

ТЕМА ДЛЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

Эмма УИДДИС

ФАКТУРА: ПОВЕРХНОСТЬ И ГЛУБИНА В КИНОДЕКОРАЦИОННОМ ИСКУССТВЕ РАННЕГО СОВЕТСКОГО КИНО

Период 1926–1927 гг. был для советского кино необыкновенно плодотворным. Среди фильмов, выпущенных в эти годы на экран: «Броненосец “Потемкин”» Сергея Эйзенштейна (1926), «Шестая часть мира» Дзиги Вертова (1926), «По закону» Льва Кулешова (1926), «Чертово колесо» (1926) и «Шинель» (1926) фэксов, «Мать» Всеволода Пудовкина (1926), «Катька—бумажный ранет» Фридриха Эрмлера (1927), «Третья Мещанская» Абрама Роома (1927), «Мисс Менд» Федора Оцепа и Бориса Барнета (1926) и «Девушка с коробкой» Барнета (1927). Эта примечательная смесь—свидетельство художественного разнообразия кинопроизводства в период НЭПа. В это же время были созданы две картины, сейчас почти совершенно неизвестные: «Предатель» (сентябрь 1926), поставленный Роомом, с Сергеем Юткевичем в качестве ассистента режиссера и художника (по костюмам и декорациям), и «Ваша знакомая» Кулешова (ноябрь 1927), также известная как «Журналистка», в которой художником значится конструктивист Александр Родченко*.

* Еще один художник, Василий Рахальс, принимал участие в создании обоих фильмов. Рахальс в это время являлся главным художником Первой Государственной кинофабрики. Юткевич считал, что именно практический опыт и знания Рахальса позволили реализовать его эскизы. Вполне возможно, что ту же роль Рахальс играл и при Родченко в «Вашей знакомой». Сергей Козловский в своей книге приводит биографические данные Рахальса, описывая его как «преимущественно практика» и подчеркивая свойственную ему «реалистическую трактовку материала»¹. Рахальс, работавший до Революции на студии Ханжонкова, имел на счету внушительный список фильмов и получил признание критики, в частности, за работу с Сергеем Эйзенштейном.

Ни тот, ни другой фильм полностью не сохранились, но существующий материал вполне дает представление о том, как два различных режиссера—и два различных художника—экспериментировали с тем, как кино может передавать сенсорные свойства материального мира*.

Скупые современные интерьеры «Вашей знакомой» кажутся полной противоположностью богато орнаментированным поверхностям «Предателя». Обе картины, однако, экспериментировали с формальными свойствами кинематографа, а также пытались максимально увеличить выразительные возможности ортохроматической пленки. Обе картины исследуют природу киноэкрана как изобразительной поверхности и возможность передачи на ней трехмерного пространства; в обеих картинах, хотя и совершенно по-разному, декорации играют существенную роль в превращении этой поверхности в орнамент.

Кинодекорационное искусство раннего советского периода до сего времени пользовалось лишь незначительным вниманием критиков. В самом деле, кинохудожник—часто забываемая фигура в истории кино и в кинопроизводстве. Однако в этот период в России, как и в других странах, приоритет режиссера еще не утвердился; сама структура и организация процесса кинопроизводства еще не устоялись. Филип Кавендиш предположил, что в раннем советском кино «основная динамика процесса кинопроизводства в той мере, в какой она касалась изобразительного языка кино, заключалась в творческом сотрудничестве режиссера и оператора»².

Это весьма важная корректировка преимущественно режиссероцентричного взгляда на кино первых десятилетий его существования. Кавендиш останавливается, в частности, на стилистическом воздействии развивающейся техники освещения, за которую часто отвечал оператор и которая постоянно давала повод для дискуссий в кинопрессе. Столь же важную роль играли элементы мизансцены—декорации, костюмы, грим, реквизит. В то время как технические возможности только что появившегося на свет киноискусства исследовались и проверялись, дебаты о декорациях отражали рождающуюся эстетику советского кино. На страницах кинопрессы конца двадцатых годов мы можем увидеть следы борьбы за место художника в процессе кинопроизводства. Этот спор не был просто вопросом практической организации дела, он шел о самой природе киноизображения, о создании кинематографического пространства и о природе зрительского восприятия.

В данной работе рассматривается развитие теории и практики кинодекорационного искусства на протяжении второй половины 1920-х гг. Ее цель—проследить, как материальные свойства вещей, предметов участвовали в создании эстетики немого кино. Выявив те практические задачи, которые влияли на конструирование и декорирование кинематографического пространства, и то, как с ними справлялись кинематографисты, мы сможем проследить, как формировалось понимание киноизображения. Здесь важны два вопроса. Во-первых, какой вклад развитие кинодекорационного искусства внесло в исследование качеств киноэкрана как поверхности? Ранних теоретиков и практиков кино интересовало парадоксальное взаимоотношение между плоской поверхностью экрана и иллюзией трехмерности, уникальной способностью передавать которую обладал экран. Как использовалась мизансцена для создания орнаментов, объемов и пересе-

* В Госфильмофонде РФ содержится сохранившийся материал обоих фильмов: «Предатель» состоит из пяти частей (26 минут), «Ваша знакомая»—всего из одной части.

чения плоскостей на экране? Как кинематографисты применяли текстиль и разные фактуры для максимального выявления аффективных, сенсорных возможностей кинематографа? Во-вторых, как декорации отражали идеологическую неоднозначность, которую в этот период несли сами материальные объекты? Споры вокруг проблемы кинодекораций можно рассматривать как часть более широкого круга вопросов о статусе «вещей» в Советской России. Реквизит—неотъемлемая часть художественного решения фильма в целом, и многие ранние описания и теории кино объединяет интерес к взаимоотношениям кинокамеры и физических объектов перед объективом. В советском контексте то, как кинематограф должен запечатлеть предметный мир, в частности предметный мир домашнего интерьера, было связано с вопросами идеологии. Какое место в революционном обществе должны были занять материальные объекты? Каким должно было быть отношение между вещами и людьми? Эти вопросы стали одновременно вопросами эстетики и идеологии, а кинематограф являлся средством, с помощью которого их можно было обсуждать, проверять и, возможно, разрешать.

Чтобы обратиться к этим вопросам, сначала необходимо сделать краткий обзор развития кинодекорационного искусства в русском кино и рассмотреть основные проблемы, волновавшие художников-декораторов в 1920-е гг., обратив особое внимание на понятие материальности (фактуры). «Предатель» и «Ваша знакомая» послужат конкретным примером того, как материальные свойства мизансцены включались в манипулирование кинематографическим пространством. В обеих картинах исследуется природа киноэкрана как поверхности; более того, данная работа должна показать, что в них рассматривается материальная плотность предметного мира и степень, до которой кино способно запечатлеть и передать ощущения, выходящие за рамки визуальных.

Теоретические подходы

Немногочисленные исследования, посвященные искусству кинодекораций, в основном концентрируются на эволюции взаимоотношений между декорациями и драматургией фильма. Чарльз и Мирелла Эффрон предлагают таксономию художественного решения, от «декорации как обозначения» (по преимуществу незаметный, ничего не обозначающий фон) до «декорации как приема» (в высшей степени яркие и отвечающие за значительную часть общего воздействия фильма)³. Эти категории отражают основную конфликт в развитии кинодекорационного искусства: является ли декорация независимой выразительной частью фильма, или всего лишь «служанкой» сюжета? Этот спор, который Ч.Ш.Таширо описывает как конфликт между «видимой выразительностью и невидимой нейтральностью»⁴, лежал в основе дебатов о роли «кино-художника» в советской кинопрессе двадцатых годов.

Категории Эффронов ограничены на первый взгляд не вызывающим сомнений предположением, что хорошие декорации—те, что «служат» повествованию. Таширо, напротив, хочет показать, как воздействие дизайна может выходить за границы повествования. Цитируя Леона Барсака, который настаивает на том, что «одно из фундаментальных требований кино—создавать впечатление снятых на камеру *реально существующих* предметов»⁵, он высказывает предположение, что «эти объекты имеют собственный смысл, который используется художником и который не имеет никакого отношения к сценарию»⁶. Опираясь на теорию архитектуры и концентрируясь на исторической драме (обладающей наиболее явным тяготени-

ем к чрезмерному декору), Таширо предполагает, что на нас оказывает влияние сила эмоционального воздействия материальной, вещественной мизансцены. Предположение, что «вещи» на экране обладают аффективным, эмоциональным и чувственным, воздействием на зрителя, основано на понимании зрительского восприятия как процесса воображаемого (и мульти-сенсорного) *участия* в пространстве фильма. Как таковой, подход Таширо имеет много общего с современными теоретическими интерпретациями зрительского восприятия как формы материальной практики. К этим работам относятся «Атлас эмоций» Джулианы Бруно (2002) и работа Лоры Маркс об «осязании» (*touch*)⁷. Маркс использует термин «осязательность» (*hapticity*) для описания кинематографических стратегий, которые вовлекают зрителя во внутренний, интуитивный контакт с изображением, контакт, который одновременно является тактильным и визуальным. Как бы ни были соблазнительны категории, подобные «осязаемому», они становятся в критическом плане точными, только если связывать их с осуществляемым заново взаимодействием с конкретной материальностью аффективного пространства отдельно взятого фильма: каково оно и как сделано? Это в особенности важно в рассматриваемый период, когда в процессе осмысления кинематографистами границ своего искусства рождалось реальное пространство кинематографа: декорации, а также методы освещения и съемки, которыми запечатлевали это пространство.

В своей недавней работе Бергфельдер, Харрис и Стрит исследовали развитие кинодекорационного искусства во Франции, Британии и Германии, сосредоточившись на периоде от конца 1920-х до конца 1930-х, как на «моменте в истории кино, когда искусство кинодекораций получило больше внимания и обрело большее значение, чем в какой-либо иной период»⁸. В Голливуде формирование студийной системы приводило к появлению все более роскошных декораций⁹; в Германии влияние экспрессионизма вызвало настоящую революцию в значении роли художника-постановщика (самым знаменитым примером этого является «Кабинет доктора Калигари»); в Париже русские художники-эмигранты, связанные с компанией «Альбатрос», положили начало «современной, перформативной концепции декора», с новым акцентом на многомерном пространстве¹⁰. Несмотря на влияние русских эмигрантов на кинодекорационное искусство исследуемого периода, Бергфельдер и др. не рассматривают само советское искусство. Это упущение прослеживается во всех историях кинодекорационного искусства: Леон Барсак—один из немногих, кто вообще обращается к советскому кино—списывает со счетов работу художников в павильоне, хваля их, напротив, за «идеальные съемки на натуре»^{11*}. Так называемая «бедность» ранних советских декораций обычно приписывается недофинансированию кинопроизводства в двадцатые годы. Однако более подробно анализируя павильонные декорации этого периода и дебаты, окружавшие работу художника в кинопрессе, мы обнаруживаем широкое поле экспериментов. Эволюция советского кинодекорационного искусства может многое нам рассказать о том, как кинематографисты пытались формировать чувственный контакт зрителя с экраном, и, в связи с этим, об их вере в то, что фильм может участвовать в обновлении взаимоотношений между человеческим субъектом и материальным миром, что являлось такой важной частью советской революционной доктрины.

* Бертоме выдвигает бедность в качестве основной причины слабой павильонной работы советского кино и предпочтения натуральных съемок¹².

Художник в советском кино

Хотя революция 1917 г. внесла в советское кино новые требования, как практические, так и идеологические, она не изменила абсолютно состав участников кинопроцесса и не принесла нового оборудования. Многие из художников, обладавших значительным авторитетом в двадцатые годы (включая Виктора Симова, знаменитого по своей работе в Московском Художественном театре; Сергея Козловского, Владимира Егорова и Владимира Баллюзека), работали и до 1917 года. Карьера большинства началась в театре. Театральная модель организации пространства преобладала в раннем русском кино, а некоторые из самых первых фильмов просто снимались на театральных подмостках. Однако несмотря на то, что русский театр имел богатую традицию создания декораций и костюмов, новое искусство считалось «бедным родственником» театра. Кавендиш описывает «вопиюще искусственные и хрупкие театральные декорации» первых кинофильмов, а историки дореволюционного кино в целом сходятся на том, что «декор» часто готовился за считанные дни, даже часы, перед началом съемок¹³. Кинокартины редко удастайвались специально построенных декораций: стандартные разрисованные задники, в основном сделанные из холста и относящиеся к определенным историческим периодам, использовались при съемках нескольких картин, а мебель, реквизит и костюмы брались со студийного склада или просто напрокат.

Основное развитие декорационного искусства в дореволюционном кино заключалось в создании глубины пространства кадра. Тканевые задники были заменены в 1911–1912 гг. фундусной системой: набором щитов, которые создавали в пространстве одной декорации несколько уровней, давая возможность помещать камеру на разные точки*. Евгений Бауэр, единственный из дореволюционных кинематографистов, кого традиционно считают достигшим высокого уровня новаторства в искусстве кинодекораций, известен сложной архитектурой в своих павильонах. Кулешов вспоминает, как, работая в молодости художником у Бауэра, он научился создавать иллюзию глубины с помощью усложнения пространства: если в декорации было две комнаты, они должны были находиться на разных уровнях и соединяться лестницей¹⁵. Колонны, архитектурные фризы и пр. также формировали трехмерность, а начиная примерно с 1914 г. детали первого плана (архитектурные формы или отдельные предметы, называемые «диковинка») стали использоваться для создания перспективы. Материальный объем реальных предметов использовался для фокусировки взгляда зрителя, создавая иллюзию глубины—и, следовательно, «реальности» пространства. Эта развивающаяся практика придавала растущее значение мизансцене и, в частности, использованию текстиля в ее построении. Драпировка, тканевые экраны и перегородки и т.д. были вежами на пути к созданию глубины пространства. Эти ткани часто были украшены орнаментом, и их узоры и фактура использовались для создания контраста и разнообразия в ортохроматическом изображении, которое давало гамму тонов от глубокого черного до ярко-белого¹⁶. Задачей художника—в

* Впервые эта система была введена осенью 1911 г. для декораций «Крейцеровой сонаты» П. Чардынина (см. *Сабинский И.* Из записок старого мастера // Искусство кино. 1936. № 5). Итальянский фильм «Кабирия» (Д. Пастроне, 1913) обычно указывается в качестве зачинателя новой эры, когда трехмерные декорации начали вытеснять плоские задники. Фильм был выпущен в России в сезон 1915–1916 гг. Барсак описывает влияние «Кабирии» на эволюцию кинодекорационного искусства в целом¹⁴.

сотрудничестве с режиссером и оператором—было максимальное увеличение выразительного потенциала этого широкого набора тонов.

Хотя к 1917 г. в России успешно существовало несколько частных студий, в первые годы советского кино денег на создание сложных декораций практически не было—или не было совсем. Вторая половина двадцатых годов, напротив, была периодом технической консолидации и деления на профессии (профессионализации), что повлияло и на практику создания кинодекораций. На авансцену вышло молодое поколение художников кино, не связанных театральным наследием, включая Кулешова, Алексея Уткина, Василия Рахальса (который много работал с Эйзенштейном) и Евгения Енея (работавшего с фэксами). В 1924 г. открылся художественный факультет ГТК (Государственного техникума кинематографии); первый выпуск студентов состоялся в 1927 г. В кинопрессе 1925–1928 гг. проходили дебаты о роли художника в кино*, которые были частью более широкой дискуссии о рационализации, профессионализации и разделении труда на кинопроизводстве. В этом смысле спор шел о самой сущности кинорепрезентации и был тесно связан с трудноразрешимыми вопросами о виде и формах советского революционного искусства.

Добавок к жалобам на плохое качество¹⁷ основной претензией к художникам-декораторам в двадцатые годы было обвинение в излишестве и «помпезности». В 1925 г. Пудовкин призывал современных кинохудожников избегать пестрого «хаоса», характерного для дореволюционных картин: задача истинного художника кино,—утверждал он, «сделать декорацию фоном спокойным, не раздражающим глаза»¹⁸. Перед лицом все чаще раздающихся предположений, что хорошие декорации означают декорации, которые полностью интегрированы в сюжет и поэтику фильма, сама роль художника-декоратора находилась под угрозой. Статья в «Советском экране» отвергала «абсурдность» декораций «Кабинета доктора Калигари» и «Аэлиты» Протазанова (1924), где художник—«особая довлеющая величина»—и вместо этого восхваляла декорации «Стачки» Эйзенштейна (1924), которые «похожи на натуру». Автор статьи, скрывшийся под псевдонимом Вл. Ф., утверждал, что «близко то время, когда какой-то мифический кинохудожник совершенно отойдет от кинопроизводства»¹⁹.

В феврале 1928 г. художники-архитекторы опубликовали «резюмацию», стремясь определить свою роль в качестве ценного и «творческого» работника производственного коллектива и настаивая на том, что имя художника должно включаться в рекламные материалы картины²⁰. Ветеран кино Сергей Козловский опубликовал на протяжении двадцатых годов несколько статей, а затем, в 1930 г., книгу «Художник-архитектор в кино», утверждая, что художник есть нечто большее, чем просто «технический исполнитель приказаний»²¹. Книга Козловского была одновременно и руководством, и манифестом, и отражала в названии ключевой сдвиг в терминологии, обозначающий сдвиг в понимании профессии художника—от художника-декоратора к художнику-архитектору. Если декоративное больше не играло роли в новой идеологической системе ценностей, то конструкция, напротив, играла значительную роль.

* См., например: *Махлис И.* Роль художника в кино // Киножурнал АРК. 1925. № 11–12. С. 15–16; *Козловский С.В.* Права и обязанности кинохудожника // Киножурнал АРК. 1925. № 11–12. С. 16–17; *Агден В.* Кинохудожник на Западе и в СССР // Киножурнал АРК. 1926. № 3. С. 16–18; *Колупаев Д.* О декорациях // Киножурнал АРК. 1925. № 2. С. 34; *Колупаев Д.* Художник в кинопроизводстве // Киножурнал АРК. 1926. № 3. С. 18.

Изменение терминологии отражает оппозицию, являвшуюся центральным пунктом зарождающейся в этот период киноэстетики, и делает явным различие между декоративным и архитектурным, между искусством поверхности и искусством объема. В этом смысле смена лексики позволяет поставить вопрос о различных влияниях, театральных и изобразительных, которым было подвержено советское кинодекорационное искусство, а также о месте кинематографа в общем развитии советской сценографии. Декорации и костюмы международных постановок «Русского балета» Сергея Дягилева (1909–1928) в течение долгого времени оказывали влияние на развитие сценографии по всей Европе. После 1917 г. так называемый «русский дух» декора проник в кинематограф, когда русские художники-эмигранты в Париже образовали «Альбатрос», производственную компанию, изначально находившуюся под руководством Ермольева (а затем Лазаря Меерсона). Лео Барсак предполагает, что на кинематографистов «Альбатроса» повлияла присущая «Русскому балету» комбинация натурализма Московского Художественного театра и декоративного импульса символистской группы «Мир искусства», с которой были связаны несколько художников-декораторов²². Как отмечает Джон Боулт, «натуралистический» и «орнаментальный» аспекты постановок «Русского балета» были связаны с определенным взглядом на сценические декорации как на декоративное украшение, убранство, то есть как на двухмерный задник. Поэтому Боулт отвергает какую бы то ни было неразрывную связь или преемственность между «Русским балетом» и театральным дизайном русского конструктивизма, и вместо этого обращается к работе новаторов русского авангарда в дореволюционном театре, когда «сценография в России перешла от поверхности к пространству»²³. Боулт описывает то, как конструктивизм порвал с «декоративным» аспектом театра, «преобразив сцену в истинно трехмерное переживание». «Русский балет» с его пышным, избыточным декоративным орнаментом—искусство поверхности; конструктивизм же—искусство объемов, организации форм в их взаимодействии с пространством.

Теория Боулта построена на той же оппозиции между двумя способами репрезентации, которая лежит в основе переименования, осуществленного Козловским: это оппозиция декоративной и архитектурной репрезентации. Она является центральной для любого рассмотрения кинодекорационного искусства этого периода. Можно ли включить кинематограф в простую эволюционную модель Боулта? Как показала Антония Лант, игра «плоского и объемного» была основной характерной чертой немого кино²⁴. Ноэль Бёрч описал развитие кино в первые два десятилетия как путь к ренессансной перспективе: «В каком-то смысле повторение десятилетий труда, который затрачен на создание монокулярной перспективы в живописи»²⁵. Для Бёрча этот путь был путем прогресса: от плоских шаблонных декораций и статичной камеры, равномерного освещения и нарисованных задников—к иллюзии глубины, которая была «трехмерным призванием» кино. Мы проследили эту эволюцию в практике создания кинодекораций. Взаимоотношение между поверхностью и глубиной в кинематографе этого периода, однако, является более сложным, чем можно из этого заключить. То, как описал кино Рудольф Арнхейм: «Не совсем двухмерное и не совсем трехмерное, но нечто посередине»,—предлагает более интересный путь размышления о сознательной работе со взаимодействием поверхностей и объемов, которую мы можем наблюдать в экспериментах с декорациями в ранний советский период. Плоский экран и черно-белая пленка создавали особые препятствия для воспроизведения предметного мира во всей его текстурной и

трехмерной реальности. Но сама эта *поверхность* одновременно являлась и источником силы воздействия кинематографа. Говоря шире, эксперименты с мизансценой в этот период можно воспринимать как исследования взаимоотношения камеры и материальности внешнего мира.

Советские кинематографисты были хорошо знакомы с тем, что происходило в европейском кино в двадцатые годы. Течение экспрессионизма в немецком кино вызвало значительную дискуссию. Декорации вроде той, что построил эмигрант Андрей Андреев для «Раскольников» (1923) Роберта Вине, критиковались из-за их живописного стиля—за обращение с экраном, как с живописной плоскостью. Французские киноимпрессионисты, группировавшиеся вокруг Луи Деллюка и Жана Эпштейна (и включавшие еще одного эмигранта, Дмитрия Кирсанова) также были хорошо известны, в основном благодаря Илье Эренбургу и Владимиру Познеру. С.Юткевич вспоминает просмотр «Менильмонтана» Д.Кирсанова (1926), который был хорошо известен в это время в России, несмотря на то, что официально на экраны не выходил²⁶. Эти течения представляли два противоположных лагеря в теории кинодекорационного искусства: от живописного, стилизованного антиреализма экспрессионистов—до веры импрессионистов в то, что фильм обладает уникальной способностью показать «фотогеничность» мира. Между этими полярными точками зрения советское кино искало собственное направление, исходя из своей особой задачи. В 1926 г. фэксы сделали адаптацию повести Гоголя «Шинель». Декорации Евгения Енея, явно многим обязанные экспрессионизму, стали значительным моментом в эволюции советской киносценографии*. В том же году работа Рахальса для «Броненосца “Потемкин”») Эйзенштейна превозносилась за отсутствие фальши и за «реальную» энергию показа реальной жизни. Между этими полюсами лежало будущее кинодекораций. Именно в этот любопытный момент в процессе эволюции кинопространства пришли в кинематограф Александр Родченко и Сергей Юткевич. Интерес Родченко к материальным конструкциям, особенно ко взаимоотношению поверхности и объема, нашел естественное выражение в кино. Художественное образование Юткевича и работа в авангардном театре пробудила в нем интерес к новым связям между фоном и действием. Работа этих художников, соответственно, над «Вашей знакомой» и «Предателем», была частью более широких поисков таких декораций, которые соответствовали бы революционным идеалам. В частности, оба фильма экспериментировали с силой воздействия мизансцены на зрителя.

Материал фильма

Заявление Абрама Роома 1925 года о том, что «театр—это “казаться”, кино—это “быть”²⁸», стало вызовом, брошенным новому поколению советских художников кино. Дискуссии о кинодекорациях в 1920-е гг. указывают на озабоченность вопросами «реальности» и «подлинности», характерными для этого периода. Это стремление к улучшению качества и повышению профессионализма советского кинопроизводства было отмечено специфически советским интересом к реальности, поиском нового искусства, которое было бы достаточно революционным. Советское кино вскоре прославится новым отношением к материальному миру—отказом от постановочности дореволюционного кино и принятием нового, реального и

* Работа Енея получила положительные отзывы критиков: Ипполит Соколов, в частности, отмечает «отполированные отражательные поверхности»²⁷ и связывает его работу с декорациями Андреева и Кнауэра в «Раскольникове».

аутентичного. В противовес экспрессионистским декорациям «Калигари» и огромным павильонам, начинающим появляться в Голливуде, советские кинематографисты предпочитают энергию натуральных съемок жизни улиц. Как провозглашал в статье-манифесте 1926 года Лео Мур: «Жизнь комнат очертана для киноаппарата заповедным кругом»²⁹.

Идеологические принципы в это время, по всей видимости, диктовали полное отрицание студийных павильонов и их лживости. Проблема, вставшая перед кинематографистами, однако, как признавал сам Мур, была в том, что «большая часть жизни человека проходит не под небом, а под потолком»³⁰. Если кинематограф собирался показать советский быт и преподать идеологический урок по его улучшению, он должен был найти способ показать интерьер. Его задачей было формирование новых представлений о взаимоотношениях людей и предметов быта.

Павильон, а вместе с ним декорации, не могли быть совершенно отвергнуты. Декларация Виктора Шкловского 1927 г. о том, что советское кино вступает в новую фазу, «второй период», в котором оно станет «фабрикой отношений к вещам», показывает сложность проблемы. Критикуя поэтику «жизни врасплох» Дзиги Вертова, Шкловский призывал фильм не просто запечатлеть предметный мир, но «выяснить отношение» к нему³¹. Кинодекорации должны были играть в этом ведущую роль. Как выразился К.Ганзенко в статье 1927 г.: «Задача художника кино—выявить свое отношение к окружающему, заразить им нашего зрителя, направить его по пути нового быта»^{32*}.

Декорации были необходимой частью того, что считалось хорошей кинематографической «фактурой». Этот термин является общим местом в советском кинодискурсе двадцатых годов. Его можно понять как «текстуру» или «материальность», но в то же время он описывает существование материала в художественном контексте. Для советского авангарда, по мнению Марии Гоу, фактура приобрела особый смысл—как могущественный «признак материального присутствия»³³, сигнализирующий революционную близость искусства и реальности. Теоретик конструктивизма Алексей Ган отделял представление авангарда о фактуре от того, что он называл традиционным «художественным» пониманием. Хотя традиционно термин мог описывать просто «работу с поверхностью», для авангарда он означал «отбор и обработку сырого материала», а также «органическое состояние обработанного материала»³⁴. Таким образом, фактура была частью более глобального интереса к сенсорному открытию материального мира заново. В кинопрессе термин «фактура» употреблялся в широком смысле: от строго практического до концептуального. «Хорошая» кинофактура, по всей видимости, означала аутентичные материалы (архитектуру, мебель, предметы, костюмы) и такую комбинацию конструкций, освещения и операторской работы, которая бы смогла передать эти материалы на экране с полной силой воздействия. Козловский, к примеру, вспоминал о середине двадцатых годов как о времени, когда он «экспериментировал в изыскании новых фактур»³⁵, подчеркивая интерес к различным типам материальной поверхности. В 1925 г. Юткевич критиковал низкое качество советского операторского мастерства, обвиняя операторов в том, что они не используют фактуру различных материалов, в том, что «настоящее железоположе на картон, шелк на ситец и наоборот»³⁶. Что важно и представля-

* Ганзенко имеет здесь в виду «художника» в широком смысле—как кинематографиста вообще.—Прим. пер.

ет интерес для нашего исследования—подразумевалось, что фактура предмета вовлечена в форму репрезентации, которая является не просто трехмерной, но также мультисенсорной—и, в частности, *тактильной*. Другие термины, которые повторяются в описаниях кинодекораций (в особенности «рельеф»/«рельефно» и «объем») схожи в этом с «фактурой». Упор на тактильное был в целом присущ художественному авангарду этого времени, и сильнее всего выразился в намерении Владимира Татлина «ставить глаз под контроль осязания». Это задает метафору, через которую можно рассматривать эксперименты с кинопространством в этот период.

Понятие «фактура» описывает вещественность предметов и отношение к ней искусства. Как таковая, она привлекает наше внимание не только к фактуре и материалу декораций, но также к их объектам. Вещи в Советской России имели большое значение. Хотя массовая пропаганда и авангард были едины в своей атаке на быт, подчеркивая «реакционность материальных объектов», отдельные художники—Владимир Татлин, Любовь Попова, Варвара Степанова, Александр Родченко—были заняты созданием того, что Кристина Киэр назвала «активными социалистическими вещами»³⁷, играющими роль в повседневной жизни. Эссе Бориса Арватова «Быт и культура вещи» (1925) указывало на объекты, преобразованные социализмом и могущие в свою очередь «преобразовать» повседневную жизнь и, в конечном итоге, человека. Для Арватова материальная культура имела преобразующий потенциал: «Умение взять портсигар, выкурить сигарету, надеть шинель, носить шляпу, открывать дверь, все эти мелочи»³⁸. Это признание вещей «как активно “формирующего” принципа», убеждение в том, что взаимодействие между человеческим субъектом и материальным объектом является ключевым строительным материалом для возведения нового мирового порядка, были в центре революционного художественного дискурса на протяжении 1920-х гг., и следы этого убеждения в теории и практике кино очевидны.

Статья Н.Кауфмана, опубликованная 11 октября 1927 г., всего за неделю до выхода «Вашей знакомой», раскрывает сложные взаимоотношения кинематографа с «вещами». Кауфман утверждает, что кино является единственным искусством, в котором материальные объекты обретают «жизнь». Несмотря на то, что он отвергает эстетский «фетишизм вещи», характеризующий постановки «некоторых» режиссеров авангарда, он, тем не менее, заявляет, что кино может «взять <...> мертвую вещь <...> и сделать из нее поэму», выявить ее «скрытую, самостоятельную сущность, [ее] внутреннюю красоту»³⁹. Более того, кино может распространить эту преобразующую силу за пределы экрана и изменить наше восприятие материального мира. В своих осторожных отсылках к западному авангарду Кауфман подразумевал «материалистические» теории французских киноимпрессионистов, которые давали неизменную точку отсчета и повод для значительных дебатов в советских киножурналах на протяжении двадцатых годов. «Фотогения» Деллюка (1920) была опубликована на русском языке в 1924 году. Намереваясь предложить новое определение особой «сущности» кино, ее автор утверждал, что кино дает представление о реальности, которое является «более реальным» и создает для зрителя переживание, где мир как бы «оживает». Для этого Деллюк снабдил книгу списком объектов, которые обладают врожденной «фотогеничностью» (преимущественно природные феномены, такие, как море и облака, но список включал также текстиль с орнаментом—на темном фоне)⁴⁰. Текстиль дает великолепную комбинацию плотной фактуры, движения и узора, которые, согласно Деллюку, делают его идеально подходящим для кинематографа.

В советской прессе пантеистическое восхваление Деллюком материального мира было в значительной степени дискредитировано к 1927 году и раскритиковано за «пассивность»⁴¹. По словам Шкловского, сила кино лежит в преобразовании феноменов, а не просто в их показе—и, как обладающее этой силой, кино является частью более широкого революционного проекта по переделке физического мира. Несмотря на это, влияние фотогении ощутимо в значительной части дискуссий о кинематографе—и особенно заметно в дебатах о работе кинохудожника. В статье о кинодекорациях, опубликованной на русском языке в 1928 году, Леон Муссинак цитировал данное Белой Балажем описание камеры как «сентиментального микроскопа», который способен не только раскрывать, но и исправлять материальный мир^{42*}. В 1929 году Б. Коломаров заявил, что «кино является единственным искусством, способным передать живую фактуру реального мира»^{43**}. Однако, не принимая деление Деллюка на фотогеничные и нефотогеничные объекты, он присоединился к Пудовкину и другим советским теоретикам и практикам, провозглашая преобразующую силу кино, присущее ему свойство делать *все что угодно* фотогеничным: от «чудовищных броненосцев» до «стального кружева мостов и железнодорожных линий» или «многочисленных армий мельчайших атрибутов нашего столетия, начиная от консервных банок и кончая коробками папирос»⁴⁵. Таким образом, отрицая «поэтические» стремления импрессионистов, советские критики и практики призывали кино раскрывать фактуру физического мира, ближе знакомить с окружающими объектами—то есть, в конечном итоге, помогать переформулированию отношений между человеком и материальным миром.

То, что статья Кауфмана 1927 года была проиллюстрирована кадрами из «Третьей Мещанской» Роома (чайник) и «Вашей знакомой» Кулешова (стулья), не случайно. В этих фильмах режиссер и художник-постановщик нестандартно использовали материальные объекты, обыгрывали их фактуру, использовали соотношение объемов поверхностей и современный дизайн—ар-деко и конструктивизм, соответственно. Как режиссеры, и Роом, и Кулешов играли активную роль в создании декораций к своим фильмам. Однако ни в том, ни в другом случае это не означало недостаток интереса к материальным свойствам мизансцены. Художественная подготовка Кулешова видна в его намеренно скупых декорациях, на фоне которых основные предметы приобретают драматургическое значение. Декларация Роома 1925 года о том, что «кино—это, преимущественно, реализм, жизнь, быт, предметность...»⁴⁶, указывает на его желание запечатлеть эту «предметность» мира на экране. Его последующие фильмы, в особенности «Третья Мещанская» и «Строгий юноша» (1936), развивают тот интерес к фактуре и материальности, который был уже виден в «Предателе».

«Предатель»: текстиль, орнамент и поверхность

Карьера Сергея Юткевича началась в театре, где он работал художником-декоратором, поэтому для него было естественным прийти в том же качестве и в кинематограф. На его счету как художника числятся две картины: «Предатель» в 1926 г. и более известная «Третья Мещанская». «Предатель» был вторым фильмом Роома после «Бухты смерти» (1925), и называется истори-

* *Bela Balasz*. «Der Sichtbare Mensch» (1924). Книга была опубликована по-русски: *Балаш Б.* Видимый человек. Очерки драматургии фильма. Пер. К.И.Шутко. М., 1925. (Об истории публикации книги и ее репринт см.: «Киноведческие записки». № 25 (1994).—*Прим.ред.*)

** Это была публикация доклада, прочитанного в кинокомитете Государственного института истории искусств (ГИИИ) 7 марта 1929 г.⁴⁴

ками «эксцентрической мелодрамой»⁴⁷. Сценарий был переработан из текста Льва Никулина Виктором Шкловским (в то время работавшим в сценарном отделе Первой Госкинофабрики). Сюжет принадлежал к популярному детективно-приключенческому жанру, который был распространен в советском кино середины двадцатых годов и претворял историю о вредителе революции в авантюрный сюжет. Действие первой половины фильма разворачивалось в дореволюционной России, второй — в советский период.

«Предатель» не пользовался успехом у критиков, и последующие исследователи, основываясь на ограниченном существующем материале, в значительной степени разделяют их мнение⁴⁸. Сам Юткевич, оглядываясь назад, предположил, что Роом пригласил его и Шкловского для того, чтобы компенсировать слабость сценария Никулина⁴⁹. Тем не менее, замечание И. Гращенковой о том, что в этом фильме «кинематографическая фактура ярче драматургии»⁵⁰, заслуживает более пристального рассмотрения. Фото декораций были опубликованы в «Советском экране» в июле 1926 г., до выхода фильма [рис. 1], а после выпуска работа Юткевича привлекла значительное внимание и даже заслужила похвалу. Один из рецензентов заявил, что художник «сделал декорацию соучаствующей в действии»⁵¹.

В статье 1925 года Юткевич использовал откровенно материальную метафору, назвав декорации «платьем» фильма: «Вкус [режиссера] сказывается как в выборе материала, так и фасона»⁵². Здесь, как и в других текстах, он не забыл подчеркнуть важность освещения как основного «портного» фильма: «...свет и пространство являются <...> основным материалом. Установка <...> не на “красочки”, обои и орнаменту, а на игру светотени, <...> выявление фактуры реальных материалов»⁵³. Это высказывание, которое предшествует работе Юткевича над «Предателем», интересным образом противоречит изобразительному решению фильма. Декорации «Предателя» построены вокруг стилизованного избытка контрастирующих друг



С. Юткевич

Виды декорации для «Предателя»

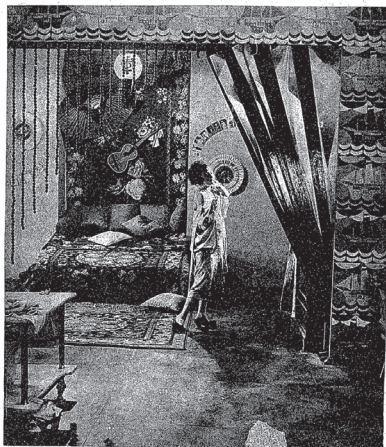
СОВЕТСКИЙ ЭКРАН

№ 28
13 июля

Редактор — А. Д. Вигор
Выпускающий редактор — Г. Е. Крылова
Секретарь редакции — И. А. Уланов

№ 28
1926 г.

Редакция и контора: Москва, Стрелецкая пл., 2/42, телефон 1-78-31.



Из законченной и вскоре вышедшей в прокат картины «Предатель» (Стилизованный Лев Никулинов; режиссер Юткевич)

Рис. 1

с другим декоративных фактур и орнаментов. В эссе, опубликованном в брошюре, выпущенной к выходу фильма, Юткевич описал это как упражнение в «объемах и фактурах поверхности, шероховатых, блестящих, лакированных»⁵⁴.

Публичный дом, который является основным местом действия до-революционных эпизодов фильма, представляет собой игривую и избыточную смесь барокко и ар-деко. Внешне, конечно, эта барочная избыточность обозначает реакционные и декадентские моральные устои героев, и сознательное ее использование Юткевичем опирается на уже установившуюся революционную систему значений: «<...> дискредитация ватного стиля российских Ватто»⁵⁵. В будуаре куртизанки Ванды имеется слегка поднятая платформа в дальнем конце декораций, покрытая восточным ковром и действующая в качестве кровати/дивана [рис. 2 и 3]. Она отделена от зрителя несколькими уровнями декораций и текстиля: очевидно,



Рис. 2



Рис. 3

прозрачный собранный занавес на переднем плане создает почти театральную «сцену». Она обрамлена декоративным фризом, покрытым обоями со стилизованными кораблями и волнами. Позднее занавес, выполненный в форме и отделке под веер, оказывается экраном, который опускается, намекая на то, что происходит за ним, освещается сзади и создает яркий геометрический орнамент, сочетающийся с выразительным узором на обоях [рис. 4]. Бисерный занавес, находящийся чуть дальше слева, одновременно закрывает и обнажает кровать как пространство плотских удовольствий. Эти находящиеся на переднем плане орнаменты *уплощают* экран, привлекая наше внимание к его поверхности. Они, однако, сосуществуют с узорами коврами и предметами в глубине пространства (гитара, висящая на стене над кроватью, разбросанные подушки и т.д.), которые ведут взгляд зрителя в сокровенную глубину кадра. Таким образом, фильм задает интересную игру поверхности и глубины.

Преобладающий в «Предателе» стиль ар-деко повторяет многие западные фильмы этого времени — и с похожей целью. В 1928 г. Робер Малле-Стивенс с сожалением заметил, что декорации в стиле модерн,



Рис. 4

в частности, ар-деко, традиционно используются для обозначения «развратной» обстановки или, в лучшем случае, полусвета⁵⁶. Игривая ванна-диван Роома и Юткевича вторит тому, что Дональд Альбрехт отмечает как страсти к роскошным ванным комнатам в декорациях стиля модерн в конце двадцатых–тридцатых годах, в частности для того, чтобы «усилить приятное возбуждение от показа экзотики, создаваемое сценарием»⁵⁷. К примеру, в декорациях Лазаря Меерсона для фильма «Грибиш» Жака Фейдера (1925) удивительно роскошная ванная комната создавала серию отражающих поверхностей в типично модернистской комбинации технологических новшеств, гигиенической телесности и соблазна. Бергфельдер и др. высказывают предположение, что роман кино со стилем ар-деко можно объяснить экспериментами кинематографистов в области взаимодействия камеры с разнообразными поверхностями. Они утверждают, что «упор [ар-деко] на текстуру, гладкость и форму действительно вызывает тактильную реакцию: мы хотим дотронуться до идеальных поверхностей»⁵⁸.

Влияние стиля ар-деко на советские павильоны заметно и в других картинах, особенно в работах Владимира Егорова, чьи декорации еще для «Портрета Дориана Грея» Мейерхольда (1915) использовали стилизованные очертания и поверхности ар-деко. Однако намеренная избыточность «Предателя» напоминает «Бесчеловечную» Марселя Л'Эрбье (1924). Хотя единственным вышедшим в России фильмом Л'Эрбье был «Потоп» (1923, выпущенный в советский прокат под названием «Водоворот»), из кинопрессы становится понятно, что советские кинематографисты были знакомы с французскими постановками этого времени⁵⁹. «Бесчеловечная» была сознательной данью дизайну стиля модерн, для чего режиссер пригласил впечатляющий состав основных представителей нового стиля: Фернана Леже, Робера Малле-Стивенса, Рене Лалика для «реквизита» и Гвидо Кавальканти для создания интерьеров фильма. Павильонные кадры дома певицы Клер Леско отмечены орнаментальной избыточностью, которая характеризовала ар-деко: геометрические узоры пола, многоуровневость, ромбовидный орнамент и узорчатые, объемные ткани. Геометрические объемы модернистской архитектуры Робера Малле-Стивенса нелепо соседствуют с сильно орнаментированными поверхностями интерьеров, помещая в центр фильма оппозицию между декоративным и архитектурным. Возможно, похожим образом очевидную избыточность мизансцены «Предателя» можно рассматривать как часть исследования природы кинематографического пространства.

В «советских» сценах фильма можно увидеть ту же избыточность декорирования поверхностей, что и в «дореволюционных» декорациях. Наташа, воплощение современной женщины, отличается таким же чувственным взаимоотношением с вещами, которые характеризуют дореволюционную куртизанку Ванду. Она поигрывает рыбкой на палочке, дурачась со своими спутниками [рис. 5]. Позже она появляется в шелковой пижаме в ультрасовременном интерьере в стиле ар-деко, полулежа на меховом ковре [рис. 6 и 7]. Отражающие поверхности колонн и колеблющийся шелк ее пижамы контрастируют с прозрачными занавесками и яркими тенями, создавая фактурно насыщенную сцену. Ковер-шкуру завершает удивительно абсурдная голова медведя—еще один элемент, который борется за внимание зрителя в захлавленной мизансцене фильма. Эта декорация откровенно критиковалась в рецензии того времени: «Под видом <...> быта в фильме показаны легкомысленные пикники, “шикарные” неуплотненные квартиры, изысканные безделушки, элегантные дамские пижамы и элегические фонтаны»⁶⁰. Тот же критик назвал фильм «эстетическим бунтом»,

упрекая Роома в «чистом формалистическом эксперименте» и описывая некоторые декорации как «картонные». Эта критика формализма применялась к большинству работ Юткевича—Джей Лейда, например, описывает «удовольствие от пластических эффектов, которое порой делало менее заметными драматические задачи его картин»⁶¹. В своих поздних текстах Юткевич сам высказал предположение, что декорации «Предателя» не были успешны, потому что не были органически связаны с сюжетом фильма. Он писал, что это было скорее техническим экспериментом: «...так как это был мой “дебют”, то я решил похвастаться всем, что умел, показать, как говорится, “товар лицом”»⁶². Фильм включал в себя около тридцати специально отстроенных павильонов—громадное для того времени количество декораций.

Назвать декорации «Предателя» упражнением в художественной саморекламе или завуалированной идеологической атакой будет, однако, не совсем справедливо. Год спустя, в «Третьей Мещанской», захламленный, перенасыщенный декором интерьер квартиры Людмилы совершенно явно служил негативным образом мелкобуржуазной ловушки. Там тоже, однако, декоративные орнаменты текстиля, обоев и реkvизита имели изобразительное значение, которое превосходило символическое. В обеих картинах Роом и Юткевич использовали орнамент ради экспериментов в создании кинопространства. В своих поздних текстах Юткевич описывал три основные задачи художника в кино: во-первых, организация пространства; во-вторых, контролирование соотношения масштабов в декорации; в-третьих—самое важное для наших целей—художник отвечает за кинематографическую «фактуру», «учитывая чуткость аппарата к <...> восприятию и выявлению» разнообразных материалов⁶³. Декорации «Предателя» можно описать как попытку использования фактуры в качестве средства создания кинопространства.

Текстиль и орнамент имеют в фильме две основные функции. Во-первых, Юткевич использует сильно орнаментированные—и часто не сочетающиеся друг с другом—поверхности в качестве фона. Эта какофония



Рис. 5



Рис. 6



Рис. 7

орнамента делает кинематографическую поверхность плоской. В одном из эпизодов, например, мы видим двух пьющих и играющих в шахматы мужчин на фоне ткани с рисунком, состоящим из виноградных лоз, гор и даже цапель [рис. 8]. Узор агрессивно соревнуется с героями и происходящими событиями в борьбе за внимание зрителя. Его отказ функционировать только как фон нарушает перспективу и искажает иллюзию глубины пространства, привлекая наше внимание к поверхности и уплощая ее. Это харак-



Рис. 8

терно для сознательной игры фильма с восприятием зрителя. Внешний вид обманчив: ванна оказывается диваном, занавес превращается в веерообразную ширму, голова медведя оккупирует центральное место в интерьере. Так же, как Наталия кокетливо помахивает игрушечной рыбкой, Юткевич игриво заманивает зрителя в процесс постоянного приспособления, переоценки. Ожидаемая иерархия значений ставится под сомнение: действие не доминирует над декорациями; герои кажутся не более «живыми», чем вещи, которые их окружают. Как воскликнул один из рецензентов, «всё играет». Эта «игра» не поддается интерпретации; из нее невозможно извлечь очевидный смысл. Однако именно в самой ее бессмысленности, в постоянном смещении фигуры и фона заключается самый значительный эксперимент Юткевича с кинематографической фактурой.

Несмотря на непосредственное воздействие чрезмерных орнаментов, декорации Юткевича также играют с глубиной пространства. Прозрачные ткани, такие как сетка и тюль, создают просвечивающие перегородки и разные уровни действия в кадре. Прозрачные экраны такого рода воплощают движение кино между двух- и трехмерным пространством. С одной стороны, они привлекают наше внимание к природе экрана как *поверхности*; с другой стороны, они задействуют нас в акте зрения *сквозь* эту поверхность, они вызывают ощущение глубины и трехмерности. Более того, в присущей ему текучести текстиль повторяет сам экран как нечто материальное, фактурное. Антония Лант проанализировала использование прозрачных экранов в фильме Де Кордова и Сэмьюэлсона «Она» (1925). Она высказала предположение, что наслоение тканей используется для того, чтобы двух- и трехмерные пространства (поверхность занавеса и то, что находится за ним) могли сосуществовать: «Сам занавес, с его рисунком, легкими складками и волнами, с его уплотнением, не совсем совпадающим с поверхностью экрана, предполагает такое пространственное дробление»⁶⁴. Похожим образом, рассматривая «Андалузского пса» Бунюэля (1926), Эндрю Уэббер анализирует кинематографические свойства кружева и его привлекательность для ранних кинематографистов: «В качестве покрытия, вещественного или архитектурного», — пишет он, — кружево «привлекает внимание к тому, что им покрывается: оно плоское, но своей пористой структурой указывает на скрытые глубины. Кружево — это приманка, средство для привлечения и эксгибициониста, и вуайера, особенно в сочетании с правильным освещением. И привлекая внимание зрителя к себе и к своей орнаментальности, оно также является изобразительным материалом, который сочета-

ет визуальное с тактильным. Взгляд осязает его, и если кружевная занавеска на окне позволяет заглянуть внутрь, она требует телесной, физической близости»⁶⁵.

Для Уэббера кружево становится эмблемой особой формы «зрения», которой обладает кинематографический глаз,—его способности одновременно смотреть и видеть насквозь, задерживаться на поверхности и в то же время проникать в глубину. Эту мысль интересно применить к «Предателю». Контрастирующие узоры и фактуры создают в фильме оригинальную игру поверхности и глубины. Несмотря на то, что стилизованное изобилие орнаментов ощущается как нечто живописное, превращающее экран в плоскую поверхность картины, фильм не позволяет взгляду зрителя оставаться на расстоянии от этой поверхности, вместо этого вовлекая его сквозь эти прозрачные перегородки в трехмерность. Таким образом, зритель перемещается между различными формами восприятия, которые мы вслед за Алоисом Риглем можем назвать «осязательной» и «оптической». Ригль (начинавший свою карьеру куратором музейного отдела восточного текстиля) утверждал, что недостаточное различие между фигурой и фоном в абстрактном орнаменте затрудняет процесс распознавания. Так как мы не можем видеть форму, мы склоняемся к альтернативному, мультисенсорному способу ее изучения. Абстрактное поощряет воображаемую тактильную реакцию, которую не вызывает фигуративная репрезентация. Используя термины теоретика кино Лоры Маркс, орнаменты Юткевича заставляют наш взгляд «оставаться на поверхности объекта вместо того, чтобы устремиться в глубину—не столько распознавать форму, сколько различать текстуру»⁶⁶. Это то, что Маркс называет зрением-осязанием (*haptic looking*).

Для Маркс, как и для Джулианы Бруно, «осязательное»—категория сенсорной идентификации, когда зритель оказывается вовлечен в воображаемое физическое проникновение в кинематографическое пространство. Лант, однако, не соглашается с этим определением осязательного, тактильного кино, утверждая, что изначально сформулированное Риглем определение осязательного как искусствоведческого термина относилось к «чистой поверхности» египетского искусства и таким образом по природе своей противоположно кинематографической глубине пространства.

В египетском искусстве, как предположил Ригль, пространственные отношения были преобразованы в отношения на плоскости: там не было глубины. Различение Риглем осязательного и оптического основывалось на разнице между объективным и субъективным восприятием. По словам Ланта: «Понимание Риглем отношения зрителя к произведению искусства не основывается на его или ее идентификации с воспроизведенной человеческой фигурой, скорее оно действует на уровне дизайна»⁶⁷. «Осязательное» восприятие объективно—то есть зритель закреплен в позиции, *вне*ней по отношению к произведению искусства. «Оптические» способы восприятия *субъективны*—то есть перспектива и глубина пространства формируют подвижного зрителя, вовлеченного в акт воображаемой идентификации с изображением. Несколько упрощенное описание Риглем эволюции западного искусства прослеживает путь от осязательного к оптическому, от объективного к субъективному, и, значит, прочь от конфронтации с материальностью, которую давало египетское искусство: «С увеличением пространства и трехмерности фигура в произведении искусства одномерно становилась менее материальной (*dematerialized*)»⁶⁸.

Это дает нам возможность интересного подхода к «Предателю». Несочетающиеся узоры и фактуры декораций являются частью сознатель-

ной игры с поверхностью и глубиной. Их фронтальная природа противостоит инстинктивным попыткам зрителя проникнуть внутрь пространства, заставляя нас оставаться в позиции, которую Ригль описал бы как «объективную». Мы остро ощущаем «фактуру» — тот сгущенно текстурный, богато декорированный материал, из которого состоит декорации*. Мы попеременно движемся между «объективным» и «субъективным», «оптическим» и «косзательным» ощущениями. В этом смысле «Предателя» можно рассматривать как часть более широкого исследования отношения кино к «материалу» — проект, который более серьезно, хотя в других координатах, был подхвачен «Вашей знакомой» Кулешова, выпущенной в следующем году.

«Ваша знакомая»: объем и контраст

«Ваша знакомая» (первоначальное название — «Журналистка») был шестым полнометражным фильмом, сделанным Львом Кулешовым. Его жена Александра Хохлова играла главную роль, оператором был Кузнецов, а художником — Родченко. Критика фильм не приняла. В мемуарах Кулешов и Хохлова описывают «Вашу знакомую» как «антифильм», то есть как вызов традиционному сюжетному кинематографу: «В картине, в сущности говоря, как бы ничего не происходило, просто актеры (прежде всего Хохлова) жили, и камера тщательно следила за происходящим, очень подробно останавливалась на деталях»⁷⁰. Этот упор на детали — ключ к поэтике фильма, и особенно интересен в связи с художественным оформлением картины.

Работа Родченко в кино ограничилась четырьмя фильмами, сделанными на протяжении двух лет, когда он служил художником на Первой фабрике Совкино: «Ваша знакомая» (1927), «Альбидум» (1927) Оболенского, «Москва в Октябре» (1927) Барнета и «Кукла с миллионами» Комарова (1928). В «Вашей знакомой» Родченко занимался разработкой и декораций, и костюмов, но главный вклад его заключался в создании специальной мебели для двух декораций — редакции газеты и квартиры героини, журналистки Хохловой (героине дана фамилия актрисы). Художественное решение фильма вызвало значительное волнение в прессе**, и его можно рассматривать в качестве предшественника более известной работы Родченко над спектаклем по пьесе Анатолия Глебова «Инга» в постановке Макса Терешковича в Театре Революции в 1929 г. Особенно интересно это решение, однако, из-за обыгрывания специфичности кинопространства — отношения между поверхностью и глубиной.

Михаил Ямпольский описывает двадцатые годы как «радикальный откат» от того, что занимало дореволюционное кино — от создания глубины. Лучшее, что было в эти годы, полагает он — это упражнение в создании «чистой поверхности»⁷¹. Кулешов пишет о том, как его увлечение монтажом начало доминировать над увлечением декорациями и дизайном, на которых он до этого концентрировался. Это, по словам режиссера, повлекло пересмотр его мнения о природе киноизображения: «Начдо мечтать об от-

* Говоря о своем следующем фильме, «Кружева» (1928), Юткевич описал свое желание запечатлеть «фактуру» производства кружев: «Необычная фактура [курсив мой—Э.У.] кружевного производства пленила <...> меня <...>»⁶⁹.

** О важности дизайна в процессе создания «Вашей знакомой» можно судить по количеству архивных материалов, хранящихся в Госфильмофонде (Ф. 1. Оп. 2. Ед. хр. 1–86), включая длинные списки, перечисляющие «декор» картины, и детализированные счета (47). Документы, хранящиеся в архиве, свидетельствуют, что фильм должен был находиться в производстве в течение 81 дня, из которых 24 необходимы были для «подготовки». Такая детальность необычна по сравнению с тем, что мы видим в материалах по другим картинам за этот же период (1926–1928), хранящимися в Госфильмофонде.

дельных кадрах фильма, как о кадрах, приближающихся к примитивной и плоской росписи античных ваз»⁷². Вместо того, чтобы пытаться преодолеть специфичность кино как средства выражения, создавая иллюзию глубины, кинематографисты должны использовать саму «плоскость изображения», двухмерность, «нестереоскопичность светописи» на экране. Сила кино заключается в контрасте между черным и белым и в формальном решении каждого кадра. Этот упор на графическую композицию каждого индивидуального кадра сочетался в советском кино того периода с господством монтажа. Кулешов описывает, как изобразительный стиль «Вашей знакомой» был сформирован его растущим пониманием силы контраста. Большая часть декораций была темной (темно-коричневого или черного цвета), и Кузнецов ставил свет так, «чтобы человеческое лицо или предмет очень ясно, очень рельефно выделялись на данном фоне»⁷³.

Этот термин, «рельефно», важен, поскольку он привлекает наше внимание к трехмерной материальности объектов на экране. Цель освещения—наделить объекты и актеров «скульптурностью». Это указывает на важное противоречие, центральное для зарождающейся эстетики кинодекорационного искусства того времени. Несмотря на акцент на экране как «поверхности» и на растущее понимание того, как камера и освещение способны преобразовывать, трансформировать физические объекты, примечательно, что фактура (в этом случае—реальная материальность) декораций, реквизита и костюмов остается постоянной заботой режиссера. По словам Кулешова, «чем лучше сделана фактура поверхности декорации, тем лучше получается результат»⁷⁴. Он утверждал, что его поворот к монтажу повлек за собой изменение в работе над декорациями—от акцента на перспективе к упору на «материал и качество материала»⁷⁵. То, как Кулешов описывает роспись античных ваз в качестве примера поверхности, напоминает об интересе Ригля к египетскому искусству и возвращает нас к рассмотрению «осязательности». Конечная цель фильма—осуществить столкновение с материальностью, выявить и использовать фактуру объектов, как одушевленных, так и неодушевленных, которые он запечатлевает на пленку.

Игра глубины и поверхности является основой изобразительного решения «Вашей знакомой». Несмотря на заявленный Кулешовым акцент на экране как поверхности, этот фильм отличает использование света и темноты для создания глубины. Опираясь на свой опыт работы у Бауэра, Кулешов продолжает применять четко обрисованные формы (балюстрада, лестница и т.д.) на первом плане и на среднем расстоянии, чтобы передать пространство за рамками кадра.

Глубина обозначается слоями узоров, часто создающихся светом. Например, в кадре, показывающем редакцию ночью, свет льется сквозь подсвеченное сзади окно, помещенное справа в середине кадра, создавая дорожку из полос тени, которая ведет глаз зрителя в глубину кадра [рис. 9]. Это характерно: орнамент поверхностей в фильме создается взаимоотношением объемов. В то время, когда во многих фильмах использовались узорные ткани, в костюмах или декорациях, «Ваша знакомая» полностью их избегает. «Включенность» героини в современную эстетику обозначается простым серым платьем с белым воротником. Длинная бледная шея, короткая стрижка и темные глаза, часто спрятанные под простой шляпкой-колоколом, преобразуют ее в остроугольную композицию из контрастных оттенков серого. Костюм персонажа действительно является заметной частью мизансцен фильма, становясь даже тематической деталью, как, например, в первом эпизоде, где появляется полосатый шарф—«шарф, как у



Рис. 9

составляющей его понимания кинематографической «фактуры». Он пропагандировал использование серого бархата для покрытия объемов и конструкций декораций, утверждая, что бархат дает идеальную отражательную способность и гладкость поверхности⁷⁶. Он также предложил покрывать полы в съемочных павильонах коврами *обратной* стороной вверх, чтобы создать сероватую, неотражающую поверхность вместо орнаментов, которые дают большинство ковров⁷⁷. В то же время этот отказ от декоративного орнамента не означал отказ от орнаментации поверхности киноэкрана как такового. Как мы уже показали, тени и отражения создают сетчатый узор на темной поверхности пола редакции. Редакция находится в беспорядке, пол там замусорен «бычками» и ненужными бумагами. Эти белые объекты выделяются на плоской серой поверхности пола, тормозя процесс восприятия кадра зрителем, а их беспорядочное расположение создает некий узор. Они привлекают наше внимание к поверхности экрана. Однако, в отличие от «простого» украшения, эти объекты соединяют в себе узор и объем. В терминах того времени, увлеченного всяческим теоретизированием, они обладают материальной плотностью—«фактурой». И когда Хохлова наклоняется, чтобы поднять сломанную спичку, они вмешиваются в киноповествование, приобретая реальную материальность—прорываясь сквозь поверхность фильма, требуя иной формы зрительского участия.

Действительно, вещи—объекты—занимают в «Вашей знакомой» центральное положение с точки зрения темы и стиля. Кулешов был против привычного «хаоса», который характеризовал декорации, изображавшие домашний интерьер. Вместо этого он требовал небольшого количества тщательно отобранных деталей: каждый элемент декора должен был восприниматься в качестве монтажного элемента и иметь сюжетное или символическое значение. Так, один стеклянный слоник на полке и вешалка для одежды в комнате героини в «Вашей знакомой» должны были передавать слабость ее хозяйки к радостям потребительства⁷⁸. В другом эпизоде, когда Хохлова сидит за столом своего поклонника Петровского, она берет игрушку и с любопытством ее ощупывает, после чего кокетливо требует, чтобы он ей ее подарил. Так же, как молодая женщина в «Предателе» использовала игрушку в качестве средства флирта, здесь прикосновение к предмету тоже есть акт соблазнения. Как и шарф, игрушка начинает функционировать в качестве символа самой Хохловой.

Позже, после того как Хохлову наказывают за то, что она не успела сдать статью к сроку, она в одиночестве остается в редакции. Блуждая по опу-

той... Хохловой». Шарф действует как означающее Хохловой (и потому описывается как «невольный подарок»), когда точно такой же покупается поклонником Хохловой, Петровским, для своей жены). Он синекдоха героини, и его контрастные полосы вторят отчетливым полоскам тени в редакции, а также представляют микро модель общей эстетики фильма, в которой объем и масса, свет и тень создают визуальный контраст.

Отказ Кулешова от узорных тканей был намеренным и являлся

стевшей комнате, она дотрагивается до каждой из вещей, пробегая пальцем по поверхностям, смахивая с них пыль. Материальные формы пространства приобретают для зрителя чувственную непосредственность. Когда она берет ножницы, то сначала проводит острым концом поперек груди, и темная полоса морщит светло-серый лиф платья, делая его ткань (и, значит, материальность) одновременно осязаемой и хрупкой. Когда она натягивается на записку, объявляющую, что она будет уволена, острый конец ножниц движется к шее, нежно вдавливаясь в кожу, играя на наших уже напряженных чувствах. Намеренно тактильное воздействие этих кадров—часть общей поэтики фильма. Кулешов и Родченко играют с формами зрительской реакции, переключаясь между зрительным и осязательным каналами восприятия. Экран то делается плоским, то приобретает материальную глубину и тактильную непосредственность. Как детская игрушка-раскладушка, он открыто чередует двух- и трехмерность. В результате зритель остро осознает «фактурность» показываемого материального мира.

Изображая «обычных» людей в советской реальности, «Ваша знакомая» отвечала на призывы обратиться к быту. Родченко сформулировал роль художника, как человека, отвечающего за «материальную среду» фильма, за пространство, в котором будут «жить» его герои. На практике, однако, тот быт, который Родченко хотел выявить, был далеко не «обычным». Если «Предатель» использовал формы и поверхности ар-деко, то «Ваша знакомая»—дань революционным идеалам советского модернизма. Дональд Альбрехт показал, как в 1920–1930-е гг. в Европе кинодекорационное искусство стало «витриной» для современного архитектурного дизайна. Для таких фигур, как Родченко, кино и театр давали возможность осуществить видение нового мира, которое оставалось мучительно невозможным в реальной жизни. Декорация комнаты журналистки вызвала особенно бурные отклики. Работы Родченко утверждались как примеры нового функционализма повседневной советской жизни: «Родченко <...> умело фиксирует рациональную простоту и практичность нашей повседневности <...> Борьба за большие формы, новая подача материала с одной стороны, и си-юминутные факты жизни—с другой»⁷⁹.

Эта идея примирения амбициозного тяготения к «большим формам» с «фактами жизни» великолепно суммирует эстетические амбиции фильма. Она описывает высокофункциональные, рационализированные пространства, которые Родченко создавал для своих героев, привнося революционные идеалы в обычную повседневную жизнь. На более широком уровне она также передает сложное взаимоотношение с материальными объектами, которое находится в центре нашего внимания. По ходу всего фильма обычные—даже банальные—вещи приобретают физическую интенсивность, и через нее некое величие: сигаретные окурки превращаются в узор, ножницы становятся неестественно гипертрофированными, гигантскими. По мнению Родченко, задача кинохудожника заключается в том, чтобы осуществить эту трансформацию: «Нужно сделать так, чтобы все было бы будто настоящее, а в действительности все—условно. В кино важно уметь убрать неработающие вещи, кино не терпит реализма “как в жизни”. Художнику в кино важно найти характерную вещь, <...> показать обычную вещь с новой точки зрения, так, как ее еще не показывали»⁸⁰. Это сложное взаимоотношение между реализмом и стилизацией характерно для многих манифестов авангарда того времени, в которых приемы преувеличения и *стилизации* описывались как обнажающие «правду» реальности. В формулировке Родченко, однако, заложено еще и предположение о том, что кино смо-

жет выявить новые грани привычных предметов. Что позволило бы осуществить столкновение с материальностью, с «фактурой» и явилось частью более широкого революционного проекта: заново обнаружить—и переделать—мир согласно новым правилам.

Заключение

Вопрос о способности кино показывать или преобразовывать реальность был особенно сложен относительно обыденных предметов повседневности. Как банальное могло стать революционным? Примечательно, что и в «Вашей знакомой», и в «Предателе» главные героини показаны играющими с детскими игрушками. В ориентированном на функциональность климате первых лет советской России игрушка должна была быть предметом с особым статусом. Игрушки—предметы ненужные, избыточные *par excellence*, предметы чистой «игры», без какой-либо очевидной практической ценности. Здесь символическая связь женщины и игрушки кодифицирует саму женщину как игривую, несерьезную, как подразумевается, лишнюю в серьезном мире производства. Однако, помимо этого, воздействие игрушек как кино-*вещей* может лежать именно в их нефункциональности. Их присутствие в этих фильмах—пример чистой вещественности, предметности: когда к ним прикасаются, они приковывают наше внимание, *выходят за рамки* простой функциональности и приобретают осязаемую, осязаемую материальность.

В своем простом *существовании*, таким образом, эти кинематографические игрушки служат примером многих из представленных здесь доводов. Они воплощают чистую материальность *вещей* и взаимоотношение с ними кино. В этой работе вкратце продемонстрировано, какой была теория и практика кинодекорационного искусства второй половины двадцатых годов. Целью было показать ту роль, которую декорации играли в конструировании кинематографического пространства. В частности, привлечь внимание к роли декорации (ее текстур, объектов и орнаментов) в создании кинематографической «фактуры». Я высказала предположение, что декоративные ткани способствовали орнаментации экрана, максимально увеличивая выразительный потенциал черно-белой пленки. В «Вашей знакомой», отказавшись от «буржуазного» украшения, Кулешов исследовал ряд различных оттенков и фактур.

В каком-то смысле орнаментальные поверхности Юткевича и выразительные объемы и перспективу Родченко можно рассматривать как часть одного и того же стремления. Оба фильма являются формальным исследованием взаимоотношения между поверхностью и глубиной. В них используют разные средства (декоративный текстиль или искусно размещенный хлам) для превращения поверхности экрана в орнамент. Эта орнаментация привлекает наше внимание к экрану как к поверхности. Оба фильма не позволяют нам, однако, оставаться на этой поверхности, вовлекая нас в глубину пространства—чтобы снова вытеснить нас оттуда. Данный период был одним из ключевых моментов в эволюции киноязыка, и эти фильмы являются неотъемлемой частью такой эволюции, прорабатывая ее фундаментальные проблемы. Самой важной из этих проблем было вовлечение зрителя в процесс восприятия, исследование категорий «оптического» и «осязательного» восприятия, выдвинутых Риглем, что было связано с революционными задачами, стоящими перед страной: новое, мультисенсорное, взаимодействие с материальным миром было частью проводимого советским кино преобразования человеческого восприятия.

Разумеется, дебаты вокруг глубины и поверхности в кино разворачивались и за пределами обсуждения кинодекорационного искусства как такового, и было невозможно затронуть их в данном тексте в полной мере. Остается надеяться, что удалось привлечь внимание к функции фактуры, текстиля и вещей в немом кино этого периода. Антония Лант описывает «приятное порхание взгляда по поверхности, восприятие многослойного пространства без возможности придвинуться ближе, чтобы дотронуться пальцами до камня или разглядеть обман зрения»⁸¹. Она высказывает предположение, что «едва различимая глубина в декоративной поверхности была удовольствием, усиленным и динамизированным кинематографом, в искусном противопоставлении различных методов репрезентации—рисунка, барельефа, гравировки, колебания узорных тканей и движущихся человеческих фигур»⁸². В советском контексте это «удовольствие» приобрело особую силу. В экспериментальной игре кинематографа с поверхностью и глубиной мы можем обнаружить поиски революционных форм познания, поиски возможностей для более интенсивного физического восприятия мира.

Автор хотела бы поблагодарить Валерия Босенко и работников Госфильмофонда за помощь при подготовке этой статьи.

1. Козловский С.В., Колин Н.М. Художник-архитектор в кино. М.: Театропечать, 1930. С. 33.

2. Cavendish P. Soviet Mainstream Cinematography: The Silent Era. London: UCL Arts and Humanities Publications, 2008. P. 6.

3. Affron C., Affron M.J. Sets in Motion: Art Direction and Film Narrative. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995. P. 37–40.

4. Tashiro C.S. Pretty Pictures: Production Design and the History Film. Austin: University of Texas Press, 1998. P. xvi.

5. Barsacq L. Caligari's Cabinet and Other Grand Illusions: A History of Film Design. New York: New American Library, 1976. P. 7.

6. Tashiro C.S. Op. cit. P. 6.

7. Bruno G. Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film. New York: Verso, 2000; Marks L. The Skin of the Film: intercultural cinema, embodiment and the senses. Durham and London: Duke University Press, 2000; Marks L. Touch: sensuous theory and multisensory media. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

8. Bergfelder T., Harris S., Street S. Film Architecture and the Transnational Imagination: Set Design in 1930s European Cinema. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. P. 25.

9. См.: Ramirez J.A. Architecture for the Screen: A Critical Study of Set Design in Hollywood's Golden Age. Jefferson, NC: McFarlane, 2004.

10. Bergfelder T., Harris S., Street S. Op. cit. P. 58.

11. Barsacq L. Op. cit. P. 46.

12. Berthomé J.-P. Le décor au cinema. Paris: Cahiers du cinema, 2003. P. 82.

13. Cavendish P. The Hand that Turns the Handle: Camera Operators and the Poetics of the Camera in Pre-Revolutionary Russian Film // The Slavonic and East European Review. 2004. 82: 2. P. 206. См. также: Кавендиш Ф. Рука, вращающая ручку. Кинооператоры и поэтика камеры в дореволюционном русском кино // Киноведческие записки. 2004. № 69.

14. Barsacq L. Op. cit. P. 36.

15. Кулешов Л. Знамя кино [1920] // Кулешов Л. Собрание сочинений в 3 тт. Т. 1. Теория, критика, педагогика. М.: Искусство, 1987. С. 79.

16. Мясников Г.И. Очерки истории советского кинодекорационного искусства (1908–1917). М.: ВГИК, 1973. С. 31.

17. Агден В. Кино-художник на Западе и в СССР // Кино-журнал АРК. 1926. № 3. С. 16.

18. Пудовкин В. О художнике в кино // Кино. 1925. 3 марта. С. 2.

19. Ф. Вл. Художник в кинопроизводстве (Сводка мнений) // Советский экран. 1925. № 10 (20).
20. Резолюция секции художников-архитекторов // Кинофронт. 1928. № 2. С. 12–13.
21. Козловский С.В., Колин Н.М. Указ. соч. С. 22.
22. Barsacq L. Op. cit. P. 38.
23. Bowl J.E. Constructivism and Russian Stage Design // Performing Arts Journal. 1977. 1:3. P. 62.
24. Lant A. Naptical Cinema // October. 1995. № 74. P. 45–73.
25. Burch N. Life to Those Shadows. Trans. and ed. Ben Brewster. Berkeley: University of California Press, 1990. P. 2.
26. Cavendish P. Soviet Mainstream Cinematography: The Silent Era. London: UCL Arts and Humanities Publications, 2008. P. 48. См. также: Эренбург И. Новое французское кино // Советское кино. 1926. № 4–5. С. 24.
27. Соколов И. «Шинель» // Кинофронт. 1926. № 2–3 (5–6). С. 28.
28. Роом А. Кино и театр (дискуссионно) // Советский экран. 1925. № 8. С. 56.
29. Мур Л. Съёмки на натуре и в ателье // Кинофронт. 1926. № 2–3. С. 2.
30. Там же.
31. Шкловский В. Пограничная линия // Кино. 1927. 22 марта. Цит. по: Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино. М., 1985. С. 112–113.
32. Ганзенко К. Советский быт на советском экране // Кинофронт. 1927. № 1. С. 10.
33. Gough M. The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution. Berkeley, London: University of California Press. 2005. P. 11–12.
34. Ган А. Конструктивизм. Тверь: Тверское издательство, 1922. С. 62–64.
35. Мясников Г.И. Очерки истории советского кинодекорационного искусства (1918–1930). М.: ВГИК, 1975. С. 44.
36. Юткевич С. Декорируем светом // Советский экран. 1925. № 29. С. 43. Перепечатано в: Юткевич С. Собрание сочинений в 3 тт. Т. 1: Молодость. М.: Искусство, 1990. С. 304–305.
37. Kiaer C. Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism. Cambridge, MA.: MIT Press, 2005. P. 50–51.
38. Ibid. P. 34.
39. Кауфман Н. Вещь на экране // Советский экран. 1927. № 41. С. 5.
40. Delluc Louis. Photogénie. Paris: Editions de Brunoff, 1920. Переиздание: Delluc Louis. Ecrits cinématographiques I: Le cinéma et les cineastes. Paris: Cinémathèque française. P. 33–77. См. также: Деллюк Луи. Фотогения. Перевод Т.И.Сорокина с предисловием Ю.Потехина. М.: Новые вехи, 1924.
41. Мур Л. Активная и пассивная фотогения // Кино-журнал АРК. 1925. № 6. С. 4–8.
42. Муссиак Л. Декорация и костюм в кино // Кинофронт. 1928. № 1. С. 6.
43. Коломаров Б. Вещь в кино // Кино и культура. 1929. № 9–10. С. 29.
44. Летопись российского кино. 1863–1929. М.: Материк, 2004. С. 653.
45. Коломаров Б. Указ соч. С. 29.
46. Роом А. Указ. соч. С. 56.
47. Багров П. Советский денди. Сюжет для небольшого романа // Сеанс. 2005. № 21/22. С. 75.
48. Гращенкова И. Абрам Роом. М.: Искусство, 1977. С. 34.
49. Юткевич С. Человек на экране: четыре беседы о киноискусстве, дневник режиссера. М.: Госкиноиздат, 1947. С. 135.
50. Гращенкова И. Указ. соч. С. 35.
51. Прим. О «Предателе» // Вечерняя Москва. 1926. 21 сентября.
52. Юткевич С. Платье картины // Советский экран. 1925. № 39. С. 7.
53. Юткевич С. Декорируем светом // Советский экран. 1925. № 29. С. 43.
54. Юткевич С. Декоративное оформление фильма // Предатель. М.: Кинопечать, 1926. С. 8. (Цит. по: Юткевич С. Собр. соч. Т. 1. С. 315.)

55. Там же.
56. *Albrecht D.* Designing Dreams: Modern Architecture in the Movies. London: Thames and Hudson, 1986. P. 52.
57. *Ibid.* P. 120.
58. *Bergfelder et al.* Указ. соч. P. 263.
59. *Познер В.* Французский кинематограф в 1924 году (письмо из Парижа) // Киножурнал АРК. 1925. № 2. С. 27–29.
60. «Предатель» // Советское кино. 1926. № 8. С. 30.
61. *Leyda J.* Kino: A History of the Russian and Soviet Film. London: George, Allen and Unwin, 1960. P. 256.
62. *Юткевич С.* Человек на экране: четыре беседы о киноискусстве; дневник режиссера. М.: Госкиноиздат, 1947. С. 135.
63. Там же. С. 136.
64. *Lant A.* *Op. cit.* P. 53.
65. *Webber A.* Cut and Laced: Traumatism in Luis Bunuel's *Un chien andalou* // *Sabbadini A.*, ed. Projected Shadows: Psychoanalytic Reflections on the Representation of Loss in European Cinema. London: Routledge. 2007. P. 93–94.
66. *Marks L.* Touch: sensuous theory and multisensory media. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. P. 8.
67. *Lant A.* *Op. cit.* P. 62.
68. *Ibid.*
69. *Юткевич С.* Собрание сочинений в 3 тт. Т. 1: Молодость. М.: Искусство, 1990. С. 328.
70. *Кулешов Л., Хохлова А.* 50 лет в кино. М.: Искусство, 1975. С. 106.
71. *Ямпальский М.* Россия: кино и культура современности, или Регресс в роли прогресса // Киноведческие записки. 2006. № 78. С. 14.
72. *Кулешов Л.* Искусство светотворчества: основы мыслей [1918] // *Кулешов Л.* Собрание сочинений в 3 тт. Т. 1: Теория, критика, педагогика. М.: Искусство, 1987. С. 62.
73. *Кулешов Л.* Искусство кино (мой опыт) [1929] // Там же. С. 188.
74. Там же. С. 186.
75. Там же. С. 185.
76. Там же. С. 187.
77. Там же. С. 190.
78. Там же. С. 189.
79. В. // Гудок. 1926. 2 сентября. С. 4.
80. *Мясников Г.И.* Очерки истории советского кинодекорационного искусства (1918–1930). М.: ВГИК, 1975. С. 22.
81. *Lant A.* *Op. cit.* P. 73.
82. *Ibid.*

Перевод с английского **Натальи Рябчиковой**
