

ИЗ ИСТОРИИ ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ НАУКИ

Н.И. ЖИНКИН О ЯЗЫКЕ КИНО И ТИПОЛОГИИ ИСКУССТВ

© 2010 г. Публикация, подготовка текста и примечания

С. И. Гиндина и А. В. Захаровой. Вступительная статья С. И. Гиндина

Впервые публикуется неизвестная работа выдающегося русского гуманитария XX в. Н.И. Жинкина “Кино – искусство событий”, написанная в 1928 г. Построенная на сопоставлении кино с другими искусствами, работа имеет важное значение не только для теории кино, но и для общей поэтики и семиотики языков искусств. Во вступительной статье анализируется научный путь Н.И. Жинкина и показано, что его работы о кино образуют связующее звено между его ранними трудами по философии и эстетике, написанными в 1920-е годы, и поздними исследованиями по лингвистике, психологии речи и зоокоммуникации, созданными в 1950–1970-е годы.

This is the first publication of the unknown paper “Cinema: the art of events” by the outstanding Russian scholar Nikolai Zhinkin (1893–1979), written in 1928. Founded on the comparison of cinema with other kinds of art, the paper is of great importance not only for the cinematography theory but also for general poetics as well as for semiotics of art. It is argued that Zhinkin’s work on cinema forms a link between his early papers on aesthetics and his latest studies in linguistics, psychology and semiotics of the 1950s – 1970s.

НЕИЗВЕСТНАЯ СТРАНИЦА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПОЭТИКИ И СЕМИОТИКИ ИСКУССТВА

*Памяти Натальи Ильиничны Лепской,
вместе с которой мы разбирали и защищали
архив Н.И. Жинкина*

Николай Иванович Жинкин (1893–1979) существует в истории отечественной науки в двух оторванных друг от друга ипостасях. Для искусствоведов и философов он автор работ 1920-х годов по эстетике и теории живописи [1–2], а также понемногу публикуемых теперь философских очерков [3–4] (см. также [5]). А для лингвистов, психологов, семиотиков он автор исследований о языке, психологии и физиологии речи, коммуникации животных, невесть откуда начавших появляться в 1954–55 гг. [6–7] и продолжавшихся до последних дней жизни (наиболее существенные из них, кроме монографии [21–22], собраны в избранном [8]). Между обрывом первой серии исследований и началом второй пролегло ровно четверть века. Сам по себе длительный перерыв в научной работе или в публикации ее результатов, к сожалению, не редкость в судьбах российских ученых XX в. Но столь сильная несхожесть направления научных интересов и тематики работ, созданных до и после перерыва, – феномен исключительный и требует объяснения.

Ключ к такому объяснению и к пониманию целостности научного пути и научного наследия

Н.И. Жинкина лежит, как представляется, в третьей области его интересов и профессиональной деятельности – в кинематографии. Именно в ней он проработал в качестве редактора и сценариста учебных фильмов те полтора десятилетия, что разделяли закрытие ГАХН и открытие Института психологии АПН РСФСР, не ушел из кино и после начала службы в последнем (см. [9, с. 345]). Был членом Союза кинематографистов и в 1962 г. удостоился Государственной премии РСФСР за сценарий научно-популярного фильма о молекулярной биологии “В глубины живого” (вместе с Е.Э. Мандельштамом и Д.С. Даниным).

Уход на многие годы в прикладные области – тоже не редкость в истории отечественной науки XX в. Но для Жинкина переход в киноиндустрию не означал отказа от научной деятельности. Менялся только непосредственный предмет исследования, да теорию приходилось строить непосредственно в ходе прикладных разработок. В 1930 г. появилась статья о восприятии школьниками художественного фильма [10], а в последующие годы – серия работ о структуре учебного фильма и механизмах его восприятия и понима-

ния [11–12 и др.]. Из-за ликвидации педологии в СССР статья [10] попала в спецхраны и оставалась неизвестной до включения в избранное [8], а работы [11–12], напечатанные в ведомственном журнале, были прочитаны узким кругом работников учебной кинематографии, да и в той быстро вышли из научного оборота. Между тем их научное значение не ограничивается учебным кино: в них были намечены узловые проблемы структуры кинокартины вообще и найдены методы экспериментального изучения восприятия любого кинопроизведения. Неудивительно, что на основе этих разработок Н.И. Жинкин смог в 1940 г. затронуть и проблемы художественного кино [13], а в неопубликованных при жизни тезисах 1945 г. [14] вернуться к общим вопросам теории искусства.

Именно исследования кино и образуют то недостающее звено, которое позволяет восстановить и осмыслить целостность творческого пути Н.И. Жинкина, показать единство его научных устремлений и поисков в разные периоды жизни¹. Значение исследований 1930-х гг. не исчерпывается тем, что от них тянутся прямые нити к тематически связанным с ними киноисследованиям 1960-х [16–18]. В статьях [10–12] был нащупан общий подход к представлению структуры не только кинотекста, но и сюжетного текста вообще. А найденный в [10] и [11] метод изучения восприятия и понимания фильма путем сопоставления фильма с производным текстом, созданным воспринимающим, был в расширенном и уточненном виде применен в изданной в 1956 г. статье, а точнее – маленькой монографии [19], ставшей классикой отечественной лингвистики текста, и во многом предвосхитил идеи современной когнитивной психологии². В то же время постоянные занятия кинематографом в его учебной функции несомненно подсказали Жинкину идею “кинорентгеносъемки” голосового аппарата [21, с. 8], без которой не состоялось бы его наиболее фундаментальное исследование [21–22].

Так вырисовываются связи киноисследований 1930-х гг. с психолого-лингвистическими работами позднего периода. Но соотносятся ли они с эстетико-искусствоведческими и философскими трудами периода ГАХН? Материал для первой публикации о кино собирался в 1928 г., т.е. еще до начала разгрома ГАХН, но выполнялась она по плану “кинокомиссии Института методов внешкольной работы” [10, изд. 2, с. 170–171].

¹ Применительно к его работам об искусстве попытка такого целостного осмысления была предпринята ранее в [15].

² О значении этого исследования Жинкина для лингвистики текста см. [20, с. 349, 353, 356–357], о его связи с [10] см. [15, с. 73].

Однако резюмируя в начале 1960-х содержание своей работы в ГАХН, Жинкин написал: “... занимался изучением проблем общего искусствоведения и теории кино” [9, с. 345]. Единственное свидетельство этих занятий сохранилось в научной хронике. В “Бюллетене ГАХН” сообщалось, что 3 апреля 1928 г. Жинкин выступил в Комиссии по общей теории искусств и эстетике с докладом “Кино – искусство событий”. В отчете содержалась краткая аннотация доклада, если не написанная докладчиком, то, безусловно, согласованная с ним: “Докладчик рассматривал кино в свете общей теории искусства <...> давая сравнительную характеристику кино в отношении к живописи, театру и литературе” [23, с. 24]. Из арсенала общей теории искусства Жинкин, видимо, использовал центральные и для его предыдущих исследований [1–2] понятия эстетических форм и их типов. Об этом свидетельствует данное в отчете суммарное изложение мнений оппонентов: “В прениях возражали <...> против основного тезиса, утверждавшего наличие художественной формы в кино” [23, с. 24]³.

В течение полувека процитированный отчет оставался единственным свидетельством и о докладе 1928 г., и вообще о занятиях Жинкина проблемами кино в ГАХНовский период. Но когда в октябре 1979 г. Н.И. Лепская (1941–1998) и автор этих строк начали, по просьбе вдовы ученого Л.А. Лихачевой, разбор и описание его архива⁴, нам среди аккуратно сохраненных цельных материалов стали попадаться разрозненные машинописные листы 20-х годов, посвященные кино. Постепенно из них удалось скомпоновать полную машинопись большой статьи. Заглавие, печатавшееся в других жинкинских машинописных статьях 1920-х гг. на отдельной титульной странице, найти так и не удалось. Но чтение машинописи не оставляло сомнений, что это та самая работа, которую Жинкин докладывал (скорее всего в сокращении) в апреле 1928 г. в ГАХН. Судя по

³ Отрицание художественности кино (тогда всё еще немного кино), неверие в то, что оно может стать искусством, несмотря на неоспоримые, казалось бы, достижения кинематографистов, в 1920-е годы оставалось широко распространенным. Напомним хотя бы почти одновременную с публикуемой работой Жинкина статью В.Ф. Ходасевича [24, с. 137]. На том же заседании, что и доклад Жинкина, был прочитан доклад Б.Ю. Айхенвальда, в котором утверждалось, что “кино и не может быть искусством”, так как, “лишенное слова”, не способно “полно передавать социальную динамику” [23, с. 24].

⁴ После окончания нашей работы архив Н.И. Жинкина в 1980 г. был передан его наследниками в Государственный архив Московской области. После ряда перемещений он хранится ныне в Центральном Московском архиве-музее личных собраний.

тому, что сохранился только один из последних машинописных оттисков, первые оттиски были сданы для предполагавшегося, но неосуществленного издания.

Введение статьи Жинкина в научный оборот было начато в канун 80-летия прочтения доклада в сообщении автора этих строк на конференции “Наука об искусстве в России 1920-х годов” (см. [25, с. 77–78]). Теперь она впервые публикуется в полном виде⁵. Как и другие работы Н.И. Жинкина 1920-х гг., она велика по объему и, поскольку из шести разделов автором озаглавлен только один, третий, будет нелишним предпослать публикации краткий обзор структуры статьи.

Первый параграф – это введение, в котором охарактеризована современная ситуация в кинематографе и объяснено, почему, собственно, кино так интересно для специалистов по теории искусств. Здесь же формулируется основной для всей статьи тезис: кино есть искусство событий, – и указано, что главным методом исследования послужит сравнительный анализ искусств.

Второй параграф посвящен материальной основе, “фактуре” кино: тем формам в гахновском смысле этого слова, техническим, онтическим, как говорит Жинкин, формам кино, которые у него общи и с нехудожественным кинематографом. Показано, как эти нехудожественные формы преобразуются, превращаются в художественные. Кино вырастает из техники светотени. Смена световых синтагм, акценты темного и светлого строят изображение. Светотень в кино не только строит вещь, что бывает и в живописи, – тут Жинкин напоминает о Рембрандте, – но на глазах зрителя превращает одну вещь в другую, чего не делают другие искусства.

⁵ Публикация осуществлена по машинописной копии, снятой с оригинала во время описания архива и тогда же сверенной автором этих строк и М.М. Винокур-Гиндиной. В связи с тем, что Н.И. Жинкин не выправил сохранившийся экземпляр, в нем в изобилии встречаются не только искажения слов, но и пробелы (от 6 до 14 машинописных знаков), оставленные машинисткой на месте тех слов рукописи, которые она, видимо, вообще не смогла прочитать. В тех случаях, когда о пропущенных словах удавалось догадаться, они вставлены (как и другие интерполяции публикаторов, необходимые для грамматической правильности) в угловых скобках. В остальных случаях наличие пропуска в оригинальной машинописи сигнализируется в публикации с помощью знака +, поставленного после слова, предшествующего пропуску. Очевидные описки исправлены без оговорок, а все места, потребовавшие существенных конъектур, снабжены подстрочными текстологическими примечаниями. Такие примечания отмечены, в отличие от авторских примечаний, инициалами комментатора. Необходимые сведения о рассматриваемых в статье кинофильмах подготовлены А.В. Захаровой и будут помещены во второй части публикации после текста.

В этом же разделе Жинкин выделяет и подробно анализирует шесть основных типов “жестов” глаза в кино, преобразующих внехудожественную реальность светотени в художественную ткань.

Третий параграф озаглавлен “Пространство и время кино”. Жинкин вводит здесь две пары понятий: противопоставляются пространство месту и время – длительности. Пространство не просто вместилище мест и вещей, а внутренняя система строения вещей (заметим – не “предметов”, а “вещей”). Аналогично длительность определяется как внутренняя система упорядоченного времени. Заметим, что время тут подчиненный член своей пары, как место, а длительность сопоставлена пространству.

Живописи доступно пространство, но у нее нет длительности: она может передать только момент времени. Поэзия, вообще литература всегда сукцессивна, в ней есть длительность, но в ней не может быть пространства как формы выражения (хотя есть пространство как объект изображения). В кино происходит объединение этих начал. “Здесь место через время становится пространством, а время через место – длительностью”. Именно благодаря этому свойству кино и становится искусством событий.

Четвертый параграф посвящен центральному для статьи понятию события. Для Жинкина событие из простой метки, ярлыка становится действительным событием и получает содержание только тогда, когда начинается взаимная мотивация событий. Кроме отношения мотивации рассматривается отношение фундирования, объединяющее события в более крупные события, задавая структуру событий и их синтаксис. Дальше Жинкин показывает, как кино становится, по его словам, особым мощным инструментом интерпретации события. Так намечается подход к созданию герменевтики кино.

В пятом параграфе статьи строится своеобразное исчисление возможных жанров кинокартин. Наконец, шестой параграф посвящен определению того, в чем заключается свойство “кинематографичности”, Жинкин считает, что каждый вид искусства создает и открывает для нашего сознания некоторое свойство, которое именно в этом виде в основном сконцентрировано, но может присутствовать и во всех других искусствах. Раздел завершается рассмотрением проблем переноса свойств от искусства к искусству.

Уже из этого краткого обзора структуры статьи видно, насколько широко ее содержание. По сути, в одном исследовании Жинкин в одиночку охватил весь тот круг вопросов, что подняли авторы упоминаемого им в первом разделе коллективного

сборника [26]⁶ Б.М. Эйхенбаум, Ю.Н. Тынянов, А.И. Пиотровский и др. Вместе с ними он должен быть теперь включен в число первопроходцев отечественной теории кино.

Но значение вновь публикуемой статьи шире. Большой сравнительный материал из области разных видов искусств и выбранный Жинкиным подход к его анализу делают статью неопенимым документом для истории поэтики и семиотики искусств в России. И если применительно к живописи идеи группы последователей Г.Г. Шпета в философском отделении ГАХН (А.Г. Габричевский, Н.Н. Волков, Н.И. Жинкин и др.) более или менее известны по их опубликованным и ныне публикуемым трудам, то применительно к литературе и театру статья Жинкина оказывается источником почти уникальным.

Она, в частности, поможет углубленному изучению соотношения позиций ленинградской и московской (ГАХНовской) школ поэтики. Так, в замечательном анализе “построения длительности” в поэзии Н.И. Жинкин явным образом ссылается только на книгу Эйхенбаума [28]. Но самый выбор в качестве примера пушкинского стихотворения “Брожу ли я вдоль улиц шумных...” – безусловная реплика в адрес анализирувавших это стихотворение В.М. Жирмунского [29] и Н.Н. Волкова [30].

Статья Жинкина – важный момент и в становлении функционального подхода к естественно-му языку. Обратим внимание на предлагаемое им описание различий драмы, лирики и эпоса на основе модификаций в этих литературных родах функции сообщения и напомним, что это описание было предпринято до появления систематики функций языка пражцев и К. Бюлера [31; 32].

Наконец, публикуемая работа дает неопенимый материал для объяснения и понимания целостности творческого пути Н.И. Жинкина (о сущности этой задачи говорилось в начале нашего вступления). Не предпрещая будущих исследований, укажем только на несомненную связь изучаемого в § 4 отношения фундирования событий с тем отношением фундирования “алфавитов” языка, которое Жинкин положит в основу семиотической типологии языков и коммуникативных систем в работе 1961 г. [33, с. 19].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Жинкин Н.И.* Проблема эстетических форм // *Художественная форма* / Под ред. А.Г. Циреса. (Труды ГАХН. Философ. отд. Вып. 1). М., 1927. С. 7–50.
2. *Жинкин Н.И.* Портретные формы // *Искусство портрета* / Под ред. А.Г. Габричевского. (Труды ГАХН. Философ. отд. Вып. 3). М., 1928. С. 7–52.
3. *Жинкин Н.И.* Вещь // *Антология феноменологической философии в России* / Сост. И.М. Чубаров. Т. 2. М.: Логос; Прогресс-Традиция, 2000.
4. *Жинкин Н.И.* Идея // *ГАХН. Словарь художественных терминов* / Сост. И.М. Чубаров. М., 2005. С. 186–191.
5. *Мазур С.Ю.* Жинкин Николай Иванович // *Русская философия: Малый энциклопедический словарь*. М.: Наука, 1995. С. 181.
6. *Жинкин Н.И.* Восприятие ударения в словах русского языка // *Известия Академии пед. наук*. 1954. Вып. 54. С. 7–82.
7. *Жинкин Н.И.* Вопрос и вопросительные предложения // *Вопросы языкознания*. 1955. № 3. С. 22–34. (Изд. 2: см. [8, с. 87–103]).
8. *Жинкин Н.И.* Язык – речь – творчество / Сост. и науч. ред. С.И. Гиндина. М.: Лабиринт, 1998.
9. *Жинкин Н.И.* Автобиографические справки // *Жинкин Н.И.* Язык – речь – творчество. С. 342–346.
10. *Жинкин Н.И.* Изучение детского отношения к кинематографической картине // *Педология*. 1930. № 4. С. 505–518. (Изд. 2-е, испр., см. [8, с. 170–182]).
11. *Жинкин Н.И.* Изучение зрителя и проблема построения учебной фильма // *Учебное кино*. 1934. Сб. 6. С. 14–25.
12. *Жинкин Н.И.* Элементы сюжетности в учебном фильме // *Учебное кино*. 1936. Сб. 1. С. 7–20.
13. *Жинкин Н.И.* О киноискусстве и научном кино // *Искусство кино*. 1940. № 9. С. 52–53.
14. *Жинкин Н.И.* Проблема художественного образа в искусствах (Тезисы к докладу) // *Изв. АН СССР. Серия лит. и языка*. 1985. Т. 44. № 1. С. 76–82.
15. *Гиндин С.И.* О работах Н.И. Жинкина в области поэтики, эстетики и искусствознания // *Изв. АН СССР. Серия лит. и языка*. 1985. Т. 44. № 1. С. 72–76.
16. *Жинкин Н.И.* Слово и образ в учебном фильме // *Учебный фильм*. М., 1961. С. 100–116.
17. *Жинкин Н.И.* О психологии восприятия учебного фильма. М., 1968. 23 с. (Союз кинематографистов СССР. Симпозиум по теории учебного кино).
18. *Жинкин Н.И.* Психология киновосприятия // *Кинематограф сегодня*. Вып. 2. М.: Искусство, 1971. С. 214–254.
19. *Жинкин Н.И.* Развитие письменной речи учащихся III–VII классов. Изд. 2-е // *Жинкин Н.И.* Язык – речь – творчество / Сост. и науч. ред. С.И. Гиндина. М.: Лабиринт, 1998. С. 183–319.
20. *Гиндин С.И.* Советская лингвистика текста (1948–1975): Некоторые проблемы и результаты // *Изв. АН СССР. Серия лит. и языка*. 1977. Т. 36. № 4. С. 348–361.

⁶ Подробный анализ идей этого сборника и других выступлений его авторов см. в [27, гл. 3].

21. *Жинкин Н.И.* Механизмы речи. М.: Изд. Академии пед. наук, 1958.
22. *Zhinkin N.I.* Mechanisms of speech // Transl. by A. Filonov-Gove. The Hague; P.: Mouton, 1968.
23. Отчет о научной работе ГАХН [за] I–VI–1928 г.: Философский разряд // Бюллетень Гос. академии худож. наук. М., 1928. Вып. 11. С. 22–26.
24. *Ходасевич В.Ф.* О кинематографе [1926] // *Ходасевич В.Ф.* Собрание сочинений. В 4 т. Т. 2. М.: Согласие, 1996. С. 135–139.
25. *Подземская Н.П.* Международная конференция “Наука об искусстве в России 1920-х годов” // Известия РАН. Серия лит. и языка. 2009. Т. 68. № 1. С. 74–79.
26. Поэтика кино / Под. ред. Б.М. Эйхенбаума. М.; Л.: Кинопечать, 1927.
27. *Гуревич С.* Ленинградское киноведение: Зубовский особняк, 1925–1936. СПб., 1998.
28. *Эйхенбаум Б.М.* Мелодика русского лирического стиха. Пг.: Опояз, 1922.
29. *Жирмунский В.М.* Задачи поэтики // Задачи и методы изучения искусств. Пг.: Academia, 1924. С. 125–167.
30. *Волков Н.Н.* Композиция лирического стихотворения: Анализ стансов Пушкина “Брожу ли я вдоль улиц шумных” // Искусство. 1928. Кн. 3–4. (Изд. 2 / Комментарий С.И. Гиндина // Русский язык. № 21. 1999. С. 7–12; <http://rus.1september.ru>).
31. Тезисы Пражского лингвистического кружка [1929] // Пражский лингвистический кружок. М.: Прогресс, 1967. С. 17–41.
32. *Бюлер К.* Теория языка [1934] / Пер. с нем. М.: Прогресс, 1993.
33. *Жинкин Н.И.* Четыре коммуникативные системы и четыре языка. Изд. 2 // *Жинкин Н.И.* Язык – речь – творчество. М.: Лабиринт, 1998. С. 8–35.

С.И. Гиндин

КИНО – ИСКУССТВО СОБЫТИЙ

<§ 1.>

Стоит ли повторять, что кино, незаметно родившееся на наших глазах как забавная игрушка, растет с исключительной быстротой и превращается в настоящее искусство. Если не стоит также напоминать, чем было и чем теперь стало кино, если мы еще все помним ощущение нашей снисходительной улыбки, то теперь пришло время удивляться чуду возникновения нового искусства. В период, когда все вековые искусства переживают упадок и в поисках нового не знают, чем грезить из пережитого, в момент, когда искусство больше критикуют, над ним теоретизируют, чем говорят о нем, во время, когда потеряны вкус и масштабы большого искусства, появляется неожиданно совершенно специфически особое **новое** искусство. Это удивительно. Много ли на памяти истории появилось новых искусств? Изобретение гравюры или другие инструментальные новости вносили только особую фактуру, но не создавали принципиально нового искусства. Все привыкли думать, что все искусства родились уже в забытые времена начала самой человеческой истории, и вот появление новичка может спутать карты не только теориям синкретизма. Но удивительно не только то, что новое искусство появилось, а также и то, как быстро, освободившись от объятий театра и литературы, оно провозглашает свой собственно-кинематографический принцип. Кино стало не только влиять на литературу (кинематографический роман) и на театр (попытки приспособить фильм к оформ-

лению спектакля), но удивительно, что в разных искусствах мы теперь можем заметить то, чего не видели ранее – их кинематографичность, кинематографичность как характеристику, которая была еще раньше, чем появился кинематограф. Подобно тому как мы можем говорить о музыкальности, поэтичности, живописности и т.д. и переносить эти характеристики с одного искусства на другое, подобно этому мы можем понимать кинематографичность и переносить эту характеристику на разные искусства. Вот почему несколько однобоки попытки понять кино только через одно какое-нибудь искусство, например, через поэзию, как это делает сборник “Поэтика кино”, или через живопись. Успокоение нашего удивления совершится только тогда, когда вопрос о кино будет поставлен несколько более принципиально в пределах общей теории искусства, через сравнение и сопоставление основных искусств с этим вновь рожденным членом старой семьи.

В небольшой работе можно вскрыть очень немного – только одно положение. Свой тезис я хочу показать заранее, для того чтобы сконцентрировать внимание и направить взор сквозь паутину сравнений и аргументаций. Этот тезис прост – кино есть искусство событий. Если театр – искусство жеста, живопись – искусство вещи, архитектура – искусство сопротивлений, поэзия – слов, то кино – это искусство событий. До кино никакое искусство не могло воплотить событие в его чистой форме. Театру здесь мешала его площадка,

живописи – время, а роману – литературность, и только для кино, которое с легкостью меняет места, сжимает и растягивает времена и не нуждается в литературности, стал доступен язык событий. Особой техникой кино снимает прагматичность и случайность событий, тонким ланцетом обнажая событийную поляну жизни, тем самым выполняя **кинематографичность**, которая в жизни есть, но которую нужно творчески подать, чтобы увидеть. Следует, конечно, различать самое кино и кинематографичность. Кино может быть и не кинематографичным, как полотно не только не живописным, но и не художественным. С другой стороны, фильм может быть лиричным или музыкальным. Это заставляет нас ставить вопрос сравнительно. Принимая нового пришельца в семью вековых искусств, следует осмотреть его внимательно и прежде всего выяснить – какое место среди других искусств и какое взаимоотношение к ним займет кино. Здесь поднимается проблема так называемого перенесения характеристик, перекликивания искусств между собой, описания одного через другое, но при этом так, что каждое искусство, сохраняя за собой свою принципиальную специфичность, вместе с тем свидетельствует о своей принципиальной общности со всеми другими. Таким образом, мы выбираем метод сравнительного сопоставления искусств.

Столь же парадоксально, сколько и общеизвестно, что искусство зиждется на обмане и иллюзии. Парадоксально, потому что это обман правдивый, а общеизвестно, потому что никто не примет художество не только за действительно бывшую реальность, но даже и за ее копию. Художник, конечно, обольщающий обманщик. Секрет этого обмана разгадан давно. Его смысл состоит в подмене действительности. Наука, изучая разные действительности, находится в их пределах или переходит через границы одной в другую и никогда не строит **свою собственную** действительность, не создает новых вещей и обстоятельств, иначе она теряет свой смысл научности, который и называется поэтому объективным. Искусство, наоборот, держится не только тем, что заново создает вещь, это делает и техника, а осуществляя понимание действительности, строит **совершенно новую**, при этом новую всякий раз во всяком новом своем произведении. Существенно, что и эта реальная действительность, и та воображаемая одинаково конкретны и самостоятельны, но они не спорят друг с другом, не вытесняют и не противоречат – их соотношение новое – воображенная действительность есть **преображенная реальная** – та же самая **наша** действительность – жизнь. Но эта жизнь в своей хлопотливой прагматической слу-

чайности непонятна, разноречива, косноязычна и даже не поучительна. И вот искусство берет на себя великую смелость так перекроить факты жизни, так исказить, подобрать и перевоплотить, что созданная иллюзия начинает жить новой жизнью, более осмысленной и действительной, хотя и не реальной. Совершение этой подстановки требует творчества и называется художественным творчеством, сознание ее является созерцанием, т.е. актуальным восприятием всей чувственной видимости произведения с аккомпанементом инактуального подразумевания иллюзии, или – лучше – “видимости”. Психологически такое созерцание становится наслаждением. Сознание видимости, т.е. нереальности, при всегда чувственном выполнении реального акта восприятия и при сложной интенции в конечном счете опять на саму реальную жизнь создает основное для всякого искусства сознание формы. Сознание этой формы является инактуальным, не бессознательным, т.е. не замечаемым, а видимым особым зрением, – не прямым, как это бывает в просто пространственных, временных, пропорциональных формах, а зрением косвенным, как это бывает в том случае, когда мы своеобразно видим вещи за своей спиной или в горизонте наших ожиданий, предполагаем (или предвидим) близкое будущее текущей минуты, или, наконец, так как мы видим, читаем и понимаем смысл, заложенный между строк.

Для того, чтобы показать, в чем специфичность кино как искусства, нужно исследовать сознание возникающей здесь художественной формы. Надо поставить вопрос, какие материальные чувственные моменты, встречаясь друг с другом, создают художественный кинематографический образ. Следует расшифровать игру актуально и неактуально явленного. Специфичность всякого искусства может быть обретена только на одном пути – пути нахождения доминирующих или акцентированных внешних чувственных, вещных, формально онтологических и др., но обязательно внешних форм, которые в силу доминантности или этого акцента, через встречу с другими внешними формами, приобретают новое значение, новый <оттенок>, новый аккомпанемент сопровождающих их смысловых отголосков, а потому и новый горизонт смысла, т.е. <такая форма> превращается из внешней уже во внутреннюю форму. Эта форма становится внутренней только диалектически, т.е. только в меру своей новизны, только в момент самой встречи и перехода из одного горизонта осмыслений к другому, т.к. она превращается уже во внешнюю, как только произошла встреча с другой какой-либо внешней формой для образования новой внутренней, но более высокого порядка.

Так, для примера возьмем какое-нибудь слово, например, *пес*, с одной стороны, и какую-нибудь вещь, например, вазу с фруктами, с другой. Слово *пес*, как и всякое, как известно, омонимично, его “вес”, оттенки его смысла, его семантический горизонт в разных контекстах при сохранении какого-то одного общего ядра все же различен. Так как в нашем контексте это только “пример”, а потому выбранное слово не имеет никакого преимущества перед любым другим, и это сознается и входит в горизонт его осмысления. Но в контексте поэта *Низкий дом без меня ссутулится, Старый пес мой давно издох* тот же *пес*, сохраняя свое ядро, меняет семантический горизонт. Эта перемена произошла вследствие встречи с другим словом, причем в ней повинны как предметные функции слова – обозначаемое, – так и внешние фонические, формально конструктивные или мелодические функции. То же самое и со случаем “ваза с фруктами”. Вещи тоже обладают своим особым горизонтом отношений, оценок, ожиданий и вожделений. Но всю вазу с фруктами штрихом карандаша или кисти втиснули на бумагу или на холст, и от этой “встречи” ваза с фруктами, сохранив все же какое-то свое ядро, развернула совершенно новые горизонты осмысления, видимая внешность, имевшаяся и ранее, теперь выступила довольно доминантно, приобрела акцент, а другие моменты попали в серое инактуальное поле подголосков, аккомпанементы доминантного смысла.

Наши примеры еще не свидетельствуют ничего о том, что все полученные формы уже художественные. Прослеживая сложные цепи друг на друге фундирующихся внешних и внутренних форм, мы можем легко различать их смежные и специфические зоны, в каком-то месте игра их производит тот эффект поддельной действительности, о которой мы говорили выше, что можно установить объективно возможность художественного созерцания для зрителя и необходимость художественной интенции творца. Исследование онтического состава искусства и установление этого критического пункта перехода форм в художественные потому и важно, что в этом направлении ставятся три самых основных проблемы. Во-первых, проблема различия и спецификации искусств, во-вторых, отличие искусства от техники и, в-третьих, разделение чистого и прикладного искусства.

Нельзя искать спецификации искусств и их различия в принципе построения художественного образа, этот принцип один и общий для всех искусств. Если теперь мы научились различать эстетику и теорию искусств и, отрицая за эстетикой право на решение общих и искусствоведче-

ских вопросов, все же понимаем, что такие вопросы возникают и возникают как одни и те же для всех искусств, то очевидно, что проблема художественной действительности образа (эйдология), проблема сочетания и разграничения внутренних и внешних форм, проблема стиля и пр. как вопросы общие для всех искусств выделяются в особую дисциплину – общую теорию искусства. Очевидно также, что такая теория возможна только в сознании единства искусств, и пунктом этого единства действительно является техника формирования художественного образа. Но специфическая раздельность искусств зависит прежде всего от внехудожественного онтического их состава. Действительно, наша папиросная будка Моссельпрома еще не архитектурное искусство, дама и кавалер в демисезоне на выставке готового платья еще далеко не живопись, а газетный фельетон не поэзия. Но онтически состав этих произведений совершенно тот же, что и в соответствующих искусствах – архитектуре, живописи, поэзии; и он является для них специфичным. По своему онтическому составу нехудожественная папиросная будка ближе к Парфенону, чем к поэме Пушкина. Всякое теоретическое исследование должно начать с установления этого онтического состава, где искусство еще не отличается от техники.

Техника раньше искусства. Весь вопрос самого искусства в том – как из этой специфической техники путем перестановки и игры форм получается художественная выразительность. Вещь как продукт техники есть только предмет использования и при том до конца она принципиально амортизируется, произведенная обычно в массе одинаковых экземпляров, она заменима. В своем употреблении она абсолютна, т.к. за ней не скрывает ни рука ее творца, ни объективной выразительности (символа). Наоборот, произведение искусства не используется, а сохраняется и в противоположность амортизации претендует на бессмертие, произведенное хотя бы во многих экземплярах, воплощает не одинаковость, а тождественность, поэтому произведение искусства не экземплефицируется и не заменяется, экземплефицируется только вещественный носитель искусства – книга, бумага, гравюры, пленка фильма. Произведение искусства, наконец, не абсолютно, а символично, оно не только несет в себе явную экспрессию художника, но и выразительно объективно, т.е. раскрывает новый мир, перевоплощает и перепонимает жизнь. Вытекающая из жизни как техники, жизни уже прошлой или едва настоящей, оно снова возвращается в жизнь, но уже с призывом к будущему. Все это превращение техники в искусство совершается

в указанном критическом пункте перехода форм в художественные путем особой, уже художественной техники, тайны которой открывает как общая, так и специальная теория искусства. Для нашей проблемы важно в каждой технической особенности кино установить переход через этот критический пункт. Однако возможны случаи, где наш критический пункт не разделяет вещь только техническую от чисто художественной. Возможны и существуют произведения, выполняющие оба культурные назначения. Это и есть случай прикладного искусства. Одежда, мебель и пр., приняв на себя игру художественных форм, вместе с тем сохраняют свою первоначальную утилитарность. В то время, как произведение чистого искусства не предназначено ни для чего другого, как только для созерцания и наслаждения, произведение прикладного искусства не только может быть пригодно, но и предназначено, кроме того, для утилитарного употребления. В таком случае в онтическом составе произведения следует искать чисто конвенциональных форм, реально, а не через посредство художественных <форм,> связанных с прагматическим миром. Это новый слой вещи, выпадающий из-под власти “критического пункта”, наличие его свидетельствует о прикладном значении искусства. Для нашей темы следует поставить по отношению к кино и этот вопрос.

§ 2.

Кино вырастает из техники светотени. Смена световых синтагм, акценты темного и светлого строят изображение. Светотень в кино не только строит вещь, но на наших глазах превращает одну вещь в другую, чего не делает ни одно искусство. В живописи свет может не просто освещать предметы, но, например, в изощренной светотеневой технике Рембрандта деформировать <и> реформировать, преобразовать и создавать вещи. И все же, вследствие симультанности живописи, свет не может реально переходить с одного пункта на другой. Здесь осуществляется только **одна** законченная и гармоническая световая синтагма. Но даже при мало изощренной натуралистической технике кино, напр., приемом наплыва или диафрагмы, происходит замена вещи, из прежнего состава возникает новое световое воплощение — происходит смена световых синтагм. Эта первая техническая особенность проводит резкую грань между онтическим составом кино и живописи. Больше того, в связи с этим меняются возможности вариаций внутренних форм воплощения. Цветная живопись строит форму также и света, встреча и игра локальных моментов окраски и колористической композиции строят внутренние формы чистого цвета. Кино бесцветно — оно

знает только темное и светлое. Но и бесцветная графика строит форму через игру произвола линии, проведенной художником, и фигуры выражаемой вещи. Кино не знает также и линии, оно строит форму только светом. Рука творца в кино прилагается к совершенно иным моментам, чем в живописи. В результате живопись реорганизует вещи, преподносит их в совершенно новом виде, дает небывалые, но только виданные вещи. Кино, наоборот, дает самые обыкновенные, бывающие вещи, взятые из буквальной точности, но вещи для кино лишь опора — крайний предел изображения, за которым оно не гонится. Смена светотеневых синтагм дает **ход** вещей, строит формулу перехода одной вещи в другую и от одной к другой или от одной к серии других, или от серии к одной и т.д. Это сродство вещей, их бег, превращения, приключения, и все это по принципу осмысления самих **событий**, в которых реально и живут вещи, из которых их извлекла на одно мгновение живопись, кино их обратно туда возвращает. Процесс действительно обратный, и искусственность его глубоко примечательна. Живопись вырывает вещи из событий, отнимает их реальную жизнь, но вкладывает новую. Она из **тела** вещи строит миф и кумир, перевоплощая его художественно. Кино, наоборот, пренебрегает симультанной внешностью вещей и тела бросает на произвол закона линз⁷, зато жизнь “промежутка” вещей, жизнь события искусным ходом показа вещей, мгновенного прозрения через пространства и времена облекает в форму особого осмысления. Глубоко замечателен тот факт, что простая фотография в витрине или остановившийся кадр фильма⁺ в своей потуге на движение, лишенный искусности в своей внешности и не дающий события, — это голая техника, искусственное мгновение, где нет ни симультанной внешности, приковывающей взгляд на вечность, ни указа ни в прошлое, ни в будущее. Но лишь только игра светотеней родила движение, появляется векториальность вещи, она несет печать прошлого и родит будущее и, становя события, рождает особый творческий смысл — смысл хода вещей. Ведь вещь никогда не остается спокойной, в жизни культуры она постоянно становится, превращается и гибнет еще до того, как износилось ее тело. Вещь имеет свою историю и судьбу, это и выражает кино. В живописи вещь делает художник, в театре их обыгрывает актер, вовлекая в поток своих поступков, в кино же они играют сами, т.к. сами они не только меняют свой смысл, но и влияют на поступки людей. В

⁷ Часть предложения до слова *линз* омонимична из-за неразличимости форм *тЕла* и *телА*, и при подготовке текста мы считали правильной вторую из этих интерпретаций. — С.Г.

“Октябре” Эйзенштейна кадры⁺ Зимнего дворца показывают эти прекрасные, но уже умершие, лишённые своего смысла вещи, запуганные, они запутались в этой революционной суматохе и тем потеряли свой смысл.

Конечно, скажут, что серии рисунков или этапы перипетий живописной фрески уже дают события. Или, наоборот, кадр не пренебрегает внешностью и симультанным впечатлением своей композиции. Это так, но и то и другое не могут быть использованы до конца, они предельны, есть ясная грань в живописи, где нарушается самое главное для события – неправильность. И никакая техника кино не сможет изменить натуральные формы вещи росчерком руки⁸. И все же эта уходящая к пределу возможность живописности кино и кинематографичности живописи играет громадную роль в строении образа здесь и там. Но этот вопрос перекликивания искусств и переноса характеристик оставим для дальнейшего.

Техника светотени производит замечательную, только в кино наличную подстановку. На экране даются только **тени**, отблески реального мира, плоские отражения. Это мир отраженный, на наших глазах мгновенно возникающий, расплывающийся и пропадающий. Лишенная телесной реальности тень в отображениях, в намеках сохраняет все черты реальности. Игра противоречивых качеств – реальной телесности и бестелесной призрачной тени создает особый тип отражения, отличный как от теневого силуэта на стене или **тени** на матовом стекле, прошедшей через линзу и отображенной в зеркале, так и от фотографического отображения. Во всех последних случаях мы хорошо сознаем, что это лишь **повторение** объекта, реально где-то наличного рядом ли здесь, или отдаленного на многие расстояния, это только⁺ отраженность, сопряженная с сознанием присутствия отраженного предмета. Наоборот, кино – игра **самостоятельных** теней. Изображение не только не является копией, сопряженной с сознанием присутствия отображаемого, но самостоятельным представлением события, которого вовсе не было в реальности – это воображаемое событие. И все же оптическое строение кино из плоской тени придает своеобразное впечатление отраженности, что и порождает при наличии изображенности и преображенности игру между реальным и иллюзорным. Это и есть один из критических пунктов, где техника превращается в искусство. Во всяком искусстве есть свой осо-

бый способ снятия реальности. В одном модусе сохранив всю реальность, искусства другой своей стороной ее снимают и этим своим актом снятия толкуют. В глубине своей всякое искусство претендует на реалистичность. В живописи это снятие происходит через поверхность картины, в театре через условность площадки, в поэзии через мерность речи и в кино через как бы отраженную светотень. Следует ближе присмотреться к особенностям светотеневой техники кино, которую можно назвать оперативным монтажом, т.е. устройством отдельного кадра или перехода от одного кадра к соседнему. Это составляет фактуру кино в широком смысле слова. Художественное значение монтажа в восприятии ощущается как жест глаза. Аппарат, отображающий только одно мгновение в его абсолютной точности, дает, как было указано, только отображение и выполняет только репродуктивную роль. Но уже смена кадров открывает двери для произвола и свободы художественного жеста художника, и возникает продуктивное значение. Всмотривание может быть то постепенным, переходя от мелкого плана все более к крупному, то мгновенным, сразу и длительно дающим одну деталь, которая в силу этого и приобретает особый смысловой акцент. Богатство технических продуктивных возможностей творческого кинематографического глаза может быть установлено через перечисление шести основных жестов, идеально им совершаемых.

1. Жест закрывания и остановка глаза производит первичный отбор событий и его моментов из хаотического материала жизни. Кино не идет вслед за скучной монотонностью жизни. Реальное время в жизни и изображаемое не совпадают. В один час проходит целая эпоха. Сокращая или расширяя реальное время событий, выкидывая, не обращая внимания на одни его части и фиксируя другие, совершается первый акт реорганизации действительности. Глаза закрываются и пропускают события – пусть они идут мимо, они не нужны для осмысления нашей темы – но вдруг они открылись и остановились, задержав и растянув мгновение дольше, чем оно было в реальности, тем давая понять всю значительность совершаемого.

2. Жест **оглядывания** обнаруживает еще большую подвижность глаза. Он не только произвольно выбирает, как в первом случае, важное из русла одного события, но оглядывается на новые, будто не относящиеся к делу эпизоды, указывая или напоминая их и тем из разных мест и времен вводя их в один общий поток жизни. Глаз оглядывается не только на разные пространства, но и в разных направлениях – вверх, вниз, он помещается сре-

⁸ В случае мультипликации приходится различать собственно графическую начертательную выразительность от собственно кинематографической монтажной (примеч. автора).

ди рельс, когда по ним мчится поезд, оглядывает вещь со всех концов, проникает внутрь и выбирает ее характерные стороны снаружи и т.д. Этот жест являет исключительную силу, он преодолевает пространства и времена. Глаз от одного события немедленно перекидывается к другому на расстояния любой величины и на любые времена равно как прошлого, так настоящего или будущего. Это свойство, как увидим ниже, позволяет не только реорганизовать событие, но его заново построить.

3. Жест **всматривания** в разных его видах заставляет глаз то удаляться от предметов показа, то подходить к ним вплотную почти до непосредственного соприкосновения. На этом строится техника мелких, больших и крупных планов. Всматривание может быть то постепенным, переходя от мелкого плана к все более крупному, то мгновенным, сразу и длительно дающим одну деталь, которая в силу этого приобретает особый смысловой акцент.

4. Далее жест **застилающий**, набрасывая на глаз пелену, руководит смотрением на самое главное, центральное в разных смыслах, обычно в смысле начального момента вступления в ход событий или окончательного аккорда какого-либо эпизода или всей картины. На этом строится техника так называемой диафрагмы – ухождение изображения в диафрагму или выход его из диафрагмы.

5. Жест **перевоплощения** позволяет переместить глаз зрителя на место глаза действующего лица. Зритель смотрит глазами любого героя фильма, перед ним открывается то же самое поле зрения со всеми его субъективными особенностями, как и перед действующим персонажем. Этим жестом взгляд персонажа переходит и сливается со взглядом зрителя, хотя во всем остальном сохраняется их полная раздельность.

6. Новый жест **прозрения** позволяет проникать глазу через препятствия, делать прозрачными стены, заменять вещи и лица другими. Под этим взором предметы расплываются и растекаются в аморфные тени и из них воссоздается <новая действительность>. Это техника так называемого наплыва. Жест прозрения оправдывается или состоянием персонажа, или прямо объективным ходом событий через их символическое осмысление. В первом случае это будет воспоминание, неожиданно выросшее из ткани действительности, или бред сумасшедшего, или предвидящее и провидящее зрение. Во втором случае – акцент отождествления или контрастирования событий, придающие им особый оттенок. Спокойная мир-

ная жизнь постепенно переливается в контрастную картину ужасов войны.

Все вышеуказанные жесты несут на себе экспрессию художника, главным образом оператора и режиссера, роль сценариста, художника и актера скажется в другом, вследствие чего этот монтаж и может быть назван оперативным и фактурным в отличие от сценарного, последний заботится о перевоплощении сюжета, тогда как этот перевоплощает первичную чувственную дату – светотень. Но этим не исчерпываются чувственные фактурные особенности кино. Здесь, как и во всяком искусстве, обрабатывающем вещь, играет свою роль сам инструмент. Подобно кисти и карандашу у живописца, технические свойства кинематографического аппарата играют свою художественную роль. Устройство самого аппарата отражается на конструкции самого видимого изображения. Это устройство таково, что изображение, во-первых, бесцветно, во-вторых, не стереоскопично, в-третьих, строит особое пространство и, в-четвертых, дает беззвучное отражение. Есть некоторая ограниченная зона резко изображаемых предметов, за границами которой отражение расплывчато – этим можно пользоваться художественно. Приближение предметов из глубины или удаление их туда в экранном изображении происходит по совершенно иным законам, чем в реальности, поэтому сам характер изображения ирреален, его призрачно теневая легкость не может гармонировать с реалистичностью локального цвета, и бесшумное скольжение не сольется со звуками человеческого разговора. Пусть будет возможно технически цветное, говорящее, стереоскопическое кино, но внесение этих новых моментов совершенно бы изменило основную художественную подстановку современного кино, подстановку реального и теневого отображения. Если бы фактура кино вместила цвет, реальное объемное пространство и звуки, она потеряла бы характер тени, а потому и не обладала бы никакими средствами для того, чтобы художественно претворить реальность. Конечно, вполне возможно, что кино этой новой техники найдет другие приемы и формы снятия реальности, судить об этом нельзя, пока нет соответствующего опыта. Кроме особенностей аппарата, на фактуру кино влияет и освещение, которое, предоставляя многообразную свободу варьирования, художественно используется в том же направлении основной кинематографической подстановки. То ровный, то резкий, проваливающий предметы в темноту свет, то яркие блики, то затушевывающий туман. Смена светофильтров и линз дает свободу в смене очертаний контуров предметов от расплывчатости

до резкости. Способ проявления и окраски фильмов открывает еще новые возможности в свободе варьирования фактурного материала.

Таковы пределы, специфические возможности и объем чувственности, из которой соткана фактура кино. Вопросы художественной роли фактуры – это вопросы игры и снятия чувственности. Чувственность создается и снимается в своеобразном⁺ сознании. Перечисленные только что особенности самого аппарата дают такое своеобразие видимой чувственности, что изображение создается и как только тень, и как совершенно доподлинная реальность, как только отображение и как уже самостоятельное **изображение** – сознание этих противоположностей создает наслаждение, их делание – искусство, которое превращает реальность в теневую видимость, а тень заставляет говорить голосом самой злободневной и убедительной реальности. Перечисленные выше жесты создают особую зрительную игру. Зритель одновременно неподвижен на своем месте и вместе с тем от кадра к кадру по воле художественного жеста меняет его. Как плоская картина, экран – всякому на любом месте дает ту же перспективу, не как в театре, где у всякого места своя особая перспектива, но вместе с тем эта перспектива всякий раз иная – <включается> в новые ряды, если глаз зрителя, реально находясь в одном месте и далеко, ежеминутно меняет свои места. Зрительная игра и заключается в несовпадении идеального и реального места глаза. Собственно тот же принцип осуществляется и в живописи, но совершенно другими фактурными и техническими средствами.

Игра этого идеального и реального места глаза, тени и действительности не случайна, но беззаконна и хаотична, и не просто результат слепой техники – но подчиняется закону строения событий. Техника живописной фактуры сосредоточена вся на ограничении и обозрении одним взглядом куска поверхности – эта техника не владеет средствами раскрытия событий. Театр на первый взгляд как будто этого может достичь в большей степени. Но театр условен там, где кино реалистично, и реалистичен там, где кино условно. Театр дает маску, а кино ищет натуру, театр потенцирует движение, скупое и расчетливо сживает его и бросает как жест – звучный, многоговорящий и не распыленный по пустякам. Ведь в театре говорят по очереди. Движения в кино хаотичны как в жизни, в кино не нужно играть, а следует вовремя показать лицо или улыбку – тогда оно само сыграет. Театр обременен реальными условиями своей сценической площадки, кино же свободно со своим <глазом> на экране. На сцене нельзя переехать

из одного города в другой, мчаться на лыжах по альпийским сугробам, от сцены в вагоне перескочить на бал. Если для театра технически все это может осуществиться, то при условии сохранения реальной площадки мгновенный переход от одного эпизода к другому может быть мотивирован только чудом – превращением одной обстановки в другую на том же месте и в непосредственно следующее время. В кино же в силу его техники светотени мы испытываем **перенос** глаза через пространства и времена. Театр через условность своего жеста и реальность площадки строит драматическое **положение**, события – только поводы и случаи, чтобы привести к положению и завязать его драматический узел. Театр беден событиями и богат, ежемгновенно насыщен положениями и взаимоотношениями героев, чем меньше⁺ внешних событий и больше напряженность драмы, тем театральнее. Театр не гонится за событиями, они для него предельны, он их не может построить технически. Плоская экранная техника облегчает для кино то, что затрудняется для живописи и что совершенно недоступно театру. Интересно, что когда сравниваешь кино с живописью, то оно кажется театральным, а когда с театром, то живописным.

Итак, своеобразная фактура кино в противоположность живописи и театру заключается в отношении к проблеме событий, которые естественно выливаются из этого фактурного материала. Пожалуй, только литературный рассказ, новелла или роман могут поспорить с кино в технике воплощения события. Техника слова гибче, свободнее и податливее в этом отношении, чем техника светотени. Одним словом, можно сменить события и перенестись через пространства и времена. Словесному указу доступно все. И все же в технике слова есть одно свойство, которое проводит резкую грань между событием в романе и кино – это функция сообщения. То, как сообщает слово, настолько отлично от того, как показывает кино, что смысл мотивированных зависимостей в том и другом случае совершенно различен. Здесь снова вступает в права живописная природа кино. Но этот вопрос настолько тесно связан для кино с проблемой самого изображения и изображаемого, что его и мы будем разбирать в соответствующем параграфе⁹, а не в этом, посвященном <вопросам> фактурного богатства и художественного <жеста> кино.

Окончание в следующем номере.

⁹ См. сопоставление рассказа в романе и показа в кино в § 4. – С.Г.