринити-чёрч на нижнем Манхэттене, где количество надгробий явно превышает число прогуливающих между ними людей, и утренняя Уолл-стрит, где крохотные фигурки прохожих населяют узкий нижний фриз изображения, заполненного гигантскими окнами здания «J.P. Morgan & Co». На сей раз это уже автоцитата: фотография 1915 года «Уолл-стрит» – одна из самых известных работ самого Пола Стрэнда (илл. 3, 4).

Бэла Балаж еще не успел сформулировать свою концепцию «поперечного среза», а Стрэнд и Шилер уже в 1920 году работают в кино с нарративами «больших тел». Главным героем становится город, который принимает в себя, распределяет и переваривает миллионы единичных человеческих судеб, и кинооператор превращается в демиурга, в таротного Мага, перед которым на столе разложены все нити и компоненты бытия и который единственный в состоянии прояснить отношения между макро- и микрокосмом. Люди понижаются в значимости до массовки, а на первый план выходят объекты, способные «держат» массу, линию, скорость: здания, улицы, мосты и транспортные средства. Еще одна важная для будущего жанра находка – это водная стихия как первоматерия: город, подобно магическому кристаллу, вырастает из нее в начале фильма, чтобы на закате раствориться в космической игре отражений между небом и водной поверхностью. В дальнейшем этот образ будет активно эксплуатировать большинство авторов городских симфоний: кто-то с уклоном в юнгианские контексты, кто-то – в контексты геноновские, кто-то, просто будучи не в силах устоять перед теми возможностями, которые текущая, бликующая или играющая отражениями вода способна дать для насыщения монтажного визуального ряда²⁸.

Если первая часть фильма дает своего рода горизонтальную развертку мистико-символического сюжета, то вторая предлагает развертку вертикальную. Ее предваряет цитата из стихотворения, название которого Шилер и Стрэнд заимствовали у Уитмена для собственного фильма – «Маннахатта» (1860)²⁹: «Железный урожай, стройный, сильный, роскошный, возносится к ясному небу». Начинается эта последовательность кадров с неоготической башни «Вулворт-билдинг», до 1930 года оставшейся самым высоким зданием в мире. Даже с крыши друтого небоскреба и с расстояния в несколько сотен метров каме-

27 «Когда, обретя свободу, мильононогий Манхэттен ступил на твои тротуары». Эта строка из «Бродвейского действия» 1860 года служит промежуточным титром в первой части картины.

28 А еще позже он прочно войдет в символический лексикон послевоенного кинематографического неомодернизма – у того же Андрея Тарковского. См.: Михайлин В. *Знаки на стене: первый фильм Андрея Тарковского и советский New Age* // Неприкосновенный запас. 2021. № 2(136). С. 131–161.

29 Слегка видоизменив это слово, позаимствованное из языка ленапе, на современный жаргонный лад.

ра не в состоянии вместить все здание: сперва она фиксирует верхнюю его часть на фоне уходящего в бесконечность туманного неба, а потом постепенно спускается на тот уровень, где начинаются крыши обычных высотных домов. Небо исчезает полностью вместе с контрастом между «структурной» и «энтропийной» составляющими кадра. Поле зрительского зрения заполняют сплошные геометрически выверенные объемы и массы с проработанными светотенью поверхностями – и вот здесь наступает черед внутрикадровой динамики. На сложном и неподвижном геометризированном фоне одна за другой возникают «живые» струйки дыма. Они движутся, они меняют форму, объем и плотность – и восходят вверх, к невидимому небу.

ВАДИМ МИХАЙЛИН

YOU NECESSARY FILM:
О МИСТИЧЕСКОЙ ИЗНАНКЕ
АВАНГАРДНЫХ ГОРОДСКИХ
СИМФОНИЙ

Главным героем становится город, который принимает в себя, распределяет и переваривает миллионы единичных человеческих судеб, и кинооператор превращается в демиурга, в таротного Мага, перед которым на столе разложены все нити и компоненты бытия.)

Очередная цитата из Уитмена³⁰ переключает взгляд камеры в глуби земные, туда, где живут необработанные камни и откуда растут небоскребы. Снятый сверху вниз кадр с чернорабочими, ломающими вручную гранитную породу, сменяют кадры с поднимающими ее мощными экскаваторами – уже на уровне зрительских глаз. Следуя за их движениями, камера поднимается вверх, сперва на уровень фундаментов, потом стен и, наконец, снова ловит небо, на фоне которого возводятся стальные балочные конструкции очередного небоскреба. Съемка ведется теперь снизу вверх, под углом примерно в тридцать градусов. Затем камера охватывает гораздо более масштабную панораму стройки, а контрастные силуэты высотников становятся совсем крошечными. Цитата из «Бродвейского действия» – «Где наши красавицы из мрамора и металла застыли горизонт, куда ни глянь» – запускает скачкообразное движение камеры вверх от дыма на крыше к вершине очередного небоскреба, а затем нарезку дымов, снятых с высоких точек, причем в одном из кадров облако дыма рассеивается, открывая небоскреб. Эта серия настолько активно навязывает зрителю контраст между устойчивой структурой и эфемерным, восходящим вверх движением, что сомнений в авторских интенциях не остается: контраст имеет значимый символический характер. И на-

30 На сей раз серьезно искаженная, но восходящая к «Песне профессий» 1855 года.



ВАДИМ МИХАЙЛИН

YOU NECESSARY FILM:

О МИСТИЧЕСКОЙ ИЗНАНКЕ
АВАНГАРДНЫХ ГОРОДСКИХ
СИМФОНИЙ

звание «Дымы Нью-Йорка», под которым увидела этот фильм парижская публика на «Вечере бородатого сердца» в 1923 году, напоминает, что Тристан Тцара – главный распорядитель этого дадаистского действия – был человеком, весьма чувствительным к скрытым смыслам изображений и слов.

Вторая часть «Манхатты» подарила будущему жанру авангардной городской симфонии еще два ключевых и едва ли не общеобязательных элемента. Во-первых, повышенный интерес к высотным структурам и к вертикальной динамике – что, в общем-то, не удивительно, если выделить главные визуальные отличия современной городской панорамы от классического буколического пейзажа. Как не удивительна и склонность авторов к символизации больших городских вертикалей, и стремление подчеркивать несоизмеримость оных с привычным – ренессансным – способом видеть мир с высоты человеческого роста. Этот акцент вносится прежде всего за счет экстремальных ракурсов. Шилер и Стрэнд явно не имели возможности – в том числе и финансовой – поработать с аэросъемкой, но к концу десятилетия и этот прием делается привычным признаком жанра. Одержимость дымами и трубами – заводскими или вписанными в поверхности крыш – элемент, в принципе, вполне самостоятельный, но близко связанный с первым. Во-вторых, это пристальное внимание к поверхностям, к фактуре, пришедшее из «прямой фотографии», адептами которой на момент съемки были оба автора.

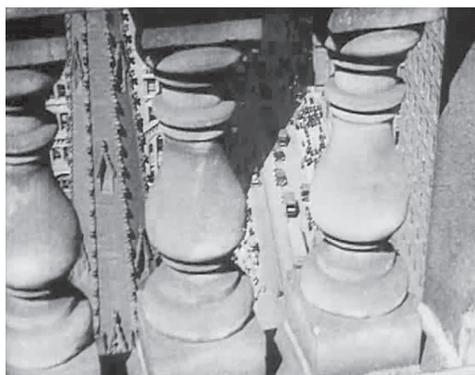
Третья часть фильма подчеркнуто синтезирует горизонтальную и вертикальную развертки сюжета. Это пейзажная панорама, снятая с небоскреба так, чтобы крыши менее высоких домов с азартно дымящими трубами образовали нижний, темный, фриз изобразительной плоскости. При этом центральный фриз создает светлая полоса Гудзона с не менее азартно дымящими – в движении – пароходами и с контрастным пятном Говернорз-Айленда. А верхний фриз, тоже темный, – относительно плоский в 1920 году, но тоже тотально урбанизированный бруклинский берег. Далее поднимающиеся вверх дымы продолжают объединять в единое, воскуряющее небу целое речные кадры с пароходами, крыши небоскребов и нового участника сюжета, привносящего мощный динамический акцент, – паровозы. Город трудится на суше и на воде, перевозит грузы, разворачивает на рейде неповоротливый океанский лайнер «Аквитания», связывая между собой берега, острова и континенты, – пока столбы дыма продолжают связывать землю и небо.

Ключевой точкой темы становится знаменитый «анфасный» портрет Бруклинского моста, подчеркнуто симметричный и геометризованный, с выраженным акцентом на вертикальных тросах и диагональных вантах на фоне неоготических арочных

пилонов (илл. 5). Под конец серии речная и высотная последовательности снова разводятся между собой. Сначала зритель видит кадры спящих по реке буксиров – снятые с очень высоких точек, но так, чтобы в рамке оставалась только «стихия», а вечернее солнце превращало ее в переливчатое светоносное зеркало. Потом камера перенаправляется с таких же высоких точек на городские улицы и транспортные артерии – так, чтобы те выглядели вертикалями, по которым движутся микроскопические фигурки людей и крохотные машины.

ВАДИМ МИХАЙЛИН

YOU NECESSARY FILM:
О МИСТИЧЕСКОЙ ИЗНАНКЕ
АВАНГАРДНЫХ ГОРОДСКИХ
СИМФОНИЙ



Первый кадр из этой серии предельно глубок, снят сквозь балюстраду на крыше небоскреба, так что балясины превращаются в библейского масштаба столпы между небом и землей. При этом в левом, «духовном» в европейской оккультной традиции, проеме оказывается неоготический шпиль Тринити-чёрч, вполне зримо возносящийся ввысь души, взгляды и камни³¹. В правом же пролете, которому положено являть зрительскому глазу картину *vita activa*, виден Бродвей со спящими по нему микроскопическими фигурками людей и машин. В плоскости изображения он кажется почти таким же вертикальным, как и шпиль, но понятно, что вертикаль эта воображаемая, ложная и что вся тамошняя суэта носит сугубо приземленный характер. Тень шпиля падает на него, деля на темную и светлую половины, – но только тень (илл. 6)³².

Илл. 5. «Манхатта». Бруклинский мост.
Илл. 6. «Манхатта». Две вертикали.

31 До начала строительства нью-йоркских небоскребов в 1884 году именно Тринити-чёрч ее 85-метровым шпилем была самым высоким зданием Нью-Йорка.

32 Этот кадр важен не только в силу собственной символической насыщенности. Он выполняет и роль архитектурно-художественную. Во второй, «вертикальной», части фильма, ровно через пять минут после начала, в монтажной последовательности «с дымами» мелькает кадр, построенный точно таким же образом, как этот, поставленный ровно за пять минут до конца картины. На более раннем кадре, снятом через тот же парапет, открываются несколько иные виды. В левом проеме видна вертикально возносящаяся стена дома, аранжированная восходящим вверх дымом. В правом – горизонтальные поверхности крыш с проводами, стеклянными изоляторами и косой полосой тени примерно посередине. Еще один кадр, который может иметь отношение к этой структурной последовательности, – все тот же Бруклинский мост, с двумя зеркально симметричными и не заполненными ничем, кроме рассеянного света и геометрического рисунка вантов, арочными проемами: и с потоком прохожих, «приписанных» к нижнему фризу изображения.



Нагнетание визуальных образов, создающих ощущение связи всего со всем – перегруженных улиц, движущихся транспортных средств, мостов, проводов, тоннелей, каналов и вокзалов, – так же станет одним из *know how* для авторов городских симфоний. Как и предельно детализированное внимание к поверхности, и монтажная игра «стихиями» и «структурами» – гигантскими неподвижными массами, уравновешенными завораживающей динамикой движущихся толп, машин и не поддающейся структурированию игрой водных поверхностей и *skyscapes*.

В рамках небольшой статьи у меня, к сожалению, нет возможности подробно проанализировать систему возможных отсылок к тем текстам, из которых Шилер и Стрэнд взяли цитаты, – к «Городу кораблей» (1867), «Бродвейскому действию» (1860), собственно «Маннахатте» (1860) и к «Искрам из-под колеса» (1871). Я сделаю минимально необходимое – переброшу мостик от последнего из титров, открывающего четвертую часть фильма, к смыслам, скрытым за этой отсылкой к девятой, финальной же, части стихотворения «На бруклинском пароме» (1856).

Сама цитата – «Облака на роскошном закате! Сияньем своим пропитайте меня и тех, кто родится, мужчиной ли, женщиной, поколениями позже меня!»³³ – всего лишь намекает на то, где зрителю искать ракурс, необходимый для интерпретации как последних кадров «Манхатты» с колоссальной закатной панорамой устья реки Гудзон, так и общего меседжа короткометражки. Девятая часть «Бруклинского парома» сводит в единую точку движение смыслов, прихотливое и разнонаправленное, как всегда у Уитмена. Долгая игра взаимных притяжений и отталкиваний между двумя ключевыми для поэта состояниями – симпатией³⁴ и гордостью³⁵ – разрешается в акте принятия не только природной и человеческой составляющих бытия (сам паром и пребывание между берегом и берегом символизированы тотально), но и природы, сотворенной человеком, мира «сделанных вещей» как видимых и осязаемых помощников³⁶. Финальный гимн вещам начинается с обращения к городам,

33 «Gorgeous clouds of the sunset! Drench with your splendor me, or the men and women generations after me!» (WHITMAN W. *Crossing Brooklyn Ferry* // ИДЕМ. *The Leaves of Grass. Authoritative Texts, Other Poetry and Prose Criticism*. New York; London: W.W. Norton & Company, 2002. P. 139).

34 Предполагающей отказ от субъектности, преодоление границ собственного телесного и психического «я» и мистическое единение с мирозданием, понимаемым – на трансценденталистский манер – как продолжение и расширение души, «единение микрокосма с макрокосмом», если воспользоваться шеллингианской интерпретацией классической оккультной соломоновой печати. См.: COFFMAN S.K. *Crossing Brooklyn Ferry. A Note on the Catalogue Technique in Whitman's Poetry* // *Modern Philology*. 1954. № 51. P. 225–232.

35 Предполагающей, напротив, предельно интенсивное переживание собственной самости во всей ее материальной и телесной конкретности, во всей чувственной полноте порывов к добру и злу.

36 Вещи, в которых воплотилась вечность, останьтесь, Вы ждали, вы ждете всегда, о немые, прекрасные наши помощники, И примем мы вас, наконец, отныне и впредь, по желанию сердца, Вы не сможете больше мешать нам, не станете сопротивляться,

кораблям и фабричным трубам как к полномочным представителям человеческой *natura naturata*. Именно через них являет себя взгляду не индивидуальная человеческая телесность, но телесность сотворенного человечеством вечно мира, та самая «необходимая пленка» (*necessary film*), которая облекает душу Человека и помогает ей расшириться до пределов вселенной³⁷. Магический кристалл Нью-Йорка, волею множества людских поколений выросший из природных стихий в том месте, где встречаются вода и камень, становится проводником в иные, над-реалистические способы постижения бытия.

В 1922-м, то есть за год до того, как «Манхатта» получила европейскую премьеру на сюрреалистическом вечере в Париже, Пол Стрэнд опубликовал в авангардистском журнале «Broom» полемическое эссе под названием «Фотография и Новый Бог»³⁸, в котором, по сути, буквализировал уитменовскую метафору о *necessary film*, придав последнему слову новый смысл, уже успевший с развитием фото- и киноискусства стать доминирующим – «пленка» или, собственно, «фильм». Разведя между собой «познание» и «выражение», он выстроил историю европейского человечества от Средневековья к современности через призму доминирующих в ту или иную эпоху способов понимания мира.

Когда-то, пишет Стрэнд, научное мышление было категорически несовместимо с господством христианской церкви и те, кто верил в силу эксперимента и в необходимость поверять знание эмпирическими методами, подвергались гонениям. Но со временем ситуация изменилась:

«Человеческое воображение, уставшее от противоборства сект и от священных войн, нашло источник вдохновения в неведомом, которое явилось в облики неисследованных торговых путей и новых источников материального обогащения; они и породили мечту о власти над сородичами, не менее могущественную, чем власть, основанная на вере в Бога. Мысль сменила русло, ученый стал незаменим и сделался столпом общества. [...] Из дерева и металла он создал руки, способные выполнять работу за тысячу людей; он создал спины, способные нести ношу тысячи животных, и, чтобы заставить их работать, заковал в цепи силу земли и воды. С его помощью человечество осуществило новый акт творения, породило на свет новую Троицу: Бога-Машину, Эмпирический Материализм в качестве Сына, и Науку как Дух Святой»³⁹.

Мы вас используем, вы нам нужны – мы с вами сроднились,
Не расчет, но любовь движет нами, поскольку и вы – идеальны,
Вы даруете вечности члены свои,
Душе вы даруете члены свои, в большом или в малом.

37 «Appearances, now or henceforth, indicate what you are, / You necessary film, continue to envelop the soul».

38 STRAND P. *Photography and the New God* // Broom. 1922. Vol. 3. № 4. P. 252–258.

39 Цит. по.: ИДЕМ. *Photography and the New God* // ТРАХТЕНБЕРГ А. (Ed.). *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980. P. 145.

ВАДИМ МИХАЙЛИН

YOU NECESSARY FILM:
О МИСТИЧЕСКОЙ ИЗНАНКЕ
АВАНГАРДНЫХ ГОРОДСКИХ
СИМФОНИЙ



Художнику в новом мире попросту не осталось места, он превратился в существо, настолько же гонимое, каким был ученый в Средние века. И точно так же, как художник когда-то обслуживал жестокую власть церкви, нынешние ученые позволяют использовать себя ради извлечения прибыли – и придумывают новые способы убийства и новые потребности, удовлетворить которые невозможно. Спасти человечество от неминуемого краха может только... фотограф или кинооператор, который использует достижения механики, химии и физики, чтобы вдохнуть в присвоенный «Новым Богом» брутальный, корыстный и рациональный мир толику образного мышления и живого человеческого чувства, тем самым соединив в себе художника и ученого и дав миру надежду:

«Отринув все Троицы и всех Богов, он задает своим товарищам-труженикам простой вопрос: в каких отношениях находятся между собой познание и выражение? Не являются ли обе эти способности живыми манифестациями той энергии, внутренняя противоречивость которой одного из нас превращает в разрушительное орудие материализма, а другого – в нежизнеспособного фантазера; и не даст ли сведение этих противоположностей нового религиозного импульса? Не должны ли эти две формы энергии слиться воедино, прежде чем из них обеих родится жизнеспособное будущее?»⁴⁰

«Необходимая пленка» машин и технологий может быть прекрасна и полезна, но только в том случае, если представляет собой не самоцель и не способ извлечения прибыли. Она – конгломерат уитменовских *minisers*, умелых слуг и помощников, способных дать человеку новые, недоступные прежде способности: видеть сверхбольшое и сверхмалое, прозревать в привычной среде обитания, в потоке случайностей эманации Духа, которые проявляют себя в элементарных, повторяемых и абстрагируемых формах – в движении, линии, массе. Нью-Йорк Шиллера и Стрэнда обязан своей магией не только и не столько тем экспериментальным, авангардным находкам, которые превратились в визитные карточки и для него, и для других городов, больших и не очень, ставших в 1920–1930-е героями авангардных киносимфоний. Мифогенным, способным породить целый

40 Ibid. P. 151. Редакция журнала «Broom», в котором было напечатано это эссе, воспринимала авангардную культурную составляющую художественной жизни большевистского СССР как обязательную и крайне значимую часть общемирового процесса утверждения нового искусства. Журнал публиковал дельные и основанные на информации, полученной из первых рук статьи о советских авторах, переводы их текстов (Пильняк, Эренбург) и просто не мог не пользоваться ответным вниманием со стороны продвинутой советской аудитории и, соответственно, не доходить до читателя, еще незнакомого с прелестями «железных занавесов». Конечно, утверждать прямо, что Дзига Вертов читал (или слышал в чьем-то пересказе) эссе Стрэнда до того, как снял «Человека с киноаппаратом», я не имею возможности. Но разительный по сравнению с более ранними фильмами (с тем же «Кино-глазом») контраст в отношении к «Человеку с киноаппаратом» слишком напоминает о стрэндовской концептуализации оператора как демиурга и «указателя пути».

кинематографический жанр стал Нью-Йорк «уитманизированный», трансцендентальный, Нью-Йорк мистический.

Финальная панорама, в которой – в полном соответствии с логикой тетраграмматона – высказывание переходит на новый смысловой уровень, сделана в лучших традициях фотографического пикторализма, сколько бы ни воевали против него такие адепты «прямой фотографии», как Стрэнд, Шилер или их наставник Альфред Стиглиц. Только за основу здесь взята несколько иная живописная традиция. Не портрет, пейзаж или жанровая сцена, выполненные в манере салонного академизма или не менее салонного к началу XX века импрессионизма, а мистико-символический пейзаж в духе Каспара Давида Фридриха, Феликса Валлотона или Павла Кузнецова. Нижний фриз, занимающий приблизительно две пятых всего изобразительного поля, дает панораму дельты Гудзона – в которой рукотворные элементы легко и естественно растворяются в природном целом. Базовый тон этого фриза – темный, как и положено материальному миру, но самый его центр занимает яркое световое пятно: широкая солнечная дорожка на поверхности залива. Три пятых в верхней части поля занимает небесный пейзаж, более светлый по общему тону, но с резким темным пятном, облаком, уравнивающим вертикальную ось (илл. 7). Таким образом обычный для указанной живописной традиции ход со скрытым (или замутненным) источником небесного света, присутствие которого угадывается человеческим глазом только по его отражению в земных явлениях⁴¹, завершает это визуальное высказывание – помимо прочего, предложив будущим адептам нового жанра еще и значимый структурный ход. В дальнейшем большинство городских симфоний будет соблюдать это такое джойсовское единство времени и места – начинаясь с утреннего прибытия в город и заканчиваясь значимым смысловым акцентом, совмещенным с вечерним или ночным освещением.

ВАДИМ МИХАЙЛИН

YOU NECESSARY FILM:
О МИСТИЧЕСКОЙ ИЗНАНКЕ
АВАНГАРДНЫХ ГОРОДСКИХ
СИМФОНИЙ



Илл. 7. «Манхатта».
Финальный кадр.

41 Подробнее об этом см.: Михайлин В., Беляева Г. *Благо, которое нельзя утратить: символическая тайнопись Павла Кузнецова // Умолчание. Интерпретация культурных кодов 2023*. Саратов: Наука, 2023. С. 34–120.

